

vii semana dos museus
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



o museu na cidade e
a cidade no museu

27 a 30 de abril de 2009
Anfiteatro Camargo Guarnieri

Instituição responsável
Centro de Preservação Cultural

Coordenadora Geral
Maria Lúcia Bressan Pinheiro

trabalhos completos

Sumário

sessão de comunicações 1

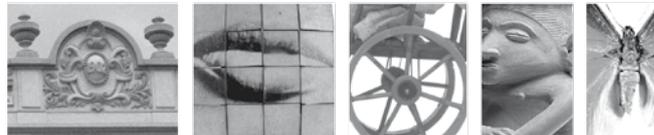
tema 1	5
tema 2.....	44
tema 3.....	82

sessão de comunicações 2

tema 1	98
tema 3.....	155

sessão de comunicações 3

tema 1	212
tema 3.....	257



28 de abril de 2009

Museus universitários e sua inserção na cidade

Museu Republicano “Convenção de Itu”: ações educativas e comunidade

Aline Antunes Zanatta

Anicleide Zequini

Museu Paulista/Museu Republicano/USP

O Museu Republicano “Convenção de Itu” foi inaugurado pelo Presidente do Estado de São Paulo Washington Luis Pereira de Sousa em 18 de abril de 1923.

O edifício, um sobrado, onde está instalado o museu, é um bem tombado a nível Federal, pelo IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1967) e, a nível Estadual, pelo CONDEPHAAT - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (1980). Está localizado no Centro Histórico da cidade de Itu, numa área constituída e delimitada, em 2003, a partir de uma ação conjunta entre o IPHAN, CONDEPHAAT e Prefeitura Municipal, que passou a considerar como bens tombados a estrutura urbana configurada pela paisagem, o conjunto de logradouros e elementos arquitetônicos (D.O.E. nov. 2003, seção I, p. 30)¹.

Desde a sua inauguração, o Museu Republicano está subordinado administrativamente ao Museu Paulista (conhecido como Museu do Ipiranga) que, em 1934, passou a ser um Instituto complementar da recém-criada Universidade de São Paulo e a ela se integrou em 1963.

O museu, a partir de 2006, conta com a presença de um serviço educativo que, em conjunto com o Serviço de Documentação Textual e Iconografia, vem desenvolvendo projetos multidisciplinares e de extensão universitária, voltados para a comunidade, dando ênfase para os trabalhos de capacitação de professores da rede pública de ensino.

Para tanto, tem também, realizado estudos de público a fim de traçar as características de seus visitantes, com a finalidade de aprimorar a sua atuação junto à comunidade na busca de qualificação para suas ações educativas e como espaço de pesquisa e educação.

Um desses estudos, realizados nos livros de registros de visitantes do museu, constatamos que, a partir de 2004, houve uma menor incidência da presença ao museu do público escolar proveniente de instituições particulares e públicas da cidade em detrimento às instituições escolares de outras cidades.

Os resultados alcançados por meio dessa análise de público proporcionaram traçar, além de um panorama geral da relação escola-museu, a necessidade da realização de atividades e projetos junto aos educadores, com o objetivo de estabelecer os laços entre educação e Patrimônio.

De um lado, para as escolas, os projetos e atividades desenvolvidos pelos serviços do museu, poderão estimular e ampliar as possibilidades pedagógicas no desenvolvimento de trabalhos junto aos alunos relacionados às questões de cidadania e identidade. Por outro lado, essas atividades também poderão colaborar para se pensar a identificação do Patrimônio, possibilitando e atribuindo sentidos a sua preservação.

Desta forma buscamos, num primeiro momento, organizar e desenvolver ações educativas que atinjam educadores e as escolas públicas do Centro Histórico para, posteriormente, ampliar para outras Instituições afins. Dentre as atividades desenvolvidas, destacamos o Projeto Arquivo Escolar e Memória Social. O projeto vem sendo desenvolvido com o apoio do programa de fomento às iniciativas de Cultura e Exten-

1 Resolução SC85, de 06.11.2003, publicada no D.O.E. 07. nov. 2003, seção I, p. 200

trabalhos completos

são da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo.

Trata-se de desenvolver materiais educativos a partir dos Fundos de Arquivo referentes aos dois primeiros Grupos Escolares que foram instalados na cidade de Itu: o Grupo Escolar Dr. Cesário Motta e o Grupo



Fachada da primeira sede da Escola Estadual Cesário Motta. Foto: Aline Zanatta - jan/2008



Fachada da Escola Municipal "Convenção de Itu" Foto: Aline Zanatta- Nov/ 2007

de matrículas, listagens do acervo da biblioteca, recorte de jornais sobre a escola, jornais comemorativos, regulamentos, correspondências, planejamento pedagógico e, um conjunto significativo de fotografias.

Quanto ao Fundo Grupo Escolar Convenção de Itu, encontramos documentos desde o período da fundação da escola até o ano de 1975. O conjunto é composto de: atas de reuniões pedagógicas, jornais produzidos pela escola, recorte de jornais, planta do edifício, livros pontos dos funcionários, de frequência dos alunos, documentos de caixa de assistência (onde é possível mapear a assistência organizada pela escola, como o atendimento odontológico aos alunos), regulamentos e livros de inventário (mobiliário e materiais de consumo).

Na segunda fase, realizamos um levantamento bibliográfico relacionado à história da educação, mais especificamente, sobre os estudos voltados à questão dos arquivos escolares e a formação dos primeiros grupos do Estado de São Paulo.

Escolar Convenção de Itu.

O edifício do Grupo Escolar Cesário Motta, inaugurado em 1894, foi instalado em um sobrado, localizado do Centro Histórico da Cidade e construído pelo Barão de Itu, em 1856². Na década de 1970, essa escola foi transferida para um outro edifício.

O Grupo Escolar Convenção de Itu, fundado em 1916, está desde 1927 instalado em um prédio construído especialmente para essa finalidade. O edifício é parte integrante do conjunto de bens tombados da cidade³.

A partir do projeto Arquivo Escolar e Memória Social, pretendemos alcançar os seguintes objetivos:

a - Ampliar as relações entre Museu Republicano e os educadores;

b - Incentivar a exploração dos acervos do museu para o enriquecimento do conteúdo de estudo de história ministrado nas escolas.

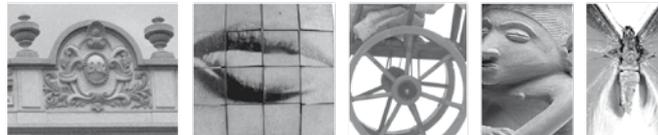
Com a finalidade de alcançar os objetivos propostos, este projeto foi desenvolvido em cinco fases.

Na primeira fase, identificamos as tipologias documentais que constituem os Fundos Grupo Escolar Cesário Motta e Grupo Escolar Convenção de Itu.

O Fundo do Grupo Escolar Cesário Motta, abrange documentos que contemplam o período entre 1894 a 1974. Neste conjunto encontramos uma variedade de documentos: como: registro de frequências, de visitas,

2 O sobrado do Barão de Itu, situado à Rua Paula Souza, 664, atualmente, abriga a Secretaria de Cultura do Município. Está tombado: Grau de Proteção 1. Resolução SC85, de 06.11.2003, publicada no D.O.E. 07. nov. 2003, seção I, p. 30.

3 "Grau de Proteção 1". Resolução SC85, de 06.11.2003, publicada no D.O.E. 07. nov. 2003, seção I, p. 30



Segundo Maria João Magorro, nos últimos anos do século XX, incidiu uma preocupação dos historiadores da educação pela escola e pelo seu passado. Neste empenho, os investigadores procuraram dar visibilidade aos vários atores educativos. Outros, por sua vez, ampliaram esta perspectiva a partir de uma “procura social de identidade e de recuperação da memória em torno da escola”. Segundo esta autora, estas iniciativas contribuíram para suscitar questionamentos sobre a necessidade de valorizar e preservar os documentos que a escola foi produzindo ao longo de sua trajetória.⁴

Ainda para essa mesma autora, os fundos arquivísticos das escolas

(...) são constituídos por documentos específicos, produzidos quotidianamente no contexto das práticas administrativas e pedagógicas; são produtos da sistemática escrituração da escola e revelam as relações sociais que, no seu interior, foram sendo desenvolvidas pelos actores educativos.⁵

Entretanto, de acordo com Iomar Barbosa Zaia, a primeira lei brasileira de 1962, referente à conservação de documentos, autorizou a redução do volume dos arquivos. Neste contexto, foram considerados documentos de arquivos escolares:

(...) as atas gerais de exame de admissão, as atas finais, as atas de exames de segunda época, de exames especiais, revalidação, adaptação, fichas de transferência, de notas e outros documentos que registraram o desempenho do aluno, que provam a realização de suas atividades. Basicamente podemos entender como documentos preservados todos aqueles que podem ser encontrados no processo/prontuário do aluno. Os demais documentos, como diários de classe, recortes de jornais sobre a Escola, cadernos de alunos, diários de professores, entre outros, eram considerados não-essenciais, podendo ser incinerados.⁶

Segundo a mesma autora, a legislação da década de 1970, previa uma política de descarte baseada na microfilmagem de documentos. Contudo, a política brasileira foi favorável à eliminação dos “papéis velhos” das escolas mesmo após a microfilmagem, pois foram considerados não relevantes para o desenvolvimento da história da educação brasileira⁷.

A partir dessas considerações e da análise junto ao conjunto dos documentos originários do Grupo Escolar Cesário Motta e Convenção de Itu, podemos inferir que estes são produtos das relações sociais estabelecidas no interior do próprio espaço escolar e pelas normas externas à escola, como a legislação, como aquela acima citada. Além disso, estes documentos constituem fonte para o estudo da história da formação dos primeiros grupos escolares do Estado de São Paulo.

Segundo Rosa Fátima de Souza e Luciano Mendes de Faria Filho, os estudos que vem sendo realizados sobre os grupos escolares no Brasil, apresentam semelhanças “(...) nas representações e nas práticas discursivas em torno da importância política e social da instrução pública vinculada às expectativas de desenvolvimento econômico, de progresso, de modernização e de manutenção do regime republicano.”⁸.

A implantação dos grupos escolares no Estado de São Paulo

(...) ocorreu no interior do projeto republicano de educação popular. Os republica-

4 MAGORRO, Maria João. Arquivos e Educação: a construção da memória educativa. *Revista Brasileira de História da Educação*. Sociedade Brasileira de História da Educação. 10. Julho/dezembro. Campinas: Editora dos Autores Associados, 2005. p.93

5 MAGORRO, Maria João. *Idem*. p. 91.

6 ZAIA, Iomar Barbosa. *O acervo escolar: manual de organização e cuidados básicos*. 2º Ed. ver. Ampl. – São Paulo: Pró-Reitoria de Pesquisa, Faculdade de Educação da USP, Centro de Memória da FEUSP, 2006.p.38

7 *Idem*. *Ibidem*.

8 SOUZA, Rosa Fátima de; FILHO, Luciano Mendes de Faria. “A contribuição dos Estudos sobre grupos Escolares para a Renovação da História do Ensino Primário no Brasil”. VIDAL, Diana Gonçalves. (org.) *Grupos Escolares: Cultura Escolar Primária e Escolarização da Infância no Brasil. (1893-1971)*. 1.ed. Campinas: Mercado das Letras, 2006. p. 29

trabalhos completos

nos mitificaram o poder da educação a tal ponto que depositaram nela não apenas a esperança de consolidação do novo regime, mas a regeneração da Nação. A escola primária tornou-se uma das principais divulgadoras dos valores republicanos; por isso, os grupos escolares tornaram-se um símbolo.⁹

De acordo com Souza e Faria Filho, a formação dos grupos escolares significou grandes modificações na “organização e na constituição dos sistemas estaduais de ensino no país”. Esta nova referência de escola previa a construção de espaços adequados para seu funcionamento, professores treinados, mobiliários modernos e grande quantidade de material didático¹⁰.

Por meio da leitura junto aos documentos do Fundo do Grupo Escolar Cesário Motta e do Grupo Convenção de Itu é possível observar esta preocupação por parte do Estado com o ensino público por meio de algumas ações como: propiciando a distribuição de materiais escolares, roupas, e tratamentos dentários. Além da significativa preocupação com adaptações e construções de prédios adequados aos novos métodos de ensino e o incentivo às realizações cívicas e práticas esportivas.

Na terceira fase da pesquisa, investigamos junto ao acervo do Arquivo do Estado de São Paulo, outros documentos que pudessem complementar o contexto de formação dos grupos escolares na cidade de Itu, tendo por objetivo também, levantar dados sobre os primeiros debates e iniciativas para a formação dessa nova mobilidade de escola.

Na quarta fase, realizamos visitas técnicas em Centros de Memória da educação. Foram visitados o Centro de Memória da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo e o Memorial da Escola Regente Feijó, de Itu.

O Memorial da Escola Estadual Regente Feijó é constituído por documentos textuais, iconográficos e tridimensionais, está instalado em uma sala específica e disponível para a pesquisa. No Centro de Memória da Faculdade de Educação/USP, pudemos conhecer os projetos em andamento, o material educativo desenvolvido e a produção bibliográfica de seus pesquisadores. Estas visitas foram relevantes para situar o projeto Arquivo Escolar e Memória Social frente as discussões acerca do tema.

Na quinta e última fase, organizamos e confeccionamos um kit educativo composto por reprodução de documentos relativos aos dois grupos escolares, cadernos pedagógicos e assessórios para a pesquisa. Todo esse material foi acondicionado em um suporte tipo maleta confeccionada, especialmente, para essa finalidade.

Os cadernos pedagógicos foram organizados em três volumes:

No primeiro volume, procuramos apresentar a proposta do projeto e a importância deste para as atividades educativas do Museu Republicano “Convenção de Itu”.

No segundo volume, apresentamos a trajetória e a formação dos grupos escolares na cidade de Itu.

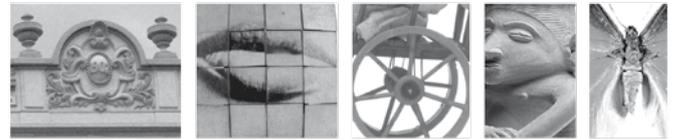
No terceiro volume, propomos algumas atividades com o intuito de mobilizar professores e alunos sobre o potencial de pesquisa desses documentos.

A partir desse projeto, portanto, buscamos aproximar as discussões sobre a preservação do Patrimônio Cultural no espaço da escola, intensificando também a relação museu-escola.

Referências Bibliográficas

9 SOUZA, Rosa Fátima de. *Templos de Civilização: um estudo sobre a implantação dos Grupos Escolares no Estado de São Paulo (1890-1910)*. Doutorado, Faculdade de Educação, 1996 p. 13.

10 SOUZA, Rosa Fátima de; FILHO, Luciano Mendes de Faria. *Idem*. p.28.



BREFE, Ana Claudia Fonseca. **O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional.** São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista, 2005.

CARVALHO, Roberto Machado. **Memória de uma Escola.** Edição comemorativa do CINQUENTENÁRIO DA ESCOLA ESTADUAL “REGENTE FEIJÓ”, 1932- 1982, Itu, 1949.

FILHO, Francisco Nardy. A cidade de Itu. Volume 4. Atualização Scarpin Ângelo Zini. 3ª ed. Itu: Ottoni Editora, 2006.

IANNI, Octavio. **Uma cidade antiga.** Campinas: CMU, 1996.

LE GOFF, Jacques. “Documento/ Monumento” *In: História e Memória.* 5ª Edição, Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cidade como bem Cultural: áreas envoltórias e outros dilemas, equívocos e alcance da preservação do patrimônio ambiental urbano. *In: MORI, SOUZA, BASTOS & GALLO (org.). Patrimônio: Atualizando o Debate.* São Paulo. 9ª SR/ IPHAN, 2006.

_____. **Memória e cultura material:** documentos pessoais no espaço público. (Mimeo).

São Paulo (Estado) Secretaria de Educação. Manual de Trabalho em Arquivos Escolares. **Projeto Nossa Escola tem História.** Secretaria de Educação; elaboração de Teresa Marcela Meza Baeza. – São Paulo: CRE Mário Covas, 2004.

SOUZA, Rosa Fátima de. **Templos de Civilização:** um estudo sobre a implantação dos Grupos Escolares no Estado de São Paulo (1890-1910). Doutorado, Faculdade de Educação/USP, 1996.

TOSCANO, João Walter. **Itu:** centro histórico, estudos para preservação. Dissertação (mestrado) FAU-USP, 1981.

VIDAL, Diana Gonçalves; PAULILO, A.; FARIA FILHO, L. M; GONCALVES, I. A cultura escolar como categoria de análise e como campo de investigação na história da educação brasileira. **Educação e Pesquisa,** São Paulo, v. 30, n. 1, p. 139-160, 2004.

VIDAL, Diana Gonçalves. **Grupos Escolares:** Cultura Escolar Primária e Escolarização da Infância no Brasil. (1893-1971). 1ª ed. Campinas: Mercado das Letras, 2006.

VIDAL, Diana Gonçalves; SOUZA, Maria Cecília Cortez Christiano de (org.). **A memória e a sombra:** A escola brasileira entre o Império e a República. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

ZAIA, Iomar Barbosa. **Em busca da Memória Escolar.** Ilustrações de Ed. Sarro. São Paulo: FAPESP: Centro de Memória da FEUSP, 2007.

_____. **O acervo escolar:** manual de organização e cuidados básicos. 2ª ed. ver. ampl. São Paulo: Pró-Reitoria de Pesquisa, Faculdade de Educação da USP, Centro de Memória da FEUSP, 2006.

Revistas

Revista Brasileira de História da Educação. Sociedade Brasileira de História da Educação. 10. Julho/dezembro. Campinas: Editora dos Autores Associados, 2005.

trabalhos completos

Programa Viva Arte! do Museu de Arte Contemporânea da USP – relato de uma experiência educativa em fase de avaliação

Andrea Alexandra do Amaral Silva e Biella

Educadora do Museu de Arte Contemporânea da USP

O *Viva Arte!* é um programa de inclusão socioeducativa e cultural da Divisão Técnico-científica de Educação e Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, cujo principal objetivo é ampliar o repertório cultural e estético dos participantes, com foco na produção artística em artes visuais. Visa à formação de público freqüentador de instituições culturais, promovendo encontros não apenas a partir da programação e do acervo do MAC-USP, mas também de outras instituições da cidade de São Paulo.

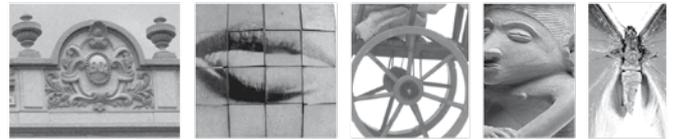
O público-alvo são adultos integrantes de ONGs e demais organizações ligadas às áreas social ou de saúde, nas quais fazem uso de práticas artísticas em atividades de geração de renda ou de terapia ocupacional. Criado em 2006, foi iniciado em julho de 2007 com a formação continuada de jovens educadores sociais, em parceria com a Secretaria de Assistência Social da Prefeitura de Cajamar (SP). Nestes encontros foram abordadas estratégias de leitura de obra de arte, apoiadas em exposição em cartaz no MAC-USP Ibirapuera.

Neste mesmo ano de 2007 foi oferecido o primeiro Curso de Difusão Cultural, tendo como público-alvo os adultos integrantes de oficinas de geração de renda em instituições sociais e de oficinas com finalidade terapêutica ocupacional, em instituições de saúde. Freqüentaram esse módulo pessoas ligadas às instituições:

- Associação Minha Rua Minha Casa (AMRMC) – ONG que administra um centro de referência para adultos em situação de moradores de rua;
- Centro de Integração Social da Mulher (CISM) – entidade que desenvolve atividades visando à qualidade da saúde de mulheres em situação de violência doméstica;
- Centro de Convivência e Cooperativa (CECCO, unidade Parque Ibirapuera) – serviço público municipal, ligado à Secretaria da Saúde, com apoio das Secretarias do Verde e do Meio Ambiente, do Trabalho e da Cultura, destinado à comunidade. Realiza ações socioculturais e de saúde.
- Organização de Auxílio Fraternal – Projeto Cor da Rua – oficinas a jovens em situação de vulnerabilidade social e adultos em situação de moradores de rua.

A participação nos encontros é aberta tanto aos assistidos quanto aos funcionários das instituições participantes – educadores, psicólogos, terapeutas ocupacionais, assistentes sociais. A abertura à participação dos funcionários visa contribuir à formação continuada desses profissionais, que acompanham ou mesmo ministram oficinas nas instituições, e à multiplicação do programa. Outro objetivo do acompanhamento é a melhor assistência aos integrantes em caso de necessidade de suporte psicossocial.

Em 2008, além desse grupo, que pode continuar a freqüentar o Programa em um segundo curso de Difusão Cultural, foi formada nova turma com apoio da Secretaria Municipal de Desenvolvimento e Assistência Social (SMADS-SP), dentro dos projetos de inclusão produtiva e enfrentamento à pobreza desse órgão, em específico com o Projeto Roda da Cidadania. Com essa parceria, freqüentaram pessoas ligadas às instituições: Arte e Luz da Rua, Casa do Zezinho, Associação para o Desenvolvimento, Educação e Recuperação do Excepcional (ADERE), Projeto Quixote, Casa Viviane, Cooperativa Cooperação na Reciclagem



de Papel e Papelão (COORPEL), Associação Reciclázaro, Movimento Vila Remo, PROMOVE, Associação Beneficente Caminho de Luz (ABECAL).

Em 2009 ofereceremos novo Curso de Difusão Cultural aos integrantes das duas turmas anteriores, como uma oportunidade de aprofundamento das questões abordadas. Serão convidados 27 ex-integrantes que concluíram satisfatoriamente os cursos anteriores, além de 6 profissionais acompanhantes que foram assíduos aos encontros, de 8 instituições.

Para atingir os objetivos do programa, os conteúdos abordados não são selecionados apenas de acordo com a programação ou o acervo do MAC-USP, mas a partir de um tema motivador que dialogue com a realidade dos participantes, possibilitando que a experiência estética proporcionada no curso seja apreendida de maneira significativa. O tema motivador de discussões e produções pelo grupo é explorado a partir da visita a locais da cidade (ruas, viadutos, praças) e a instituições que o abordem em sua programação durante o período letivo.

O primeiro módulo, intitulado “Registros do olhar em transformação”, visou acolher a produção dos participantes, seu entendimento sobre arte e seu relacionamento com ela em seu cotidiano. Esse módulo teve como tema o Parque Ibirapuera em 2007 e, em 2008 (à turma em parceria com a SMADS), o centro da cidade de São Paulo.

O segundo módulo, “Redescobertas”, oferecido apenas à turma iniciada em 2007, teve como tema o centro da cidade de São Paulo e o terceiro, a ocorrer em 2009, intitulado “Eu, você, eles: nós”, visa continuar contribuindo para a formação dos participantes de modo a promover o desenvolvimento de suas poéticas pessoais.

Estão previstos para 2009 encontros e oficinas com artistas e designers, cujo depoimento e produção sejam significativos para o grupo, além da avaliação dos módulos anteriores. A avaliação será efetivada por instrumentos que permitam a verificação, nos hábitos e na produção dos participantes, de sua autonomia em freqüentar exposições ou locais antes desconhecidos, e da elevação de auto-estima, no que se refere às contribuições advindas de sua história de vida e das vivências em grupo, proporcionadas durante os cursos anteriores: os participantes têm notado locais que, mesmo cotidianos, passavam despercebidos? Têm se mobilizado a conhecer lugares nos quais nunca tinham tido coragem de entrar? Têm buscado informações sobre a programação de algumas instituições? Têm deixado os interesses pessoais e memória individual servirem de referência em sua produção, para além das formas estereotipadas ou extrínsecas a eles? Para tal, além dos encontros programados no curso de 2009, momentos de acompanhamento individual, nas oficinas das instituições de origem, estão previstos e serão realizados pela equipe do MAC-USP (educadora e estagiário¹¹).

Se por um lado a convivência favorece um dos principais objetivos do programa, a inclusão socioeducativa, ao despertar, promover e estimular a sociabilidade dos participantes, por outro não se perde de vista a questão da autonomia destes sujeitos produtores de cultura. Acredita-se que a melhora da auto-estima pode trazer novas formas de percepção de si para com sua história, assim como para com sua relação com o mundo e com os outros.

Em termos práticos, mensuráveis nas atividades e produtos criados, já se pode observar que certos temas recorrentes, como flores, antes tratados de modo estereotipado, estão sendo reformulados a partir dos

11 Ricardo Neves Streich, Graduando em História pela FFLCH-USP, bolsista pela Pró-Reitoria de Graduação em 2009, participará do Programa Viva Arte! dentro das atividades que desempenha na DTCEA do MAC-USP. Ricardo muito contribuiu nas reuniões de planejamento e na construção desse relato de experiência, com reflexões sobre a pertinência do Programa Viva Arte! e seu potencial socioeducativo.

trabalhos completos

exercícios realizados durante as aulas. Nas duas primeiras imagens abaixo, à esquerda e ao centro, nota-se a representação estereotipada e, na imagem à direita, uma representação originada nos exercícios de observação de flores do Parque Ibirapuera.

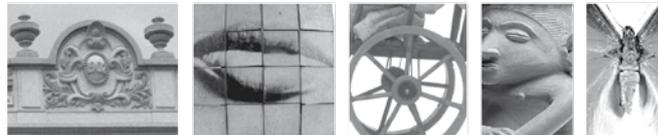
O programa é estruturado nas seguintes estratégias:

- visitas aos equipamentos culturais da cidade de São Paulo:
 - visitas a exposições de arte (foram visitados: MAC-USP; Museu Afro-Brasil; Instituto Itaú Cultural; Centro Cultural Banco do Brasil; Espaço Cultural BM&F; Centro Universitário Maria Antônia-USP, Museu de Arte Moderna, 28ª Bienal de São Paulo);
 - visitas ao patrimônio histórico-artístico da cidade de São Paulo (locais conhecidos: Merca-



do Municipal; Casa das Rosas; Edifício Altino Arantes, antigo prédio do Banespa; arredores do Teatro Municipal, Largo de São Bento, Parque Ibirapuera, Bolsa de Mercados e Futuros).

- Oficinas no ateliê do MAC-USP Ibirapuera:
 - exercícios em artes visuais;
 - orientação ao desenvolvimento de projetos de produtos, a partir das técnicas e procedimentos que os integrantes já desenvolvem nas oficinas das instituições de origem.
- Aulas expositivas sobre arte contemporânea.
- Visitas a lojas e feiras de *design*:
 - visita à Paralela Gift (feira semestral de negócios em *design*, voltada a lojistas e profissionais da área);
 - visita à loja da Associação Ponto Solidário (associação que comercializa produtos de comunidades artesãs com diferentes perfis de todo o Brasil, sem fins lucrativos, e atua a partir de conceitos do comércio justo, economia solidária e sustentabilidade).
- Contato com artistas e *designers*:
 - proposta constante do planejamento para 2009.Aos bolsistas e estagiários, alunos de graduação da USP e faculdades a ela conveniadas, além da observação e participação no planejamento e acompanhamento das atividades, foram proporcionadas:
 - visitas às instituições sociais e de saúde, para conhecimento dos grupos, de sua realidade institucional, além de início de criação de vínculo com o Programa, de ambos os lados. Nesse momento o Viva Arte! é apresentado aos integrantes da instituição, que são convidados a participarem dos cursos. Foram visitados: AMRMC, Projeto Cor da Rua, CISM, CECCO Ibirapuera e Projeto Roda da Cidadania;
 - visita a ateliê de artista, parte do preparo para acompanhamento dos grupos durante exposição em



cartaz no MAC-USP, que gerou uma das aulas aos integrantes do Viva Arte!.

Participaram assiduamente dos três cursos oferecidos em 2007 e 2008 (com formação de duas turmas), 38 pessoas com idade entre 15 e 74 anos, oriundas de diferentes condições sociais, econômicas, culturais e de saúde, dos quais 7 eram funcionários acompanhantes. Cerca de 20 outras abandonaram o curso por motivos diversos (tratamento médico, psiquiátrico, recaídas no uso de drogas, ingresso em programas de bolsa-trabalho do Governo do Estado, problemas econômicos como desemprego, dentre outros). Os 58 interessados foram provenientes de 16 instituições.

Tratando dos indivíduos, um exemplo importante a ser citado, que demonstra o potencial socioeducativo do programa, muito além dos resultados observados pelas práticas nas oficinas do museu, é o caso de um integrante da Associação Minha Rua Minha Casa. Segundo depoimento oral da educadora social responsável pela oficina-escola da AMRMC, após as atividades no programa, o participante motivou-se a buscar cursos de alfabetização. Além disso, sua apresentação (higiene pessoal) mudou e foi notada por integrantes do grupo durante o decorrer do curso, em claro reflexo de elevação de sua auto-estima.

A elevação de auto-estima, pode ser observada também na produção de outra integrante que, timidamente (fora das aulas) iniciou um trabalho muito sensível, de memória de sua infância e a necessidade de compartilhá-la com familiares. Partindo de um desenho feito durante o trajeto de trem para chegar ao Centro de São Paulo, desenhou sua cidade natal em Sergipe, para apresentá-la ao sobrinho. Desenvolvendo trabalhos em costura no Centro de Integração Social da Mulher, iniciou por conta própria um delicado bordado a partir desse desenho.

Também recorrendo a imagens advindas da memória pessoal, há o exemplo do trabalho realizado por uma participante do CECCO Ibirapuera. Ela representou em bordados os bichos de estimação de sua juventude vivida em Angola, quando criava os filhotes órfãos de animais selvagens abatidos para comércio ilegal.

Abaixo, alguns protótipos de produtos realizados pelos integrantes da ADERE (à esquerda), e por integrante do CECCO Ibirapuera (à direita), desenvolvidos com imagens produzidas pelos integrantes nas oficinas realizadas no Programa Viva Arte!.



mento o interesse delas seja o fim - realizar produtos mais atrativos-, pela forma como as atividades são organizadas acredita-se no investimento na formação desses sujeitos, que poderão utilizar os recursos também, mas não só, para benefícios em sua



Mesmo que num primeiro mo-



trabalhos completos

produção nas oficinas fora do museu.

Os cursos são desenvolvidos sem o foco nesses produtos realizados nas instituições de origem – temas e atividades são organizados e conduzidos buscando contribuir à formação dos participantes. A produção prévia é acolhida e, como contrapartida aos participantes, em certos momentos estão planejados encontros visando à adaptação dos exercícios das aulas aos produtos. Porém as atividades são semelhantes a algumas estratégias de cursos básicos em artes visuais, inclusive de cursos de Graduação. Busca-se, nesse sentido, abrir portas, mais do que apresentar um único caminho que alimente a produção que já realizam. E por essas portas eles podem entrar em contato com seus interesses, com sua história individual, com sua história de vivências com esse grupo, memórias recentes ou trazidas de outros tempos, e com novas formas de perceber o cotidiano.

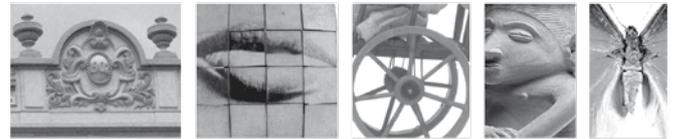
Sem dúvidas, no decorrer do planejamento desse Programa, ecoam constantemente as palavras de Paulo Freire, que nos alertam à importância da reflexão e da atenção a cada uma das vozes dos participantes como atos prioritários, dentre outras tantas contribuições à nossa aprendizagem como participantes do processo educativo, quando no papel de mediadores. A atenção que essa prática demanda é angustiante: certezas confortam muito mais do que esse enfrentamento. Mas é a cada final de aula, quando um número reduzido de depoimentos sensíveis e confiantes após muitos dias de mudez eclodem, assim como nos tocam lembranças de olhares atentos e de respeitosa curiosidade à fala dos colegas, que a pertinência do Viva Arte! se faz notória, para além dos resultados que atestam o cumprimento dos objetivos específicos dessa ação.

Oferecendo à comunidade uma ampla programação voltada aos diferentes perfis de público - do infantil ao da nomeada terceira idade, do leigo ao especializado - o MAC-USP cumpre sua função de museu universitário, indo ao encontro dos objetivos da universidade na promoção da integração de comunidades diversas em três níveis de atuação: ensino, pesquisa e extensão.

Bibliografia

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MUÑOZ, Jorge Vicente. **População adulta de rua: uma proposta de metodologia socioeducativa**. Rio de Janeiro: Nova – Pesquisa e Assessoria em Educação, 1997. (Coleção Textos em Debate: 2).



O Museu Interativo de Astronomia do Planetário da UFSM

Anelise Heidi Rempel

Gabriel Vinicius Vieira

Graduandos do curso de História da UFSM; Estagiários do Núcleo de Estudos do Patrimônio e Memória - NEP

André Luis Ramos Soares

Professor Doutor do Departamento de História da UFSM; Coordenador do Núcleo de Estudos do Patrimônio e Memória - NEP

Núcleo de Estudos do Patrimônio e Memória, Pró-Reitoria de Extensão, Universidade Federal de Santa Maria

O Planetário e o Museu

O Planetário e o Museu Interativo de Astronomia da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, ficam localizados na Cidade Universitária na Avenida Roraima nº 1000, Camobi, na cidade de Santa Maria, RS. A idéia de conjugar o campus universitário com um planetário remonta a 1959, quando idealizada pelo Reitor fundador da UFSM, Prof. José Mariano da Rocha Filho, sendo inaugurado em 14 de dezembro de 1971 por este mesmo Reitor.

O Planetário da UFSM foi o primeiro do Brasil a ser idealizado e planejado junto com a própria universidade, sendo este, pioneiro em uma cidade de interior, na América Latina. Cronologicamente, o da UFSM é o sexto planetário brasileiro, sendo o planetário do Ibirapuera em São Paulo, o primeiro que foi inaugurado, em 1957. Atualmente o planetário possui uma sala semi-esférica com um imenso manto negro incrustado de diamantes, capaz de reproduzir o céu com os astros visíveis a olho nu e os movimentos do sol, lua, estrelas, planetas, cometas, nebulosas e estrelas cadentes (aproximadamente 7.000 astros).

A capacidade é de 120 lugares e possui um projetor de vídeo Zeiss Spacemaster com 12,5 m de diâmetro que funcionam ainda em conjunto com projeção de slides, projeções adicionais e efeitos especiais realizados por diversos projetores complementares.

Através do edital de modernização dos museus, foram adquiridos 4 novos projetores auxiliares, além disto, para o ano de 2009 – Ano Internacional de Astronomia – foi mandado um projeto para o Ministério da Ciência e Tecnologia um pedido para a compra do projetor Digistar 4 da Evans Shutherland Computer Corporation, que é atualmente o sistema de teatro digital mais avançado para planetários. O Digistar 4 inclui uma biblioteca de dados científicos prontas para o uso didático-educacional, sensível melhora da qualidade da imagem e do áudio que, como consequência, possibilitaram um maior interesse e integração dos visitantes do planetário e do museu interativo de astronomia através da difusão do ensino não-formal.¹²

O Ano Internacional de Astronomia tem como principais objetivos, conforme seu site oficial¹³

- Difundir na sociedade uma mentalidade científica.
- Promover acesso a novos conhecimentos e experiências observacionais.
- Promover comunidades astronômicas em países em desenvolvimento.
- Promover e melhorar o ensino formal e informal da ciência.
- Fornecer uma imagem moderna da ciência e do cientista.
- Criar novas redes e fortalecer as já existentes.

12 http://www.es.com/products/digital_theater/digistar4/Projectors/ último acesso em 20/02/2009

13 <http://www.astronomia2009.org.br/> último acesso em 16/03/2009

trabalhos completos

- Melhorar a inclusão social na ciência, promovendo uma distribuição mais equilibrada entre os cientistas provenientes de camadas mais pobres, de mulheres e minorias raciais e sexuais.

Entre os objetivos do planetário estão o enriquecimento da cultura científica e intelectual de seus visitantes desenvolvendo uma maior consciência visual no intuito de facilitar o entendimento da astronomia.

Entre as sessões temáticas do planetário estão: “e a bruxa foi pro espaço”; “Marte, Nordon e Shalissa”; “Isis & Horus – Uma jornada espacial; “o segredo das estrelas”; “o príncipe sem nome”; “o fantástico mundo das estrelas e planetas”; “uma aventura espacial”; “era uma vez um planeta vermelho” entre outras atividades lúdico-educativas complementares.

O planetário também oferta cursos para serem desenvolvidos, dentro das possibilidades de equipes, visando a maior integração entre a instituição e os estudantes. Entre eles, estão cursos de astronomia e energia. Astronomia e geografia e mini-cursos de astronomia. Além, possui uma divisão de pesquisas onde desenvolve técnicas de ensino de Astronomia Fundamental, elaborando livros e apostilhas com orientações para os futuros profissionais. Atualmente encontram-se em andamento os seguintes projetos: o desenvolvimento de sessões especiais para portadores de necessidades especiais, o Projeto de Integração Escola-Planetário desenvolvendo aulas-sessão com conteúdo adaptado as necessidades escolares de primeiro e segundos graus.

A equipe do planetário consta de 2 funcionários mais 4 monitores de áreas afins como geografia, historia e engenharia tendo como diretor o Sr. Francisco José M. da Rocha.

Em julho de 1998 foi inaugurado, no segundo piso do prédio que abriga o planetário o Museu Interativo de Astronomia (MASTR) ocupando 376 metros quadrados.

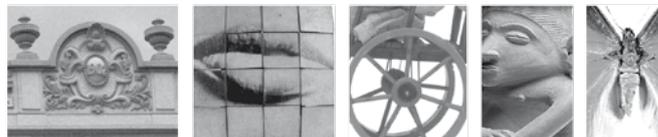
Este museu tem o propósito de ensinar Astronomia de uma forma diferenciada. De uma maneira que faça com que o visitante leigo o aluno, percebam que a produção do conhecimento astronômico é parte da cultura humana, assim como a arte, a música, e o cinema. É um local que estimula o processo de aprendizagem por meio de uma gama de objetos. A educação através do museu interativo de astronomia visa desenvolver a consciência visual e dedutiva, habilidades racionais e práticas, assim como conhecimento e entendimento de vários aspectos nos currículos escolares. Através de modelos, imagens e computadores o Museu Interativo de Astronomia busca levar o conhecimento próximo da brincadeira, sendo um modelo que segue a tendência dos grandes museus do mundo.

É um local destinado a interatividade com essa ciência, para a melhor compreensão de suas principais teorias, tornando a compreensão de temas como a explicação dos movimentos de rotação e translação da terra, as conseqüentes alternâncias dos dias e noites, das estações do ano e até mesmo da ocorrência de eclipses, a origem, a evolução do conhecimento astronômico desde o inicio da civilização até a conquista atual, e futura, de forma interativa, mais atraente e didática através de uma nova visão de ensino que emerge dos grandes centros tecnológicos.

O museu interativo de astronomia, em forma deanel galeria escura, é dividido em dez estações.

A primeira se chama “Universo criado do caos” nela encontra-se um dispositivo que descreve a grande explosão (Big Bang) que teria originado o universo, proporcionando a problematização de temas tais como as origens e destino do universo em que vivemos.

A segunda estação é a “do caos ao cosmos”, onde os visitantes recebem explanações sobre o começo da ciência astronômica, quando esta estava limitada à observação do movimento das principais estrelas, às suas ocultações pela Lua e planetas. Fala-se sobre como os povos da antiguidade, através dos Gnomons – espécie de relógios de sol podiam observar as horas e prever os eclipses por meio da sombra do sol e da lua e como cada constelação zodiacal servia para distinguir as estações do ano e com elas as épocas das



plantações e colheiras exemplificando estas tecnologias através de exemplos históricos.

A estação seguinte intitula-se “o despertar de Jônia”, nela o guia fala das transformações culturais ocorridas na região da Jônia há 2.500 anos atrás. Nesse contexto expõem os pensamentos de Tales de Mileto que Sabia medir a altura de uma pirâmide pelo comprimento da sombra e pelo ângulo que formava com o Sol, Pitágoras que deduziu que a Terra era uma esfera, Por analogia a observações da Lua e do Sol, Aristarco de Samos que tinha a idéia fundamental de que a Terra era um planeta. e que o sol, e não a Terra era o centro do sistema solar. Para Aristarco éramos cidadãos do universo, ele foi o primeiro a sustentar a idéia que o Sol, e não a Terra era o centro do Sistema planetário. Pelo tamanho da sombra da Terra na Lua, durante um eclipse, ele concluiu que o Sol estava muito distante e era muito maior do que a Terra, Eratóstenes, de Alexandria, que observou que as sombras de varetas próximo ao meio dia e na mesma data, em Siena e em Alexandria apresentavam tamanhos diferentes. Baseado nestas observações concluiu que a Terra era redonda e calculou com precisão o seu tamanho, fez um mapa do globo terrestre e argumentou que a Índia podia ser atingida navegando-se para oeste desde a costa da Europa e por fim Ptolomeu, da escola de Alexandria, ele reuniu em uma espécie de código, todos os processos para determinar as posições aparentes dos corpos celestes, formulou um sistema no qual a terra era o centro do universo.

Na seqüência, temos a estação “a arquitetura da civilização” onde encontram-se informações sobre grandes cientistas tais como, Copérnico, Galileu, Tycho Brahe e Kepler com suas 3 principais leis.¹⁴

O museu interativo de astronomia conta com visitas guiadas, a partir da 4ª série do ensino fundamental com duração de aproximadamente 1 hora. O telefone para agendamento é o (55) 3220 8226, com os horários de 2ª a 6ª: 9:30 e 14:30.

O Museu Interativo de Astronomia, como um museu universitário e científico, tem como público alvo a comunidade universitária e os alunos e professores de escolas da cidade de Santa Maria e região.

Por comunidade universitária entendemos aqui, qualquer pessoa que tenha algum tipo de vínculo com a Universidade Federal de Santa Maria, incluindo a soma dos alunos quer seja da graduação, pós-graduação, mestrado ou do doutorado, dos professores e dos funcionários públicos. Para dimensionarmos a abrangência deste público alvo específico, temos alguns números referentes ao 1º semestre de 2008.¹⁵

A UFSM possui um contingente educacional de 17.208 alunos em cursos permanentes, distribuídos entre os três níveis de ensino, dos quais 12.803 são do ensino de Graduação, 2.121 do ensino de Pós-Graduação e 2.284 do Ensino Médio e Tecnológico. O corpo docente é composto de 1.215 professores do quadro efetivo e 203 professores de contato temporário, o quadro de pessoal técnico-administrativo é composto por 2.616 servidores (em dezembro de 2007). Acrescidos as 124 escolas de Santa Maria.

Museus Científicos: Breve Histórico

Os museus científicos contemporâneos têm sua origem no colecionismo e nos “gabinetes de curiosidades” da época moderna, que surgiram no Renascimento europeu e agrupavam tanto objetos raros, como também exemplares animais, vegetais e minerais, além de instrumentos científicos e obras de arte, sendo de grande importância para a ciência da época e a base inicial para os museus atuais. Durante o século XIX, com o grande desenvolvimento do nacionalismo e da ciência (ambos impulsionados pela progressiva predominância que a burguesia liberal teve naquele século) e com fortes influências do darwinismo (principalmente o social, mas também o natural) e do naturalismo, e no caso das ex-colônias americanas, “acrescidos de influências do romantismo em suas reflexões acerca da ‘cultura nacional’ em oposição aos

14 Informações disponíveis em <http://www.ufsm.br/planeta/indexx.htm>

15 Conforme “UFSM em números” edição de 2008, elaborado pela Coordenadoria de Planejamento Informacional – COPLIN/Pró-Reitoria de Planejamento.

trabalhos completos

aspectos coloniais” (Loureiro, 2003, p. 89), os museus científicos tiveram o objetivo de promover os avanços de seus países no campo das ciências, sendo que se considerava que quanto mais avançado cientificamente, mais “civilizado” (no sentido de superior eticamente, moralmente e intelectualmente). De acordo com Gregory e Miller,

[Os primeiros museus científicos eram] expressões do orgulho das nações nos seus sucessos tecnológicos e afirmações da ordem natural das coisas, tanto científica como social. (...) Mostravam a cultura material da ciência (...) a um público que poderia não a compreender mas que ficaria de qualquer modo impressionado e inspirado (Delicado, 2004, p. 02).

No século XX, os museus científicos sofreram alterações e perderam algumas de suas funções e características, o que será relatado mais adiante. Antes, é necessária uma discussão sobre a classificação dos museus científicos.

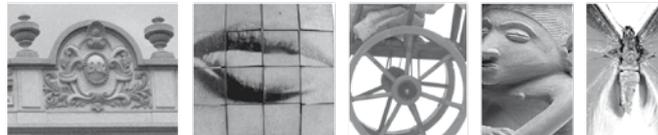
É importante estabelecermos que a principal diferença entre um museu científico e um museu centro de ciências é a falta, no segundo, da dimensão histórica da ciência, já que, segundo José Mauro Matheus Loureiro, encontram-se ausentes de tais instituições os objetos pertencentes ao passado científico e o caráter histórico e sociocultural do desenvolvimento da ciência e da tecnologia. Por isso, tendo em vista que o Museu Interativo possui alguns objetos que retratam a história da curiosidade do homem pelas estrelas (como um relógio solar, por exemplo), concluímos que ele caracteriza-se como um museu científico.

Museus Científicos: Classificações

A classificação institucional mais aceita é a proposta pelo *International Council of Museums (ICOM)*, ligado a UNESCO. Ela divide os museus científicos em três categorias: museus de ciência e tecnologia, que trabalham com ciências exatas e tecnologias, como química, medicina, matemática, astronomia; museus de história natural e ciências naturais, que trabalham com disciplinas como zoologia, botânica, biologia, paleontologia, geologia; e, por último, entidades de natureza museal que exibem espécimes vivos, como zoológicos, jardins botânicos e aquários. Considerando esta classificação, parece-nos claro que o Museu Interativo do Planetário pertence a categoria de museus de ciência e tecnologia.

É importante destacar que há tanto autores que apóiam essa classificação, como Ana Delicado, quanto autores que a criticam, como José Mauro Matheus Loureiro, dizendo que tal tipologia mostra-se simplificadora, ao desconhecer a interpenetração dos territórios temáticos dos museus científicos e também seu intercruzamento com museus de outra natureza, como, por exemplo, os de história. Esta rubrica classificatória institucional oculta uma diversificada tipologia de museus científicos que se caracterizam por sua natureza e objetivos, muito embora possamos perceber uma interpenetração entre os vários tipos de museus científicos existentes (Loureiro, 2003, p. 89).

A classificação proposta por Loureiro baseia-se em conceitos surgidos a partir da década de 1960. Para ele, há uma diferença fundamental entre o museu científico e o centro de ciência, sendo que “o museu de ciência se diferencia do centro de ciência em virtude de sua configuração como instituição voltada à preservação, gestão e difusão da história, produtos e influências socioculturais da ciência” (Loureiro, 2003, p. 89), já que os centros de ciência teriam como objetivo divulgar a ciência e os produtos tecnológicos através de exposições estruturadas o mais próximo possível do método científico. Além disso, Loureiro agrupa todas as interpenetrações entre os dois tipos de museu no conceito de *science centrum*, “noção incorporada em passado recente às reflexões sobre instituições científicas nos Estados Unidos, distinguem-se como instituições nas quais características dos museus científicos tradicionais e dos centros de ciência são instrumentalizadas em um só espaço” (Loureiro, 2003, p. 89).



Museus Científicos: Funções

Os museus em geral, independente de sua tipologia, têm algumas funções em comum (como, por exemplo, o serviço, ou devolução, a comunidade na qual está inserido). No entanto, há algumas funções que são exclusivas para cada categoria de museus e mesmo para museus específicos. Com relação aos museus científicos, utilizando a classificação proposta pelo ICOM, Ana Delicado propõe sete funções principais: a pesquisa; a divulgação científica; os serviços à comunidade; o apoio ao ensino; a preservação do patrimônio; a educação ambiental; o reforço da identidade.

A pesquisa, com o passar do tempo, deixou de ser a preocupação principal, e mesmo secundária, dos museus de ciências exatas, permanecendo na maioria dos museus de história natural. A perda dessa função se deve a proeminência que universidades e laboratórios adquiriram sobre a pesquisa científica. O Museu Interativo do Planetário não realiza pesquisas, exceto estudos de público, sendo um exemplo da maioria dos museus de ciências exatas.

A divulgação científica é uma questão mais complexa. Antes de tudo, é necessário expor o que entendemos por “divulgação científica”. Loureiro afirma que há uma controvérsia quanto ao uso dos termos difusão, disseminação e divulgação científica e utiliza a conceituação elaborada por Hernández Cañadas em que difusão científica é “todo e qualquer processo ou recurso utilizado para a veiculação de informações científicas e tecnológicas” (Loureiro, 2003, p. 90), subdividindo-se em disseminação e divulgação de acordo com o público a que se destina e a linguagem utilizada, sendo a primeira para especialistas e a segunda para o público leigo em geral. Ainda há mais subdivisões possíveis, mas sua exposição não é necessária para a compreensão deste artigo.

Como bem nos lembra Delicado, a designação “divulgação científica” recobre vários objetivos diferentes, como ensinar ciência ao público (e existem vários públicos diferentes), promover uma imagem favorável da ciência, mostrar como a ciência é feita, estimular a escolha de uma carreira científica, entre outros. Além disso, é muito importante a questão que Loureiro nos trás, ao lembrar que a divulgação científica reforça o perfil ideológico da ciência, já que “enquanto a ciência se apresenta aproximativa, provisória e passível de testes de verificação, a divulgação científica se ancora na eficácia e na autoridade” (Loureiro, 2003, p. 91). Por isso, acreditamos que o Museu Interativo tem como objetivo principal a divulgação científica para o público em geral, mas principalmente alunos de escolas da região e da universidade, não excluindo, é claro, a possibilidade de influenciar uma pessoa a escolher a carreira da astronomia.

Com relação ao que Delicado chama de “serviços à comunidade”, a autora argumenta que nestes se enquadram serviços de pesquisa científica e de ordem econômica, e diz também que os museus científicos perderam esta função com o tempo, sendo esta perda de função diretamente ligada a perda da função de centro de pesquisas.

O apoio ao ensino, proporcionando possibilidades de construção do conhecimento por parte dos alunos, é o principal objetivo do Museu Interativo e os grupos escolares são seus principais públicos. Por sua exposição interativa, o Museu do Planetário chama muita atenção de alunos, professores e escolas em geral ao ensinar astronomia de uma maneira atrativa para crianças e adultos. Delicado comenta que, em geral os museus científicos tiveram sua função de apoio ao ensino reduzida com o tempo, especialmente com relação ao apoio ao ensino superior, acabando por desempenhar um papel significativo apenas em áreas como história das ciências e museologia.

Delicado diz que “[a preservação do patrimônio] é uma das funções mais transversais a todos” (Delicado, 2004, p. 10), e de fato, com exceção de alguns museus científicos que não abrangem coleções propriamente ditas, a preservação é uma função de praticamente todos os museus científicos, apesar de ser mais evidente em

trabalhos completos

museus que abordam a história da ciência. O Museu do Planetário também possui sua própria coleção de objetos, fotos e vídeos, além de uma biblioteca privada, que preserva.

A educação ambiental ganhou destaque nas últimas décadas do século XX por causa da poluição em geral, mas principalmente por causa do aquecimento global e do buraco na camada de ozônio. A primeira vista, pode parecer que esta função está limitada a museus de história natural, o que não é verdade, pois museus de ciências exatas podem abordar o tema relacionando-o à ciência específica da qual se ocupa. No Museu do Planetário, por exemplo, é possível uma exposição (ou um elemento de uma exposição) que aborde questões astronômicas do aquecimento global, como a incidência de raios solares, a composição destes raios etc.

Por último, Delicado menciona o reforço da identidade de um grupo, reconhecendo, logo de início, que esta função não é notória de museus científicos atualmente, apesar de que, no século XIX, os museus científicos com caráter nacionalista tinham nesta função um dos seus principais objetivos. O que pode ser visto, atualmente, como reforço de identidade através de museus científicos é quando um museu escolhe como tema central uma especificidade regional. O exemplo citado por Delicado é muito interessante:

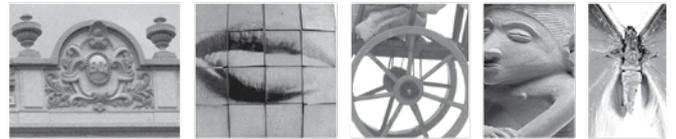
há aquela idéia dos centros mais temáticos, estamos no Algarve (...) o Algarve é uma zona de sol, vamos fazer o sol, vamos eleger o sol como nossa estrela e em torno do sol desenvolver a astronomia, a física, a biologia, a vida, tudo isso tem a ver, não é? (...) estes centros regionais, eles têm que mexer com a região, porque eles estão cá para puxar um bocado a região para a Ciência e Tecnologia (...). Se usarmos também o cérebro da região, a massa cinzenta da região para pôr nisto, estamos convencidos que conseguimos dar os passos mais rápidos e inserir-nos mais na região (...). Agora quando formos abrir o centro segunda vez já temos o tema escolhido que é o mar, também identifica muito a região que do ponto de vista econômico quer das razões por que as pessoas vêm aqui (entrevista Centro Ciência Viva Algarve). (Delicado, 2004, p. 13)

É interessante e necessário notar a semelhança desse conceito com o de ecomuseu de Hugues de Varine: O ecomuseu é uma instituição que administra, estuda, explora com fins científicos, educativos e, em geral, culturais, o patrimônio global de uma determinada comunidade, compreendendo a totalidade do ambiente natural e cultural dessa comunidade. Por essa razão, o ecomuseu é um instrumento de participação popular no planejamento do território e no desenvolvimento comunitário. Para tanto, o ecomuseu emprega todos os recursos e métodos de que dispõe para fazer com que essa comunidade apreenda, analise, critique e domine de maneira livre e responsável os problemas que se apresentam a ela em todos os domínios da vida. O ecomuseu utiliza essencialmente a linguagem do objeto, do quadro real da vida cotidiana, das situações concreta. Ele é, antes de tudo, um fator almejado de mudança (Varine, 2000, p. 123).

Achamos necessário destacar também que o próprio museu, além de “explorar com fins científicos, educativos e, em geral, culturais, o patrimônio global de uma determinada comunidade”, pode virar parte do patrimônio global da comunidade ao virar um centro cultural e/ou científico para a comunidade, tornando-se um ponto de encontro alternativo à escola, livros e internet para a aquisição de cultura em geral e de saber científico, ou ao ter uma influência determinante na história da comunidade.

Ainda sobre as funções dos museus científicos, é importante dizer que não vemos nenhuma das funções acima comentadas ou qualquer outra como obrigatória. Cada museu tem e deve ter liberdade para escolher seus objetivos e realizar funções que auxiliam no cumprimento dos objetivos estabelecidos.

O Museu Interativo do Planetário tem como objetivo principal ensinar os princípios e conceitos básicos da astronomia para estudantes do Ensino Fundamental e Médio e para o público leigo em geral (o cumprindo muito bem, tendo em vista o número de visitantes por ano e o prestígio que detém na região) e não há



necessidade (ou empecilho) de que outros objetivos ou outras funções sejam estabelecidos.

Há ainda, de acordo com Delicado, algumas funções que os museus científicos deveriam realizar, mas que são negligenciadas. São elas: a ausência da contribuição da ciência portuguesa, o que também acontece com a ciência brasileira, mas achamos importante destacar que é complicado colocar essas contribuições em exposições museológicas se elas são inexistentes, inexpressivas ou de uma complexidade e especificidade grande (que é o caso brasileiro); o debate sobre questões controversas; a facilitação da participação pública em decisões de caráter técnico-científico como, por exemplo, na questão da regulamentação de organismos geneticamente modificados; a discussão dos impactos sociais da ciência; a exibição da ciência em “ação” ou “tal qual se faz” atualmente. Sobre as últimas quatro funções abordadas, acreditamos, como já dito, que se o campo que o museu aborda ou seus objetivos não se relacionam com alguma questão controversa, com uma decisão de caráter técnico-científico a ser tomada, com discussões sociais ou com a ciência em “ação” ou “tal qual se faz”, não há necessidade ou obrigação de que nenhuma destas funções sugeridas seja abordada.

Museu Interativo: memória, patrimônio e inclusão social

É importante destacar que o Planetário e Museu Interativo de Astronomia, ambos vinculados diretamente a uma instituição universitária (UFSM), têm como um dos seus objetivos principais, para além da divulgação científica, possibilitar o acesso da comunidade a eles.

Tem-se o entendimento de que a Universidade tem como dever dar retorno para a comunidade além de facilitar o acesso desta, no sentido de inserção e diálogo entre a instituição e a comunidade. Este princípio justifica-se na medida em que as universidades federais são autarquias, parte integrante da Administração Pública. Ou seja, as universidades desempenham indiretamente atividades administrativas visando a realização de necessidades coletivas e sociais e é neste sentido que as ações vem sendo desenvolvidas pelo Planetário/MASTR.

Conforme dados fornecidos pela direção, a média geral de atendimento de pessoas carentes nos principais planetários do país varia de 30% a 50%, enquanto a do MASTR é superior a 70%, comprovando seu comprometimento em aproximar a ciência para, principalmente, crianças da rede formal de educação, propiciando através do conhecimento científico a inclusão social destes alunos.

A distribuição de Escolas por região na cidade de Santa Maria se dá da seguinte forma: Região Norte, 28; Região Sul, 26; Região Leste, 21; Região Oeste, 28; Região Camobi, 28; totalizando 124 escolas federais, estaduais, municipais e particulares.

Desta totalidade, e acrescido diversas outras instituições, tais como a APAE, Centros de Atenção Psicossociais, FEBEM, Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais, Cooperativas, sociedades espíritas, hospitais, além de projetos sociais diversos, 113 instituições tem isenção completa de ingresso e 121 possuem isenção parcial. Portanto o Planetário tem significativa incidência sobre a inclusão social servindo como ponto de referência em divulgação científica na região Sul e em inserção social da comunidade nos espaços de educação institucionais.

No campo do patrimônio, aqui entendido como o conjunto de elementos sociais e individuais e suas relações com o meio ambiente e suas produções culturais incluindo suas representações, ou seja, “matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real.” (PESAVENTO, 2003, pg. 39), o Museu do Planetário vem no sentido de propiciar elementos, conhecimentos não só para a propagação dos conhecimentos científicos na área de astronomia produzido pelos homens ao longo do tempo, como também é instrumento partícipe da memória coletiva tanto daqueles que o visitam como os que lá trabalham ou tem alguma vinculação com este. Assim:

trabalhos completos

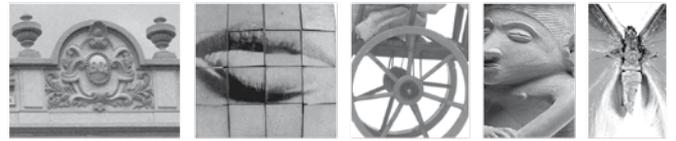
não há memória coletiva que se desenvolva num quadro espacial. Ora, o espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem, uma à outra, nada permanece em nosso espírito, e não seria possível compreender que pudéssemos recuperar o passado, se ele não se conservasse, com efeito, no meio material que nos cerca. É sobre o espaço, sobre o nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento, é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças (HALBWACHS 1990: p.143).

Por fim, destacamos que, enquanto museu, o MASTR está indubitavelmente inserido nas discussões que pautam as ações museológicas na atualidade e, portanto, como sensivelmente nos alerta Mário Chagas: “(...) os museus são lugares de memória e de esquecimento, assim como são lugares de poder, combate, de conflito, de litígio, de silêncio e de resistência, em certos casos podem até mesmo ser não lugares. (CHAGAS, 2005: p. 20)

Assim, há sempre a necessidade de termos uma postura crítica em relação ao patrimônio e a museologia, enquanto sistemas simbólicos, de ter a clareza dos intuitos que regem as escolhas de apresentações museológicas e a partir disto, ampliar-se o debate entre os patrimônios, a memória e a inclusão social.

Referências Bibliográficas

- LOUREIRO, José Mauro Matheus. **Museu de ciência, divulgação científica e hegemonia**. Ci. Inf., Abr 2003, vol.32, nº 1, pp. 88-95.
- DELICADO, A. Para que servem os museus científicos? Funções e finalidades dos espaços de musealização da ciência. *In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais*: Coimbra. 2004. Anais. Disponível em: <<http://www.ces.fe.uc.pt/lab2004/pdfs/AnaDelicado.pdf>>, acesso em janeiro de 2009.
- VARINE, Hugues de. O Ecomuseu. *In: Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras*. Nº 27, 2000.
- PESAVENTO, Sandra J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice Editora, 1990.
- CHAGAS, M. S. Museu, museologia e pensamento social brasileiro. **Cadernos do CEOM**, v. 21, p. 13-43, 2005.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *In: Projeto História*. São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A Danação do Objeto: o Museu no ensino de História**. Chapecó: Argos, 2004



O Museu Universitário de Arte (MUnA): instrumento de construção da cultura visual em Uberlândia, MG

Prof^a Dr^a Beatriz Basile da Silva Rauscher

Professora de Artes Visuais na Graduação e de Artes na Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia; Coordenadora do Museu Universitário de Arte entre 2005 e 2008

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória

Professor de Artes Visuais na Graduação e de Artes na Pós-Graduação da Universidade Federal de Uberlândia; Coordenador do Museu Universitário de Arte desde setembro de 2008

Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais

Universidade Federal de Uberlândia

O museu na cidade



fachada MUnA

Ao longo de pouco mais de uma década de atividades ininterruptas o Museu Universitário de Arte – mais conhecido como MUnA – da Universidade Federal de Uberlândia, gerido pelos professores e estudantes vinculados ao seu Departamento de Artes Visuais, conquistou uma posição importante na geografia cultural da cidade e da região, servindo como referência para a exposição e o debate em torno das manifestações da arte contemporânea. Uberlândia, por sua vez, com cerca de 620.000 habitantes, é a segunda maior cidade do Estado

de Minas Gerais, estando entre os municípios que mais crescem atualmente, economicamente e populacionalmente, no Brasil.

Grande parte da importância das atividades do MUnA para a constituição dessa dinâmica geografia cultural deve-se ao fato de o museu estar sediado, não dentro do campus universitário, mas sim em uma região tradicional da cidade, denominada “Fundinho”, próxima ao centro da cidade e núcleo histórico de sua formação; uma zona urbana com clara vocação cultural, onde ocorrem feiras gastronômicas e de artesanato, e onde também estão situadas a Biblioteca Municipal, a Casa de Cultura e a Oficina Cultural (espaços gerenciados pela Prefeitura Municipal de Uberlândia). Esta é uma localização estratégica, por potencializar as ações do museu como uma ativa plataforma e ferramenta para o ensino, a pesquisa e a extensão universitária, propiciando o permanente encontro de uma comunidade que não é, somente, “acadêmica”. Embora recorrentes, portanto, também no contexto da Universidade Federal de Uberlândia, os projetos centralizadores que visam unificar os aparelhos culturais da universidade, postulam uma condensação de suas atividades nos campi e em um só espaço físico; o MUnA é um claro exemplo de como os museus universitários podem, apesar das dificuldades logísticas acarretadas, dialogar diretamente com o espaço físico e simbólico das cidades, ampliando a abertura da universidade brasileira para com a coletividade e suas diversas culturas, e servindo como ponte de mão dupla, ao levar os estudantes, professores e técnicos

trabalhos completos

para fora do ambiente, por vezes, enclausurado dos campi universitários e ao acolher, em um ambiente que não deixa de ser universitário, os habitantes da cidade.

Realizando exposições temporárias, tanto de seus acervos quanto de artistas visitantes, o MUnA participa, assim, de um processo cultural, não apenas acadêmico; é também um processo maior, e de longo alcance, consolidando uma formação de público específico, voltada para o trato com as artes visuais. É ainda a própria cultura visual de Uberlândia e de seu entorno, ao sedimentar e divulgar um acervo que deverá espelhar, futuramente, e em conjunto com outras instituições e aparelhos culturais, o universo de referências simbólicas que constitui a história e a alma da cidade.

O MUnA tem atuado, nos últimos anos, sobretudo como um espaço difusor da arte visual contemporânea, realizando mostras de caráter nacional e internacional, através de parcerias com instituições como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, também de São Paulo. Estas ações – fundamentais como formadoras de público e capacitadoras de pessoal para o trato museal e expográfico, sobretudo através da participação dos estudantes do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia – incitaram-nos a refletir sobre uma necessária valorização do próprio acervo do MUnA, através da organização de pesquisas e exposições regulares de suas obras.

O processo de valorização do acervo envolve a catalogação e o patrimonialismo das obras sob a guarda do museu; prevê o estabelecimento de uma sistemática Política de Acervo, definidora de normas, diretrizes e mecanismos de aquisição e aceite de doações, e pretende garantir a conservação, pesquisa e divulgação deste mesmo acervo. As ações atualmente em desenvolvimento no museu estão integradas às atividades de pesquisa dos docentes do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, sobretudo a partir de 2009, quando se inicia o Mestrado em Artes da mesma instituição.

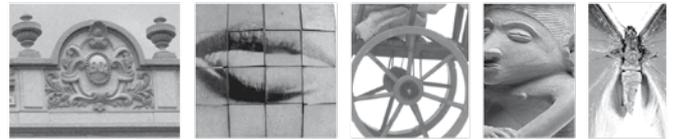
Circularidade e diálogo entre acervos, exposições e pesquisas deverão ocorrer, ainda, de acordo com as demandas e as produções artísticas e culturais específicas da cidade de Uberlândia – pólo central, como dito, de uma grande região nacional. Acordo este necessário para a consolidação e a ampliação do papel do MUnA como instância promotora da reflexão em torno das artes visuais e das culturas contemporâneas, com o museu funcionando, não apenas como um porto no qual são desembarcadas as mercadorias simbólicas produzidas em outras cidades, mas, também, como um laboratório e celeiro para a produção simbólica local. O Museu Universitário de Arte constitui-se, assim, como um espaço no qual a cidade se reconhece, percebendo-o, não como corpo estranho e superficial em sua pele, mas, sim, como organismo entranhado em sua paisagem.

Um museu-laboratório

Tendo nascido no interior de um curso superior de Artes, o projeto do MUnA caracteriza-se principalmente por ser, hoje, não só o mais importante projeto de extensão do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, mas, também, por ser um laboratório de pesquisa e ensino, responsável pela formação complementar e diferenciada dos estudantes de seu Curso de Artes Visuais. Esses estudantes são colocados frente a frente com seu objeto de estudo e recebem uma atuação orientada em seu espaço, o que lhes permite experimentar práticas complementares à do professor ou à do artista.

Apesar de o MUnA estar inserido em um departamento universitário, com um staff formado por professores¹⁶ do Curso de Artes Visuais e por estudantes colaboradores, buscou-se garantir que esta condição não fosse uma limitação às suas ações museológicas, mas, antes, um estímulo e um diferencial. Estímulo pela

16 Apesar de ser uma antiga reivindicação, só no final de 2008 a Universidade Federal de Uberlândia contratou, através de Concurso Público, um museólogo especificamente para atuar no MUnA – técnico que agora integra a equipe permanente de funcionários lotados no Departamento de Artes Visuais da UFU.



liberdade, determinada pela auto-gestão e pelo campo de pesquisa que se abriu ao Curso de Artes Visuais, e diferencial por aproximar os estudantes de experiências para além da sala de aula e do ateliê. Associando as atividades cotidianas do museu à pesquisa, vinculamos cada um de seus setores a um projeto acadêmico, fosse ele de extensão, de ensino ou de pesquisa, visando sistematizar ações e captar maiores recursos para o funcionamento do museu, sobretudo através de bolsas concedidas aos estudantes. Entendendo que todos os setores do museu têm o potencial de abrigar, simultaneamente, mais de um projeto, descreveremos, a seguir, como esses setores se organizam, e quais os principais projetos em andamento.

O *Setor de Exposições* tem, entre suas funções, conceber, coordenar e executar a montagem das exposições definidas pelo Conselho Gestor do museu – a quem cabe definir os critérios de seleção e/ou curadorias de exposições e demais mostras, além de implementar políticas de exposições periódicas. Dentre os projetos que dão apoio ao Setor de Exposições está o projeto permanente *Laboratório de Práticas em Exposições*, coordenado por um professor que atua por um período de dois anos, acompanhado por um grupo de 10 a 12 estudantes¹⁷. Esse projeto, que está vinculado ao projeto docente do professor e às linhas de pesquisa do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais da UFU (NU-PAV) e está cadastrado no CNPq, possibilita a captação de recursos em forma de bolsas de estágio e de Iniciação Científica para os estudantes envolvidos.



montagem da exposição Veracidade

O *Laboratório de Práticas em Exposições* se constitui, portanto, como um espaço para o exercício de saberes específicos das disciplinas do Curso de Artes Visuais, trazendo reflexões, impostas pelas práticas artísticas contemporâneas, e permitindo a experiência de questões de estrutura física, organizacional e curatorial. Suas metas contemplam ações multidisciplinares e introduzem os estudantes em formação na atuação em exposições e no despertar para uma reflexão crítica acerca da importância do modo de oferecimento dos objetos de arte na construção dos sentidos da arte. Este processo frequentemente conta com a participação do artista expositor e/ou curador da mostra em questão, que discute com o grupo o conceito da exposição e colabora na elaboração de seu desenho.



montagem da exposição Corpo e Memória

É de responsabilidade dessa equipe o planejamento de todas as etapas da montagem e desmontagem das exposições de arte, estando entre suas ações a elaboração de propostas expográficas a serem executadas; a

17 Vários professores do Departamento estiveram à frete deste projeto, no entanto, gostaríamos de destacar, pela importante contribuição, os trabalhos desenvolvidos, em diferentes ocasiões pelas professoras Maria José Carvalho (2002-2005), Maria Carolina Mello (2006-2008) e, atualmente, pelo professor Glayson Arcanjo.

trabalhos completos

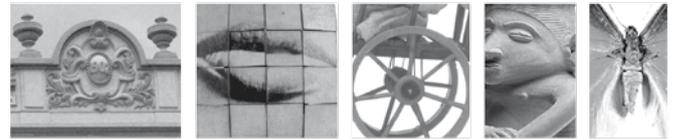
discussão dos projetos com o artista ou, na ausência deste, entre os membros do grupo; a verificação de aspectos administrativos e técnicos, como notas fiscais, declarações, seguros e embalagem de obras; a verificação das condições das obras a serem expostas; a execução de laudo das obras. A equipe avalia os riscos e cuidados a serem tomados durante o período da exposição e executa um relatório final contemplando todas as fases do trabalho. É, por fim, de sua responsabilidade controlar, organizar e cuidar da manutenção dos equipamentos utilizados para a execução dos projetos, colaborando no levantamento de materiais e serviços para exposições, levantando e discutindo a bibliografia de apoio necessária e emitindo, quando solicitados, boletins, relatórios e pareceres sobre assuntos de sua especialidade.

Os estudantes envolvidos nesse trabalho participam dos cursos ministrados por especialistas, oferecidos pelo museu, e apresentam os resultados de seus estudos e experiências em encontros científicos como os Seminários de Iniciação Científica, a Semana Acadêmica, o Festival de Arte e as Semanas de Museus promovidas pela universidade. Desse modo, além de viabilizar as atividades necessárias ao funcionamento do MUnA, o *Laboratório de Práticas em Exposições* busca objetivar conhecimentos específicos da área, confrontando saberes, incorporando, estimulando e capacitando os alunos em sua formação e gerando profissionais melhor habilitados para a produção, a pesquisa, a crítica e o ensino das Artes Visuais.

O *Setor de acervos* do MUnA, por sua vez, tem como parte de suas atribuições organizar fisicamente os acervos artísticos e infográficos sob a guarda do museu, levando em consideração sua conservação e sua catalogação. Dentre suas metas está documentar, catalogar, registrar, inventariar e informatizar os acervos do MUnA, a partir de critérios de classificação e de ordenação reconhecidos pelas áreas. O museu disponibiliza esses acervos para pesquisa, consultas internas e externas, criando mecanismos de responsabilidade legal dos usuários. Dando suporte técnico às exposições realizadas no museu ou relacionadas aos acervos, o setor de acervos cumpre ainda, e faz cumprir, as normas e as políticas de aquisição, de descarte, de empréstimo, de seguro e de tombamento patrimonial dos acervos definidas pelo Conselho Gestor – cabendo ao setor, na figura dos professores responsáveis por esta área, elaborar e conduzir programas e projetos específicos.

Dentre os projetos recém concluídos neste setor, destaca-se o projeto de pesquisa apoiado pela FAPEMIG, intitulado *MUnA: História de um acervo*. Trata-se de um projeto que buscou historiar a constituição do acervo de obras de arte sob a guarda do museu. Coordenado pela Profa. Dra. Luciene Lenmkhul, atual Diretora do Instituto de História e colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Artes, o projeto contou com a participação de estudantes bolsistas de Iniciação Científica do curso de Artes Visuais e do Curso de História, e permitiu ainda a aquisição de equipamentos e de materiais de uso para o acervo. Seus resultados têm sido divulgados em encontros científicos, seminários e congressos no país e tem também subsidiado a catalogação das obras do acervo em curso.

Dentre os projetos em andamento, está o da realização de um catálogo geral das obras do acervo, que se prevê facilitado pela presença atual de um museólogo no restrito quadro de funcionários do museu. Para a elaboração deste trabalho, vários esforços já foram empenhados, dentre os quais, a realização de cursos e consultorias com profissionais que têm trajetória consolidada na área. A realização do catálogo é um importante passo para as pesquisas realizadas no museu – sendo as coleções reunidas no MUnA frequentemente objeto de interesse dos estudantes em seus trabalhos de conclusão de curso e iniciação científica. Considerando-se que professores do Curso de Artes Visuais têm projetos de pesquisa voltados para a historiografia da arte moderna e contemporânea, o acervo do museu universitário torna-se, portanto, objeto de fundamental importância nas pesquisas, tanto aquelas ligadas ao curso, de um modo geral, quanto aquelas relacionadas ao seu Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais especificamente.



Além de seu acervo de obras de arte, foi reunido no MUnA, através de doações de artistas, museus e professores, um acervo de livros, catálogos, revistas, monografias, teses, dissertações, cartazes, documentos de exposições, fitas de vídeos, CDs e DVDs, que compõem o acervo da Sala Lucimar Bello, aberta à consulta, não apenas dos estudantes, mas de membros da comunidade em geral. O *Programa Espaço Aberto*¹⁸ reúne uma série de ações voltadas à divulgação, à comunicação e à organização desse acervo. Seu principal objetivo é permitir o acesso de pesquisadores, estudantes e professores de artes ao acervo da Sala, de modo organizado e eficiente. Desse modo, professores e estudantes que atuam junto a esse projeto têm trabalhado no sentido de identificar, separar e classificar todo o material existente, promovendo o contato do público com o acervo, difundindo uma reflexão fundamentada sobre as questões prementes da arte contemporânea em geral e sobre a produção apresentada nas exposições, divulgando as pesquisas sobre arte desenvolvidas pelo Departamento de Artes Visuais (DEART), e buscando a ampliação e a atualização constante do acervo da Sala Lucimar Bello.

Dentre as ações permanentes de extroversão desse acervo, destacamos a atuação da equipe em mais um projeto, que busca viabilizar o acervo como material didático e de apoio às disciplinas do Curso de Graduação em Artes Visuais. referimo-nos ao projeto *Conhecendo Obras e Livros*¹⁹, que tem dentre suas principais ações a digitalização de imagens selecionadas pelos professores para o uso em sala de aula – projeto contemplado com duas bolsas para estudantes pela Pró-Reitoria de Ensino da UFU, em seu Programa de Bolsas de Melhoria do Ensino de Graduação (PIBEG). Desse modo, os projetos desenvolvidos junto a esse acervo promovem ainda o contato com instituições e museus de arte do país, visando à solicitação de suas publicações em doação (divulgando através de boletins informativos, pelo site do MUnA, não apenas o acervo já existente, mas também as novas obras doadas).

A equipe ainda arquiva e organiza a própria documentação produzida pelas ações do museu, apoiando simultaneamente, diferentes frentes como: as atividades didáticas do Curso de Artes Visuais; as atividades de pesquisa desenvolvidas pelos outros setores de museu; as pesquisas desenvolvidas no NUPAV; as pesquisas em arte desenvolvidas pela comunidade e público em geral – além de propiciar aos estudantes que ali atuam um contato em profundidade com o museu e com a catalogação de obras de interesse específico para suas áreas de formação.

O *Setor Educativo* estabelece diretrizes para o programa de Ação Educativa do Museu, definindo critérios para a inserção das ações educativas do museu junto à comunidade, elaborando e executando programas e projetos específicos para a capacitação de professores, profissionais de áreas correlatas e pesquisadores na área de artes visuais, concebendo e coordenando projetos de ensino, de pesquisa e de extensão ligados ao setor.

São dois os principais projetos desenvolvidos pelo Setor Educativo do MUnA: o *Projeto Arte em Curso*, que reúne os cursos, palestras, mostras de vídeos, seminários e encontros realizados pelo museu, e o *Projeto de Ação Educativa em Arte*, que visa proporcionar ao público visitante das exposições um entendimento da produção artística moderna e contemporânea fundamentado nos parâmetros de reflexão e de apreciação da obra de arte, além de possibilitar reflexões e diálogos sobre as obras em exposição. Eles têm como propósito comum promover e intensificar o acesso da comunidade ao universo das produções artísticas apresentadas pelo museu em suas exposições e ao conhecimento produzido no campo das Artes Visuais. Assim, por meio de ações de extensão, esses projetos promovem a relação entre público, artistas e obras,

18 Criado pela Profa. Dayane Justino em 2006 e a, partir daí, tornado como projeto permanente de extensão, apoiado pela Pró-Reitoria de Extensão da UFU.

19 Coordenado pelo Prof. Dr. Renato Palumbo Dória e conduzido pelos professores Glayson Arcanjo e Beatriz Rauscher.



Educativo. Exposição de Esculturas

com o objetivo de criar condições para que os visitantes alarguem seu campo de conhecimento em Arte, enfatizando seu papel transformador e mobilizador - na busca de uma melhor qualidade de vida e acesso à cidadania.

Os projetos do Setor Educativo do MunA são conduzidos pela equipe de professores²⁰ que ministra as disciplinas de formação de professores do Curso de Artes Visuais. Estes professores preparam seus estudantes para atuar na mediação das exposições e, através de seus projetos, captam bolsas de estágio oferecidas em programas específicos da Pró-Reitoria de Extensão da UFU, assim como de órgãos de fomento. Desse modo, estes projetos

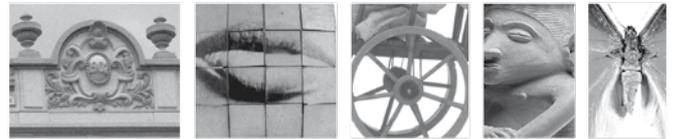
sistematizam as ações de extensão voltadas ao público em geral e, principalmente, a alunos e professores das escolas de Uberlândia e da região.

A proposta metodológica do projeto enfatiza a formação do pensamento crítico-autônomo do sujeito por meio da informação, da decodificação e da produção artística. Nessa perspectiva, as ações arte-educativas são fundamentadas na fruição dos códigos culturais com o objetivo de ampliar o universo cognitivo/perceptivo dos visitantes. Fazem parte das ações desse projeto a divulgação da programação de exposições junto aos professores de Arte da Rede de Ensino da cidade e na região e a preparação dos educadores – estudantes de graduação em Artes Visuais – por meio de pesquisas, debates e palestras com os artistas expositores e/ou teóricos da área acerca dos temas, dos materiais e das linguagens presentes nas obras em exposição, para elaborar e executar planos de ações específicos para cada exposição.

No cotidiano do museu, os educadores – bolsistas, colaboradores e estudantes das disciplinas Prática de Ensino - se fazem acompanhar em visitas orientadas, problematizando as obras em exposição, propondo aos visitantes, de forma individual ou em grupo, discussões em torno das relações entre público, obra e processo de criação do artista. Propõem também; produções plásticas a grupos na oficina de criação do museu, utilizando materiais expressivos relacionados aos conteúdos e às temáticas abordados durante a visita à exposição. O projeto busca também estabelecer uma relação de reciprocidade entre as visitas e o trabalho do professor da Rede em sua sala de aula, apoiando-o em suas pesquisas e preparações para as visitas. Com muita frequência, o serviço educativo tem sido solicitado por ONGs, escolas de educação especial e universidades privadas de Uberlândia, ampliando os desafios e a necessidade de aprimoramento dos discentes que atuam no MUnA. Os projetos do Setor Educativo têm feito do Museu Universitário de Arte um espaço de referência local e regional na fruição de produções artístico-culturais, com participação ativa no processo de alfabetização visual crítica dos visitantes.

Além da atuação de estudantes nas práticas de ensino, museográficas e de pesquisa, estes atuam também junto ao *Setor de Divulgação* do MUnA, elaborando e executando programas e projetos específicos para a divulgação das atividades, incluído formatação e manutenção do website do museu, dos programas impressos, folders, cartazes, banners, web-banners e demais produtos gráficos e meios de comunicação. Para esta frente o museu conta com uma bolsa permanente de estágio acadêmico e ainda com a colaboração de

20 Atualmente, está à frente do Setor Educativo do museu a Profa. Dra. Luciana Arslan, que conduz a orientação de estudantes que atuam na mediação das exposições.



projetos gráficos elaborados pelos estagiários do Laboratório de Arte Computacional do Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais do DEART.

Aos estudantes que demonstram interesse pelas práticas museográficas, a direção do MUnA busca facilitar seu contato com profissionais da área e com instituições museais consolidadas. Assim, esses estudantes são contemplados com mini-cursos específicos sobre museografia, catalogação de obras de arte, conservação preventiva de obras de arte, e com a possibilidade de atuação em forma de intercâmbio com outros museus de arte, além de visitas técnicas. Ao dedicar-se a estágios, monitorias e projetos, o estudante que assume responsabilidades de condução de atividades sistemáticas é introduzido em práticas que estimulam seu interesse na museologia, como campo do conhecimento, entendendo a necessidade de uma formação específica que o habilite a atuar em museus, casas de cultura e instituições culturais em suas cidades de origem. Muitos dos egressos do Curso de Artes Visuais da UFU, estimulados pelas práticas no museu, buscaram sua complementação profissional e acadêmica, em programas de pós-graduação na área da museologia e do Patrimônio, outros, que atuaram como colaboradores e estagiários no MUnA, já se fazem presentes hoje como agentes culturais em Uberlândia e na região, e mesmo em outros centros do país, como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Assim, essas práticas propiciadas pelo MUnA, totalmente extra-curriculares e não obrigatórias, têm colocado profissionais graduados em Artes no mercado de trabalho em uma condição privilegiada, quando se trata da busca por uma inserção no campo da expografia e da museografia.

Acreditamos, portanto, que, ao se instituir como museu-laboratório, o MUnA promove alterações qualitativas e impactantes, não apenas no contexto específico dos estudantes do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, mas, também, inserindo-se de modo significativo na vida cultural da cidade de Uberlândia.

Fazer o museu, fazer a cidade

Em 04 de dezembro de 2008, inaugurou-se, nas galerias do MUnA, a exposição “Congadas Desenhantes”. Tratava-se de um dos frutos de um projeto maior e homônimo, coordenado pelo artista-plástico e Professor de desenho do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, Glayson Arcanjo, e que envolvia, desde seu começo, o encontro de um grande número de desenhistas leigos e estudantes do Curso de Artes Visuais da UFU, como a extensa comunidade que se organiza, regularmente, e a muitas gerações, em torno das festividades do Congo em Uberlândia – uma das mais fortes manifestações da cultura negra em Minas Gerais.

Na noite de abertura da exposição, um “terno” do Congo (denominação dada aos grupos de familiares e amigos que se organizam para esses festejos, cada qual com suas bandeiras, suas fardas cores e ornamentações próprias e distintivas) – o terno “Marinheirão” – adentrou e atravessou as galerias do museu, tornando-o, ainda que por algumas breves horas, mais uma das ruas da cidade. O museu foi transformado em uma praça, em um palco e altar. Com seus tambores e danças, aquelas negras crianças, negros jovens e negros senhores de cabeça branca, aqueles homens e mulheres, já irmanados entre si, por laços de família e cultura, permitiram, ao ocuparem com sua presença e sonoridade todos os espaços do museu, que ocorresse uma irmanação maior. Exercendo um outro tipo de relação com a instituição, que não a de um público passivo, aquele terno do Congo reconheceu-se nas fotografias e desenhos expostos, no mastro de fitas erguido no meio do espaço expositivo, no mapa de Uberlândia no qual alfinetes coloridos localizavam, não somente o seu, mas os “quartéis” de cada um dos ternos da cidade, espalhados por vários bairros. Deu-se ali, ainda que de modo breve, fugaz, uma irmanação da cultura negra da cidade com a equipe do museu e seu público usual – formado, sobretudo, por estudantes e seus familiares – vivenciando-se um

trabalhos completos

ativo encontro de culturas, no qual todos se sentiram prestigiados e homenageados.

Não seria a primeira vez que encontros como este se dariam no interior do MUnA, que, desde sua fundação constituiu-se não somente como uma galeria de exposições contemporâneas, mas, também, como um fórum permanente de debates. Esses debates e encontros e essas exposições suscitaram a necessidade de elaboração, com urgência, de uma Política de Acervos própria para o MUnA – política esta que se encontra em fase de elaboração. Formado, sobretudo, por doações de artistas e professores do próprio Departamento de Artes Visuais da UFU, e também de instituições como o Banco do Brasil e o Itaú Cultural, o acervo do MUnA conta hoje com obras de artistas como Maciej Babinsky, Amílcar de Castro, Shirley Paes Leme, Cildo Meireles e Nelson Leirner, entre muitos outros, constituindo a mais importante coleção pública de arte da região.

Em princípios de 2009, efetuou-se, com recursos do Ministério de Cultura e do IPHAN, a compra de um significativo lote de gravuras brasileiras, modernas e contemporâneas, para o acervo do MUnA, contando com obras de autoria de Marcelo Grassmann, Arthur Luiz Piza, Renina Katz, Francisco Marin-guelli e Ernesto Bonato, entre outros artistas. Essa coleção constitui a exposição *Gravura Brasileira: Aquisições Recentes do MUnA*, aberta recentemente no Museu, com a curadoria do artista e professor Marcel Esperante, atualmente docente do Departamento de Artes Visuais da UFU.

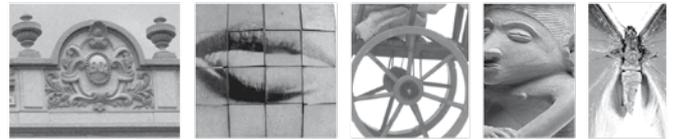
Prosseguindo, portanto, em sua tarefa de constituir, conservar e pesquisar um acervo de arte moderna e contemporânea que sirva às atividades de ensino, pesquisa e extensão do Curso de Artes Visuais da UFU, o MUnA necessita discutir hoje, ao começar a elaborar sua Política de Acervos, qual a interface desse acervo que privilegiará os encontros entre o museu e a cultura da cidade – uma cidade “nova”, com pouco mais de cem anos de existência, mas que já pode definir algo de sua história e de seu caráter.

Um dos pólos desta política deverá ser, certamente, o diálogo entre o acervo a ser constituído e as linhas de pesquisa desenvolvidas no âmbito do Departamento de Artes Visuais, e do Mestrado em Artes – lembrando ser o MUnA um museu universitário que deve sempre considerar a presença e a participação da pesquisa em seu cotidiano. Deste modo, naturalmente, já se potencializará a interface entre o museu e a cidade, através desta conexão entre o acervo existente e pretendido e as linhas de pesquisa em desenvolvimento no DEART, que contemplam “Poéticas Visuais”, “Ensino, Teoria e História da Arte”, “Mídia Arte” e “Interculturalidade e Visualidades de Fronteira”; linhas de Pesquisa que já incluem em seu interior a preocupação com objetos artísticos e culturais da cidade de Uberlândia. Um dos projetos ligados à Linha de Poéticas, por exemplo, trata justamente da criação e da intervenção artística nos espaços público e urbano, e já gerou a criação de obras, exposições e eventos como o *Projeto Arte Urbana*, realizado ao longo de 2008 pela Secretaria Municipal de Cultura, com a ocupação efêmera de várias partes da cidade, como praças, feiras, postes e calçadas.

Para além dessa conexão, no entanto, entre acervo e pesquisa, óbvia por sua necessidade, em se tratando,



abertura da exposição Congadas Desenhantes



como já foi dito, de um museu universitário de arte – com funções muito específicas, se comparado a outros gêneros de museus de arte – e levando-se em conta ainda o fato de se tratar de um museu que opera dentro de uma instituição pública federal de ensino superior (o que soma-se ao universo específico de suas possibilidades, determinantes e limitações²¹), torna-se imperativo responder a questão da necessária potencialização da relação entre o museu e a cultura urbana em seu entorno, sublinhando que o museu deve ser entendido como este espaço de trânsito, de trocas, de construção coletiva de significados, e não apenas como local de cristalização institucional e de legitimação daquilo que já se conhece.

Laboratório, espaço de extensão, ensino e pesquisa, o MUnA vem sendo, em sua gênese, um desses pequenos milagres que se operam no Brasil, onde, mesmo sem um maior apoio ou reconhecimento institucional, o desejo e o esforço de pequenos grupos de indivíduos e profissionais – como no caso dos funcionários e estudantes do Departamento de Artes Visuais da UFU – dá vida a empreendimentos culturais fundamentais, em todas as regiões do país. É o momento, contudo, de tentarmos dar um passo além, e de conquistarmos um maior respaldo institucional. Este respaldo institucional, no entanto, jamais será suficiente, ou plenamente legítimo, se vier apenas do âmbito já institucionalizado da universidade pública federal brasileira; ele só será suficiente quando for construído a partir das ruas e praças da cidade, e quando o próprio MUnA, incorporado à vida urbana de Uberlândia, for reconhecido por seus habitantes, de diversas culturas e camadas sociais, como um espaço efetivamente seu.

Bibliografia

- ARSLAN, Luciana M. **Ação Educativa em Arte - PIEEX**. Uberlândia: Museu Universitário de Arte (MUnA) - POEX/SIEX/UFU, 2008.
- DÓRIA, Renato P. **Descobrendo Obras, Imagens e Textos. Catalogação e desenvolvimento de materiais didáticos para o ensino de Artes Visuais – PIBEG**. Uberlândia: Museu Universitário de Arte (MUnA) - PROGRAD – UFU, 2008 e 2009.
- JUSTINO, Dayane de Sousa. **Programa Permanente de Extensão: Espaço Aberto**. Uberlândia: Museu Universitário de Arte (MUnA) - POEX / SIEX / UFU, 2006 e 2007.
- LENMKHUL, Luciene. **MUnA: História de um Acervo**. (Projeto de Pesquisa. Agência financiadora: FAPEMIG). Uberlândia: Museu Universitário de Arte (MUnA) – 2007 e 2008.
- MELO, Maria Carolina. **Laboratório de Práticas em Exposições**. Uberlândia: Museu Universitário de Arte (MUnA) - POEX / SIEX / UFU, 2006, 2007 e 2008
- RAUSCHER, Beatriz, B.S. **Programa Permanente de Extensão: MUnA**. Uberlândia: Departamento de Artes Visuais / Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais - POEX / SIEX / UFU, 2007.
- _____. **Projeto Permanente de Extensão: Arte em Curso**. Uberlândia: Museu Universitário de Arte (MUnA) - POEX / SIEX / UFU, 2006 e 2007
- RAUSCHER, Beatriz, B. S.; SILVA, Patrícia R. C. **Ação Educativa em Arte - PIEEX**. Uberlândia: Museu Universitário de Arte (MUnA) - PIEEX – POEX / SIEX / UFU, 2007.
- SOUSA, Márcia Maria. **Ação Educativa no MUnA**. Uberlândia: Museu Universitário de Arte (MUnA) - POEX/SIEX/UFU, 2006.

Os desafios da inclusão social nos museus universitários brasileiros: o projeto educativo do Museu de Arqueologia E Etnologia da USP com a favela São Remo

Camilo de Mello Vasconcellos – MAE USP

Márcia Lika Hattori – FFLCH USP

Introdução

No século XX, o grande desafio colocado para o mundo museológico foi o de tornar acessíveis as suas coleções e as suas propostas para os visitantes de qualquer proveniência, faixa etária e segmento social. Este desafio tornou-se uma meta a ser alcançada especialmente após o fim da Segunda Grande Guerra (1939-1945), quando se iniciou um processo intenso de questionamento a respeito da função social de uma instituição considerada até então estática e distanciada de uma sociedade em constante ebulição.

A partir dos anos 60, especialmente na Europa, com os movimentos contestatórios pela democratização da cultura, os museus iniciaram movimentos em direção a uma atuação mais incisiva com escolas, comunidades de seu entorno, populações carentes e rurais, chegando, inclusive, a novos formatos tais como os *museobus* ou *museu-trem* no contexto africano.

A intenção era romper o muro do isolamento dos museus com a sociedade e torná-lo mais participativo e interativo com a população que o sustentava.

Neste contexto, surgiu no Reino Unido um movimento bastante forte voltado para as discussões em torno da inclusão social no universo museológico que ganhou força com a ascensão ao poder do Partido Trabalhista em 1997. Neste caso, a ênfase aos museus como instrumentos para a inclusão social inseriu-se em um projeto político e acabou moldando as iniciativas e experimentações que vem ocorrendo neste país até a atualidade.

Concordamos com AIDAR (2002) quando ressalta que, para compreender as origens da inclusão social nos museus, devemos abordar o conceito de exclusão social que segundo a autora refere-se aos *“processos pelos quais um indivíduo, ou um grupo de indivíduos, encontra-se com acesso limitado aos instrumentos que constituem a vida social e são por isso, alienados de uma participação plena na sociedade em que vivemos”* (AIDAR, 2002, p. 54). Esta exclusão pode estar, segundo a autora, relacionada a três níveis: exclusão dos sistemas políticos, exclusão do mercado de trabalho e, finalmente, a exclusão de elos familiares e comunitários.

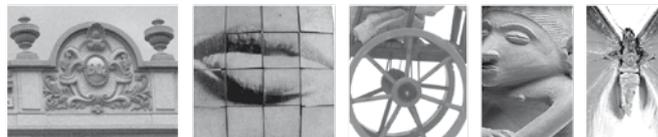
Neste sentido, entendemos que os museus como instituições públicas possuem um papel social de relevância e, portanto, devem assumir e atuar como agentes de mudanças sociais e se constituírem em ferramentas para a inclusão social, especialmente daqueles segmentos que estão completamente alheios e distantes de uma instituição que, especialmente em nosso país, ainda se configura como algo a ser conhecido e apropriado.

Foi nesta direção que concebemos o Projeto *Inclusão Social nos Museus: MAE-USP e Comunidade da Favela São Remo*, apresentado a seguir.

O projeto MAE/USP e a favela São Remo: em busca de uma metodologia de trabalho

No ano de 1993 o MAE-USP transferia sua sede, acervo e funcionários para um novo espaço localizado no campus da Cidade Universitária. Esta nova sede localiza-se até hoje, ao lado de uma favela cujos moradores possuem na Universidade uma referência, quer como espaço de lazer, de passagem, e mesmo de atividade profissional, pois um grande número destes trabalham como funcionários da Universidade, especialmente nas áreas de limpeza e vigilância.

Ao ocuparmos este novo espaço, um prédio que estava sendo adaptado para receber um Museu, existia



uma quadra de futebol de salão que se constituía numa área de lazer importante para os moradores da favela, especialmente aos finais de semana. Como era uma área que passava para a jurisdição do MAE tivemos que ocupar e iniciar as adaptações necessárias para ampliação de nossas atividades museológicas. A reação veio logo em seguida: em um final de semana, o espaço do MAE que incluía esta quadra de futebol acabou sendo invadido e algumas de suas instalações tornaram-se alvo de destruição e roubo.

Nosso desafio estava assim colocado e deveria ser enfrentado: como nos aproximarmos de uma comunidade totalmente desconhecida e alheia ao universo museológico e trabalhar na perspectiva da preservação patrimonial, se éramos vistos por esta mesma comunidade como vizinhos indesejáveis, estranhos e que havia, até mesmo “destruído” o seu patrimônio?

Era necessária uma ação emergencial que propiciasse a curto e médio prazo uma mudança qualitativa nesta relação de estranhamento e que não fosse apenas um “apaga incêndio”, mas que pudesse efetivamente concretizar-se como uma ação de inclusão social e que viesse de encontro aos nossos objetivos de ampliação de nossa função social.

Nossa primeira ação foi a de realizar um diagnóstico da comunidade da favela com o objetivo de conhecer quais eram os canais existentes de participação e de organização que os moradores possuíam. Nesse momento foi fundamental nossa aproximação com a *Associação de Moradores do Jardim São Remo* que à primeira vista, nos recebeu com estranhamento e desconfiança de nossas proposições, chegando até mesmo a nos confundir com funcionários da Prefeitura da Cidade de São Paulo, que estariam realizando sondagens na localidade para o *Projeto Cingapura*²² de então.

Durante a realização deste diagnóstico foi possível identificar as diversas lideranças políticas, religiosas, esportivas e culturais inseridas na vida cotidiana dos moradores e também definir nossa estratégia de atuação junto à Escola de Alfabetização de Adultos²³ que funcionava no período noturno e no mesmo espaço da sede da *Associação de Moradores da Comunidade*.

Descobrimos também que havia um grupo de estudantes da própria Universidade que trabalhava como voluntários neste programa de alfabetização e que demonstraram grande entusiasmo com o desenvolvimento de um projeto em conjunto com o MAE.

Como atuar numa perspectiva pedagógica, no sentido de sensibilizar os moradores desta comunidade em relação a uma instituição completamente estranha às suas vidas e que possui como um de seus principais objetivos a preservação de um acervo de objetos também estranhos a eles e que, pior ainda, se encontrava fechada em processo de montagem de sua exposição de longa duração?

Nossa principal estratégia de atuação, nesse momento, foi a definição de um eixo de discussões em torno de um tema gerador, a saber: o que é patrimônio? O que se constituiria em patrimônio de moradores que viviam e ainda vivem na mais completa exclusão social, despossuídos de seus mais elementares direitos e vítimas de um violento processo de privações?

Nesse primeiro momento, realizamos diversas atividades de exploração de objetos dos próprios moradores numa perspectiva individual, onde cada um trazia aqueles artefatos mais significativos de suas vidas fazendo-os rememorar algo que já não mais existia, e que traziam junto de si lembranças de momentos tristes, alegres, trágicos, enfim, da história de cada um daqueles cidadãos tão sofridos.

Como melhorar as condições de vida em um espaço que era alvo de amor e ódio? Como melhorar as con-

22 Esse foi um Projeto habitacional desenvolvido na gestão do então Prefeito Paulo Salim Maluf (1992-1996) e que previa a verticalização de algumas das favelas da Cidade de São Paulo. Este Projeto foi muito polêmico e acabou dividindo moradores e também a população em geral a respeito de sua implantação.

23 Esta proposta baseava-se no Movimento de Alfabetização de Adultos (MOVA), implantado durante a gestão da ex-prefeita Luiza Erundina (1988-1992).

trabalhos completos

dições de moradia de um patrimônio coletivo? Será que aquele espaço sempre havia sido “daquele jeito”? Neste momento os próprios moradores saíram em busca de referências do passado para entenderem as condições do presente: moradores mais antigos foram entrevistados (estes depoimentos foram gravados e fotografados por eles próprios). Descobriram que um dia, num passado distante, aquele espaço havia sido bonito, limpo, com uma grande área verde.

Como decorrência deste processo o eixo de discussão passou a ser, então, o que fazer naquele momento presente que pudesse efetiva e concretamente mudar a vida daquelas pessoas em um futuro próximo?

A melhoria destas condições de vida era reconhecidamente uma ação política de seus moradores. Qual a nossa surpresa quando os alunos da escola de alfabetização de adultos passaram então a considerar de suma importância convocar os candidatos à renovação da diretoria da Associação de Moradores da Favela e discutirem as suas plataformas de atuação uma vez eleitos. A sala de aula tornou-se então espaço de discussão de idéias e projetos visando a melhoria das condições daquele patrimônio que passou a ser olhado na perspectiva de uma luta efetiva e incansável pela sua transformação.

Após todo este processo de discussões, os alunos consideraram importante a montagem de uma exposição que registrasse todo aquele processo e que para eles havia demonstrado a possibilidade deles próprios acreditarem que alguma coisa poderia ser mudada com a participação e a intervenção efetiva dos moradores. No dia da inauguração da exposição, eram visíveis a alegria e o orgulho de todos que haviam participado daquele processo²⁴.

Este projeto educativo, acima descrito, e desenvolvido durante um ano inteiro de trabalho já não existe mais da forma como fora proposto por diversas razões, mas demonstrou a possibilidade efetiva de sua viabilidade, no sentido de se constituir em um modelo de experiências que serviu de referencial para vislumbrarmos a potencialidade de se trabalhar com públicos inclusivos do ponto de vista de uma instituição museológica.

Foi fundamental o estabelecimento de nossa parceria com a Escola de Alfabetização de Adultos e, a metodologia utilizada, expressou o desenvolvimento do projeto durante o seu percurso, ou seja, não tínhamos a “receita mágica” para envolver este segmento carente da comunidade, e a proposta foi sendo pensada e repensada durante a resposta que esta mesma comunidade apresentava às nossas proposições.

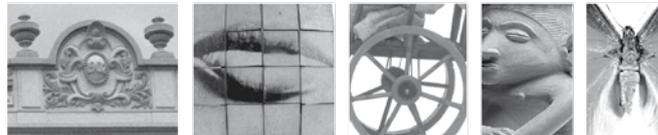
Após a abertura da exposição de longa duração do MAE-USP intitulada “Formas de Humanidade” em dezembro de 1995, passamos a concentrar nossos esforços no atendimento das crianças de Educação Infantil que estão vinculadas a uma entidade religiosa que atua na favela há mais de dez anos. Essa atividade ocorre no espaço da própria escola e no MAE, quando as crianças visitam o espaço dedicado às culturas indígenas e realizam oficinas educativas.

Essas atividades ocorriam quando a equipe de professores desenvolvia em seu trabalho temas relacionados às sociedades indígenas, porém, não havia um real interesse e envolvimento da direção escolar, o que nos deixava um tanto quanto frustrados por considerar que poderíamos desenvolver junto às crianças muito mais do que vinha ocorrendo até então.

Ao final do ano de 2005, fomos informados de uma mudança na direção e no corpo docente da Escola que passou a denominar-se *Projeto Girassol*, contando, inclusive, com uma nova sede e também uma nova proposta pedagógica de maior participação dos pais e da comunidade da própria Favela nas atividades propostas pela entidade educacional.

Desta maneira, buscamos a direção da Escola, apresentamos nosso desejo de retomar um projeto de longo

24 Este projeto contou com a colaboração efetiva dos estagiários Mário Loureiro e Oswaldo Camilo, respectivamente alunos do Departamento de História da FFLCH e do curso de Pedagogia da USP.



prazo que não fosse apenas uma visita ao MAE e, a direção demonstrou grande empolgação com o desenvolvimento de uma proposta conjunta que pudesse envolver o corpo docente, as crianças, os pais e o MAE-USP.

Nesse encontro os professores manifestaram uma grande expectativa pelo desenvolvimento de uma proposta que pudesse estabelecer uma parceria entre os objetivos desenvolvidos pela ação pedagógica da Escola com a nossa experiência desenvolvida no MAE. Desta maneira, elegemos três eixos temáticos que estão norteados o nosso trabalho ao longo dos dois últimos anos:

- 1) Função e natureza de uma instituição museológica;
- 2) Influências das sociedades africanas no Brasil;
- 3) Brasil Indígena.

Para o desenvolvimento desse projeto definimos quatro objetivos básicos:

- Diversificar nosso público de atuação no MAE-USP;
- Acentuar a função social de uma instituição museológica trabalhando com públicos inclusivos que normalmente não possuem acesso aos espaços dos museus;
- Contribuir para o aprofundamento da relação entre a Universidade com as comunidades de seu entorno por meio de projetos de cultura e extensão e
- Ampliar as discussões a respeito do conceito de diversidade cultural na perspectiva de que a convivência com as diferenças culturais podem levar à compreensão destas e estabelecer um processo de interação social.

Para trabalharmos o eixo temático a respeito da função e natureza de uma instituição museológica desenvolvemos uma estratégia de trabalho que foi iniciada com a discussão da noção de coleção. Para tanto selecionamos diversas coleções de objetos que as crianças normalmente reúnem consigo: brinquedos, latas de refrigerantes, revistas em quadrinhos, figurinhas, chaveiros, etc.

A partir disso, decidimos propor a realização de algumas atividades de caráter museológico tais como organizar estas coleções com base em alguns critérios: cor, formato, tamanho, etc.

Após esta atividade, realizada na sede da escola, levamos os alunos²⁵ na semana seguinte ao MAE e, por meio de uma visita à nossa exposição de longa duração, retomamos o conceito de coleção, desta vez com objetos de diferentes sociedades, representadas em nosso acervo.

Como prosseguimento às demais visitas passamos a trabalhar diversos aspectos da influência das sociedades africanas no Brasil. Definiu-se então um tema gerador voltado para a exploração do conceito de diversidade cultural a partir de alguns aspectos: na cultura material (máscaras africanas e instrumentos musicais) na dança, gastronomia e nos brinquedos e brincadeiras africanas.

Todas estas atividades contaram com visitas à nossa exposição de longa duração e com oficinas voltadas para a exploração destas temáticas referidas acima. Desta maneira, tivemos uma oficina de confecção de máscaras africanas, uma de instrumentos musicais a partir de materiais recicláveis, de dança e gastronomia. Estas duas últimas oficinas contaram com a participação de Antonia Vimbai Chonyera, originária do Zimbábue que chegou,

25 Estas crianças encontram-se na faixa etária dos 4 aos 6 anos de idade.

inclusive, a realizar na escola um prato típico deste país, e que foi deliciosamente desfrutado por toda a comunidade da escola.

A atividade teve ainda uma visita ao *Museu Afro Brasil*, não só pela oportunidade de conhecer outros acervos, mas também pela possibilidade de vivenciar espaços museológicos da cidade em que vivem, mas que desconhecem tendo em vista as limitações de ordem social e cultural em que estão envolvidas.

A partir de 2008, o Girassol que anteriormente funcionava vinculado a uma ONG, acabou sendo assumido pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo para tornar-se mais uma unidade de Educação Infantil da rede pública de ensino.

As atividades desenvolvidas no ano de 2008, contaram com a participação das crianças na faixa etária de cinco anos devido às mudanças do corpo docente e da programação que envolvia a vinculação do projeto à rede municipal.

A avaliação preliminar, ao longo dos três anos de desenvolvimento do projeto, demonstrou a necessária continuidade para o estabelecimento de outros processos de significações para as crianças no que diz respeito à vivência de uma instituição museológica, que deixa de ser apenas um lugar curioso e diferente, para assumir-se como um lugar de descoberta, reflexão e construção de conhecimentos.

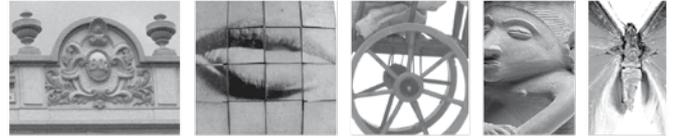
Este projeto criou uma referência do educando com a instituição museu, o que contribui para que haja uma efetiva apropriação deste espaço, criando laços de familiarização não apenas com esta instituição mas também com a Universidade, que deixa de se constituir apenas como um local de passagem para os seus moradores, e torna-se, sobretudo, uma referência como espaço de pesquisa, ensino e extensão.

Conclusão

Finalmente, é necessário apresentar algumas proposições a respeito do trabalho educativo em museus com públicos inclusivos que consideramos fundamentais na definição de uma metodologia de ação:

- 1) Trabalhos museológicos que tenham como preocupação a questão da inclusão social devem ter como perspectiva de atuação de que estes não se constituem em uma política assistencialista, mas que devem efetivamente levar à participação dos excluídos no sentido da busca efetiva de sua integração à sociedade. Como instituições públicas, nossos museus devem assumir o compromisso ideológico e político de sua responsabilidade para com a sociedade à qual pertencem e da qual dependem para continuarem existindo;
- 2) Projetos de inclusão social podem acarretar mudanças em nível individual, com o desenvolvimento da auto-estima dos cidadãos envolvidos, pois trabalham na perspectiva da identidade e do pertencimento;
- 3) Todas estas ações podem, numa perspectiva mais ampla, levar as instituições museológicas a repensarem sua política cultural, planejamento e programação;
- 4) O objetivo destas ações é que se constituam em uma política cultural permanente de cada instituição e que, futuramente, estas deixem de ser apenas atos isolados para se tornarem efetivamente políticas públicas de inclusão social nas instituições museológicas brasileiras.

Consideramos que não cabe apenas aos educadores de museus atuarem na perspectiva de uma sociedade mais igualitária e democrática quando decidimos trabalhar com os chamados excluídos. Esta atuação



pode constituir-se em fator aglutinador que mobilize toda a instituição museológica em prol desta luta, que se constitui, antes de tudo, na discussão de uma sociedade realmente democrática e mais justa.

Bibliografia

AIDAR, Gabriela. **Museums and social change**: two perspectives on the social role of museums. Dissertação não publicada, University of Leicester, 2001.

_____. "Museus e inclusão social". In: **Ciências e Letras**. Porto Alegre, nº 31, 2002.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "A museologia como uma pedagogia para o patrimônio". In: **Ciências e Letras**. Porto Alegre, nº 31, 2002.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de *et alii*. **Como explorar um museu histórico**. São Paulo: Museu Paulista/USP, 1992.

POSSAMAI, Zita Rosane, "A pesquisa no museu". In: **Ciências e Letras**. Porto Alegre, nº 31, 2002.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. "A função educativa de um museu universitário e antropológico: o caso do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo." In: **Cadernos do Centro de Estudos e Organização da Memória da Universidade do Oeste de Santa Catarina (CEOM)**. Campus de Chapecó, nº 21, 2005.

trabalhos completos

A população e os Museus Universitários

Elisabete de Santis Braga

Museu de Ciências da USP

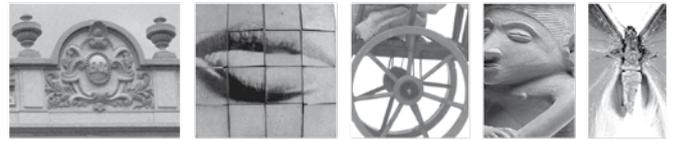
Museus universitários podem ter origens diversas como na herança de coleções particulares, sendo fiéis depositários de acervos de importância cultural e artística e também, atuando como guardiões de coleções científicas criadas com finalidades de pesquisa e didática, lotadas na Universidade e abertas, não somente ao segmento científico, mas também ao conhecimento geral e didático. Algumas coleções são restritas à visitação agendada em função do formato modesto, ou da falta de estrutura para abertura à visitação geral. Enfim são vários os contextos das coleções lotadas na Universidade, como é o caso da USP.

Alguns acervos foram estruturados no formato de grandes museus como o Museu Paulista, Museu de Zoologia, Museu de Arte Contemporânea e Museu de Arqueologia e Etnologia, outros se estruturaram junto à sua Unidade de origem, oferecendo condições à visitação pública como é o caso dos acervos museológicos de Minerais e Rochas do Instituto de Geociências, do Acervo de Anatomia Humana do Instituto de Ciências Biomédicas, do Acervo de Oceanografia e Aquários do Instituto Oceanográfico, do Museu de Anatomia Veterinária da Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia, do Acervo da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto, Museu e Centro de Ciências, Educação e Artes Luiz de Queirós de Piracicaba, Museu da Computação de São Carlos e existem aqueles que permanecem em um regime de abertura parcial, permitindo uma visitação restrita e com conservação dependente do esforço e dedicação de poucos, com envolvimento institucional modesto diante das necessidades dos acervos.

Considerando os diferentes formatos e arranjos em que os Museus e Acervos museológicos da Universidade se distribuem, também se encontram as diferentes formas de atingir o público e de interagir com os mesmos. Com um maior grau de organização e instituídos sob a forma regimental, os Museus Paulista, de Zoologia, de Arte Contemporânea e de Arqueologia e Etnologia, mantém um diálogo com o público utilizando ferramentas especiais, veículos de difusão cultural, mecanismos de divulgação estruturados em uma base diferente de comunicação em relação àqueles ditos acervos de Unidades e Órgãos da USP que estão diretamente atrelados aos seus Institutos, Faculdades e Órgãos, que por sua vez, utilizam ferramentas mais modestas para divulgação.

O Museu de Zoologia da USP é um exemplo de centro gerador e guardião de coleções científicas destinadas ao público geral e aos pesquisadores, por dispor de exemplares da fauna na forma de coleções referenciais citadas e procuradas por especialistas do mundo todo. A vocação para a pesquisa e para a divulgação do patrimônio esteve sempre presente e sua incorporação à USP ocorreu em 1969. Localizado em espaço *extra-campus*, apresenta uma forma de diálogo com a comunidade mais individualizada, com uma identidade própria junto à população estando com uma visibilidade para o público geral discretamente associada à USP. O caráter universitário deste e de outros museus localizados fora do *campus* universitário está diluído e a população mais geral, acaba freqüentando o espaço, sem uma preocupação com a possibilidade de se deparar com coleções e informações complexas que não estão ao seu alcance, imagem esta que mora no imaginário de muitos indivíduos sobre o que seria um museu universitário.

A promoção cultural e artística junto aos espaços museológicos, constitui uma ferramenta de atração que pode ter repercussões muito positivas, pois a partir de um convite para uma atividade paralela, o público é atraído a freqüentar o espaço expositivo. Muitas vezes trata-se de um público diferenciado, o qual se deixa também envolver pelo local e não só adquire conhecimento novo, como cria o hábito de visitar



o espaço recém conhecido, trazendo outros visitantes. Uma experiência no Museu Paulista foi feita com apresentações de saraus em horários diferenciados. Essa *degustação* permite o incremento da superfície de diálogo com a população embora, em se tratando do Museu Paulista, também conhecido como Museu do Ipiranga, a visita pela população nacional é grande, mas o conhecimento que o mesmo pertence à Universidade de São Paulo é pequeno. Sua localização no Parque da Independência, linda área verde, auxilia a interação com a população. O grau de identidade que o acervo oferece à população com os valores históricos, culturais e artísticos facilita a proximidade e o diálogo.

Museus que promovem cursos, oficinas e atuam em outras cidades, mostram sua vocação com maior facilidade à população e acabam se aproximando mais da comunidade, despertando curiosidade e formando agentes multiplicadores para a divulgação. O Museu de Arqueologia e Etnologia da USP interage com a população por meio de oficinas e cursos, e também em trabalhos de campo realizados em escavações, atravessando o muro da Universidade, o que lhe permite um bom diálogo com a comunidade externa. O Museu de Arte Contemporânea da USP, muito procurado por abrigar coleções importantes nos cenários nacional e internacional, como obras raras e prêmios de bienais, possui importante forma de diálogo com a comunidade, também por meio de cursos, oficinas e ações educativas. A conquista de uma sede maior junto ao Parque do Ibirapuera, sem dúvida fará com que a aproximação e o diálogo com a população aumente, pois a inserção em uma área verde voltada ao lazer e a cultura, aumenta o diálogo de um Museu Universitário com a comunidade.

Museus como espaços que guardam um patrimônio morto, ou instrumentos antigos, peças de laboratório e objetos estranhos, cuja compreensão exija muito estudo é uma idéia que pode contribuir a baixa visitação, sobretudo quando o nome já diz: - “Museus Universitários”. Pode-se imaginar a visita a um acervo museológico com parte do acervo vivo? - É possível encontrar um roteiro que misture o conhecimento sobre a ciência oceanográfica, seus equipamentos e pesquisas junto à observação de grupos vivos de animais em aquários, o que anima e atrai visitantes de todas as idades. A surpresa é boa pela parte dos visitantes que não esperam encontrar um grau de animação dentro de um espaço universitário. Muitos acervos são surpreendentes, como o de Minerais e Rochas do Instituto de Geociências que além dos belos exemplares que apresenta, recebe os visitantes com uma réplica do esqueleto de um dinossauro em tamanho natural nas dependências do Instituto. O Museu de Anatomia Humana do Instituto de Ciências Biomédicas possui um acervo muito procurado de peças anatômicas humanas, que teve uma busca intensa pela população após a apresentação da exposição “Bodies” em São Paulo. A publicidade associada ocorreu como uma ferramenta favorável à visitação ao Museu, que foi concebida pelo acaso e não por um apoio regular à sua divulgação por órgãos externos à Universidade.

Centros de divulgação de ciência como a Estação Ciência são exemplos de proximidade à população. O público escolar que frequenta o espaço da Estação Ciência é muito grande, os eventos temporários incentivam o retorno dos visitantes e atraem público de todas as idades. Trata-se também de um espaço fora do *campus* e formado por muito material interativo e corpo de monitores e educadores dedicados às atividades da Estação.

Patrimônio ambiental associado à divulgação da ciência e tecnologia é o que ocorre no Parque de Ciência e Tecnologia – CIENTEC, localizado junto à nascente do Rio Ipiranga, dentro de uma importante área verde da cidade de São Paulo, que inclui e preserva parte da Mata Atlântica. É um exemplo de local onde o conhecimento ambiental se une ao conhecimento físico e astronômico, associado ao lazer. Sua localização fora do *campus* é privilegiada, junto ao Zoológico de São Paulo e o Jardim Botânico, e apresenta um enorme potencial para atrair a população e cujas parcerias e apoio devem ser constantes pela grandiosidade e

trabalhos completos

valor deste espaço.

A divulgação e as parcerias se afastam dos acervos universitários, o que dificulta também a melhoria das condições de extroversão do conhecimento contido nesses espaços.

Uma visão corrente de museus é a de que guardam um patrimônio morto, disponível a uns poucos aficionados e a colecionadores, interessados em conhecer como eram os antepassados. Trata-se de uma visão de museu como espaço pouco dinâmico e sem sentido para a maioria da população, que o identifica como local descomprometido com a realidade e a diversidade cultural (Reddig & Leite, 2007). Os conteúdos dos museus e coleções universitárias, muitas vezes, estão muito próximos à realidade do dia-a-dia, mais do que se imagina. Eis uma barreira a ser quebrada!

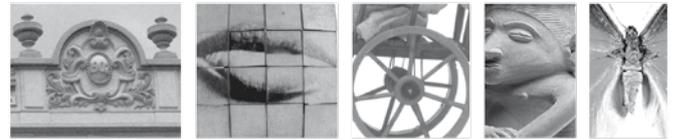
Muitos acervos foram concebidos por atividades de pesquisa e atividades didáticas dentro das universidades, bem como, muitas coleções e acervos foram depositados nas universidades para que as mesmas fossem fiéis guardiãs, pois além do conhecimento e cuidado que as universidades possuem, a certeza da extroversão e acessibilidade ao patrimônio são garantidas nesses locais. Há necessidade de reflexão sobre a comunicação e divulgação. Diversas mídias deveriam estar associadas ao funcionamento dos museus e acervos, como uma obrigação científico-cultural, sobretudo para aqueles mantidos por órgãos públicos. O apoio por parte de diversas fontes, governo, indivíduos e fundações, bem como o público em geral é fundamental aos museus.

Os espaços expositivos como locais de pesquisa e de aquisição de conhecimento mais intenso merecem maior divulgação junto à população por meio de campanhas publicitárias de divulgação e parcerias com escolas, universidades, grupos e outros. Os meios de comunicação são relevantes para os museus e exposições. As mídias também são importantes sob a forma de publicidade especialmente por meio de cartazes, anúncios em jornais e cobertura televisiva que em muitos casos informam as pessoas, a respeito de exposições (Appadurai & Breckenridge, 2007), que no caso de Museus intitulados como universitários devem ter um apelo a mais para a popularização do espaço.

Na divulgação gratuita dos museus e acervos museológicos, qual meio de comunicação investe? Qual parceiro se associa? Para muitos, a visita aos museus está ligada ao aprendizado de ser cosmopolita e moderno. A visita aos museus muitas vezes está associada somente ao lazer e, deve-se reforçar que visita aos museus universitários não suprime o lazer. A revisão de muitos acervos museológicos universitários deve ser feita para que o acervo e o conhecimento associado a ele possam ser passados ao público vinculados ao prazer e ao lazer. Em toda a parte, os museus parecem estar cada vez mais envolvidos com experiências de veículos de comunicação de massa (Lumley, 1988). Isto deveria valer muito para Museus Universitários.

Em muitos casos não é o fato do Museu ser universitário, mas sim, de estar na Universidade, o grande agente inibidor da visitação pelo receio em estar diante de acervos que não possam ser compreendidos sem que haja uma formação escolar universitária. Uma associação irreal! Parte de acervos e coleções é reservada para a visita de especialistas e pesquisadores, porém um espaço expositivo permanente em muitos casos é de alcance geral e dispõem de agentes facilitadores que utilizam diversas linguagens para a comunicação para o público que se dispôs a receber. O monitor é um excelente agente de comunicação com a população, mesmo que as máquinas facilitem muitas interações e compreensões, a figura humana possui a sensibilidade e a arte que não podem ser substituídas de forma plena. Estudantes universitários no papel de monitores representam uma excelente forma de diálogo com o público. Esta vantagem ocorre dentro dos museus universitários, não só na posição de monitor como de estagiário em vários setores. Afinal, os museus universitários tem o cordão umbilical com a multiplicidade dos saberes.

Você não precisa ser turista para visitar museus e nem estudante para visitar museus universitários. A



popularização da ciência, a ciência na arte, a arte na cidade, o povo na tela. Nas culturas públicas de países como a Índia, tanto os museus como o turismo tem uma dimensão doméstica importante, uma vez que proporcionam meios pelos quais as populações nacionais podem conceituar sua própria diversidade e refletir sobre suas diversas práticas e histórias culturais (Breckenridge, 2008)

O diálogo contínuo com os escolares e a movimentação do espaço com exposições temáticas temporárias constituem um forte atrativo ao público. A facilidade do acesso pelo público por meio de transporte comum, também reforça o diálogo com a população na grande São Paulo. O diálogo dos museus com as escolas e universidades deveria ser ampliado pela demanda de pesquisas escolares junto aos acervos. A pesquisa de um tema definido, que permitisse o retorno do visitante para um olhar mais específico no espaço e na oferta de material disponível para consulta, é uma excelente ferramenta para a formação científico-cultural. Dificilmente um visitante retorna ao espaço visitado para realizar uma pesquisa. Se pudéssemos contar eletronicamente os retornos, tal qual o acesso de uma página *web*, verificaríamos a necessidade de integração das visitas, não só em grupos, mas também, o incentivo à visita individual e temática ao espaço expositivo, para aproveitamento máximo do acervo e conhecimento disponível nestes centros científico-culturais, que são os espaços museológicos.

Os museus universitários primam naturalmente pela riqueza de conhecimento que acompanham as peças. A vitrine, muitas vezes exibe um recorte ou um *flash* do material existente, sendo que muitas vezes somente um exemplar entre milhares está exposto ao público.

Esses espaços de preservação de memória e conhecimento estão espalhados nos *campi* da USP e alguns estão fora do espaço definido dos *campi*, localizando-se muitas vezes em espaços públicos onde a associação à Universidade deve ser ressaltada.

E a população, ela vem ao *campus* visitar os Acervos e Museus? Quais os impedimentos? Por que o Programa precisa de incentivo? Participantes USP se empenham suficientemente? A Universidade atravessa o muro para a divulgação? A população atravessa o muro para a visitação?

São questões que devem ser observadas não só pelo contexto de Museu Universitário, pois alguns são museus tradicionais, sendo do conhecimento da população como é o caso do MAC, localizado no *campus*, mas que não deixa de oferecer interface de diálogo e comunicação para manter sua presença junto à população. A Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, pensando em uma divulgação integrada para maior proveito pela comunidade de todas as atividades culturais, buscou ferramentas que não só divulgam os Museus Institucionais, mas também estende o serviço de divulgação aos acervos museológicos e atividades culturais dos diversos *campi*, além de manter um programa de atendimento ao público dentro do *campus* da Cidade Universitária, chamado *Fins de Semana e Feriados em Museus e Acervos da Cidade Universitária* o qual convida a população que não tem disponibilidade de freqüentar os Acervos nos dias de semana, a vir ao *campus* conhecer parte do patrimônio sob a guarda da Universidade.

A criação do Museu de Ciências da USP, Órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, como um modelo diferenciado de Museu em relação aos centros de ciência já estabelecidos no mundo para a divulgação, sobretudo das ciências exatas e biológicas por meio de muita demonstração experimental e interatividade, representa um centro de integração entre os museus, acervos museológicos, centros de ciências, parques e outros espaços da USP que praticam a preservação do patrimônio e a criação de ferramentas para a prática da educação não formal, abrangendo não só as Ciências Exatas e as Ciências Naturais, mas também, as Ciências Humanas, a Tecnologia e as Artes. O Museu de Ciências da USP atua como um órgão de integração que permite o diálogo transversal de todos os atores USP envolvidos na divulgação do patrimônio científico-cultural da Universidade. É uma idéia inovadora criada de modo a contribuir ao

trabalhos completos

aumento da divulgação e aproximação à sociedade, por meio de programas, cursos, oficinas que podem ser concebidos sob demanda, tanto da comunidade interna como da externa à Universidade. Seu Conselho Deliberativo é constituído de mais de 40 unidades que aderiram ao Museu de Ciências da USP, tendo uma representatividade ampla na capital e nos demais *campi*. A divulgação do patrimônio gerado e sob a guarda da universidade é feita por meio de programas, coordenação de eventos e exposições itinerantes onde a USP é extrovertida para outros lugares e cidades.

Os espaços de preservação de memória e conhecimento podem estar espalhados nos *campi* das universidades ou fora deles, porém observa-se que a extroversão dos acervos não é apenas uma questão de abertura de espaço físico.

A divulgação, como um dos agentes de incentivo às visitas aos Museus e Acervos Museológicos, deve ser praticada sempre. Sendo assim, aproveite esta oportunidade para apresentar um pouco do que a USP oferece à população:

Museus

Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Museu Paulista - MP

Museu de Zoologia - MZ

Acervos em Institutos Especializados

Acervo de Artes Visuais - Instituto de Estudos Brasileiros – IEB

Acervo de Biologia - Centro de Biologia Marinha - CEBIMAR

Acervos em Unidades de Ensino

Centro Histórico-Cultural de Enfermagem Ibero-Americana - Escola de Enfermagem

Museu de Rochas, Minérios e Minerais – Escola Politécnica

Centro de Ciências, Educação e Artes Luiz de Queiroz – Escola Superior de Agronomia Luiz de Queiroz

Museu da Farmácia – Faculdade de Ciências Farmacêuticas

Museu da Educação e do Brinquedo – Faculdade de Educação

Centro de Memória da Educação – Faculdade de Educação

Museu Histórico Prof. Carlos da Silva Lacaz – Faculdade de Medicina

Museu Ceroplástico Augusto Esteves – Faculdade de Medicina

Museu Técnico-Científico do Instituto Oscar Freire – Faculdade de Medicina

Museu de Anatomia Veterinária Prof. Plínio Pinto e Silva – Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia

Coleção Entomológica de Referência – Escola de Saúde Pública

Acervo de Vertebrados do Departamento de Zoologia – Instituto de Biociências

Acervo de Invertebrados do Departamento de Zoologia – Instituto de Biociências

Herbário do Departamento de Botânica – Instituto de Biociências

Museu de Anatomia Humana Prof. Alfonso Bovero – Instituto de Ciências Biomédicas

Matemateca – Instituto de Matemática e Estatística

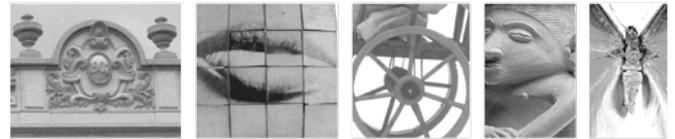
Museu de Computação Odelar Leite Linhares – Instituto de Ciências Matemáticas e de Computação – campus São Carlos

Museu de Geociências – Instituto de Geociências

Museu Oceanográfico – Instituto Oceanográfico

Museu de Ecologia – Centro de Divulgação Científica e Cultural – CDCC – São Carlos

Museu de Física – Centro de Divulgação Científica e Cultural – CDCC – São Carlos



Modelos diferenciados de Museus e de Patrimônio Edificado e Ambiental

Museu de Ciências da USP

Estação Ciência

Parque de Ciência e Tecnologia – Parque Cientec

Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos

Coleções em diversas Unidades e Órgãos

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Faculdade de Odontologia de Bauru

Faculdade de Direito

Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto

Faculdade de Enfermagem de Ribeirão Preto

Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas

Instituto de Astronomia, Geofísica e Ciências Atmosféricas

Referências bibliográficas

APPADURAI, A. & BRECKENRIDGE, C. A., 2007. "Museus são bons para pensar: o patrimônio em cena na Índia". *In: Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, ISSN 1807-6149, ano III n. 3, p:10-26.

CPC/SIBi-USP. Catálogo das coleções especiais e Acervos Museológicos da USP. ISBN 85-85026-02-2, 2003. 168pp.

LUMLEY, R. (ed). **The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display**. New York, Routledge, 1988.

MONTAÑÉS, C. **El museo-um espacio didático y social**. Ed. Mira, 2001. 171pp.

REDDIG A. B. & LEITE A. I. "O lugar da infância nos museus". *In: Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, ISSN 1807-6149, ano III n. 3, p: 32-41.

RICO, J. C. **¿Por qué no vienen a los museos? Historia de um fracasso**. Ed. Sílex. 2002 173pp.

28 de abril de 2009

Museus de cidade

Selecionar e Organizar, Pesquisar e Escrever: no Museu construindo saberes sobre a Cidade

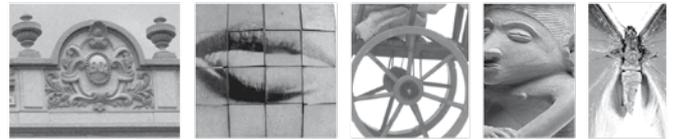
Eveline Andrade

Mestranda do Programa de Pós Graduação em História na Universidade Federal de Santa Catarina e coordenadora do Arquivo do Museu Histórico Thiago de Castro

É verificável nos últimos anos uma saliente preocupação acerca do debate museológico no Brasil, não há como negar que a museologia passou a integrar de forma mais efetiva a pauta dos interesses políticos a nível nacional. Em consequência disso iniciou um processo de diálogo com a comunidade museológica do país com objetivo de estabelecer linhas gerais para o desenvolvimento de uma política nacional voltada para o setor museológico brasileiro. Não cabe aqui fazer qualquer tipo de avaliação qualitativa ou não, acerca das ações que têm sido desenvolvidas em favor ao cumprimento de tal objetivo. Contudo, podemos afirmar que se, ainda, não atingiu os patamares desejáveis, seguramente garantiu aos Museus um momento para refletir e repensar suas práticas e representações em relação ao meio social do qual faz parte. Pensar as diversas relações estabelecidas entre Museu e Cidade, por exemplo, enriquece o debate e possibilita a reflexão desses espaços como lugares de produção do saber. É nesse sentido, que o presente artigo procura ser uma contribuição.

Lages, localizada na região serrana do Estado de Santa Catarina, é uma das cidades mais antigas do Estado, completando em 2009 243 anos desde sua fundação. O Museu Histórico Thiago de Castro, o único de caráter histórico existente na cidade, constitui-se como um dos maiores acervos culturais de Santa Catarina. A formação de seu acervo foi resultante da trajetória de Danilo Thiago de Castro, que durante mais de 60 anos dos seus 86 de vida, dedicou-se a reunir objetos e documentos de valor histórico, que segundo suas próprias palavras “serviriam de referência para os jovens”. De uma coleção particular, que não obedecia a princípio, nenhum critério específico de seleção, formou-se o acervo que atualmente é uma das principais referências para produção de pesquisa na área cultural, política e social para Lages e o cenário catarinense.

Aberto oficialmente ao público desde 1962, o Museu Histórico Thiago de Castro, passou por várias fases, inclusive de fechamento. Sendo que até 1995, todo acervo (peças, documentos, livros, etc.) que já continha um volume considerável, mantinha-se na residência da família de Danilo Thiago de Castro. Considerando a indisponibilidade de cuidados técnicos e a limitação que o espaço físico impunha ao acervo, bem como as dimensões relevantes que este havia atingido, a Prefeitura Municipal de Lages, no ano de 1996, concedeu um espaço na área central da cidade para que o acervo tivesse melhores condições de guarda e exposição. É neste momento, que o acervo que vinha sendo constituído desde a década de 1940, inicia um processo de seleção, registro, catalogação, identificação e organização mais criteriosa. Com isso o Museu Histórico Thiago de Castro ganha novos ares. Se anteriormente, o acervo exposto na residência de Danilo Thiago de Castro se aproximava mais de um “gabinete de curiosidades”, a partir de 1996 o Museu vai se institucionalizando. O acervo que antes era uma grande exposição de “curiosidades históricas”, agora tem setores: de Exposição, de Arquivo e a Biblioteca. Desse processo, a formação do Arquivo do Museu, é o que particularmente nos interessa aqui. Sobretudo, considerando que durante todo este processo, cada forma organizada e peça ou documento, exposto ou disponibilizado para pesquisa, passava pela sensibi-



lidade e autorização ou não do Sr. Danilo.

Buscar um diálogo entre o exposto ou permitido de acesso para pesquisa, e o que se produziu sobre a cidade de Lages, tendo como base a pesquisa realizada neste acervo, oferece uma chave interessante para perceber as várias sensibilidades presentes, tanto no processo de selecionar e organizar, como no de pesquisar e escrever. Com um volume de aproximadamente 30 mil documentos (manuscritos, fotografias, mapas, jornais, revistas e livros) de diferentes tipologias, o arquivo do Museu Histórico Thiago de Castro é consultado por vários pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento e variado nível escolar. Dessa forma, o presente trabalho procura analisar a relação entre o suporte documental oferecido pelo Arquivo do Museu Histórico Thiago de Castro e as produções de pesquisa nele desenvolvidas no período de 1997 a 2007, que objetivaram discutir diferentes perspectivas sobre a cidade de Lages. Em suma, procuramos perceber os limites e alicerces estabelecidos entre o selecionar e organizar um acervo (suporte de pesquisa - Arquivo do Museu Histórico Thiago de Castro) e o pesquisar e escrever (construção de saberes - Cidade de Lages), considerando as diferentes experiências, os variados sentidos e as plurais sensibilidades vivenciados nesse espaço que chamamos de Museu.

Ouvindo causos, vasculhando sótãos e porões, colecionando coisas antigas...

Se fosse possível sintetizar uma trajetória, quiçá as palavras acima pudessem indicar as linhas gerais daquele que foi o responsável por reunir, o que consideramos hoje, um dos maiores acervos culturais, de caráter particular, do Estado de Santa Catarina. Falamos de Danilo Thiago de Castro. Nascido em 02 de Dezembro de 1919, na cidade de Curitiba – SC, Danilo chegou a Lages antes mesmo de completar um ano de vida. Fato tal, que lhe garantia considerar-se filho desses campos.

De estatura franzina, olhar curioso, humor inquestionável e com uma capacidade refinada, de fazer comentários, que nem sempre provocava conforto aos que estavam em sua companhia, Danilo surpreendeu, cativou tanto quanto inquietou. Contudo não há como negar, que sua prática de coletar *coisarada* velha, foi a responsável por constituir um legado cultural a Lages, do qual estaremos sempre devedores. Não intencionamos nesse exercício reflexivo celebrar a memória de Danilo Thiago de Castro, ainda que um esforço biográfico de sua trajetória pudesse garantir significativas contribuições à história cultural de Lages. Buscamos nesse momento traçar algumas linhas preliminares de sua prática que culminou na formação do Museu Histórico Thiago de Castro, em especial na formação do Arquivo Documental do Museu.

A formação de coleções tem sido já a longo tempo, problematizado por diferentes áreas do conhecimento preocupadas em compreender os enredos históricos e culturais da sociedade mundana. Extrapolando as temáticas relacionadas ao patrimônio cultural material, tais processos investigativos têm contribuindo para ampliar as possibilidades de compreensão acerca da organização social e cultural de determinada sociedade em diferentes períodos de sua história. A aproximação da experiência individual ao processo de formação do meio coletivo através do estudo da formação de coleções e da trajetória de seus colecionadores indica caminhos fecundos para pensarmos os modos de saber e fazer de determinada comunidade como também do seu lócus de vivência: a cidade, de acordo com PEDROCHI e MURGUIA. (2007, comunicação oral)

Restringindo o tema de estudos para a coleção particular, identifica-se, neste caso, a coleção como uma relação que se estabelece com as coisas, tendo o intuito de recolhê-las de acordo com diversos motivos, mas sempre a partir de um lugar subjetivo, individual, muitas vezes do íntimo, ou seja, a partir da esfera do privado.

Nesse sentido, ao reparar o processo de formação do acervo, que atualmente constitui o Museu Histórico Thiago de Castro, procuramos identificar os diferentes sentidos que contornou a prática de coleta, os

trabalhos completos

critérios de seleção e a forma de organização da coleção. Compreendendo esta, uma chave interessante para pensarmos a produção de saberes sobre a cidade. Uma vez que a coleção de Danilo tornou-se um dos principais referenciais de consulta para o desenvolvimento de pesquisa acerca da história social, política e cultural de Lages e região serrana.

Danilo ainda menino, gostava de ouvir relatos de tempos outros.

No tempo que todo mundo se visitava, então chegava visitas lá em casa, não eram visitas de cerimônia, eram visitas que iam para a nossa cozinha (...) os mais velhos ficam conversando e eu então gostava muito de ouvir eles se recordarem do tempo deles, dos tempos de menino, as senhoras do tempo de moças (...) eu ficava grudado de ouvido.”²⁶

Nessa época, residindo com os pais em Lages, Danilo dividia seu quarto com 3 dos 5 irmãos que tinha. Era nesse quarto que ele mantinha guardado, num armário de 2 folhas com portas de vidro, sua primeira coleção formada por ninhos de passarinhos e vidros com cobras conversadas em formol. Entre os irmãos era o único que apresentava gosto por guardar as coisas, razão pela qual era alvo de brincadeiras dos irmãos. Foi numa dessas brincadeiras, segundo o que ele contava, que certa vez seu irmão mais velho escreveu numa caixa de sapato com carvão: “Museu do Danilo” e colocou na porta do quarto deles que ficava de frente para a sala de visitas. Brincadeira de crianças...

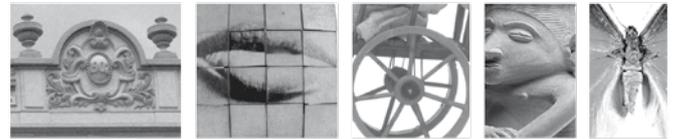
Adolescente, estudando e participando assiduamente das folias de carnavais, considerado pelos amigos um folião de primeira, Danilo mantinha seu gosto por guardar coisas. Com o olhar sempre muito apurado para qualquer amontoado de papéis e objetos descartados pela ausência de serventia de uso, caminhando pela cidade ficava atendo aos descartes residenciais em consequência da faxina de sótãos e porões. Foi numa dessas ocasiões que conseguiu o primeiro exemplar de jornal que integrou a sua coleção. Relata:

(...) numa casa muito bonita (...) que ficava hoje na esquina da Presidente Nereu Ramos com aquele beco que não tem nome que vai dar na frente do Lages Hotel. (...) morava o Sr. Mauro Ramos e o Sr. Mauro Ramos vendeu e quem foi morar lá foi o falecido Cícero Neves com a família e eles fizeram parece uma faxina lá naquele sótão (...) eu me lembro que eu ia passando por em frente do portão, porque era um muro, era um muro de tijolos muito alto e um portão que dava pro pátio. Então uma barrica, (...) naquele tempo a louça vinha numas barricas, então tinha um bujão de entulho ali, eu vi uma folha de jornal dobra e esse jornal eu tenho. (...) É o jornal Lageano, parece que 1896. Eu vi aquilo, Nossa Senhora um jornal velho (...) levei pra casa e guardei dentro do meu armário dos ninhos de passarinho.”²⁷

O ato de recolher e guardar, para o estudo das coleções, indica uma forma de compreender e sentir a vida. Dessa forma, os colecionadores coletam e guardam seus objetos de coleção enquanto um registro de conhecimento. “Nossa Senhora um jornal velho”, o entusiasmo relatado por Danilo subscreve o valor de seu achado, numa ação que trazia o prazer de descobrir em meio a “entulhos” algo de valor, de importância e na realização de poder guardar “junto ao seu armário dos ninhos de passarinho” o que poderia naquele bujão de descarte perde-se totalmente. Fica limitado aqui pensarmos uma definição objetiva do que sentida e porque fazia Danilo, suas caminhadas pela cidade atento aos quintais de vizinhos em busca de incrementos para sua coleção. Contudo, se recolhia e guarda é porque tal ação era significada. Seguramente que não levou para guardar dentro de seu armário, um exemplar de jornal da imprensa local de Lages, confiante da importância que este poderia representar o desenvolvimento de pesquisas acerca da história

26 Entrevista realizada por Elizabete Neves Pires com Danilo Thiago de Castro sobre o processo de formação do Museu Histórico Thiago de Castro. Lages – SC, 2000.

27 Idem.



da cidade. Podemos apostar que naquele momento tal ação, obedecia muito mais as subjetividades do colecionador do que a relevância histórica que anos mais tarde virá manifestar-se. Ou em suas palavras: *“Eu não pensava em Museu ainda mas eu acho, (...) que a coisa já estava fermentando aqui no subconsciente (...) eu guardei aquele jornal com muito carinho.”* De uma forma ou de outra, estava ali, guardado um registro.

Em 1943, casado e residindo numa casa de madeira que tinha um pequeno sótão, Danilo decididamente resolveu que iria formar uma coleção de coisas antigas. E se antes sua prática de achar e guardar estava mais associada a uma causalidade em de repente encontrar algo pelo caminho. A partir de Janeiro de 1943, esses caminhos da cidade eram percorridos com objetivo certo: coletar nas casas, sótãos, porões, bujões de entulhos todas as “coisaradas” antigas que as pessoas não desejavam mais ficar, ou mesmo aquelas que elas sabiam que existiam em algum baú nesses sótãos e porões, mas nem sabiam do que se tratava. Sabiam apenas que eram coisas de seus avôs, de seus antecessores.

Ainda que nesse momento, tenha definido o perfil de sua coleção, “coisas antigas”, e decidido mais fielmente dedicar-se a tal objetivo, nenhum critério de tipo ou forma foi pelo colecionador definido: *“Era tudo, era tudo que fosse coisa antiga. Podia ser peça, podia ser documento, podia ser revista.”*²⁸ Conciliando suas funções profissionais, de esposo, pai, amigo e folião, Danilo nessa época acumulou o ofício de coletor de coisas antigas. Investigava as casas, estabelecia estratégias para se aproximar daquelas que tinha menos possibilidade de acesso e quando conseguia, enchia seu saco de estopa, fiel companheiro de coleta, e levava para o sótão de sua casa, onde selecionava e guardava:

(...) com o tempo a gente pega o faro né. É difícil naquele tempo você subir num sótão e não acha um resto de papelada velha. Então dizia pra mim, olha Danilo você escolha o que quiser o resto você déia lá. Eu com aquele meu saquinho, eu esvaziava. Fazer o seguinte eu levei tudo... Ah não foi bom! Era lixo mesmo. Levei tudo. Eu vou escolher em casa com calma. Lá sim, lá o que serve, o que não serve eu joga fora. Nunca joguei papel fora.²⁹

Subindo sótãos e descendo porões, enchendo e esvaziando seu saco de estopa, Danilo foi reunindo suas coisas antigas. Não demorou muito para que na cidade sua prática tomasse conhecimento público. De porta em porta foi coletando e tomando nota de todas aquelas coisas que encontra entre caixas e poeiras. Na medida em que sua coleção aumentava, sua credibilidade na cidade, enquanto “guardião das coisas antigas”, ia salientando-se. Em fins da década de 1950, com um volume considerado de objetos, documentos, fotos, livros, revistas, etc., Danilo era procurado não mais como uma opção de auxílios das faxinas domésticas, mas como aquele que poderia guardar junto a sua coleção pertences de estima. Nesse momento a coleção do Danilo não satisfazia mais apenas o seu deleite, gradativamente a coleção passou a ser procurada para visitação. As pessoas tinham curiosidade de ver as coisaradas do Danilo e ajudá-lo a aumentá-la. O sótão da casa no Alto da Santa Cruz   agora, o espaço de memória da cidade. Todas aquelas coisas que anteriormente eram assuntos desprezados, não tinham mais serventia, reunidas passavam a compor um conjunto de referências, onde as pessoas não apenas contemplavam as curiosidades organizadas pelo Danilo, mas se encontravam, identificavam-se. Conforme salienta MENEZES (1993, pp. 207-222) a identidade não  :

(...) uma essência, um referencial fixo, apriorístico, cuja existência seja automática e anterior às sociedades e grupos – que apenas os receberiam já prontos do passado. (...)   um processo incessante de constru o/reconstru o (...) não existe identidade em abstrato. A identidade só pode ser identificada em situa o.

28 Idem.

29 Idem.

trabalhos completos

E a situação era essa. Lá pelos idos de abril do ano de 1960, quando Lages se organizava para os festejos em comemoração a passagem de vila para cidade, que ocorreria no mês de Maio daquele mesmo ano, Danilo foi procurado pelo presidente da Comissão dos Festejos:

(...) ele chegou pra mim e disse assim: Danilo, eu soube que você tem, que você já têm uma porção de coisa antiga, você não queria fazer uma exposição, você não queria cooperar com os festejos? Eu digo: Ah, mas é?! ... Foi a mesma coisa que mostrar um favo de mel para uma abelha ou para uma mosca! (...) eu naquela faceirice porque eu já tinha uma porção de coisas junto... (...) faceirice porque ia mostrar pro povo³⁰

Então naquele princípio de inverno de 1960, à noite quando chegava do serviço, ia direto para o salão do Clube XIV de Junho, local para onde tinha levado toda sua coleção do sótão para os festejos em comemoração a elevação de Lages a categoria de cidade. Muito entusiasmado com a idéia, Danilo confessou ter sentido um pouco de medo, em não agradar todo o público, ainda assim, passou dias: selecionando, organizando, identificando e montando aquela que seria a primeira mostra pública de sua coleção. A exposição inaugurou no dia 22 de Maio e em conseqüência da data comemorativa, o jornal Correio Lageano, lançou um número especial sobre a cidade. Tendo conhecimento da organização da exposição com a coleção do Danilo, o procuraram para que auxiliasse na edição daquele número comemorativo:

(...) sabia que eu lidava, quer dizer, com coisa antiga então vieram direitinha. (...) e eu por incrível que pareça eu tava animado que eu é que paginava. Olha aqui vocês ponham esse documento, aqui essa fotografia com esses dizeres. Aí corria e tal (...) e esse número de jornal eu tenho guardado aqui e eu quase morro de rir, é que de vez em quando uma pessoa chega aqui: Danilo tem uma doação (...) é um jornal antigo. E eu digo: pode trazer! Então ele me vem com aquele número que eu já tenho uns 8, 9.³¹

A exposição foi um grande sucesso, tendo um total de 4.224 visitantes em uma semana, o nº especial do Correio Lageano divulgado naquela semana também agradou muito. Com fatos curiosos, datas de acontecimentos ocorridos em diferentes períodos na cidade, documentos de valor histórico como atas, certidões, etc. circularam naquele especial fazendo a festa da cidade e a alegria de Danilo. Ao término dos festejos, a coleção de Danilo não pertencia mais apenas a ele e seus mais próximos, então no dia 09 de Junho daquele marcante 1960, a coleção de Danilo, então chamada na ocasião de Museu Histórico Particular Thiago de Castro é decretado de utilidade pública por Lei Municipal nº 281. Dois anos depois, organizado em duas salas do sobradinho dos pais de Danilo, localizado na Rua Hercílio Luz, centro da cidade, é feita a abertura oficial do Museu Histórico Particular Thiago de Castro.

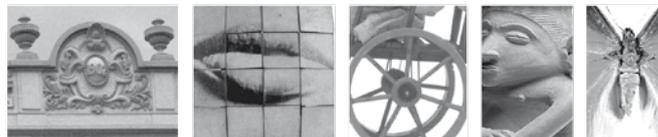
Numa trajetória marcada por diferentes sensibilidades, sem termos a pretensão de ter esgotado os meandros do processo, constituiu-se um dos maiores acervos culturais do Estado de Santa Catarina. Refletir melhor sobre esse processo de formação da coleção, da qual originou o Museu Histórico Thiago de Castro, apresenta-se ainda como um desafio que sugere possibilidades proveitosas de investigação sobre o desenvolvimento cultural de Lages. Fica lançado o desafio.

Bagunçando e espalhando os documentos: formando o arquivo de pesquisa do Museu Histórico Thiago de Castro

A partir de 1962, já deslocado do sótão da residência de Danilo, a coleção, que agora passa ser tratada como acervo do Museu Histórico Thiago de Castro, inicia uma nova etapa de sua jornada. Desse período,

30 Idem.

31 Idem.



interessam-nos em especial nesse momento, os anos compreendidos entre 1996 e 2007. Pois foi no decorrer desses anos que o acervo do Museu passou por um processo de separação e organização de forma mais criteriosa, ou se podemos dizer, por um tratamento mais técnico do que artesanal, ainda que estabelecer um limite entre essas duas lógicas não seja uma tarefa prática de fácil execução.

No ano de 1996, o Museu instalado em 1962 no prédio da família Castro, estava fechado já desde o início da década de 1990, por falta de recursos para manutenção. Foi quando por iniciativa de Antúlius, filho Danilo em diálogo com a Prefeitura Municipal de Lages por intermédio da Fundação Cultural da cidade, iniciou um processo de negociação para a reabertura do Museu. Tais negociações culminaram num convênio estabelecido entre o poder público municipal e Museu, resultando na disponibilização da parte térrea do antigo prédio do Fórum de Lages para a instalação do Museu. Eventos burocráticos a parte, cabe nesse momento, percebermos a relação entre forma de organização do acervo no novo espaço, que significou uma separação da coleção de Danilo em favor a organização da Exposição, Arquivo e Biblioteca do Museu Histórico Thiago de Castro.

Na medida em que Danilo foi reunindo todas as coisas antigas que encontrava e ganhava durante mais de 60 anos, agregou e cada objeto, documento, revista, fotografia, etc. um valor sentimental que fazia dele, tutor de toda aquela coisarada. Ainda que o acervo não tenha passado para o domínio do poder público, na ocasião em que uma Lei Municipal o tornou de utilidade pública, é certo que sua coleção não pertencia somente a seu colecionador. Segundo PEDROCHI e MURGUIA (2007, comunicação oral): sob determinadas circunstâncias, quando uma coleção particular se torna museu, os valores da esfera privada poderão entrar em conflito com os valores públicos. O fato de Danilo ter coletado, selecionado, reunido, organizado, anotado informações, sobre cada documento e objeto que constituiu o acervo do Museu, garantia a ele o domínio da informação. Ele sabia onde estava, como estava e o que significava. Não obedecendo a nenhum crítico técnico específico, Danilo criou uma lógica própria para a disposição do acervo. Nessa lógica o elemento fundamental era manter reunido cada objeto, documento e fotografia acerca de um tema específico juntos. Para ele a idéia de fragmentar o acervo, separar os diferentes tipos de documentos, ainda que remetessem a um fato em comum, era abominável.

Em entrevista³² sedida por Antúlius, filho de Danilo, ficou salientado que durante o período de mudança do Museu para a sede que atualmente ocupa, a maior dificuldade em relação aos trabalhos era convencer seu pai a compreender a necessidade de dar ao acervo uma nova organização funcional. Conforme salienta JEUDY (1990):

O homem sente necessidade de coletar o passado, pois isso permite a criação de sua memória, construindo sua identidade, individual ou coletiva, permitindo que se estabeleça a crença do conhecimento, fundamentada nas necessidades presentes.

O processo de formação da coleção de Danilo obedecia em um primeiro momento sua própria necessidade de colecionar, permeados por subjetividades diversas que não dialogavam com as normais técnicas de organização dos espaços museológicos e/ou arquivístico. Esta artesanaria delegava a Danilo o conhecimento pelo qual se tornou referência, conforme nos ilustram os fatos ocorridos nos festejos de 1960. Ao separar determinado documento das fotos que ele havia associado, ou aquele objeto dos jornais e revistas que Danilo havia deixado reunido por corresponder a sua lógica de temáticas, não tiravam apenas as coisas do lugar. Tirava de Danilo o domínio do saber sobre aquele objeto e documento. Separar e organizar o acervo significa para Danilo, bagunçar e espalhar os documentos, tirar de si, a capacidade de localização

32 Entrevista realizada por Eveline Andrade com Antúlius de Castro sobre o processo de mudança do Museu Histórico Thiago de Castro para a sede atual. 2009.

trabalhos completos

de determinado documento ou objeto. Se antes era dele a função de referenciar, achar e dispor, a partir do momento que se inicia uma outra lógica de organização, delega-se a outrem tal função. E isso definitivamente não agrada muito Danilo.

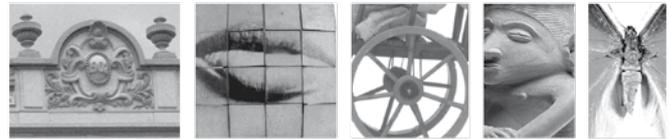
Contudo, o processo de organização do Museu, no novo espaço ocorreu. E de acordo com Antúlius, que nesse momento assumiu a direção do Museu juntamente com seu pai Danilo, “qualquer decisão tinha a primeira e a última palavra de Danilo. (...) Ele abominava a idéia de separar o que ele durante década havia reunido e distribuído com uma lógica muito própria.”³³. Nesse momento não se tinha nenhum registro de catalogação do acervo, apenas os blocos de anotação preenchidos com informações superficiais sobre os objetos e documentos. Quando o Museu ainda estava instalado no prédio da família de Danilo, período que durou mais de trinta anos, algumas iniciativas no sentido de registro do acervo foram desenvolvidas por Danilo e Dona Ivete, senhora que durante muitos anos auxiliou no atendimento e serviços do Museu. De acordo com Antúlius, foi com base nessas listagens que se deram as primeiras separações realizadas no acervo. Quatro meses depois do início da mudança, a coleção do Danilo já se encontrava, ainda que de forma bem genérica, separada por tipologia de acervo. Objetos variados, vestimentas, móveis, aparelhos de som, imagens e acessórios compondo a parte de exposição, ocupando cinco salas do prédio. Os livros e revistas compondo a Biblioteca, ocupando uma sala. E os documentos em geral, fotos, mapas e jornais, organizados na maior sala do prédio, constituindo espaço que passa a ser o Arquivo de Pesquisa do Museu Histórico Thiago de Castro.

No ano de 1997 o Museu já começa a receber um público de pesquisadores. São estudantes, acadêmicos, professores, jornalistas, etc, que começam a procurar o acervo documental do Museu para a realização de suas pesquisas. No ano seguinte, com os trabalhos de organização do acervo previamente acomodados, o Museu inicia o processo de organização do atendimento. Fichas de catalogação são estruturas e agendas são montadas, dando ao Museu outra dinâmica de funcionamento. No arquivo, o trabalho de higienização, catalogação e organização do acervo documental foi ao longo dos anos seguintes sendo executados. Porém, aberto para pesquisa desde 1997, o Arquivo recebe até o ano de 2007, 1110 pesquisadores³⁴. Durante esse período todo pesquisador que consultava o acervo do Museu preenchia uma ficha onde era anotado o assunto, a finalidade e os documentos utilizados para a realização da pesquisa. Em consulta as fichas de pesquisadores, podemos verificar que mais de 90% das pesquisas desenvolvidas no arquivo, por pesquisadores de diferentes localidades do Estado de SC e até mesmo do Brasil, dedicavam-se a investigação dos aspectos culturais, sociais, políticos e econômicos de Lages e região. O que representa um volume considerável de produções acerca da cidade. Foram teses, dissertações, livros e projetos que problematizaram a cidade de Lages sob diferentes aspectos, que utilizaram o suporte documental disponível no Arquivo do Museu.

Extrapolaria aqui nossa intenção, dissertar acerca da análise desses trabalhos desenvolvidos e as implicações de seus resultados. Ainda que tal esforço representasse uma reflexão válida, não só sob o aspecto de produção do saber local, mas sobre tudo nas variáveis metodológicas e conceituais da própria relação do espaço museal com essa produção. Contudo, o que procuramos com esse exercício, foi aproximar as subjetividades que compõem a formação desse espaço com as possibilidades de produção do saber acerca de Lages. Possibilidades estas, que garantiu, entre entrevistas com Danilo, consulta a jornais (inclusive naquele que ele encontrou no bujão de entulho décadas atrás), pesquisa nos mapas e fotografias, a constituição desse espaço como referência para tal prática. Aproximar essas práticas de coletar, guardar,

33 Idem.

34 Dado extraído dos relatórios anuais do Museu Histórico Thiago de Castro – 1997 a 2007.



selecionar e dispor com o exercício de escrita que constrói saberes, é de fundamental importância para a compreensão de um meio social do qual essas práticas se ressignificam mutuamente. Como bem enfatiza ANTUNES e SILVEIRA (2007), citando Marc Bloch:

(...) os documentos não surgem aqui ou acolá por artes mágicas. A sua presença ou a sua ausência em determinado fundo de arquivo, em determinada biblioteca, em determinado terreno, dependem de causas humanas que de maneira alguma escapam à análise, e os problemas que a sua transmissão levanta, longe de se encontrarem somente ao alcance de exercícios técnicos, respeitam, eles mesmos, ao mais íntimo da vida do passado, porque aquilo que se encontra afinal em jogo não é nem mais nem menos do que passagem da memória das coisas através de gerações. (...).

Ou nas palavras do colecionador de coisas antigas: “*eu fiz uma verdadeira colcha de retalhos*”³⁵. Certo Danilo, nós agradecemos!

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Álvaro Araújo e SILVEIRA, Marco Antonio. “Memória e identidade regional: historiografia, arquivos e museus em Minas Gerais”. In: **Revista Eletrônica Caderno de História**. Universidade Federal de Ouro Preto. Ano II, nº 01, março de 2007.

JEUDY, Henry-Pierre. **Memórias do social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

MENESES, Ulpiano T. B. De. “A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)”. In: **Anais do Museu Paulista – Nova Série**, São Paulo, v.1, p.207-222, 1993.q1

PEDROCHI, Mara Angélica e MURGUIA, Eduardo Ismael. O Devir de uma coleção: a institucionalização do Museu “Eduardo André Matarazzo” de Armas, Veículos e Máquinas. **Comunicação Oral**: VII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Salvador – BA, 2007.

Fontes

Entrevista realizada por Eveline Andrade com Antúlius de Castro sobre o processo de mudança do Museu Histórico Thiago de Castro para a sede atual. Realizada por telefone: EUA – Lages – SC, 2009.

Entrevista realizada por Elizabete Neves Pires com Danilo Thiago de Castro sobre o processo de formação do Museu Histórico Thiago de Castro. Lages – SC, 2000.

Relatórios Anuais – Museu Histórico Thiago de Castro – 1997 a 2007.

Fichas de Pesquisas do Arquivo do Museu Histórico Thiago de Castro – 1997 a 2007.

35 Entrevista realizada por Elizabete Neves Pires com Danilo Thiago de Castro sobre o processo de formação do Museu Histórico Thiago de Castro. Lages – SC, 2000.

Projeto Educação Patrimonial IV: uma parceria entre museu e patrimônio

Prof. Dr. Leandro Henrique Magalhães

Profa. Ms. Patrícia Martins Castelo Branco

Este artigo refere-se ao Projeto Educação Patrimonial, desenvolvido na cidade de Londrina-PR, com o apoio da Diretoria de Patrimônio Histórico Artístico da Secretária Municipal de Cultura - PROMIC.

Desde o ano de 2005 este projeto vem sendo realizado com apoio financeiro e operacional da Diretoria de Patrimônio Histórico Artístico, por quatro edições seguidas foi contemplado em uma seleção dentre vários projetos. Atribuiu-se esse reconhecimento a duas principais motivações: primeiramente a proposta do projeto de levar ações educacionais e culturais a população (primordialmente carente) da cidade; outra seria a dedicação da equipe envolvida, que conta com apoio de vários seguimentos educacionais e sócias. Neste trabalho especificamente será apresentado o Projeto Educação Patrimonial IV, desenvolvido no início do ano de 2008 e sendo finalizado no final de março de 2009. O diferencial deste Projeto em relação aos anteriores foi parceria estabelecida com o Museu Histórico de Londrina Pe. Antonio Weiss.

A associação com o Museu Histórico proporcionou esta discussão e promoveu um maior enriquecimento das já existentes ações educacionais que envolveram o patrimônio londrinense. Através de um trabalho que contou com a participação de profissionais das áreas de história, turismo e arquitetura; almejou-se despertar a população para a importância e valorização do seu Patrimônio.

O Projeto de Educação Patrimonial IV envolvia três objetivos em particular:

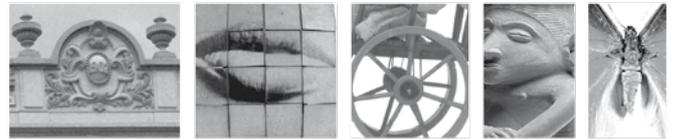
Primeiramente aplicação de um curso para a comunidade em geral que teve uma carga horária de 30 horas, e que envolveu os seguintes temas:

- Memória, História e Patrimônio;
- Aspectos Contextuais e Ideológicos dos Conceitos de História e Patrimônio;
- Aspectos Contextuais e Legais dos Conceitos de História e Patrimônio;
- Patrimônio Histórico Local;
- A importância do Museu, em particular Museu Histórico de Londrina Pe. Antonio Weiss.

Conjuntamente foi desenvolvido uma “Trilha Interpretativa”, envolvendo questões arquitetônicas, históricas e memoriais. O tema da Trilha Interpretativa neste ano foi o “Roteiro das Escolas da Cidade de Londrina”, que pretende mostrar que as escolas fazem parte do patrimônio arquitetônico e cultural (com enfoque na diversidade). Após pesquisa realizada o produto final foi um folder informativo do roteiro, constando histórico e localização para visitação, o projeto também ofereceu ônibus e visitas guiadas até os locais apontados no roteiro.

Por fim, foram realizadas oficinas de Educação Patrimonial com estudantes de duas escolas públicas (da 4ª série primária), sendo localizadas em áreas bem diferenciadas da cidade para que fosse contemplada a diversidade de bairros londrinenses. Ministramos 10 encontros de aproximadamente 2 horas com o envolvimento dos professores das escolas. Ao montarmos a estrutura dessas oficinas nos concentramos nas seguintes temáticas:

- História de Vida/Bairro;
- Memória e Identidade;
- Memória e Patrimônio;
- História e Cidadania;



- Herói Histórico;
- Museu e sua importância para escola;
- Montagem do Painel e Exposição.

O conjunto destas três iniciativas possibilitou uma integração entre a pesquisa e a prática para transmitir a importância do patrimônio.

As resultantes destes três tópicos geraram diversos instrumentos para divulgar e conscientizar a respeito do patrimônio existente na cidade de Londrina. A confecção de 2 folder (Roteiro das Escolas e Projeto Educação Patrimonial IV); 1 banner de cada escola no caso duas escolas (Qual seu centro?); e finalmente 5 bannes de cada escola fazendo uma exposição de 10 pôsteres (Museu Itinerante).

Além destes instrumentos, foi aprovado no Projeto Educação Patrimonial IV recursos para a produção de um livro que reúne toda metodologia do projeto e as iniciativas para auxiliar na produção de expedientes e no debate a respeito da Educação Patrimonial. Este livro já está em fase final de produção aguardando somente a arte gráfica e impressão.

Assim a montagem do material gráfico referente ao museu itinerante foi uma nova perspectiva do projeto que demonstrou uma importância impar. As oficinas junto aos alunos das escolas envolviam trabalhar dinâmicas dentro de sala de aula, além de outras atividades extra-classe, como entrevistas com a população. Outro ponto do projeto era realizar a montagem do material gráfico (bannes) para auxiliar no desenvolvimento da imagem deste aluno sobre sua realidade. Deste modo consistia em reproduções fotográficas sobre as escolas ao longo do tempo – da fundação até a atualidade –, incluído fotos tiradas do bairro.

Está foi a uma das principais inserções do Museu Histórico de Londrina Pe. Antonio Weiss, que permitiu através da parceria acesso ao acervo de fotos antigas da cidade de Londrina e as informações a respeito do bairro e das escolas.

Nesta etapa do projeto durante as oficinas as imagens fornecidas pelo Museu auxiliaram na tentativa de ampliar a reflexão dos alunos correspondente ao significado de patrimônio histórico e de museu. O museu juntamente com o patrimônio deve servir de instrumento de direto à memória e à cidadania, ao envolver a comunidade, levando-a a apropriar-se e usufruir da sua história.

Para tanto, foi necessário aplicar atividades críticas para esses alunos corresponde aos bens culturais em suas diversas manifestações, garantindo meios de fortalecimento da identidade cultural, entendendo-a como múltipla e plural. A educação patrimonial incentiva à valorização de espaços arquitetônicos, sociais e de memórias, a partir de uma diversidade de possibilidades e de relações com outros elementos, atentando-se para as tensões das vivências e das seleções. Além disso, considera-se a necessidade de identificar outros espaços e manifestações que dê conta das contradições e possibilidades que permeiam o mundo contemporâneo.

Neste contexto no projeto pensa-se que o museu faz parte do patrimônio histórico e representaria uma janela, ou mesmo uma porta para o passado, que nos conecta com culturas e atitudes sociais diferentes, ou há muito desconhecidas.

Ao retiramos as fotos do museu, através destas exposições itinerantes, conseguiu-se demonstrar para os alunos a representação do seu passado, as imagens mostram as mudanças sofrida pelo bairro ao longo do tempo, e reforça a identidade ao local em que estão inseridos

hoje. Outra preocupação foi trazer para o ambiente social deles a sua história, tentando quebrar barreiras de que o museu é algo sacralizado, e que a história deles esta preservada e pode ser conhecido dentro do museu.

Isto ressalta a importância da memória que confere identidade a uma pessoa ou localidade, é composta por seu presente e passado e não fica concentrada em um objeto, fazendo uma conexão entre a objetividade e a subjetividade do homem. Assim, os patrimônios materiais e imateriais, e os espaços conferidos aos museus constituem-se em fragmentos de memória, e ao observar o que uma dada sociedade elege como representação do seu passado, pode-se tentar compreender a identidade social que esta localidade deseja que apareça, ou mesmo que fique obscura.

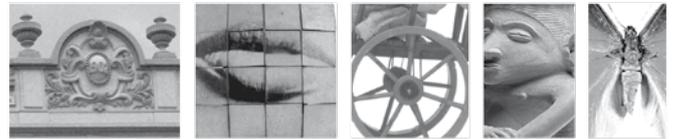
Mesmo assim, objetos ou edificações por mais que representem o passado estes não são somente algo que ilustram o que passou, mas já fizeram parte de um “fato social”. Ignorar as práticas das vivências é empobrecer o artefato, transformando-o em mera peça sem vida. O museu deve ecoar representações do passado vivido, e as relações culturais construídas ao longo da vida das pessoas que como um todo, compondo novamente os fatos sociais. (ALPERS, 2001)

Desta forma, a seleção de objetos para um museu representa a identidade efetiva deste local. Coisas tornam-se documentos, sendo necessário garantir condições para a interpretação, decomposição e compreensão das identidades neles contidas, ou seja, museus possuem “*elementos devem ser dotados de significado e funções comunicativas que vai além dos objetos*” (SABBATINI, 2005, p. 02).

Em contrapartida o maior perigo de um museu é se tornar um lugar de coisas velhas, distante, sem sentido. Ou seja, um amontoado de objetos organizados e etiquetados é preciso vincular a memória representativa da comunidade e do passado, tornando estas ações indispensáveis. Porém os objetos ainda permanecem como elementos fundamentais da razão de ser de um museu: “*Os objetos são elementos que moldam nossa vida cotidiana, são produtos de seu tempo, socialmente construídos, e cada um é um microcosmo trazendo consigo o registro do macrocosmo*” (SABBATINI, 2005, p. 04).

A dificuldade referente ao objeto está no caso dele estar divorciado de seu ambiente, daquilo que lhe dá significado, sendo cristalizado em um único sentido, ao ser incorporado em uma coleção que foi escolhida por uma única parcela da sociedade, cristalizando uma faceta da memória e ignorando propositalmente outras.

No que diz respeito ao projeto procurou-se expor o patrimônio que muitas vezes ficou soterrado, no caso os bairros mais carentes da cidade. Como na maioria das cidades do porte de Londrina³⁶ o patrimônio valorizado fica concentrado na área central da cidade, como também os Museus Históricos (por certo, existem exceções). No caso, a problemática urbana faz parte do movimento histórico, ciente disso tentou-se despertar nos alunos durante as oficinas aspectos patrimoniais do bairro que suas escolas então inseridas e que muitas vezes não são contempladas nos principais museus da cidade – que no caso se localizam na região central. Primordialmente devido às questões atuais relativo à constante mudança social e arquitetônica os agentes de preservação do passado sofrem com os prazos curtos e a



falta de interesse público em geral na valorização do patrimônio considerado “periférico”.
Vejam as palavras de Cassia Magald:

Nas cidades brasileiras, ainda com maior força, as idéias de progresso e modernidade têm levado a uma sistemática destruição das marcas do passado. A sintomática ausência de preocupação com o problema e a virtual fragilidade dos órgãos públicos de preservação e planejamento urbano têm criado uma situação de extrema gravidade no que diz respeito à necessária convivência entre o “antigo” e o “novo”. Se o “antigo” reside uma parcela importante da memória social e da identidade cultural dos habitantes da cidade, desconsiderar a questão do patrimônio histórico-ambiental urbano é exilar o cidadão, alijá-lo de seu próprio meio – fazer da cidade um ambiente hostil e estranho à maioria da população (1992, p.21).

Podemos atribuir à memória o poder de libertar ou aprisionar a consciência do homem. Como instrumento para a política, estabelece concepções, solidifica signos e significações, ao construir um sentimento de cidadania ou mesmo desconstruí-lo. Vejam as palavras de Mari-lena Chauí:

A memória, seja como história da sociedade seja como crônica das classes sociais e de seus homens ilustres, tem papel de nos liberar do passado como fantasma, como fardo, como assombração e como repetição. (...) Uma compreensão política da memória é atenta à diferença temporal entre o passado e o presente, é atenta à diferença das memórias sociais que constituem o presente, é atenta à necessidade de liberar a memória e de explicitá-la para que o presente se compreenda a si mesma e possa construir/inventar o futuro. (Apud CABRAL, 2004, p.36)

Uma vez que o museu em particular e o patrimônio em geral, está aberto às disputas econômicas e simbólicas, tornado-se campo de exercício de poder (SOARES, 2003, p.22). O museu, portanto, retrata mais o presente do que o passado, expondo a influencia daqueles com o poder vigente, não só museu como a educação patrimonial estão em disputa.

Aqueles que se preocupam com a preservação do passado se deparam com indagações dos órgãos de fomento como: Educar para quê? Para que preservar? Preservar o quê e de quem? Qual a vantagem terá este ato?

Enquanto que a necessidade de atentar-se aos interesses da população em geral, desenvolvendo a capacidade de articulação e de tomada de decisão fica relegada a último plano (ARANTES, 2004). Pois para a camada considerada “vencedora” a história, o patrimônio edificado e a memória da população menos favorecida não encontram elementos considerados de excepcionalidade e distinção. Em termos gerais a pobreza não é considerada bela para a preservação.

Neste sentido o projeto em questão tentou demonstrar a importância do espaço destas crianças. Enfrentou-se certa resistência e dificuldade referente à compreensão de que os bairros carentes e distantes do centro da cidade mereciam consideração patrimonial, ou mesmo um museu. Deste modo, percebeu-se a necessidade de mais ações referente à Educação Patrimonial, afinal:

(...) um instrumento de ‘alfabetização cultural’ que possibilita ao indivíduo fazer a leitura do mundo que o rodeia, caracterizado por ser um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-o para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural. (HORTA apud CER-QUEIRA, 2005, p. 98)

O museu pode ser considerado uma narrativa cultural, agente de informação e construção de significado,

trabalhos completos

o perigo se aloja no narrador autorizado que constrói o discurso do museu. No caso o museu seria: *“uma composição cujos elementos encontram-se organizados em espaços harmonicamente elaborados para permitir que seja lida uma determinada mensagem, com fins culturais”*. (ENNES, 2003, p. 01)

Em sua especificidade o museu é um espaço de poder e de conhecimento, sempre carregado de significados e atos políticos. Assim sendo, para o cidadão é fundamental mostrar que suas escolhas não são aleatórias:

No caso da memória, sua face de elaboração significa, também, uma exposição de virtudes em disputa, que constituem ou silenciam determinados temas com os quais o conhecimento histórico se relaciona muito intimamente (SILVA, 1995, p. 69).

Devemos entender que memória e história são consciências divergentes, que a velha lembrança querida, envolta por sentimentos e de seleções particulares, para história e poluída de “inverdades”, que necessita pautar-la em fatos. Veja as palavras de Nora:

A memória é a vida, sempre guardada pelos grupos vivos e em seu nome, ela está em evoluções permanente, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todas utilizações e manipulações, suscetível de longas latências e de súbitas revitalizações. A história é reconstrução sempre problemática e incompleta daquilo que já não é mais. A memória é um fenômeno sempre atual, uma ligação do vivido com o eterno presente; a história é uma representação do passado. (apud DECCA, 1992, p.130).

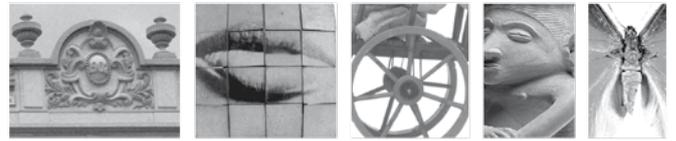
Outro aspecto complexo e muito debatido no projeto foi à tentativa de desmistificar a ida a um museu, que configura para o alunato como um “passeio” somente, que quebra a rotina da sala de aula. Desta forma, descartou-se uma visita ao principal Museu (lembrando que a série escolhida já tinha visitado o mesmo em anos anteriores). A discussão concentrou-se nos educadores que deveriam motivar uma relação mais crítica com o passado / presente / futuro, e trabalhar o preconceito instituído no aluno que o museu é um local que aguada “coisas velhas”.

Neste sentido optou-se por uma vista pelo bairro com as crianças para que desconstruíssem o cotidiano ao produzir novo conhecimento. Após intenso debate com os alunos, estes partiam com outra ótica para observar o próprio bairro, considerando três pontos: seu bairro é importante; seu bairro tem história; e seu bairro merece ser preservado. Apesar de toda argumentação o mais dificultoso era derrubar as características simbólica enraizada referente à região central, e colocar que apesar das diferenças existiam aspectos do bairro que poderiam ser preservado.

A proposta consistia em que os alunos montassem um roteiro e escolhessem os locais considerados por eles significativos e valorativos, conectando alunos / memória / patrimônio. A seleção foi um espaço de debate em que puderam perceber através do exercício que critérios específicos direcionam a escolha do que pode ser preservado ou não. Um exemplo que se evidenciou foi que em uma das escolas um dos locais a ser escolhido ocasionou uma polêmica acalorada, em que dois grupos se destacaram para qualificar ou desqualificar o local, vencendo o grupo de predominância do sexo feminino que em maior quantidade ganharam à votação.

Ao observarmos as palavras acima é possível compreender a diferença entre a produção de locais de memória e a reconstrução da história, ambos são direitos sociais, porém dependem de perspectivas divergentes (do grupo que faz as escolhas), cuidados devem ser tomados para que não seja erradicada a memória coletiva.

Uma das preocupações constantes no Projeto Educação Patrimonial IV se refere à questão do museu ser avaliado como um depositário de coisas velhas, entendeu-se que suprimir a população do museu levaria



a teatralização da memória. Neste sentido, a confecção de dispositivos para expor o passado depende primeiramente do envolvimento dos agentes sociais que constituem a identidade cultural. Logo o objeto dentro do museu perde toda sua identificação e ligação com a memória das vivências, ou seja:

Deste forma estes museus tenderam a transformar-se em cemitérios de objetos agrupados segundo as suas funções anteriores e despojados dessas mesmas funções. A enxada deixa de ser enxada porque já não serve para cavar, mas representa todas as enxadas daquele tipo que já existiram e todas as que ainda cavam. Mas as mãos de quem fabricou, de quem manejou, desapareceram completamente; não sobrou qualquer memória do homem que suou agarrado ao seu cabo; não restou resquício dos seus pensamentos ou das emoções sentidas enquanto a dita enxada garantia o sustento dos meses próximos. Não há registro (LIRA, 1999, p.12).

Ao analisar os locais de preservação de memória deve-se reconhecer que a educação e a academia (áreas como história, sociologia, antropologia e outras) foram às instituições que mais contribuíram para criação dos espaços imutáveis de memória, que ratificam a conservação, mas “infelizmente” então envoltos em uma camada idealizada de “ranço”, seriam bibliotecas, escolas, arquivos, museus, entre outros. Locais ditos públicos, ou comuns para toda população e muitas vezes estão imensamente distantes deste público popular. Desta forma, para o autor Sergio Castanho (2004) a conjunção da memória individual e coletiva leva construção da identidade nacional – ou mesmo a identidade social. Somente assim, constituiriam um passado comum da sociedade, para finalmente a população eleger seus espaços de memória em que se reconhecem.

Entretanto a relação entre a história e os espaços de memória, embora pretenda contribuir para a preservação dessa última, confere uma contradição: o pretenso rigor disciplinar da história em sua especificidade, ao se debruçar sobre a memória acaba por desconstruir, tirar a áurea “mágica” e espontânea pré-existente (GUARINELLO, 1994, p. 181).

Desta forma, trabalhar com a noção de memória seja ela individual ou coletiva da comunidade, e a conexão estabelecida durante a visita ao roteiro produzido pelos alunos contribuiu para reconstrução da história social do bairro. Assim a construção da identidade patrimonial e a composição da memória dos alunos das escolas selecionadas, foi um dos primordiais objetivos do projeto. Compreender como os alunos elegem, “guardam” o passado (sendo tão jovens), e despertar a importância da identidade do bairro em que estão inseridos foi essencial.

Vale salientar, porém, que há significativas alterações no que tange a memória quando levamos em conta os embates de gerações distintas pelo fato de que nenhuma cultura é estanque; aquilo que para as gerações mais antigas é digno de um espaço na memória, já não mais corresponde aos vivenciados pelos mais jovens.

A memória é uma conexão com o passado ou, em termos técnicos, a percepção interna. Marilena Chauí denomina a memória de “introspecção” e afirma que são “as coisas passadas lembradas, o próprio passado do sujeito e o passado relatado ou registrado por outros em narrativas orais e escritas.” (CHAUÍ, p. 138, 2004)

Na atualidade encontram-se inúmeros mecanismos de preservação de memória como: computadores, filmes, vídeos, fitas cassete, DVDs, livros, etc. Ou seja, a memória artificial é mais valorizada em detrimento da capacidade humana. Deste modo, há uma desvalorização do uso da memória humana, afinal as máquinas podem fazer isso por nós, e a sociedade é estimulada a preferir o “novo”, principalmente pelos veículos de comunicação através das campanhas publicitárias. A realidade econômica alimentada pelas indústrias e comércios impõe, por motivos de lucro, que o “novo” é indispensável. As conseqüências dessas ações para Chauí seriam: “A desvalorização da memória aparece, por fim, no descaso pelos idosos, considerados

trabalhos completos

inúteis e inservíveis em nossa sociedade, ao contrário de outras em que os idosos são portadores de todo o saber da coletividade, respeitado e admirado por todos.” (CHAUI, 2004, p.140)

Neste sentido, almejou-se despertar nas oficinas um olhar mais demorado destinado ao patrimônio particular de cada estudante, que este possa repensar sua identidade e sua função enquanto cidadão perante a sociedade. Outro ponto foi conectar a memória, herança guardada nos museus, com a realidade presente destes alunos, ao tentar mostrar que estes locais burocratizados podem ser repensados, e como cidadãos eles têm o direito de se sentirem incluídos nos espaços de memória da cidade.

Ao possibilitar a reapropriação dos museus já existentes ou a criação de outros, estamos possibilitando que novos atores sejam inseridos no processo de elaboração e seleção da memória, vinculados a constituição de novas identidades e novas leituras, que pressupõe novos interesses que, não raro, pressupõe conflito em relação aos já existentes. Deve-se ter claro, no entanto, que a sociedade é marcada pela diferença e pelos conflitos, sendo necessária a aproximação das comunidades nas tomadas de decisões, o que se inicia com a memória, consolidando assim uma prática verdadeiramente democrática, pois possibilita a participação de todos, e uma cidade efetiva, pois participativa.

Percebe-se que este debate em relação aos espaços de memória não pode ser desvinculado das questões políticas e sociais, pois olhando por este ângulo, o que o museu deve preservar, muitas vezes é eleito por órgãos vinculados à política que selecionam sem uma preocupação de consultar a população, levando à perspectiva de:

(...) um processo de exclusão material e simbólico que privilegia apenas um tipo de patrimônio, favorecendo uma seleção de memórias e identidades, impossibilitando que classes populares se identifiquem materialmente, negando-se a possibilidade de construção ou confirmação de identidade. (SILVIA apud MAGALHÃES, p. 7, 2005)

Além disso, a massificação da educação, em detrimento da qualidade, impossibilita uma conscientização voltada para a compreensão que levaria o estudante brasileiro a construir sua própria identidade coletiva cultural. Desta forma, é uma luta constante dos educadores para criarem projetos que integrem alunos com suas comunidades, para que haja uma possibilidade de ensino e entendimento mais abrangente de sua cultura e história.

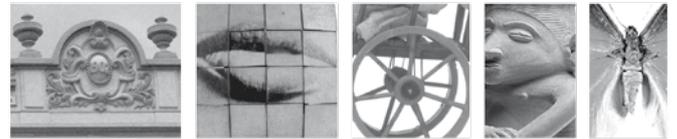
Através da articulação do patrimônio memorial com ações educacionais, este projeto pretendeu compreender as diversas vozes sociais e suas memórias, com o intuito de legitimar identidades. Desta forma o trabalho junto há estes alunos durante este ano de projeto possibilitou adquirir experiências de um imaginário popular que foi decodificado contribuindo na construção de uma pesquisa cujos dados levarão há diversos estudos futuros.

Neste sentido, procurou-se desenvolver com os alunos uma consciência patrimonial, que é elemento fundamental para a manutenção/transformação de poderes, sendo essencial na constituição de uma prática cidadã efetiva. Também pode-se colocar que:

É pertinente e necessário promover uma articulação entre patrimônio cultura, museu e a cidadania, neste momento de pluralidade; hoje surge oportunidade para criação de acessos a novos espaços que incluam os setores da sociedade tradicionalmente excluídos dos processos museais. (CHIANCA, 2002, p.77)

Este “momento de pluralidade” que se refere à autora Maria de Fátima dos Santos Chianca seria a articulação do turismo, cultura e museu. A autora afirma que existe atualmente uma agilização no investimento na área de cultura e museu, tendo uma relação direta com a otimização dos recursos turísticos. (2002)

Compreende-se que o Turismo é uma força de mercado e um instrumento social que pode contribuir para



a preservação / conservação / interpretação de patrimônios e museus. Por outro lado, também pode provocar teatralização dessa cultura, a exclusão da comunidade e a ratificação de patrimônios escolhidos por interesses oficiais ou econômicos: “As forças de mercado que movem o turismo tendem a transformar alguns sítios históricos em meros cenários e as comunidades que aí vivem em museus performáticos.” (MURTA apud MENESES, 2004, p.53)

A discussão deste assunto ainda está em construção e pesquisa, mas é uma faceta que o projeto se deparou ao analisar a importância do patrimônio e museu, isto demonstra a diversidade de perspectivas apontadas concernente ao estudo destes temas.

Neste sentido, acreditamos que a educação patrimonial tem papel fundamental na transformação da concepção de cidadania referente a um patrimônio inclusivo buscando contemplar a memória coletiva. Este direcionamento permite aos espaços de memória como os museus a participação, convivência e criticidade, além de solidariedade e sustentabilidade, elementos só possíveis de serem alcançados a partir do momento em que houver um envolvimento efetivo da comunidade, que garanta ao patrimônio sua função educativa, porém não alienante, a partir da democratização de culturas e saberes.

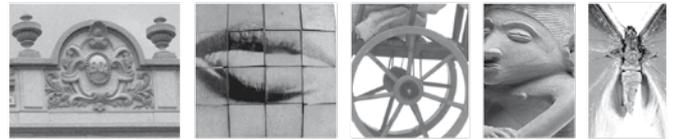
Portanto, este projeto tentou demonstrar aos educadores, alunos e órgãos de proteção ao patrimônio, que os museus têm que garantir a identidade da população, que estas devem ser preservadas e compreendidas, evitando os chamados silêncios da história. Deve-se salientar que a compreensão da memória é tão essencial para o homem, que sem o referencial do passado este se sente perdido e incompleto. Na sua especificidade o Projeto de Educação Patrimonial IV se mostrou um trabalho complexo de reconstrução e mensuração da memória; de compreensão da identidade e cidadania; do entendimento do patrimônio e dos museus. Desta forma, projetos de educação patrimonial se mostram necessários e contribuem de forma importante para o desenvolvimento cultural de uma cidade. Pois a educação patrimonial pode ser comparada a um movimento pendular que remete ao passado e irá projetar o futuro.

Referências Bibliográficas

- ALBANO, Celina. “O Sentido da Interpretação nas Cidades do Ouro: São João Del Rei e Tiradentes”. In: MURTA, Stela Maris; ALBANO, Celia (Org.). **Interpretar o Patrimônio**: um exercício do olhar. Belo Horizonte: UFMG / Território Brasília, 2002.
- ALPERS, Svethna. **Museu como forma de ver**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- ARANTES, Antônio A. “O Patrimônio Imaterial e a Sustentabilidade de sua Salvaguarda”. In: **Resgate**: Revista Interdisciplinar de Cultura. Campinas-SP: UNICAMP, nº 13, 2004.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Melhoramentos, 1995.
- BRANCO, Patrícia Martins Castelo. “Compreensão e Valorização Patrimonial: Legislação, Turismo e Educação”. In: **Anais – Cidade Revelada**: Encontro sobre Patrimônio Cultural. Itajaí: Maria do Cais, 2006.
- CABRAL, Magaly. “Memória, patrimônio e educação”. In: **Resgate**: Revista de Cultura. Campinas, nº 13, 2004.
- CALVO, Célia Rocha. “Memória Popular e Patrimônios Culturais”. In: **Anais – Cidade Revelada**: Encontro sobre Patrimônio Cultural. Itajaí: Maria do Cais, 2006.
- CERQUEIRA, Fábio Vergara. “Patrimônio Cultural, Escola, Cidadania e Desenvolvimento Sustentável”. In: **Revista Diálogos**. Maringá-PR: UEM, v.09, nº01, 2005.
- CESÁRIO, Ana Cleide Chiarotti. “Patrimônio Cultural e a Instituição do Direito à Memória”. In: **Anais – Cidade Revelada**: Encontro sobre Patrimônio Cultural. Itajaí: Maria do Cais, 2006.

trabalhos completos

- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.
- _____. **Convite à Filosofia**. 13 ed. São Paulo: Ática, 2004.
- _____. “Política Cultural, Cultura Política e Patrimônio Histórico”. In: **O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo / Departamento do Patrimônio Histórico – DPH, 1992.
- CHIANÇA, Maria de Fátima dos Santos. “História e Atualidade dos Museus no Nordeste do Brasil”. In: **Revista Científica de Turismo**, ano 1, n. 1, jul, 2002.
- DECCA, Edgar Salvadori de. “Memória e Cidadania”. In: **O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo / Departamento do Patrimônio Histórico – DPH, 1992.
- ENNES, Elisa Guimarães. **A Narrativa na Exposição Museológica**. Programa de Pós-Graduação em Design. PUC-RJ, 2003. Disponível em <<http://www.users.rdc.puc-rio.br/imago/site/narrativa/ensaios/elisa.pdf>>. Acessado em 17 de Agosto de 2008.
- GRUPO MEMÓRIA POPULAR. “Memória Popular: Teoria, Prática, Método”. In: FENELON, Déa Ribeiro, et. all (org.). **Muitas Memórias, Outras Histórias**. São Paulo: Olho D’Água, 2004.
- GUARINELLO, Norberto Luiz. “Memória Coletiva e História Científica”. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, col. 14, no. 28, 1994.
- HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Disponível em <<http://www.ibge.gov.br/ibgeteen/datas/consciencianegra/home.html>>. Acesso em 13 de Julho de 2007.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 5 ed. Campinas: Unicamp, 2003.
- LOPEZ, Immaculada. **Memória Social: Uma Metodologia que conta Histórias de Vida e o Desenvolvimento Local**. São Paulo: Museu da Pessoa/SENAC, 2008.
- LIRA, Sergio. “Etnografias e Museus Etnográficos”. In: **Congresso de Cultura Popular**. Dez, 1999.
- LYRA, Cyro Côrrea. “Velharias Postas Abaixo”. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, ano 03, nº. 26, nov. 2007.
- MACHADO, Alexander da Silva; HAINGERT, Cynthia Gindri; POSSEL, Vanessa Rodrigues. “Cultura Material, Educação Patrimonial e Ensino de História: Uma Parceria Possível”. In: MOURÃO, Rui. **A Nova Realidade do Museu**. Ouro Preto: MinC - IPHAN - Museu da Inconfidência. 1994.
- MAGALD, Cassia. “O público e o privado: propriedade e interesse cultural”. In: **O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania**. São Paulo. DPH.1992.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes, 1989.
- MORAES, C.C.P. et. all. “O Ensino de História e a Educação Patrimonial: Uma Experiência de Estágio Supervisionado”. In: **Revista da UFG**. vol. 07, no. 02, dez. 2005. Disponível em <www.proec.ufg.br>.
- ORIÁ, Ricardo. “Memória e Ensino de História”. In: BITTENCOURT, Circe (Org.). **O Saber Histórico em Sala de Aula**. São Paulo: Contexto, 1997.
- PAOLI, Maria Célia. “Memória, História e Cidadania: O Direito ao Passado”. In: **O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura do Município de São Paulo / Departamento do Patrimônio Histórico – DPH, 1992.
- PEREIRA, Doía Freire e Ligia Leite. “História Oral, Memória e Turismo Cultural”. In: MURTA, Stela Maris; ALBANO, Celia (Org.). **Interpretar o Patrimônio: um exercício do olhar**. Belo Horizonte: UFMG / Território Brasilis, 2002.
- PELEGRINI, Sandra C. A. “A Propósito da Fruição e de Algumas Perspectivas Analíticas acerca do Patri-



mônio Cultural". In: **Revista Diálogos**. Maringá-PR: UEM, v.09, nº 01, 2005.

RÉBÉRIOUX, Madeleine. "Lugares da Memória Operária". In: **O Direito à Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC**. Rio de Janeiro: Getulio Vargas, 1999.

SÉRGIO, Castanho. "Memória, tempo presente e prospecção do futuro". In: **Resgate: Revista de Cultura**. Campinas, nº 13, 2004.

SABBATINI, Marcelo. "O Museu do Ex-Votos de Padre Cícero: Um Olhar Museológico sobre o Turismo Religioso em Juazeiro do Norte". **8ª Conferência Brasileira de Folkcomunicação**, Teresina, 2005. Disponível em <<http://www.sabbatini.com/marcelo/artigos/2005-sabbatini-folkcom.pdf>>. Acessado em 17 de Agosto de 2008.

SILVA, Marcos A. **História: o prazer em ensino e pesquisa**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SOARES, André Luis Ramos (Org.). **Educação Patrimonial: Relatos e Experiências**. Santa Maria-RS: UFSM, 2003.

Sites

http://www.museus.gov.br/oqueemuseu_apresentacao.htm

<http://www.museudomarajo.com.br/site/conteudo.php?categoria=10>

Sistema Brasileiro de Museus - <http://www.museus.gov.br/main.htm>

Amigos dos Museus - <http://amigosdemuseu.blogspot.com/2005/09/departamento-de-museus-do-iphan.html>

O lugar da História: intervenções museais no espaço urbano em Belo Horizonte

Luiz Henrique Assis Garcia (Doutor em História/UFMG)

Coordenador do Setor de Pesquisa, Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), Belo Horizonte – MG

Introdução

O Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), de Belo Horizonte, vem desenvolvendo desde 2003 uma política de acervos que promove a ampliação do leque de artefatos passíveis de tratamento museológico para além de suas coleções tradicionais. A trajetória da instituição, que completara então 60 anos (MHAB, 2003) e experimentara na década percorrida entre 1993 e aquele ano profundas transformações³⁷, a conduziu a adotar perspectivas teóricas e metodológicas contemporâneas da História como área de conhecimento, o que instigou seu corpo técnico a repensar as concepções sobre os Museus Históricos que têm as cidades como seu campo de investigação e atuação.

Tal postura implicou a análise crítica da constituição do acervo do museu e dos conceitos de História e Cidade que a nortearam no passado. O saldo desse debate, em linhas gerais, foi a constatação de que não há qualquer incompatibilidade entre museu “histórico” e “de cidade”, desde que se considere que o espaço urbano, ao ser construído e disputado, é atravessado por múltiplas temporalidades, modos de apropriação e usos sociais diversificados, e, muitas vezes, conflitantes. Cabe incorporar, através da pesquisa histórica, categorias como “presente”, “cotidiano”, “espaço”, “experiência”, que permitem lançar indagações pertinentes sobre os cidadãos e a vida na urbe ao longo do tempo. Deste ponto de vista, tornou-se fundamental para o museu contemplar a diversidade dos documentos e das representações socialmente engendradas sobre a cidade e sua história, bem como democratizar a definição do acervo a ser adquirido, considerando os vários atores sociais que delas participam.

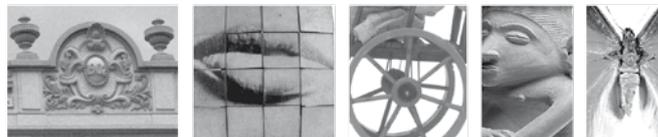
Dentre as várias ações promovidas com este intuito, destacam-se projetos que propõem e realizam *intervenções museais* incorporadas ao espaço urbano. Este trabalho pretende refletir sobre essa proposta de intervenção em uma abordagem organizada em duas seções, tratando a primeira de apresentar uma breve história do envolvimento da instituição com o tema e de seu aprofundamento do ponto de vista conceitual, e a segunda de propor uma análise centrada nos projetos *MHAB: acervos operacionais em Belo Horizonte/ Praça Sete, Ilha da Prudente e A história do Centro de Cultura Lagoa do Nado*, implementados pelo MHAB nos últimos dois anos³⁸. Optarei aqui por concentrar a atenção na metodologia de pesquisa e na proposta de intervenção, sem sobrecarregar o texto com descrições pormenorizadas do conteúdo exposto.

Museu, História, Cidade

Como já foi mencionado, na década de 1990 o MHAB sofreu mudanças estruturais de suma importância para sua renovação enquanto instituição museológica. Uma vez que este processo encontra-se bem descrito e avaliado, pretendo apenas destacar dois elementos que permitirão embasar a discussão conceitual que se seguirá a respeito das intervenções museais. São eles a pesquisa histórica e a política de acervos. Noto que ambos compartilham um mesmo ponto de inflexão na história recente do museu, pois em 2003 foram criados o Setor de Pesquisa e a Comissão Permanente de Política de Acervo. Se do período que antecede este marco tratarei essencialmente como historiador que pesquisou fontes e referências bibliográficas, daí para adiante acumulo ainda a posição de técnico e pesquisador que, recém incorporado aos quadros do

37 Esse período passou a ser denominado “processo de revitalização” no âmbito da instituição. Ver PIMENTEL, 2004.

38 Agradecimento a todos na equipe do MHAB que estiveram envolvidos em um ou mais dos projetos mencionados.



MHAB, esteve envolvido diretamente³⁹.

Examinando um documento de 1993, percebe-se que a preocupação em atualizar as concepções historiográficas em uso no museu esteve presente desde o início do processo. A autocrítica então realizada indicava que era preciso abandonar uma *“concepção celebrativa do passado”* e reconhecer a *“pluralidade de memórias que se complementam e se conflitam”*⁴⁰. Recusada a identificação entre a história da cidade e o passado remoto, defendia-se a adoção de coordenadas temporais mais flexíveis, que reconhecessem o presente como referência necessária. O mesmo texto propôs novos objetos e abordagens, problematizando temas como cotidiano, trabalho e imaginário, *“tradicionalmente negligenciados pelos museus históricos”*⁴¹. Havia ainda algumas indicações relacionadas à política de acervo e adoção de programas de pesquisa, atividade enfatizada como fundamental para subsidiar todas as outras a serem realizadas em um museu. Ainda que carecesse de uma reflexão aprofundada sobre a constituição do acervo - a certa altura considerada *“fruto do acaso”* - o documento sugeria a necessidade de constituir uma Comissão Técnica para avaliar a pertinência do acervo já recolhido e estabelecer critérios técnicos para aquisição e doação de coleções. Neste sentido, incluía como perspectiva para ampliação do acervo o uso da categoria acervo operacional, aplicada para designar tanto coleções particulares que poderiam ser inventariadas e integrar exposições quanto para interpretar a cidade como *“fato museológico”*, o que permitiria *“intervenções temporárias do Museu em suas paisagens e espaços públicos”*⁴². Fruto daquele momento inicial de reformulação, o texto resultante deve ser visto antes de tudo como carta de intenções que lançava possibilidades, mesmo sem possuir maior densidade teórica. O relevante é a presença articulada de questões relativas à pesquisa histórica, política de acervo e proposta de intervenção no espaço urbano, evidenciando a postura de renovação conceitual na compreensão das relações entre Museu, História e Cidade.

Algumas das intenções mereceram maior elaboração posterior. A percepção de que a pesquisa histórica deveria ser uma prioridade consolidou-se. Um diagnóstico indicara a necessidade de realizar um novo inventário, reorganizando o acervo e os procedimentos de processamento técnico segundo critérios técnicos contemporâneos. Para além, propunha-se a criação de um setor específico para implementar as diretrizes de pesquisa, denominado então de *“Pesquisa e documentação”*. Considerava-se que até então a pesquisa tivera caráter pontual e esporádico no MHAB, com exceção feita ao primeiro esforço de inventariar o acervo na gestão inaugural de Abílio Barreto (1943-1946). Muito significativa era a crítica feita à cristalização de uma concepção positivista, reducionista, centrada no conhecimento da exterioridade dos objetos, que adotava uma atitude contemplativa e sobrevalorizava aspectos estéticos, considerada então dominante nos museus. As diretrizes então propostas, apoiadas em referências historiográficas do peso de J. LeGoff e E.P. Thompson, propunham abordar o acervo a partir da noção de documento/monumento e do método de investigação histórica que parte de problemas e interroga fontes estabelecendo um diálogo entre conceito e evidência. A reflexão estabelecia assim bases para um outro olhar sobre o acervo do museu, propondo uma discussão que incorporasse aspectos sociais e culturais à interpretação do acervo, compreendesse a lógica de sua constituição e guiasse o estabelecimento de uma nova política de acervo⁴³.

39 Um dos fundadores da Comissão, dela fui membro entre jun.2003 e dez.2005. Coordeno o Setor de Pesquisa desde jan. 2003.

40 FÓRUM de discussão e elaboração de propostas para o Museu Histórico Abílio Barreto. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 1993. 9f. Manuscrito. (MHAB. Arquivo Administrativo).

41 Idem.

42 Idem.

43 DIRETRIZES para a pesquisa histórica no MHAB. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 1995. 7f. Manuscrito. (MHAB. Arquivo Administrativo).

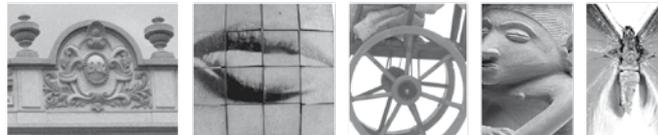
Juntamente com a adoção de concepções historiográficas mais refinadas e críticas, surgia uma nova forma de entender a cidade e a relação do museu com esta. Entendendo a cidade da forma como propunha Ulpiano T. Bezerra de MENESES, enquanto artefato, produto e vetor de relações sociais, o ponto chave era a adoção do conceito de *acervo operacional*: “(...) certos espaços, paisagens, estruturas, monumentos, equipamentos – enfim, áreas e objetos sensíveis do tecido urbano, socialmente apropriados, percebidos não só na sua carga documental, mas na sua capacidade de alimentar as representações urbanas” (MENEZES, 1985, p.201). O espaço urbano, considerado assim como suporte de memória, ensejava o lançamento de atividades museológicas extra-muros, descentralizadas e dispersas pela cidade, que alargassem “os campos de abordagem da história da cidade(...) incorporando aspectos pouco tratados pelos museus convencionais” e atualizassem a “relação entre o museu e a comunidade”⁴⁴. Alguns projetos foram elaborados utilizando este instrumental teórico, tomando a cidade como um objeto passível de tratamento museológico e propondo a democratização do conhecimento sobre a mesma. O mais consistente deles propunha itinerários urbanos a serem percorridos pelo público de acordo com recortes temáticos, orientados por guias impressos ou auxiliados por técnicos do museu⁴⁵, bem como instalação de suportes luminosos em vários pontos da cidade contendo material retirado do acervo fotográfico. A pesquisa feita acabou gerando apenas uma publicação⁴⁶. De fato, naqueles anos, a premente necessidade de “arrumar a casa”, garantindo conhecimento e controle básicos do acervo já pertencente ao museu, acabou tornando difícil que propostas e projetos saíssem do papel. De todo modo, o conteúdo dos mesmos serve de evidência da circulação de idéias e conceitos que seriam retomadas posteriormente dentro da instituição.

Em 2003, em condições bem mais favoráveis (PIMENTEL, 2004), o MHAB deu por encerrado o “processo de revitalização” e pôde retomar iniciativas que haviam ficado em compasso de espera. A intenção de estruturar melhor o trabalho de pesquisa histórica ganhou forma na criação de um setor técnico específico, que a partir de então passou a atuar em diversas frentes de investigação, apoiando a realização de exposições, publicações e outras ações do museu. A criação da Comissão Permanente de Política de Acervo, oficializada após a realização de um fórum técnico em maio daquele ano, permitiu finalmente ao MHAB coordenar todo o processo, estabelecendo práticas administrativas e arquivísticas adequadas ao correto encaminhamento de doações, transferências e descartes envolvidos. Uma das linhas mestras da política, desde o princípio, foi considerar a possibilidade de uma atuação extra-muros orientada pelo conceito de acervo operacional. Naquele mesmo ano, o Setor de Pesquisa havia iniciado uma investigação sobre a história da Praça Sete de Setembro, logradouro público cuja importância para a vida da cidade, e especialmente do Centro de Belo Horizonte, manifesta-se desde a década de 1930 em seu papel de centralidade para o imenso fluxo de coisas e pessoas que atravessa a urbe diariamente. Sugeri então que o trabalho até ali desenvolvido fosse aproveitado numa empreitada maior, visando atender justamente o que propunha a nova política de acervo, o que foi de imediato aprovado pela direção e demais técnicos do MHAB. Sob o nome provisório de “Projeto Praça Sete”, foram realizadas iniciativas como uma exposição em abrigos de ônibus (2003), uma publicação (Álbum MHAB 2004) e uma oficina de maquetes (2004). Tais ações, contudo, estava muito aquém do que pretendíamos implementar. Foi concebido então um projeto para concorrer a recursos da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, que, aprovado em 2006, permitiu efetivar a decisão de intervir no espaço da praça e levar o museu a um “lugar” da cidade.

44 Idem.

45 CIRCUITOS da memória. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 1995. 6f. Manuscrito. (MHAB. Arquivo Administrativo).

46 *Belo Horizonte – Circuito da Memória*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 1997.



Intervenções museais no espaço urbano em Belo Horizonte

Como já dito, esta seção irá apresentar três iniciativas distintas, realizadas recentemente ou ainda em andamento: *MHAB: acervos operacionais em Belo Horizonte/Praça Sete, Ilha da Prudente* e *A história do Centro de Cultura Lagoa do Nado*. O primeiro foi realizado em uma das mais importantes praças do Centro, o segundo numa “ilha” de tráfego próxima à sede do museu, e o terceiro, ainda em andamento, irá intervir em importante parque municipal que abriga um Centro de Cultura, localizado na interseção entre as regionais Norte, Pampulha e Venda Nova. Ainda que guardem suas especificidades, como será mostrado, são todas intervenções embasadas nos conceitos e propostas apresentados anteriormente, e que envolvem uma série de pesquisas para possibilitar seu tratamento museológico.

Quanto aos métodos de investigação, o grande ganho foi a introdução mais sistemática de ferramentas conceituais criadas em campos diversos como a antropologia urbana, os estudos culturais, a história e as ciências sociais, para tratar o mosaico urbano. Cumpre ressaltar a importância da adoção da categoria “lugar”, espaço que ganha singularidade a partir das formas de sua apropriação pelos cidadãos (ARANTES, 1994 e 2000; CARLOS, 1996; FERRARA, 1993; NORA, 1993). Singular mas não unívoco, pois como diz Mariza VELOSO, “(...) o espaço urbano abriga fluxos de informação, de mercadorias e formas diferenciadas de sociabilidade, extremamente complexos, o que demarca a existência de múltiplas territorialidades” (VELOSO, 2003, p.110-111). Mas, como a mesma autora propõe, essa diversidade não exclui as possibilidades de comunicação entre os grupos sociais nem elimina a presença, ainda que momentânea, da “convergência de sentido” que participa da construção do espaço público (VELOSO, 2003, p.111). Neste sentido também vão as observações de José Guilherme MAGNANI, ao salientar que é preciso um ajuste de foco para perceber, “de perto e de dentro”, que as metrópoles contemporâneas não podem ser vistas simplesmente como fonte de caos e desagregação, mas também de “(...) novos padrões de troca e de espaços para a sociabilidade e para os rituais da vida pública.” (MAGNANI, 2002, p.26). Tais colocações são extremamente pertinentes para embasar nosso método de trabalho, pois além da costumeira pesquisa em arquivos passamos a tratar a própria cidade – e os lugares escolhidos – como campo de pesquisa para a História.

Assim, após a escolha do local, realizamos trabalhos de campo que visaram promover o envolvimento dos cidadãos na investigação dos registros materiais e simbólicos da história da cidade, através de entrevistas e/ou cessão de acervo, posteriormente utilizados na composição de exposições instaladas, através de su-



Exposição Por que as ruas têm nome? no dia de sua inauguração. 18/08/2006. Foto: Fernanda Rodrigues. Acervo MHAB

portes expográficos projetados para integrar o espaço, em “lugares” que constituem referência para habitantes de Belo Horizonte, como a Praça Sete e o Parque Fazenda Lagoa do Nado. Neste ponto, cabe fazer a exceção ao projeto *Ilha da Prudente*, de menor fôlego e sem o financiamento por Lei de Incentivo recebido pelos outros dois. Trata-se de uma intervenção oportuna, que aproveitou uma alteração pontual feita pela Prefeitura Municipal no traçado da Avenida Prudente de Moraes (onde o próprio MHAB está situado) em seu ponto de encon-

trabalhos completos

tro com a Avenida do Contorno, introduzindo ali uma ilha de tráfego. Foi então desenvolvido, em parceria com um escritório de arquitetura, um expositor em aço e vidro com base de concreto, executado como parte da obra, que depois passou a servir como modelo para as demais intervenções. Vale destacar que a instalação dos expositores em outras situações pode implicar complexas negociações envolvendo várias instâncias do poder público municipal e órgãos colegiados que atuam na política urbana.

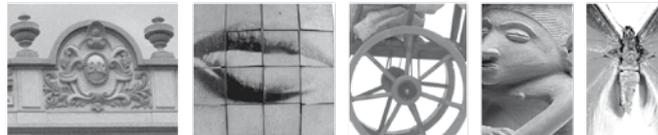
A ilha já recebeu duas exposições, *Por que as ruas têm nome?* (2006-2008) e *Esquina de História: a construção do espaço urbano* (2008-atual) subsidiadas por pesquisas de duração mais breve reali-



Exposição Esquina de História: a construção do espaço urbano. 13/03/2009
Foto: Isabella Figueira. Acervo MHAB

zadas por equipes menores. Em ambas, o objeto de estudo não é a ilha propriamente, mas o entorno definido pela confluência das avenidas. Se as pesquisas não envolveram trabalhos de campo, uma iniciativa a ser destacada foi a aplicação de um questionário junto ao público passante, antecedendo a exposição de 2008. Essa deverá ser uma ação adotada toda vez que for ocorrer substituição de painéis, uma vez que os projetos prevêem que isso seja feito, ainda que os expositores sejam fixos e incorporados ao mobiliário urbano no espaço em que estão instalados. Com a tabulação de seus resultados os técnicos puderam incluir avaliação e percepção do público como variáveis importantes na concepção da exposição seguinte. Decidiu-se aumentar o espaço de divulgação da programação e das atividades desenvolvidas pelo MHAB, reformular a apresentação gráfica dos painéis, para que se destacassem mais na paisagem, e dar maior ênfase às imagens que aos textos. O conteúdo, que na exposição anterior guardava um sabor enciclopédico e tradicionalista, trazendo narrativas biográficas curtas das “personalidades históricas” que dão nomes a ruas da região, sem qualquer aprofundamento ou crítica que questionasse o sentido daquelas escolhas, deu lugar, em *Esquina de História*, a uma abordagem mais próxima das discussões que vinham sendo feitas sobre história, memória e espaço urbano. Nela a cidade é mostrada como espaço construído historicamente pelas ações humanas, e sua materialidade é posta em diálogo com os registros documentais e a pesquisa historiográfica para dar suporte a uma “leitura” sobre sua história.

Já nos outros projetos, a relação do passante/freqüentador com o “lugar” em questão, fosse a praça ou o parque, mereceu destaque durante os trabalhos de campo e, posteriormente, entrevistas. Esse contato permitiu uma aproximação que privilegiou a diversidade de usos e formas de sociabilidade, a produção de sentidos e representações do lugar, seja nos depoimentos colhidos, seja no acervo identificado. Evidentemente, a metodologia em questão não prescinde do trabalho de pesquisa em arquivo, antes dialoga com ele, lançando luz em pontos obscurecidos no discurso da memória oficial, demolindo certezas dos modelos que ignoram a dimensão do cotidiano, instigando novas direções à investigação. Isso viabiliza uma das



diretrizes estabelecidas pela política de acervo, que é a de expandi-lo e diversificá-lo a partir desse impulso do museu em direção à cidade. Além dos depoimentos gravados e transcritos, existe a possibilidade de incorporar, após os trâmites estabelecidos pela Comissão, itens pertencentes a particulares identificados durante a realização da pesquisa. Isso pode ser particularmente estratégico para “lugares” sobre os quais não há nada no acervo já pertencente ao museu, como no caso da Lagoa do Nado. Para além, o emprego de aparelhagem digital (câmaras e gravadores) durante o trabalho de campo possibilitou a geração de toda uma documentação em imagem e som, que, devidamente avaliada quando o projeto for concluído⁴⁷,



Registro de trabalho de campo realizado no Parque Fazenda Lagoa do Nado. 20/06/2008. Foto: Têlio Cravo. Acervo MHAB

poderá ser incorporada.

O jogo de contraste/complementação entre o acervo já pertencente ao museu, o que é prospectado em campo e o próprio espaço urbano é sem dúvida o principal trunfo desse tipo de intervenção. Isto é particularmente perceptível no caso da exposição *A trama do centro e o centro da trama*, resultante do projeto *MHAB: acervos operacionais em Belo Horizonte*, inaugurada no quarteirão fechado da Rua Rio de Janeiro, entre Av. Afonso Pena e Rua Tupinambás em dezembro de 2007. Vale notar que em 2003 (período em que se iniciara a nossa primeira investida de pesquisa) a Prefeitura promoveu reformas no local, em que se destacam obras nos quatro quarteirões fechados que integram o espaço atribuído à praça.

Naquela oportunidade, as primeiras incursões de campo incluíram registrar a apreciação dos cidadãos sobre as reformas. Três anos depois, a retomada dos trabalhos pôde mostrar como aquelas transformações haviam afetado o cotidiano e a experiência social. Depois de algumas reformulações, o projeto final dos expositores acabou considerando estas mudanças, terminando por instalá-los dentro de um único quarteirão, numa composição que aproveita o mobiliário urbano prévio.

Sua concepção museológica é, mais que qualquer outra coisa, alicerçada nos entrecruzamentos das transformações do espaço físico e das várias formas de uso e apropriação que se realizam nele ao longo do

47 Iniciado em jan. 2008, com a fase de pesquisa já concluída, a construção dos expositores e a montagem da exposição previstas para o corrente ano de 2009.

trabalhos completos

tempo. O acervo fotográfico do museu, com predomínio da vista aérea, ainda que com uma ou outra exceção, contrasta com a leitura das transcrições das falas de quem nos contou, olhando do chão, parados de pé ou assentados, sua história e histórias sobre aquele lugar. Da linguagem do cartão postal, bastam alguns passos para ver reproduções de quadros feitos com a técnica de grafite, havia pouco incorporados à pinacoteca



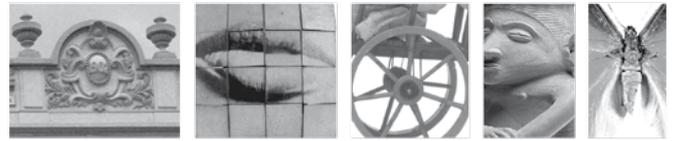
Registro em trabalho de campo da exposição A trama do centro e o centro da trama. 16/03/2009. Foto: Gilvan Rodrigues. Acervo MHAB

do MHAB, outro jeito de representar o espaço, posto ali como contraponto. Assim, o resultado, embora não se desvencilhe totalmente de um discurso “autorizado” do museu sobre a história, ao menos permite questioná-lo e redimensioná-lo pela incorporação de narrativas diversas. Nesta perspectiva, é ressaltada a necessidade de criar condições para a participação da sociedade civil através de canais democráticos, mas reconhecendo que essa intervenção de públicos e usuários “(...) não substitui a problemática específica da valoração histórica e estética dos bens culturais (...) mas oferece outrossim uma referência – uma fonte de sentido(...)” (GARCÍA CANCLINI, 1994, p.106).

Na prática, a seleção do acervo comprovara o que já era intuído nos debates que pautavam as reuniões em torno da política de acervo no MHAB: o que a instituição possuía não dava conta das questões que passáramos a formular. Para perceber e dar voz a diversos atores, até então silenciados, esquecidos, a dimensões da experiência urbana até então negligenciadas, era indispensável ir à cidade, e, mais ainda, não esperar que “ela” fosse ao museu. O contato dos pesquisadores com o lugar e os cidadãos que dele se apropriam deve, de certo modo, ser transformador da realidade social: ao “(...) aprender os significados sociais dos lugares históricos através da sua discussão com as audiências urbanas (...)” (HAYDEN, 1996, p.13) o historiador atua como mediador em um processo de democratização do conhecimento histórico sobre a cidade. Nesse sentido, se o museu, em seu lugar tradicional, representa para grande parte do público uma espécie de “templo” ou “castelo” inexpugnável ou inacessível, o expositor posicionado na rua permite uma apropriação cotidiana, menos contemplativa e sacralizadora.

Recentemente realizamos um trabalho de campo específico na praça, utilizando câmeras digitais, com intuito de acompanhar as interações entre público⁴⁸ e exposição. Notamos como os expositores ficaram bem integrados ao espaço, tanto que às vezes não são sequer notados. Percebemos também outras formas de apropriação dos expositores, usados como assento, encosto ou ponto de reunião. Isto não deve ser visto como algo indesejável, mas como evidência salutar de incorporação ao “lugar”, de estabelecimento de relações. Exemplo: encontramos a exposição em bom estado de conservação; quando da elaboração do

48 Estima-se que 600 mil pessoas passam diariamente pela Praça Sete.



projeto, havia receio, por parte de alguns dos envolvidos (nenhum dos pesquisadores), de que houvesse depredação. Está instada há mais de um ano e não ocorreu qualquer tipo de dano, enquanto o expositor da ilha terá a quarta troca de um de seus vidros.

Desde o início do trabalho, foi constante a presença de pelo menos uma pessoa observando a exposição, com tempos variados de permanência. Ao longo do período de 40 minutos, registramos 9 pessoas que se detiveram para olhar os painéis, e também algumas rápidas olhadelas. Quem permaneceu por mais tempo foi um senhor de blusa branca e boné, fotografado diante de vários painéis. Ele também protagonizou uma situação marcante, ao interagir com um jovem de mochila que se aproximou e também começou a olhar a exposição. O senhor apontava, comentava, narrava a história da cidade associando o conteúdo dos

painéis às suas lembranças. Eles depois se separaram e o jovem continuou a observar, recebendo depois a companhia de um outro jovem, de camisa vermelha. A presença de alguém parado diante dos expositores pode funcionar como elemento que chama a atenção dos passantes para os painéis, mas também, modifica o deslocamento dos mais apressados que passam a uma maior distância para não ter que desviar ou interromper o passo.

Esta incursão, indo de encontro a discussões mais recentes, no entanto, alerta para um risco presente no escopo do projeto: o emprego da categoria 'acervo', ainda que adjetivado como 'operacional', trará complicações, se mascarar a distinção entre o espaço urbano, mutável, sujeito a apropriações múltiplas e à dinâmica da vida social, e o acervo de museu, composto por artefatos subtraídos do ciclo original de uso a que estavam destinados e submetidos a uma série de procedimentos que visam preservá-los.

Corre-se aí o risco da obsessiva patrimonialização e "museificação" da cidade (JEUDY, 2005), da espetacularização da memória



Pessoas interagem diante da exposição A trama do centro e o centro da trama. 16/03/2009

Foto: Luiz H. Garcia. Acervo MHAB

(HUYSSSEN, 1999). Não é possível catalogar a cidade. Uma exposição que não reflita essa impossibilidade será mera legenda da paisagem urbana, substituindo a possibilidade de produção de conhecimento pelo discurso pré-fabricado para vender uma "imagem". A idéia de uma intervenção museal coloca a história em seu lugar, na cidade, apostando numa ferramenta que desloca recursos de expressão próprios do museu para o espaço urbano, sem, contudo, pretender que o primeiro abarque o segundo.

Considerações finais

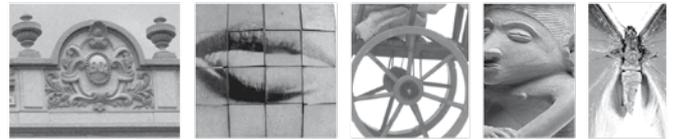
Embora sejam experiências distintas em alguns aspectos (tamanho da equipe mobilizada, recursos disponíveis para execução, tipologia dos locais selecionados), vimos que os projetos foram conduzidos a partir

trabalhos completos

das premissas que abordam o espaço através de uma metodologia que articula pesquisa, política de acervo, desenvolvimento dos suportes expográficos e montagem de exposições. Assim concebidas, as *intervenções museais* dialogam com o próprio espaço urbano em que são instaladas, possibilitando a reflexão sobre os significados atribuídos e ações protagonizadas, de modo a articular a produção de memória e sentido às práticas e relações dos grupos sociais no contexto da cidade. Considero, finalmente, que tal estratégia permite democratizar o conhecimento produzido no contexto de instituições museológicas, além de atingir grande número de pessoas, contribuindo com a divulgação de suas ações e funções públicas.

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Antonio A. "A guerra dos lugares". *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.23. Rio de Janeiro: IPHAN, p.191-203, 1994.
- ARANTES, Antônio A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papyrus, 2000.
- CARLOS, Ana Fani A. **O lugar no/do mundo**. São Paulo: HUCITEC, 1996.
- FERRARA, Lucrecia D. **Olhar periférico**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1993.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. "O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional". *In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, p. 95-115, 1994.
- HAYDEN, Dolores. **The power of place: urban landscapes as public history**. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1996.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- JEUDY, Henry-Pierre. **Espelho das cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "O museu na cidade x a cidade no museu. Para uma abordagem histórica dos museus de cidade". *In: Revista Brasileira de História*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 8/9, pp. 197-205, 1984.
- NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". *In: Projeto História*. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 07-28, 1993.
- PIMENTEL, Thaís V.C. (Org.). **Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade (1993-2003)**. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, 2004.
- VELOSO, Mariza. "O museu como espaço público". *In: SANTOS, Afonso C.M. dos, KESSEL, Carlos, GUIMARAENS, Cêça (Org.). Livro do Seminário Internacional Museus e Cidades*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, p.104-122, 2004.



Museu Histórico do Município: do “espetáculo sertanejo” à instituição museal

Tercio Pereira Di Gianni

Doutor em História (UNESP/Campus de Franca). Pesquisador do Centro de Documentação e Apoio a Pesquisa Histórica (CEDAPH) da Faculdade de História, Direito e Serviço Social – UNESP/Campus de Franca

A investigação sobre a formação do acervo do Museu Histórico Municipal “José Chiachiri” em Franca evidenciou dois momentos da relação entre a população local com a reorientação do olhar sobre a cidade, ambos sob impulsos de movimentos coordenados da Capital paulista e mediados pela imprensa local (Di Gianni, 2008). O primeiro, após visita da *Bandeira* à cidade em 1936, levou à criação da revista *Sertaneja* um ano depois, cujo programa editorial apresentou “aos olhos maravilhados do forasteiro espetáculos estonteadores”, afastando pessimismo, desânimo e falta de iniciativa para superar as expectativas de todos; o veículo desse novo olhar sobre o que havia de “bom e maravilhoso” na cidade circulou até 1940. Vinte anos depois, após os festejos do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954) e do Centenário da elevação de Franca à categoria de cidade (1956), *Sertaneja* ressurgiu, novamente para mostrar “um ângulo feliz da cidade de Franca”; simultaneamente a Câmara Municipal aprovou a criação do Museu Histórico do Município (1957) e o governo do Estado de São Paulo criou o Museu Histórico e Pedagógico “Imperador D. Pedro II” (1958).

Após cinquenta anos da experiência, constatado o desmanche da rede de museus históricos e pedagógicos do governo paulista, bem como a amnésia do programa museológico local, conclui-se que evocações de efemérides articuladas a projetos políticos conjunturais podem, sim, mobilizar parcelas da população em favor do patrimônio e de referências valorativas, entretanto, efeitos devastadores de mudança de conjuntura e abandono do patrimônio assim constituído ou referenciado impõem-se às instituições nascidas nesse processo, muitas vezes inviabilizando a própria reformulação programática e adaptação da instituição aos novos tempos. Dois vetores: o da monumentalização (Le Goff, 1992) de efemérides e o da amnésia (Hussein, 1994) desses projetos monumentais, apresentam-se como geradores de complicações à execução ou reformulação do programa museal ou, em casos extremos, quando aliados ao vetor da fragilidade estrutural das instituições museais (sede, acervo, quadro funcional...), impõem o abandono completo do Museu e do conhecimento patrimonial pretendido.

Sob a perspectiva do fato museal, a análise desses dois momentos de educação do olhar sobre a cidade e a musealização da história local demonstra certa continuidade do que se poderia atualmente denominar de política pública articulada entre entes federados: Município de Franca e Estado de São Paulo. O conceito de fato museal segue formulação de Waldisa Rússio, o “diálogo [entre] o Homem e o Objeto” colocados em cena, no museu, esclarecendo que

todos os museus existentes destinam-se a proceder ao registro do *mundo* que vive e circunda o homem, do cenário em que ele se desloca, da natureza sobre a qual ele age; ou, então, destinam-se ao registro do trabalho do homem, do artefato de suas mãos, do resultado de sua inteligência e técnica. Todo museu é do ‘mundo do homem’ ou ‘do homem’

Sendo “fundamental esta idéia porque nos dá o conteúdo humanístico e a noção da grandeza implícita na tarefa do Museu” (Rússio, 1977, p. 25 e p. 133 nota 28). A retomada desse referencial teórico encontra-se atualizada e ampliada à abordagem da questão patrimonial por Cristina Bruno, ao situá-lo como objeto de estudo da museologia, articulando experimentação, análise e sistematização

em função dos processos de musealização das referências patrimoniais que têm

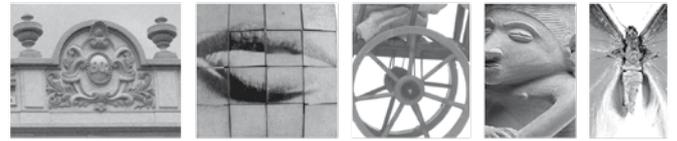
sido preservadas e tem potencialidade de transformá-las em heranças culturais. Por sua vez, estes processos estão voltados, especialmente para a relação entre *Homem* (público/sociedade) e o *Objeto* (coleção/patrimônio) em um *Cenário* (museu/território). (Bruno, 1997, p. 14)

A pesquisa sobre as origens do Museu Histórico do Município demonstrou que, antes da criação da instituição oficial, houve iniciativas de colocar Franca em cena, valorização articulada a amplos movimentos de celebração da identidade paulista e correspondentes a projetos político eleitorais. As efemérides paulista foram monumentalizadas em dois momentos da história brasileira: o Período Constitucional (1934–1937) da Era Vargas, e os “Anos Dourados” da República Democrática (1946–1964). No interregno entre 1937 e 1945, correspondente ao Estado Novo, e no período posterior a 1964 até nossos dias, a pesquisa constatou a amnésia desses projetos monumentais.

Dois anos após a Revolução de 1932, quando a população paulista sofreu derrota na tentativa de derrubar o governo de Getúlio Vargas, houve a reconstitucionalização brasileira. Essa nova conjuntura política viabilizou uma reconfiguração institucional paulista — desde a formação da Universidade de São Paulo (USP) à criação da Viação Aérea de São Paulo (VASP), passando pela valorização cultural experimentada pela organização do Departamento de Cultura paulistano — entrou em cena o movimento da *Bandeira*, associado à campanha do candidato paulista à Presidência da República, Armando de Sales Oliveira. A “Caravana da Bandeira” (Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Victor Brecheret, José Porfírio da Paz, entre outros componentes), em sua primeira visita a uma cidade interiorana, estabeleceu sólidos laços com a população local. O periódico *Comércio da Franca* associou-se então com a União Jornalística Brasileira (UJB), agência de notícias em que Menotti Del Picchia figurava como co-proprietário. Entre outros serviços a UJB distribuía a publicação *Nossa Revista* aos jornais interioranos afiliados. Um ano depois os proprietários e editores do periódico francano lançaram projeto editorial próprio, aparentemente sob as mesmas bases empresariais e sob o mesmo viés editorial. Tratava-se da revista *Sertaneja*, apresentada como autêntico produto da “imprensa sertaneja” ou “indígena”, com o programa de colocar em cena o que valorizasse a cidade aos olhos de todos. Interrompido o processo eleitoral pelo golpe do Estado Novo, a edição da revista local foi suspensa em 1940, como suspensos ficaram os planos de proeminência paulista.

Sob o discurso de uma mudança do olhar sobre Franca surgiu em 1937 a revista *Sertaneja*. A revista local apresentava um “programa de orientação” — algo equivalente a um projeto curatorial —, um projeto editorial ambicioso, ousado, a dar a nota para órgãos de imprensa de cidades maiores que Franca, “levando para fora daqui o que ela tem de bom e maravilhoso”.

Luiz de Lima, co-editor do *Comércio da Franca*, jornal patrocinador das primeiras edições, avaliou a revista como capaz de apresentar “aos olhos maravilhados do forasteiro espetáculos estonteadores” da terra “que produz nesse rincão de São Paulo o melhor café do mundo”. Entretanto, esse olhar valorativo do programa curatorial pretendido encontra maior sentido e significação quando Luiz de Lima anunciava o fim do “período das confusões e das pelejas inglórias e nem sempre sinceras” (*Sertaneja*, ano 1, número 1, outubro de 1937). Certamente se referia à campanha militar paulista de 1932, na qual ele próprio e o jornal *Comércio da Franca* tiveram papel destacado na Comissão de Propaganda local, ao lado da “alma da Revolução Constitucionalista” em Franca como foi cognominado Antônio Constantino, ex-editor do *Comércio*, então diretor da Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, integrante do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e colaborador de jornais paulistanos (Carmo, 1999, p. 61–67). Não resta dúvida da posição do *Comércio da Franca* e de *Sertaneja* em relação do projeto paulista, pois defendia abertamente a candidatura presidencial de Armando de Sales Oliveira.



A primeira edição da revista local trazia vestígios do esforço de superação da derrota militar de 1932 e do endosso à candidatura paulista à Presidência da República. Trata-se de menção a Menotti del Picchia em reportagem sobre a Rádio Clube Hertz de Franca – PRB5, por meio da qual o famoso escritor teria afirmado que “a linda terra das três colinas (...) tem como divisa o ‘*Genti Mea Paulista Fidelis*’”

A referência a Menotti Del Picchia evidencia a adesão ao esforço coordenado para restabelecer a proeminência paulista em torno da candidatura de Armando de Sales Oliveira. Tratava-se da “Caravana da Bandeira” integrada ainda por Cassiano Ricardo (da Academia Paulista de Letras, conferencista da Caravana), Victor Brecheret (autor do *Monumento às Bandeiras*, realizado entre 1936 e 1953), José Porfírio da Paz (tenente da Força Pública do Estado de São Paulo, co-fundador e autor do hino do São Paulo Esporte Clube em 1935), Arlindo Pinto Nunes (capitão), Vicente Machado, M. Tulmann Netto (do *Diário de S. Paulo*). A 10 de março de 1936, Franca recebia a primeira visita da Bandeira a um município do interior paulista, composta de “*elementos da elite social e intelectual paulista*”, objetivando o “*reerguimento de nossos sentimentos bandeirantes e brasileiroistas*”, “*por uma democracia social brasileira, contra as ideologias dissolventes e exóticas*”, conforme noticiou o *Comércio da Franca* (11/10/1936). A vinda da caravana fora preparada pelo deputado estadual Américo Maciel de Castro Júnior, mais tarde nomeado diretor da Faculdade de Farmácia e Odontologia da Universidade de São Paulo (1941–1946). O movimento da Bandeira marcava ainda a ruptura de Cassiano Ricardo Leite e Paulo Menotti Del Picchia com o integralismo de Plínio Salgado, uma vez que compartilharam a liderança da vertente modernista paulista verde-amarelo.

Entre recepção na Estação Ferroviária, visitas a escolas e ao Rotary Clube de Franca, discursos radiofônicos de Menotti Del Picchia, conferência de Cassiano Ricardo sobre “A Bandeira e suas Finalidades”, baile e posse da diretoria do núcleo local da *Bandeira* estreitaram-se os vínculos de Menotti Del Picchia com o *Comércio da Franca* por meio da União Jornalística Brasileira (U.J.B.). Agência de notícias sediada na capital e mantida por Menotti Del Picchia em sociedade com Arthur C. Monteiro e César Rivelli, a U.J.B. exigia um contrato de publicação de “uma série continuada de anúncios” e distribuía quinzenalmente aos assinantes do jornal local associado *Nossa Revista*, publicação de variedades, ilustrada, com páginas esportiva, feminina, literária, científica e humorística.

No mesmo número em que anunciou sua adesão à agência de notícias de Menotti Del Picchia, o *Comércio da Franca* (25/10/1936) noticiava o sucesso de apresentações gratuitas de companhias líricas estrangeiras, promovidas pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal, quando “*gente esperou pela abertura do Teatro [Municipal de São Paulo] desde a véspera*”, para os que ficaram de fora o espetáculo foi transmitido por alto-falantes. Nova iniciativa similar seria realizada com patrocínio da Ford Motor Co., com transmissão pela PRA5 – Rádio São Paulo. Na direção do Departamento de Cultura encontrava-se Mário de Andrade, cuja indicação dera-se por Paulo Duarte, Chefe de Gabinete do prefeito paulistano Fábio Prado, por sua vez, nomeado pelo então interventor no Estado de São Paulo Armando de Sales Oliveira (21 de agosto de 1933 a 11 de abril de 1935). Ainda nessa edição há crítica assinada por Gilberto Freire, rasgando elogios à coleção *Documentos Brasileiros* do editor batataense José Olympio, que publicou os dois volumes da obra *Marcha para Oeste* de autoria de Cassiano Ricardo (1940).

A presença do movimento da *Bandeira* em Franca e o contrato entre o periódico local e a U.J.B. denotam indícios e evidências de vínculos políticos e de uma rede de sociabilidade então qualificada como da “elite cultural” paulista. Recente estudo (Raffaini, 2001, *passim*) expôs os vínculos institucionais do departamento cultural paulistano com outras instituições que foram criadas na época encontram-se a Escola Livre de Sociologia e Política (1933), a Universidade de São Paulo e sua Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (1934), esta diretamente associada a Armando de Sales Oliveira, Júlio de Mesquita Filho (de

trabalhos completos

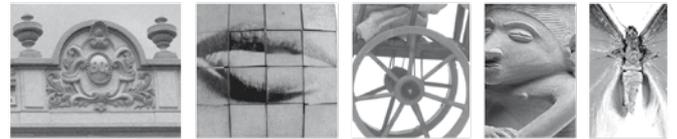
O Estado de S. Paulo) e Paulo Alfeu Junqueira Monteiro Duarte (cujos vínculos locais remontavam à sua infância, passada em Franca até os 10 anos de idade). Outro personagem que ganhou destaque na única efeméride comemorada nessa fase de *Sertaneja*, foi Luciano Gualberto, que teria participado da fundação da Faculdade de Medicina e Cirurgia (1912), incorporada à Universidade de São Paulo (1934), chegando a exercer sua Reitoria (1950–1951) — lembrado na passagem do trigésimo aniversário (1939) da Associação dos Empregados no Comércio (A.E.C.) local, por sua atuação no quadro médico do serviço de socorros mútuos da A.E.C.. Cabe ainda registrar, como mais uma indicação dos vínculos pessoais da população francana com as autoridades estaduais, a notícia veiculada em *Sertaneja* sobre desastre aéreo ocorrido em Laranjal, quando “foram vítimas altas personalidades paulistanas, dentre elas o d.r Paulo de Faria, presidente da ‘VASP’ [Viação Aérea de São Paulo], médico francano” (*Sertaneja*, outubro de 1938).

O movimento político cultural da Bandeira parece ter sido a inspiração da revista *Sertaneja* que nasceu em 1937, estimulada e apoiada materialmente pelo *Comércio* e seus editores: uma iniciativa local para colocar em cena sua população; tendo oferecido ao olhar dos leitores tal “espetáculo sertanejo” até 1940. Um ano depois do lançamento as edições passassem a sair de das Oficinas Gráficas Sertaneja, onde eram compostas e impressas, demonstrando seu sucesso comercial. O escritório Publicidade Titan, do francano Antônio Mira de Oliveira, a representava para assinaturas e anúncios na Capital.

De qualquer modo, a revista atingira seus objetivos. Muito comemorada também foi a iniciativa de *O Estado de S. Paulo* ao enviar seu “velho jornalista” Aníbal Machado em visita para “conhecer o interior”. No artigo de 30 de setembro de 1939, escrito em Franca para *Sertaneja*, Aníbal Machado declarava os motivos de sua visita: “Coube a Franca, com grande justiça — por sua importância —, ser o marco inicial dessa jornada de cordialidade empreendida pelo ‘*O Estado de S. Paulo*’”, onde o periódico paulistano instalou representação para assinaturas e anunciantes, bem como “o mais abundante serviço telefônico do país e do estrangeiro”.

O espetáculo sertanejo não se restringia ao município. Cidades vizinhas como Ribeirão Preto e Batatais foram destacadas na segunda e quarta edições, Patrocínio Paulista e Cristais Paulista foram objeto de reportagens especiais na terceira edição da revista, embora não se tratasse de número especialmente dedicado a essa localidades. Uma Associação de Cultura Literária (A.C.L.) foi criada, agregando colaboradores de *Sertaneja*, entre os quais o jornalista Jerônimo Rodrigues Pinto, da Associação Paulista de Imprensa. Contribuições de diversos municípios da região eram rotineiramente publicadas: Mogi Mirim, Batatais, Igarapava, Ribeirão Preto; bem como as impressões de visitantes ilustres, como a de Martins Barrios, professor da Universidade do Paraguai, etnólogo e pesquisador dos índios do vale do rio Doce, que visitara a cidade, “levou grata recordação e ‘*Sertaneja*’, neste presente número, publica magníficos versos que o ilustre intelectual paraguaio muito gentilmente ofereceu” (*Sertaneja*, janeiro de 1939). Estimulou a organização de clubes esportivos como o São Paulo Esporte Clube local, reconstituindo e rebatizando o antigo Fulgêncio de Almeida e o 9 de Julho Futebol Clube, constituído pelos alunos do Ginásio do Estado (outubro de 1938). Apoiou a edição de periódicos estudantis como *O Grão-Fino*, impresso nas Oficinas Gráficas Sertaneja, também pelos alunos do Ginásio do Estado (outubro de 1939). A revista ainda publicou reiteradamente e em detalhes as constantes referências à monumentalização local do heroísmo de 1932, como a construção de Monumento aos Voluntários Francanos de 1932 em praça pública e de Mausoléu do Soldado Constitucionalista no Cemitério da Saudade, além de repercutir homenagens e discursos das comemorações anuais do evento.

Tantas manifestações mantinham o programa curatorial almejado pela revista por meio da constituição de referências patrimoniais, tal como anunciados por Luiz de Lima: contra a “espectativa [sic] pessimista”,



o olhar era educado para valorizar a “gente que quer bem a esta terra”. Havia a marca da adesão pelo sentimento de identidade. Sob a mobilização das tradições, do “patrimônio histórico”, seu presente manifestava vigor na criação de novas instituições, pretendidas como garantia para seu futuro. Havia fortes indícios de atribuição de significado, sentido e intenção de ideais de proeminência paulista aos lugares de memória que eram instituídos, tanto em sua versão monumental, permanentemente exposta, quanto em suas manifestações imateriais, congregando diversos colaboradores ao convívio cultural, em clubes esportivos, literários, artísticos ou associações de classe.

Também a reinterpretação de eventos históricos locais, como a Anselmada, foi objeto do espetáculo local. Embora o bandeirismo não tenha recebido a atenção mais detida dos colaboradores de *Sertaneja*; o heroísmo da “terra da anselmada” foi reiterado em diversos textos publicados na época. A 14 de abril de 1930 a Câmara Municipal de Franca havia aprovado o Escudo de Armas da Cidade de Franca, com a participação do então vereador Américo Maciel de Castro. Tratava-se de idealização heráldica do diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1946, Afonso D’Escragnolle Taunay, que colocava em destaque oficial o polêmico personagem da história local: “à direita [do Brasão], um homem vestido de couro, armado de bacamarte e trazendo a garrucha à cinta, recorda a personalidade, célebre na história francana, de Anselmo Ferreira de Barcelos, promotor da ‘Anselmada’, a revolta de 1838 reivindicadora das liberdades populares espezinhadas pelos régulos locais daquele tempo”. Outros historiadores foram evocados nas páginas de *Sertaneja* na reinterpretação dada por Antônio Ricardo de Souza Júnior à sedição regencial: Afonso de Carvalho, Antônio Constantino, Estevão Leão Bourroul, Toledo Piza; membros do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e ou historiadores locais, cuja autoridade era evocada para lembrar eventos pretéritos que

muitíssimo se assemelham àquelas que em 32 [1932], tivemos ocasião de presenciar e observar, quando anunciavam a entrada das tropas de Goiás em nossa terra. As correrias eram as mesmas. O pânico, similino. A atitude dos principais mentores do governo, idêntica. Semelhantes às de nossa época, também foram as retiradas furtivas e apressadas dos homens de outrora. (*Sertaneja*, janeiro de 1939)

As estreitas relações entre o protagonismo do herói distante e dos heróis de 32, defensores da “ordem constitucional”, vitimada pelos antagonistas da “soberania discricionária”, em meio ao cenário da “sentinela avançada”, recebem o desfecho simbólico do “fato histórico”, “honrosa e dignificante tradição”. Retomado o tempo do trabalho, as emoções associadas aos acontecimentos, da “fase de terror e espasmo ao coração francano”, passaram a ser interpretadas como “devotado culto”. Passavam a constituir a “riqueza do seu patrimônio histórico”, mantido vivo na “imaginação do povo, através das suas sadias e ricas tradições”. Diante da emoção dos fatos recentes, o patrimônio histórico fora mobilizado para reconciliar a população local com seu presente. A pacificação traduzia-se em “serenidade”, passível de ser obtida pelo exemplo do herói oitocentista, por meio de ato voluntário “*destituído de quaisquer intenções de poder e ambição*” pessoal, guiado pelos “*interesses máximos de sua terra*”.

Após esse primeiro impulso de valorização da identidade paulista em Franca, com elevação de monumentos e da referência sobre o patrimônio constituído exposto em *Sertaneja*, o movimento político e cultural da Bandeira entre em um período de amnésia. Entre as fontes consultadas, apenas Cassiano Ricardo marcou publicamente sua adesão ao regime estadonovista, ao estabelecer analogia entre o pioneirismo dos bandeirantes e a nova ordem política no livro *Marcha para Oeste: a influência da “bandeira” na formação social e política do Brasil*. Tendo atuado na direção do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo (DEIP/SP) — tanto quanto outros membros da Bandeira de 1936: Menotti Del Picchia e Cândido Mota Filho —, teve sua visão recepcionada pelo Estado Novo, na frase síntese atribuída a Getúlio Vargas

trabalhos completos

em publicação oficial do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP): “o verdadeiro sentido de brasilidade é a marcha para o Oeste” (Mores, s.n.d.). Após o encerramento das edições de *Sertaneja* em 1940 a amnésia fez-se presente, somente afastada pelo brilho e intensidade das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo no ano de 1954.

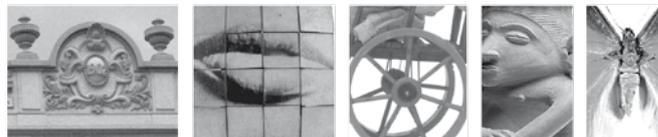
A retomada de amplo movimento de valorização paulista, sob a égide das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo em 1954, quando um ex-coeditor do *Comércio da Franca* presidia a Assembléia Legislativa de São Paulo, levou a população local a monumentalizar a celebração paulistana, por meio de estátua em homenagem ao padre José de Anchieta. Logo em seguida, em 1956, celebrou-se o Centenário de efeméride local: a elevação do município à categoria de cidade. Na esteira dessas festividades surgia uma instituição local para celebrar essas memórias: o Museu Histórico do Município, criado em 1957 e inaugurado em 1959. Em 1958 o governo estadual, sob a administração de Jânio da Silva Quadros, ex-prefeito paulistano durante as efemérides do IV Centenário, reforçou o movimento criando em Franca o Museu Histórico e Pedagógico “Imperador D. Pedro II”, entre vários outros museus interioranos, certamente não desconsiderando a influência desse ato para suas pretensões eleitorais imediatas.

Diversas representações em torno da efeméride paulistana têm sido assinaladas (Guimarães, 1994; Lofego, 2004). Aspectos controvertidos foram indicados, como a dimensão populacional, pois a cidade de São Paulo era apresentada como a que mais crescia no mundo e a maior cidade industrial da América do Sul, quando ainda não o seria, segundo avaliação de Prestes Maia em artigos publicados na edição paulistana do jornal *Última Hora* (Lofego, 2004, p. 190–191). Outras polêmicas foram levantadas em torno de preconceitos que emergem de estudos historiográficos sobre os bandeirantes (Lofego, 2004, *passim*). Apesar das polêmicas e antagonismos, a preparação da efeméride e as comemorações ocorridas durante 1954 valorizavam acontecimentos e personagens tomados como símbolos da grandiosidade paulistana. A intensidade e brilho dessa monumentalização provocava reivindicações de outros municípios paulistas, como Santana do Parnaíba, que solicitou recursos para festejos locais à autarquia criada pela Câmara Municipal de São Paulo para as comemorações (Lofego, 2004, p. 158–159).

Franca não ficou inerte nesse movimento. Filho de Luiz de Lima, Vicente de Paula Lima presidia a Assembléia Legislativa de São Paulo quando o prefeito paulistano comemorava os quatrocentos anos da Capital. Um monumento comemorativo às celebrações do IV Centenário da Cidade de São Paulo foi erguido em praça pública com a seguinte inscrição em placa de bronze (recurso expográfico utilizado reiteradamente nas referências patrimoniais da cidade):

‘O padre José de Anchieta é a personificação de todos os valores espirituais a que o Brasil deve o melhor de suas tradições e o mais resistente de sua estrutura social.’ (‘P.e Leonel França’). Homenagem do povo de Franca a S. Paulo pelo quarto centenário de sua fundação. Sendo governador do Estado ex.mo s.n.r d.r Lucas Nogueira Garcez, presidente da Assembléia ex.mo s.n.r d.r Vicente de Paula Lima, bispo diocesano ex.mo s.n.r d. Luiz do Amaral Mousinho, vigário da Paróquia rev. mo frei Ângelo Criado, prefeito municipal Il.mo s.n.r d.r Ismael Alonso Y Alonso, presidente da Câmara Il.mo s.n.r Antônio Lopes de Melo. Comissão: prof. José Antônio de Almeida Queirós, prof. d.r Antônio Arruda, ex.ma s.ra d.a Amélia de Andrade Ribeiro, prof. Geraldo Alves Taveira, prof. Júlio César D’Elia. 1554 – 1954 (‘Escultura de Edgard Duvivier’).

Ao lado de Antônio Constantino, entre outros, Luiz de Lima já havia participado da edificação de monumentos locais comemorativos de efemérides. Além das já mencionadas homenagens aos heróis de 1932, subscrições haviam financiado a construção de obelisco no local onde se situara o Pelourinho, como marco da instalação da Vila Franca do Imperador, ocorrida a 28 de novembro de 1824, cujo monumento foi en-



tregue a 28 de novembro de 1929. Tal marco comemorativo fora concebido pelo professor Sabino Loureiro, durante as comemorações do Centenário da Independência do Brasil, cujos festejos locais organizou em 1922. A mesma comissão resolveu reiterar a importância daquele que era considerado o principal monumento local, homenageando o autor, considerado um dos precursores do Instituto de Astronomia da Universidade de São Paulo: “À memória de frei Germano de Annecy, sábio francês, natural de Sabóia, grande matemático e astrônomo, que, residindo em Franca, em 1886, construiu este relógio solar, com o auxílio do povo. 20 – 11 – 1929.” (*Sertaneja*, junho de 1938). Na mesma época, avaliava-se que o destino dos objetos deixados pelo frei capuchinho deveriam ser destinados ao Museu Paulista, dirigido por Taunay e, desde as comemorações do Centenário da Independência, orientado para atuar como museu histórico, mantendo desde 1923 o Museu Republicano “Convenção de Itu”, o primeiro museu público estadual do interior paulista. Após a criação do Museu Histórico do Município a opinião sobre o destino dos objetos de frei Germano de Annecy mudou, deveriam ser conservados “em nossa terra” (*Sertaneja*, outubro de 1959). O monumento ao catequista jesuíta José de Anchieta não foi a única demonstração do impacto das comemorações do IV Centenário paulistano. A Câmara Municipal de Franca alterou o Brasão de Armas municipal idealizado por Taunay, inserindo-lhe nove estrelas, “que representam os nove constitucionalistas, que deram a própria vida pelo ideal Constitucionalista de 1932” (Lei n.º 441 de 26 de janeiro de 1955). A 24 de abril de 1956 o prefeito municipal resolveu comemorar o Centenário da Cidade de Franca, data da elevação da Vila Franca do Imperador à categoria de Cidade. Não se tratava do evento tradicional da emancipação política e administrativa do município, mas de uma data para “desfiles, foguetes, música, inaugurações, bailes, carros alegóricos, promoções estudantis, concursos e tantas outras coisas mais.” Na avaliação tardia do editor de *Sertaneja*, José Chiachiri, primeiro diretor do Museu Histórico do Município (1957–1972): “para criar na alma dos francanos aquele espírito de saudável regionalismo, vamos comemorar sempre as duas datas. Uma com realizações de profunda significação. Outra com muita alegria e muito foguete.” (*Vilafranca*, abril de 1970). Do Centenário da Cidade foi colocado obelisco no local onde se situava a Casa de Câmara e Cadeia, depois Grupo Escolar local demolido em 1939, com as seguintes referências em placa de bronze:

1856 – 1956. Este obelisco foi inaugurado pelo povo de Franca em homenagem ao 1º centenário da Cidade aos 24 de abril de 1956 sendo presidente da República s.r d.r Juscelino Kubitschek, governador do Estado s.r d.r Jânio Quadros e prefeito municipal s.r d.r Onofre Gosuen.

A incorporação sistemática das comemorações de efemérides ao programa curatorial local levou à reativação da revista *Sertaneja* em 1957. Um mês depois a Câmara Municipal de Franca aprovava projeto de lei do Executivo, criando o Museu Histórico do Município (Lei n.º 656, de 4 de setembro de 1957). O periódico tinha seu programa de orientação reafirmado pelo editor José Chiachiri, acrescido de mais ilustrações, cuja presença havia sido marcante até a suspensão das edições em 1940. A educação do olhar passou a atender ao projeto de institucionalização da memória, embora não haja menção explícita à proposta de criação do Museu no primeiro exemplar dessa nova fase de *Sertaneja*. O periódico também registrou sua adesão ao federalismo municipalista, anunciando notícias sobre o VI Congresso dos Municípios realizado em Franca pela Associação Paulista dos Municípios de 9 a 13 de outubro de 1957; bem como a larga distribuição de exemplares da revista durante o XV Congresso realizado de 9 a 14 de maio de 1971, na cidade de Guarujá. (*Sertaneja*, setembro de 1957 e *Vilafranca*, abril de 1971. A partir de 1959 o título *Sertaneja* foi, significativamente, substituído por *Vilafranca*).

A questão da educação do olhar renovava-se então sob a perspectiva das novas visões da cidade sobre si

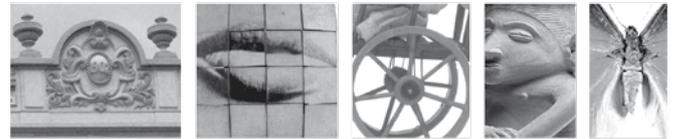
trabalhos completos

mesma: o primeiro edifício mais alto do que a torre da Igreja Matriz, aspectos da memória dos colaboradores da revista e da constituição de sede e acervo museais, o papel de Onofre Gosuen na Prefeitura Municipal e a associação de sua imagem com a Revolução de 1932, aspectos da modernização da cidade: cinema, poesia, o “Clube dos Salafras”, enfim o “ângulo feliz” da cidade, que o programa de orientação da revista traria para seus leitores. A questão da sede para o Museu então criado enquadra-se sob a perspectiva de cenário para o fato museal, mas também sob a sensibilidade de seu diretor, José Chiachiri, para a imprescindibilidade do caráter permanente da instituição. Daí a tensão entre personagens da época e a idéia de se instalar o Museu em edifício que revelasse algum aspecto da história local, edifício que denotasse cultura ou “culto” à grandeza francana. Debate que resultou na locação de residência de estilo colonial de ex-integrante da Guarda Nacional, que serviu de “sede provisória” para o Museu Histórico do Município entre 1959 e 1970, quando finalmente foi transferido para sua sede atual, instalando-se em edifício onde até então funcionava a Prefeitura Municipal.

A inauguração oficial do Museu ocorreu a 9 de março de 1959, três dias antes da renúncia de Onofre Gosuen ao cargo de prefeito municipal para assumir o mandato de deputado estadual. Na ata da solenidade registrou-se o discurso do prefeito, que fez “exortação à cultura, ao passado e à história de nossa terra” e encorajou a “caminhada pelo progresso cada vez maior do Museu Histórico de [substituído, com rasura, por da] Franca”. A ênfase da oratória de Onofre Gosuen, sintetizada pelo redator, aponta sobretudo para as dificuldades enfrentadas para a instalação da sede, destacando o compromisso do agente político em obter para o Museu o edifício da Prefeitura Municipal (atual sede do Museu). Assinaram o livro de atas do Museu vinte e quatro presentes, entre os quais cinco vereadores e representantes da imprensa local.

A abertura do Museu ao público ocorreu dias depois, a 28 de março, e foi comunicada exclusiva e surpreendentemente por versos em *Sertaneja*. O evento foi preparado para receber objeto pertencente a músico e maestro francano recentemente falecido no Rio de Janeiro, prevendo-se a participação de inúmeros evergetas (Pomian, 1987), além dos próprios doadores da peça. No cenário do Museu, o fato museal em sua plenitude: discursos atribuindo significado ao objeto e conferindo sentido à sua exposição, música executada com a flauta então recolhida à proteção especial e permanente da instituição recém criada, “sob comoção geral” centenas de convivas. A configuração do Museu, tal como comunicada por *Sertaneja* a partir de reprodução de notícia do *Diário do Comércio* da Associação Comercial de São Paulo, entra em cena pela profusão e aparente fungibilidade (Barbuy, 1999) dos semióforos expostos, bem próxima do próprio efeito das ilustrações que a revista apresentava. Para além da exposição, segundo o “critério funcional”, destacando os objetivos do Museu anunciados na notícia, os subconjuntos de peças referenciadas entre si e expostas proximamente, compunham o que denominei núcleos vetoriais de sentido, com intuito de analisar representações e narrativas que José Chiachiri expunha, a partir dos fragmentos de memória coligidos (Di Gianni, 2008).

Tais núcleos vetoriais de sentido, constituídos por diversos investigadores a partir de vestígios de memória entregues ao Museu ou de referências valorativas do patrimônio local e regional, eram colocados em cena próximos a outros semióforos submetidos à mesma operação, configurando-lhes sentido e articulando o embrião de um discurso expográfico. Não só o acervo material coligido, também todo o esforço de constituir e ou referenciar o patrimônio local submetiam-se à operação museal constitutiva desses núcleos vetoriais do Museu Histórico do Município, tais como sistema de abastecimento de água, “capim mimoso”, extinto serviço de bonde de tração animal, traçado das vias urbanas, praças públicas, entre outros. A mobilização de inúmeros doadores, mais ou menos anônimos, partícipes dessa sistemática operação museal, levou à iniciativa da constituição do Clube da Saudade da Franca em 1965.



Os significados individuais de agremiar-se variaram enormemente, restando o extravasamento da sensibilidade, das “emoções”, enquanto componente comum a todos os depoimentos. A transcendência atribuída a essas emoções constituía-se como “objeto de exportação”. Pretendeu-se exportar as atividades do Clube da Saudade, seu modelo de ação cultural e o próprio processo de musealização desenvolvido na cidade. A diversificação dos meios de comunicação de atividades museais e da agremiação saudosista, radiofonia, cinematografia e discografia, adensou a atribuição de sentido a objetos já coligidos, agregando novos significados a esses semióforos, além de possibilitar novas aquisições para o Museu, ampliando significativamente a monumentalização patrimonial pretendida desde a década de 1930. A discografia do Clube permitiu, ainda, uma breve aproximação entre possíveis conflitos geracionais e o encaminhamento encontrado para reequilibrar o sentido da mudança estética, abrindo-se até mesmo a pequenas adaptações no programa curatorial. O caráter de exportação entra em cena com as festas de confraternização do Clube da Saudade da Franca com convivas de municípios próximos (Batatais, Igarapava, Patrocínio Paulista e Cássia/MG), pela transcendência de “algo superior, uma vida como que superior à nossa própria vida”, uma identidade francana adquirida por sorver da água da careta e pelo evergetismo dos envolvidos. A exportação do modelo foi celebrada pelos saudosistas com a transcrição em *Vilafranca* de notícia sobre o “Museu da Franca”, publicada no jornal *Diário Popular* da “Princesa do Sul”, registrando a disposição em encenar espetáculo semelhante em Pelotas/RS; desse depoimento de Lauro Enderle, jornalista gaúcho que visitou Franca em 1964, depreende-se também que o Museu e o Clube da Saudade pertenciam a uma cidade agora visivelmente industrial, sob o olhar e a avaliação do forasteiro (*Vilafranca*, setembro de 1965). Nessa segunda fase de forte monumentalização da memória local o Museu Histórico do Município e seus apoiadores também foram impactados pela criação de instituições estaduais instaladas em Franca. A criação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Franca (F.F.F.), e de um Curso de História (1963), trouxe para a cidade a realização do III Simpósio Nacional de História (1965), sob patrocínio da então denominada Associação Nacional dos Professores Universitários de História (ANPUH). Foi quando o Clube da Saudade da Franca participou da recepção à caravana de historiadores e o Museu preparou, especialmente para o evento, mostra de manuscritos do arquivo da Câmara Municipal local, além de registrar o uso de fontes arquivísticas de seu acervo por pesquisadores da F.F.F. A presença da historiografia profissional impactou nas instituições locais provocando mais readequações do programa curatorial. O autodidata diretor do Museu ingressou no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo em 1966; tendo iniciado um processo revisionista da escrita da história local, reunindo diversos excertos em livro de sua autoria lançado em 1967.

Nesse período José Chiachiri protagonizou uma progressiva especialização do fazer museológico e da escrita da história. A discussão da museologia paulista encontrava forte repercussão no Museu Histórico do Município. O Decreto n.º 32.230, de 13 de maio de 1958, assinado por Jânio da Silva Quadros e Vicente de Paula Lima, respectivamente governador e secretário da pasta educacional do Estado de São Paulo, autorizava a instalação do Museu Histórico e Pedagógico “Imperador D. Pedro II” em Franca. Entre 1956 e 1979 Vinício Stein Campos foi o responsável pelas várias dezenas de museus históricos e pedagógicos na estrutura da Secretaria da Educação estadual. O diretor do Museu Histórico de Franca tornou-se próximo do diretor da rede de museus históricos desde que Vinício Stein Campos ministrou seu Curso de Museologia em Franca (1965). No ano seguinte Vinício Stein Campos, então secretário do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, propôs o ingresso de José Chiachiri na agremiação, na categoria de associado honorário. Nessa rede de museus também foi criado o Museu de Artes e Técnicas Populares, associado à estrutura da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Franca, atual Faculdade de História, Direito e

trabalhos completos

Serviço Social da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, então nitidamente articulado à Comissão Paulista de Folclore, por meio de sua diretora, a professora doutora Marina de Andrade Marconi, e com clara influência do pensamento de Hughes de Varine-Bohan.

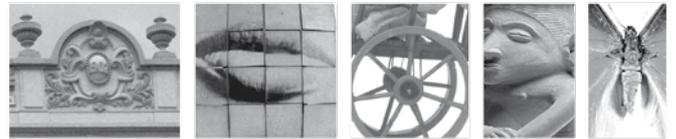
A instalação do Museu Histórico e Pedagógico “Imperador D. Pedro II” não chegou a ocorrer. Vinício Stein Campos avaliou que a instituição, criada “naquela cidade pelo então Secretário da Educação Ministro [do Tribunal de Contas estadual] Vicente de Paula Lima”, funcionaria “como secção do Museu Municipal”, onde desenvolveria seu programa museal referenciando o período do governo do Imperador, por meio de uma biblioteca, de “resenha do material exposto no Museu Imperial de Petrópolis” e das publicações do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e do de São Paulo. Sobre o Museu de Artes e Técnicas Populares declarou que “o Serviço de Museus Históricos em cooperação com a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras e por iniciativa do prof. João Rabaçal, seu diretor, instalou nesta escola um promissor museu folclórico” (Campos, 197[?], p.152). Desse modo, com um dos museus estaduais funcionando dentro do Museu Histórico do Município, configurava-se certo distanciamento da mobilização da população local em relação à monumentalização experimentada anteriormente. Simultaneamente, reforçava-se a especialização dos quadros funcionais das instituições, característica tecnocrática atribuída a esse período da vida nacional. Progressivamente se observa a instalação da amnésia do movimento originário do programa curatorial que colocou em cena a valorização de certa identidade paulista.

Polêmicos, os Museus Históricos e Pedagógicos criados no Estado de São Paulo fizeram aflorar diversas considerações contrárias a essa rede de museus públicos, avaliada pelas vozes discordantes de Mário Neme (1964) e Waldisa Rússio (1977). Sem entrar no mérito dos interlocutores de Vinício Stein Campos, torna-se importante registrar que situavam-se em postos de prestígio acadêmico: Mário Neme dirigia o Museu Paulista da Universidade de São Paulo, enquanto Waldisa Rússio, após ter trabalhado no Serviço de Museus, integrou-se à Escola de Sociologia e Política, atuando na área de Museologia.

Após o falecimento do diretor do Museu Histórico local em 1972, as atividades do Clube da Saudade da Franca, que já vinham se distanciando da instituição museal e assumindo outros procedimentos de referência patrimonial, encerram-se, dispersando-se seus integrantes. O quadro de funcionários da instituição não contava com especialistas. O acervo, em boa parte preservado na sede do agora denominado Museu Histórico Municipal “José Chiachiri”, teve sua expografia alterada inúmeras vezes, nada restando dos núcleos vetoriais ou das referências patrimoniais locais e regionais. O mesmo ocorreu com o Museu de Artes e Técnicas Populares, que encerrou suas atividades e teve seu acervo incorporado ao Museu Histórico, constituindo-se na seção folclórica deste.

Sob a perspectiva do fato museal, a análise desses dois momentos de educação do olhar sobre a cidade e a musealização da história local demonstra certa continuidade do que se poderia atualmente denominar de política pública articulada entre entes federados (município e estado). Após cinquenta anos da experiência, constatado o desmanche da rede de museus históricos e pedagógicos do governo paulista, bem como a amnésia do programa museológico local, conclui-se que evocações de efemérides articuladas a projetos políticos conjunturais podem, sim, mobilizar parcelas da população em favor do patrimônio e de referências valorativas, entretanto, efeitos devastadores de mudança de conjuntura e abandono do patrimônio assim constituído ou referenciado impõem-se às instituições nascidas nesse processo, muitas vezes inviabilizando a própria reformulação programática e adaptação da instituição aos novos tempos.

Do projeto curatorial originário dessas coleções restaram vestígios nem sempre fáceis de rastrear. Vislumbrar uma revitalização institucional certamente passa por reconhecer sua trajetória, quiçá por valorizar e recolocar em cena o olhar dos que participaram desses movimentos, criticamente, de modo a assumir todo



esse legado como herança cultural.

Referências Bibliográficas

- BARBUY, Heloísa. **A exposição universal de 1889 em Paris**: visão e representação na sociedade industrial. São Paulo: História Social USP; Loyola, 1999. (Teses, 7). p. 62.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museus e museologia**: princípios, problemas e métodos. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1997. (Cadernos de Sociomuseologia, 10).
- CAMPOS, Vinício Stein. **Elementos de museologia**: história dos museus, Brasil. São Paulo: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 197[?]. (Elementos de Museologia, 3).
- CARMO, Dulcinéa Souza do. **Voluntários de 32**: perfis de uma revolução no interior de São Paulo, Franca. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Franca, 1999.
- COELHO, Hercília Mara Facuri; GAETA, Maria Aparecida Junqueira da Veiga; GUIMARÃES, Dulce Maria Pamplona. “Estado Novo, festa e memória”. In: **História**, São Paulo, v.14, p. 97–109, 1995.
- DI GIANNI, Tercio Pereira. **Negociação e convívio cultural**: Museu Histórico da sentinela paulista, 1957–1972. Franca: UNESP, 2008. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de História, Direito e Serviço Social – UNESP/Campus de Franca.
- GUIMARÃES, Dulce Maria Pamplona. “Festa de Fundação: memória da colonização nas comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo”. In: **História**, São Paulo, v. 13, p. 131–139, 1994.
- HUYSSSEN, Andréas. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.23, p.35 – 57, 1994.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão et al. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992. (Repertórios)
- LOFEGO, José Luiz. **IV Centenário da Cidade de São Paulo**. São Paulo: Anablume, 2004.
- Mores, Ridendo Castigat. **Quem foi que disse? Quem foi que fez?** Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, s.n.d.
- NEME, Mário. “Utilização cultural de material de museu”. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.18, p. 7–61, 1964.
- NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. Trad. Yara Aun Khoury. In: **Projeto História**, São Paulo, v. 10, p. 07–28, 1993.
- POMIAN, Krzysztof. **Collectionneurs, amateurs et curieux**: Paris, Venise, XVI – XVIII siècle. Londres: Gallimard, 1987.
- RAFFAINI, Patrícia Tavares. **Esculpindo a cultura na forma Brasil**: o Departamento de Cultura de São Paulo, 1935–1938. São Paulo: Humanitas, 2001.
- RÚSSIO, Waldisa. **Museu**: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento. 1977. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. São Paulo, 1977.

trabalhos completos

28 de abril de 2009

Museus e requalificação urbana

Evolução e biodiversidade: interação escola-museu em Ouro Preto, Minas Gerais

A. C. Prado

A. G. Antonucci

Graduandas em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Estagiárias do Projeto TEIA, Tecendo com a Escola a Integração Ambiental

Valdir Lamim-Guedes

Mestrando pelo Programa Pós-graduação em Ecologia de Biomas Tropicais da UFOP

Colaborador do Projeto Taxidermia Educativa do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da UFOP

Introdução

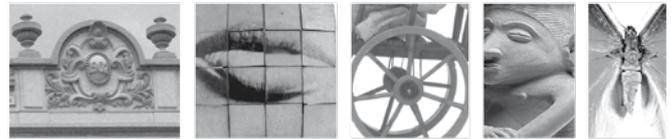
Os museus desempenham um importante papel social, tanto no que diz respeito à organização e preservação de acervos, quanto no que se refere a outras atividades realizadas nesse espaço e suas possíveis reflexões. Neste contexto, O Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (MCT), como instituição promotora da educação nos seus diferentes conhecimentos, busca desenvolver práticas especiais voltadas para a democratização de sua infra-estrutura e de seu acervo museológico. Isto, pois, a participação da comunidade no processo de valorização e conservação deste acervo é tão importante quanto os estudos e procedimentos técnicos para este fim.

Os museus são espaços multiculturais e interdisciplinares por natureza e, nesse contexto, é importante pensar a parceria em duas vertentes: uma de caráter interno e, a outra, de caráter externo - ambas de igual peso e importância, pois envolvem a ação de somar, de completar. (CURY & CABRAL, 2006).

Entendendo que o público escolar merece atenção especial no que diz respeito ao acesso e utilização das informações disponibilizadas nos museus, o MCT oferece visitas monitoradas para grupos escolares e estabelece parcerias com os agentes educacionais locais, promovendo eventos temáticos para a divulgação de temas relevantes. São palestras, cursos, debates, seminários, dentre outras atividades que proporcionam, além de aprofundamento teórico, oportunidades para a divulgação e aplicação dos conhecimentos produzidos no município. Esta ação é muito importante para a melhoria do ensino público da cidade, uma vez que promove o intercâmbio entre os educadores e a retro alimentação das iniciativas já existentes. Além disso, considera-se que escola e museu possuem objetivos comuns como educar, facilitar o acesso à cultura, socializar, favorecer a prática da cidadania, formar indivíduos críticos, criativos e autônomos (CURY & CABRAL, 2006).

Para as atividades da Semana Nacional de Ciência e Tecnologia de 2008, o MCT realizou uma parceria com o Projeto TEIA - Tecendo com a Escola a Integração Ambiental, projeto de extensão da UFOP, com o apoio do MEC/Sesu/PROEXT/Edital 2008, que atua desde 2007 em escolas de ensino público fundamental de Ouro Preto realizando um trabalho conjunto com os professores para otimizar a abordagem interdisciplinar da Educação Ambiental (EA). Este projeto baseia-se nas recomendações dos PCN's, dos CBC's do Estado de Minas Gerais, e da Lei nº 9795 de 1999 e vem colaborando especificamente para o aprofundamento teórico no debate sobre meio ambiente nas instituições parceiras, analisando a disponibilidade de recursos físicos, materiais didáticos e o estado de capacitação dos educadores para este fim.

Essa parceria resultou em um curso cujo eixo norteador fundamentou-se na interdisciplinariedade para



uma compreensão mais abrangente sobre “Evolução e Biodiversidade”. Estes assuntos inserem-se no Tema transversal Meio Ambiente e, portanto, conforme as orientações atuais, devem ser incluídos no currículo do Ensino Fundamental não como uma área de conhecimento específico, mas como conteúdo a ser tratado pelas várias áreas do conhecimento. Buscando contemplar tais recomendações, o conteúdo programático do curso abrangeu aspectos científicos sobre a evolução da vida e a diversidade biológica, incluindo recentes descobertas e informações para a atualização dos profissionais sobre esta temática, e aspectos educacionais relacionados ao ensino da EA e à utilização de espaços não-formais como ferramenta didática.

Objetivo geral

Atender à exigência atual de conferir uma maior capacitação aos profissionais da educação para o ensino capilarizado das questões ambientais.

Objetivos específicos

- Democratizar o espaço museológico, com vista às suas possibilidades pedagógicas;
- Fomentar a inserção do tema “Evolução e Biodiversidade” de maneira contextualizada às disciplinas curriculares;
- Promover um nível maior de qualificação dos conhecimentos específicos sobre evolução e biodiversidade;
- Instrumentalizar a clientela-alvo para o ensino interdisciplinar da EA;
- Promover o intercâmbio e a parceria entre os educadores locais;
- Possibilitar o trabalho autônomo e contínuo de cada profissional neste contexto;
- Despertar a consciência ambiental para a formação de cidadãos atuantes nesta temática.

Desenvolvimento

Oferecemos dez vagas gratuitas para professores do município por meio de carta às escolas públicas. O curso realizou-se nos dias 31 de outubro e 01 de novembro de 2008, no Museu de Ciência e Técnica da Universidade Federal de Ouro Preto, integrando a Programação do MCT para a Semana nacional de Ciência e Tecnologia de 2008 e estruturou-se em dois módulos de quatro horas cada.

A fim de dar início à reflexão sobre a temática ambiental, antes do início das atividades, os participantes foram convidados a confeccionarem seus próprios crachás, reutilizando materiais potencialmente recicláveis. Este foi um momento de apresentação do grupo, onde cada um compartilhou suas experiências profissionais e as motivações que nos trouxe ao curso.

1º módulo: Evolução e Biodiversidade

Palestra interativa

Com o auxílio de material áudio visual, o ministrante, mestrando em ecologia pelo Programa de Pós-graduação de Ecologia de Biomas Tropicais NUPEB/UFOP, abordou o históricos e os conceitos relacionados ao tema “Evolução e Biodiversidade”, além de focar os temas atuais e os paradigmas éticos que envolvem a sociedade nesta temática. Por meio de relatos de experiência, a palestra foi conduzida de modo participativo, de forma a incentivar o intercâmbio de dúvidas e impressões sobre os assuntos em questão. Os tópicos abordados são detalhados a seguir:

Darwinismo: O naturalista [Charles Darwin](#) nasceu na Inglaterra (1809-1882). Durante um período de cinco anos, Darwin participou de uma viagem a bordo do navio *Beagle*, fazendo diversas observação sobre o mundo natural nas costas e em ilhas da América do Sul, [Austrália](#) e Nova Zelândia. O que lhe chamou mais atenção foram

a grande diversidade de tentilhões, que só conheceu na ilha dos Galápagos, situada na costa ocidental da [América do Sul](#). Ficou surpreso com o grande número de espécies de plantas e de animais que das regiões tropicais. Após seu retorno para a Inglaterra, ficou 20 anos trocando correspondências com os principais cientistas da época. Neste período ele criou as bases da teoria de evolução pela seleção natural, mas sem ter publicado nada sobre esta teoria. Somente em 1858, após receber uma surpreendente carta de Alfred Russel Wallace (inglês, 1823-1913), na qual era descrito o processo pelo qual as espécies evoluíram, de forma muito próximo a que Darwin pensava.

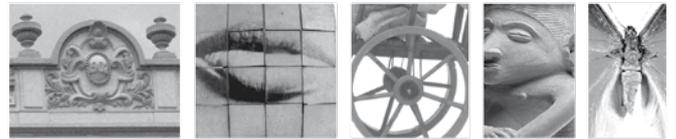
Neste mesmo ano, fizeram uma apresentação conjunta de um ensaio sobre a teoria desenvolvida por ambos. No ano de 1859, na certeza de ter encontrado a resposta aos seus questionamentos, Darwin escreveu o livro: "A Origem das Espécies". Neste, Darwin apresenta sua teoria de que o mecanismo da evolução é a seleção natural, definida de forma simples, neutra e testável cientificamente: os seres que apresentarem uma vantagem numa determinada situação vão poder ter uma prole maior e transmitir em maior número as suas características. Posteriormente, Darwin escreveu outra obra: A Descendência do Homem, nesta ele manifestou suas idéias sobre o surgimento da raça humana no planeta Terra. Seus dois livros geraram debates e muitas controvérsias na época, contudo, passando até mesmo por um período de descrédito (após considerável aceitação)

Neodarwinismo: A Teoria sintética da evolução ou Neodarwinismo foi formulada por vários pesquisadores nas décadas de 1930, 40 e 50, tomando como essência as noções de Darwin sobre a seleção natural e incorporando noções atuais de genética. A mais importante contribuição individual da Genética, extraída dos trabalhos de Mendel, substituiu o conceito antigo de herança por meio da mistura de sangue pelo conceito de herança por meio de partículas: dos genes.

Esta teoria baseia-se em quatro processos básicos da evolução: mutação, recombinação genética, seleção natural, isolamento reprodutivo. Os dois primeiros são responsáveis pelas fontes da variabilidade e os dois últimos orientam as variações em canais adaptativos.

Pontos básicos da teoria moderna: As variações fenotípicas que permitem a adaptação dos seres vivos aos ambientes dependem das características genéticas de cada indivíduo. Esta variedade aumenta a partir de mutações no material genético. Estas mutações ocorrem ao acaso, a maioria são letais e os indivíduos que as tem não sobrevivem, no entanto, algumas são neutras e não alteram a sobrevivência dos indivíduos. Uma minoria das mutações aumenta a adaptabilidade dos indivíduos ao ambiente em que vivem, e desta forma, estes indivíduos podem se reproduzir com um sucesso relativamente maior que os outros indivíduos da espécie em determinadas situações, passando esta nova característica genética a ser mais comum na população em que ocorre.

A relevância da Evolução, enquanto ciência: A teoria evolutiva é uma explicação muito importante para se compreender as situações encontradas na atualidade. Tal atribuição se deve pelo fato da biologia evolutiva levantar dados confiáveis e testáveis de diversas áreas da ciência (paleontologia, genética, morfologia, entre outras) dos organismos, evitando controvérsias e posteriores invalidações de outras teorias. O conhecimento de como houve o surgi-



mento da vida e de como foi possível se adaptar e sobreviver a muitas alterações, chegando a soluções viáveis, proporciona muitas possibilidades de utilização pelo ser humano. Hoje, com o advento da biologia molecular temos novas e crescentes descobertas neste ramo do conhecimento, que são extrema importância quando considerado o impacto no cotidiano das pessoas.

Biodiversidade: O termo diversidade pode ser entendido de forma diversa consoante o grupo profissional ou social que o interpreta. As referências mais frequentes consideram diversidade como um conceito (p.e., variedade da vida - Wilson, 1992), uma entidade mensurável (p.e., riqueza mais equitabilidade - Magurran, 1988); grau de diferenciação taxonômica (Vane-Wright *et al.* 1991), ou uma preocupação sobre a redução acelerada da diversidade da vida (p.e., biodiversidade como sinônimo de conservação - Browman, 1993). Na ecologia, principalmente nos estudos que se referem à conservação da biodiversidade, a diversidade em espécies pode ser definida como a organização das espécies num espaço multidimensional (Araújo, 1998).

A Convenção sobre Diversidade Biológica (BRASIL/MMA, 2000) assinada durante a Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, realizada na cidade do Rio de Janeiro, no período de 5 a 14 de junho de 1992 (Rio-92 ou ECO-92), definiu biodiversidade ou diversidade biológica como a variabilidade de organismos vivos de todas as origens, compreendendo, dentre outros, os ecossistemas terrestres, marinhos e dulcícolas, assim como, os complexos ecológicos de que fazem parte; abrangendo ainda a diversidade dentro e entre espécies e, principalmente, dos variados ecossistemas.

Valoração da biodiversidade: Uma estimativa do valor da Biodiversidade é uma pré-condição necessária para qualquer discussão sobre a distribuição da riqueza da diversidade biológica. Com o estabelecimento da comparabilidade entre dinheiro ou desenvolvimento econômico - que pode ser expresso em unidades monetárias - e a preservação ambiental, abre-se a possibilidade de medir em dinheiro a manutenção total ou parcial de ecossistemas e, por fim, mesmo da biodiversidade. Assim, espera-se garantir o peso da questão ambiental em frente ao poder público e à iniciativa privada, buscando subsídios para defender a conservação e o manejo sustentável e consciente dos recursos naturais.

Conservação *in situ* e *ex situ*: Ambas são estratégias para a [preservação](#) e [recuperação](#) da biodiversidade. Porém, a conservação *ex-situ* é uma [estratégia](#) que envolve populações não-naturais, como plantas cultivadas em estufas e sementeiras, e animais criados em zoológicos ou aquários. Já a conservação *in situ*, se refere ao desenvolvimento de ações que possibilitem a conservação de espécies em seus habitats naturais. A maneira ideal de se conservar as espécies e suas populações é estabelecendo a conservação *in situ*. Desta forma pode-se manter toda a variabilidade disponível de uma ou mais populações de espécies, permitindo a sua dinâmica e evolução no ecossistema. É difícil entretanto, dispor de grandes extensões com vegetação nativa intocada, necessárias para representar a variabilidade genética das populações de espécies assim como a biodiversidade dos ecossistemas. Em alguns casos, é mais viável portanto preservar o germoplasma das espécies *ex situ* e representá-los em bancos ativos de germoplasma. Além disso, esta estratégia torna-se essencial para apresentar as espécies de forma didática ao público, estabelecendo a difusão do conhecimento, e incentivando a sua preservação. Desta forma, a conservação *in situ* e *ex situ* são faces de uma mesma

moeda, representam uma gama de estratégias que se completam para preservar as espécies da extinção.

Fragmentação florestal: A fragmentação de habitats refere-se a qualquer processo que resulte na redução da área original, criando um habitat novo, menor, ou vários habitats menores espalhados. A fragmentação pode ser induzida por barreiras ou fenômenos naturais, como a presença de rios e de formação geológicas, ou por intervenção humana através da construção de estradas, pastagens e cidades, pelo desmatamento e prática de queimadas. Dessa forma os remanescentes de vegetação nativa ficam reduzidos a ilhas, gerando conseqüências negativas para a biodiversidade. As conseqüências imediatas são a redução da área de habitat disponível e a subdivisão do mesmo. Estes processos levam a uma drástica redução na diversidade biótica local, seja imediatamente, através da perda da área, ou em longo prazo, através dos efeitos do isolamento. Os pequenos tamanhos populacionais das espécies remanescentes as tornam vulneráveis à extinção através de processos ambientais que ocorrem ao acaso, tais como catástrofes, e também devido aos efeitos genéticos resultantes do cruzamento de indivíduos aparentados (endogamia). Tais efeitos, entretanto, podem ser atenuados se as populações não estiverem completamente isoladas uma das outras. Outra conseqüência da fragmentação é um aumento no total de bordas de habitat devido à transição abrupta entre a floresta e o habitat ao redor. A proliferação das bordas gera um conjunto de alterações bióticas e abióticas conhecidas como “efeitos de borda”.

Principais fatores que influenciam a perda de biodiversidade: A interferência do homem em habitats estáveis aumentou significativamente nos últimos anos, gerando perda de biodiversidade. Isso pode ser percebido através do aumento da devastação de florestas e o desequilíbrio na utilização sustentável da diversidade biológica. Outros fatores também influenciam para esta perda, como a introdução de espécies e doenças exóticas, o uso de híbridos e monoculturas na agroindústria e nos programas de reflorestamento, além da contaminação do solo, água, e atmosfera por poluentes e as mudanças climáticas.

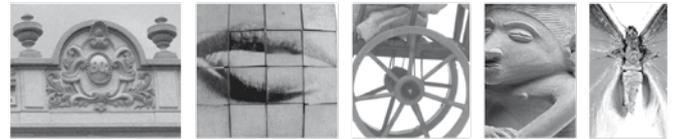
Visita monitorada

Num segundo momento, os participantes fizeram uma visita monitorada pelo setor de História Natural do MCT, onde puderam observar fósseis, esqueletos, conchas e um cenário com animais taxidermizados, com representantes da fauna de Ouro Preto e região. Durante o percurso, os professores foram orientados a vislumbrarem assuntos de sua disciplina ou atividades extra-classe que podem ser trabalhados com uma visita a algum museu. Os professores dispondo destas informações poderão enriquecer a prática docente, de forma autônoma, tornando o ensino mais produtivo e interessante para os alunos, assumindo o espaço museológico, de educação não formal, para incrementar as aulas com interatividade, a experimentação e ludicidade.

2º módulo: A Abordagem Interdisciplinar para a sala de aula

Palestra interativa

Também com o auxílio de material audio visual, as ministrantes, estagiárias do Projeto TEIA Tecendo com a Escola a Integração Ambiental, com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão Universitária da UFOP, e graduandas em Ciências Biológicas nesta mesma universidade, apresentaram informações atualizadas sobre as tendências da EA e conduziram um debate sobre as formas de se aplicar os temas tratados como ferramentas pedagógicas. As experi-



ências dos envolvidos foram compartilhadas e interpretadas sob o enfoque interdisciplinar, buscando sempre adequar a teoria à realidade vivenciada pelos participantes dentro da sala de aula. Os tópicos abordados são detalhados a seguir:

O conceito de Educação Ambiental: A definição do que é EA varia de interpretações, de acordo com cada contexto, conforme a influência e vivência de cada um. Estas diferenças geralmente correspondem à idéia do indivíduo acerca do que é meio ambiente. Ampliando a maneira de perceber a EA podemos dizer que se trata de um processo participativo através do qual busca-se despertar a preocupação individual e coletiva para a questão ambiental, garantindo o acesso à informação em linguagem adequada, contribuindo para o desenvolvimento de uma consciência crítica e estimulando o entendimento das questões ambientais e sociais. Desenvolve-se num contexto de complexidade, procurando trabalhar não apenas a mudança cultural e ambiental, mas também a transformação social, assumindo a crise ambiental como uma questão ética e política.

A construção da consciência ambiental: Devido ao caráter multifacetado da questão ambiental, sugere-se que as atividades de EA tenham o conhecimento prévio e o cotidiano dos estudantes como ponto de partida para os questionamentos, utilizando-se de atividades interativas para a construção da consciência ambiental. Sob este enfoque, as práticas devem ser orientadas para possibilitar que o educando assuma o papel de elemento central do processo de ensino/aprendizagem, participando ativamente no diagnóstico dos problemas ambientais em busca de soluções e sendo preparado como agente transformador, por meio do desenvolvimento de habilidades e da formação de atitudes éticas, condizentes ao exercício da cidadania.

A descompartmentalização do saber: Para a reintegração de aspectos da vida que ficaram isolados uns dos outros pelo tratamento disciplinar, busca-se conseguir uma visão mais ampla e adequada da realidade, que tantas vezes aparece fragmentada pelos meios de que dispomos para conhecê-la e não porque o seja em si mesma. Os PCNs (Parâmetros Curriculares Nacionais) e os CBCs (Conteúdo Básico Comum) do Estado de Minas Gerais, buscam resgatar a visão holística do conhecimento nas escolas por meio dos Temas Transversais, orientando a adoção de práticas dirigidas, que contemplem a relação entre as diferentes facetas dos assuntos da humanidade.

O papel do educador: Entende-se que os educadores podem direcionar o rompimento da perspectiva disciplinar rígida ao utilizar-se de informações de outras áreas do conhecimento para abordar assuntos específicos em sua aula. O desenvolvimento de ações coordenadas entre os professores, para a construção de conceitos realistas sobre temas importantes da atualidade, também é bastante recomendado, uma vez que a abordagem destas questões não deve constituir uma disciplina específica, mas permear toda a prática educativa. Estes temas devem ser trabalhados de modo articulado e não como um intruso nas aulas. E também não aparecerão “espontaneamente”, com facilidade, principalmente no começo. Para que a transformação necessária ocorra, exige-se um trabalho sistemático, contínuo e abrangente no decorrer de toda a educação.

O porquê da gestão ambiental na escola: A escola é o espaço social e o local onde o aluno dará seqüência ao seu processo de socialização. É de extrema importância que cada aluno desenvolva as suas potencialidades e adote posturas pessoais e comportamentos sociais construtivos, colaborando para a coexistência de uma sociedade socialmente justa, em um ambiente saudável. Por isso, comportamentos ambientalmente corretos devem ser aprendidos na prática, no cotidiano da vida escolar, contribuindo para a formação de cidadãos responsáveis. Para atingir esses objetivos, a escola é usada como base fundamental, onde o aluno aprende formalmente aquilo que será tratado sucessivamente na vizinhança, na cidade, região, no

trabalhos completos

estado, país, continente e finalmente no planeta.

Reflexões e perspectivas sobre o tema: Se por um lado o tratamento interdisciplinar da EA favorece a articulação dos conhecimentos de várias disciplinas, contextualizando os debates para uma percepção sistematizada dos conceitos sobre o meio ambiente, por outro, essa definição contraria o formato compartimentalizado dos programas educacionais e impõe um grave desafio à execução de projetos educativos nesse formato. Para a contemplação de resultados satisfatórios, é necessário que a temática ambiental seja englobada por todas as disciplinas, agregando os conhecimentos científico e popular dentro e fora da sala de aula, em busca da valorização regional e da percepção sistematizada dos conceitos sobre o meio ambiente.

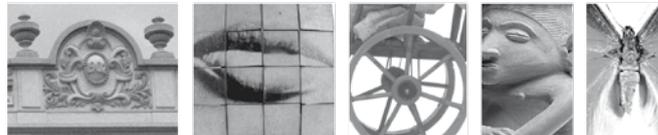
A importância do registro e análise das iniciativas: Nas escolas já existem muitas iniciativas para o ensino da EA, como atividades comemorativas envolvendo o Dia do Meio Ambiente e o Dia da árvore, ou ainda a reciclagem de resíduos e a conservação das águas. Porém, existem poucos estudos sobre as iniciativas desenvolvidas localmente, de forma que a maioria dos dados perde-se durante o processo. Neste contexto, é imprescindível a importância do desenvolvimento de um trabalho mais sistemático, abrangente, que propicie a construção de um projeto pedagógico afinado com tais pontos de vista.

Sugestões para a sala de aula: Foram apresentados vários planos de aula elaborados pela equipe do TEIA em parceria com os professores das escolas cadastradas no projeto. Buscou-se não definir a quais matérias os planos de aula poderiam se adequar, estimulando os professores a identificarem espontaneamente todas as possibilidades acerca das idéias apresentadas, e também trabalhar os temas de forma interdisciplinar, propondo a professores das áreas distintas um trabalho em grupo. A seguir, apresentamos as idéias e considerações centrais debatidos:

- Tratar das Eras Geológicas, o que ocorreu em cada era, quando surgiu o homem e quais foram suas mudanças até os dias atuais;
- Trabalhar a história das viagens de Darwin e Wallace até a publicação da Teoria da evolução: por onde passaram, quando se encontraram, quando apresentaram para a sociedade, quando foi a publicação de "A Origem das Espécies" e como isso repercutiu na sociedade naquela época;
- Trabalhar a biodiversidade a partir da relação existente entre os ambientes - Biomas (região em que se encontram, solos, temperatura, umidade) e as modificações dos seres vivos para se adaptarem em cada um deles. Por exemplo: "Por que existem diferenças entre as espécies? Qual a importância dessas diferenças?" Também dentro desse tema, tratar que a definição do que é "diferente" transita pelas idiossincrasias acerca de um padrão que é "normal", imposto pela maioria ou aceitável dentro de um contexto histórico e cultural.

Na Biologia, o próprio conceito de espécie foi primariamente elaborado baseando-se em "tipos", as diferenças entre indivíduos da mesma espécie eram considerados meros artefatos, desvios ou imperfeições do padrão ideal. Foi a partir de Darwin, com a Teoria da Seleção Natural que se começou a dar a devida importância para à diversidade intraespecífica, sendo que somente devido a tais variações é possível a sobrevivência dos organismos frente às variações ambientais e através da evolução.

Construção de uma horta escolar: O uso de espaços escolares como as hortas são momentos muito importantes para a aplicação de princípios ecológicos, por exemplo, ao capinar a horta está evitando-se que a regeneração natural ocorra e que a competição entre as espécies vegetais seja reduzida. Mostrar que as folhas caídas no chão são decompostas e os nutrientes voltam para o ambiente. Ainda dentro do tema biodiversidade, trabalho-se a idéia da construção da horta na escola, para tratar das variações vegetais. Porém, neste contexto, discutimos várias outras utilizações da horta e a importância do contato dos estudantes



e professores com essa prática. Dentre as utilizações da horta como forma didática, pudemos abranger vários temas, que poderiam abordar projetos interdisciplinares: respiração; fotossíntese; produção de plaquinhas com nome científico dos vegetais; variedade de sementes, raízes, folhas e frutos; métodos e materiais de plantio; medidas dos vegetais; localização dos canteiros a partir da rosa dos ventos e de acordo com a localização da escola; uso da água etc.

Trabalhar mapeamento a partir da observação do entorno, utilizando elementos de cartografia para o reconhecimento do entorno, abordando a diversidade ambiental e acrescentando elementos urbanos, para que os estudantes discorram sobre os prós e contras da urbanização.

Utilização de elementos textuais e musicais nas disciplinas: durante esse tópico, apresentamos músicas e textos que podem ser utilizados em sala de aula para tratar da biodiversidade e da evolução.

3º módulo: Encerramento

Dinâmica: TEIA da vida

Cada participante escolhe um envelope, contendo uma ficha dentro.

Cada ficha tem o nome de um organismo de uma cadeia trófica escrito de um lado e o nome de uma profissão escrito do outro lado.

Os participantes devem abrir o envelope e ler o nome do organismo que ele irá representar (o nome da profissão no outro lado ainda não deve ser lido).

Orientar os participantes para caminharem pela sala livremente enquanto escutam uma música e tentam imaginar o modo de vida do organismo que representa (o que ele come, quais são seus predadores naturais, qual é o seu habitat).

Ao final da música, os participantes devem ficar parados no lugar onde estão.

Um novelo de barbante será entregue ao participante que tiver a ficha escrito o nome de um predador.

O predador deve entregar uma ponta do barbante para o organismo de que ele se alimenta, e assim por diante, até que o predador seja consumido por microorganismos.

O resultado será uma teia onde o movimento de cada participante afeta o dos outros.

Então os participantes devem virar as fichas e ver o nome das profissões que representam.

Estimular a extrapolação para as relações humanas, as sociedades e a interdependência de cada setor.

Lembrar que os dois lados da ficha falam do mesmo ambiente, que é único e compartilhado por todos.

Ao fim dessa dinâmica, fizemos uma avaliação com o grupo sobre como utilizá-la em sala de aula, aprimorando e adequando às realidades da escola, à faixa-etária a ser trabalhada e como incrementá-la de acordo com a disciplina lecionada.

Considerações finais

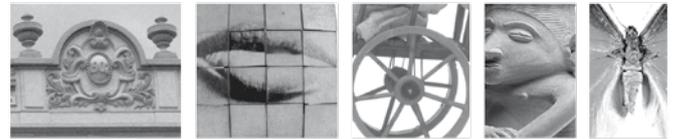
A experiência relatada neste artigo proporcionou a valorização de alguns aspectos a serem considerados na experiência vivenciada na educação em ciências no MCT, e no processo ensino-aprendizagem de prática em Educação Ambiental no ensino formal, dentre os quais destacamos a importância de uma avaliação contínua das práticas a fim de verificar o alcance efetivo dos objetivos específicos propostos nas atividades e objetivos gerais das iniciativas e que dentro de própria escola vários temas podem ser tratados com maior participação dos alunos e evidenciando as características locais.

Concluímos ser importante explorar caminhos alternativos para a interação da população com o patrimônio cultural mantido pelos museus, bem como, incentivar a valorização do patrimônio natural, no sentido de conduzir à tomada de consciência do cidadão como participante, dependente e agente transformador socioambiental. Neste sentido, pode-se dizer que a estratégia de realização de parcerias representa uma alternativa possível para alcançar resultados educacionais positivos.

trabalhos completos

Referências Bibliográficas

- BRASIL, GOVERNO FEDERAL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9394/96**. BRASÍLIA: 1996.
- BRASIL, GOVERNO FEDERAL. **Lei de Educação Ambiental nº 9795/99**. BRASÍLIA: 1999.
- BRASIL, MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. **A Convenção Sobre Diversidade Biológica – CDB**. Cópia do Decreto Legislativo no. 2, de 3 de fevereiro de 1994. Brasília – DF: MMA, 2000. 30p
- BRASIL, MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Parâmetros Curriculares Nacionais**. BRASÍLIA: MEC, 1997.
- ANTONUCCI, Alice Gomes; ARAÚJO, Raquel Alves; LANA, Zilda Maria de Oliveira; PRADO, Amanda Costa; SOUSA, Hildeberto Caldas de. “TEIA – Tecendo com a Escola a Integração Ambiental”. *In: Anais do IV Simpósio de Formação e Profissão Docente (VI SIMPOED)*. 2008
- ARAÚJO, M. **Avaliação da Biodiversidade em conservação**. Centro de Ecologia Aplicada, Universidade de Évora. Silva Lusitana 6(1). 19-40. EFN, Lisboa. Portugal, 1998.
- BOWMAN, D.M.J.S. **Biodiversity**: much more than biological inventory. *Biodiversity Letters*. 1:163. 1993
- CURY, Marília Xavier & CABRAL, Magaly. “Parcerias em Educação e Museus”. *In: Anais do III Encontro Regional da América Latina e Caribe – ICOM / CECA*, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.icom.org.br/Parcerias%20em%20Educação%20e%20Museus.pdf>; acessado em 26 de março de 2009.
- DIAS, Genebaldo Freire. **Educação Ambiental: princípios e práticas** 3ª. ed. São Paulo: Gaia, 1994.
- GUIMARÃES, Mauro. **A Dimensão Ambiental Na Educação**. Campinas, Sp: Papirus, 1995 (Coleção Magistério: formação e trabalho pedagógico. 1995. 107p.)
- LOVELOCK- James E. Lovelock. (Gaia-A Terra Viva) **Artigos Apresentados no Fórum Nacional Sobre Biodiversidade**, realizado em Washington no ano de 1986
- MAGURRAN, A.E. **Ecological Diversity and its Measurement**. Princeton University Press. Princeton. NJ, EUA, 1988.
- VANE- WRIGHT, R.I, Humphries, C.J, and Williams, P.H. (1991) - **What to Protect? - Systematics and the Agony of Choice**. *Biological Conservation* 55:235-54.
- WILSON, E.O. (1992) - **The Diversity of Life**. Allen Lane, The Pinguin Press, London



Museus do Estado de São Paulo e a atração de turistas para as cidades: análise de resultados da Pesquisa Perfil-Opinião do Observatório de Museus e Centros Culturais 2006-2007⁴⁹

Adriana Mortara Almeida

Gerente regional do Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC) desde 2006, membro da diretoria do ICOM-BR (2006-2009) e pesquisadora independente

Atrações turísticas

Os museus podem servir como atração turística? Não há dúvida. As pessoas costumam dizer que visitam mais museus quando viajam do que visitam em suas cidades de residência. É comum, também, conhecer museus das cidades onde moramos quando temos que mostrar suas atrações a algum turista.

Para os museus, há um confronto que se estabelece entre a importância de atrair turistas e atrair a comunidade local, uma vez que esta última é a maior interessada e para ela é que a instituição deveria trabalhar. Se, por um lado, os profissionais de museus desejam a fidelidade do público local, também querem que outras pessoas, de outras localidades, conheçam e apreciem os museus.

Na prática, a maior parte dos visitantes dos museus são pessoas locais, ou seja, da cidade, região ou país onde se localiza a instituição. Há certamente exceções. Entre os 101 museus pesquisados na França (entre os anos de 1991 e 1998), apenas sete tinham mais de 50% do público formado por estrangeiros:

Musée National Message Biblique Marc Chagall, Nice: 71%

Musée Rodin, Paris: 63%

Musée National de l'Orangerie, Paris: 60%

Musée D'Orsay, Paris: 59%

Musée Picasso, Paris: 59%

Musée du Louvre: 58%

Musée de l'Armée – Tombeau de Napoléon: 54% (Mironer, 2001, p.46)

Mas, o tema em questão neste seminário é a *cidade*. Qual o percentual de visitantes de um museu que são provenientes da cidade onde ele se localiza?

Entre aqueles 101 museus franceses, cerca de 40 museus têm a maior parte do público composta por pessoas da localidade, da cidade. Entre eles há museus em Paris e Île de France, como *Musée National des Arts d'Afrique et d'Océanie*, *Musée Carnavalet* e *Musée National de la Renaissance*, assim como pequenos museus em outras cidades, museus regionais de história natural e de artes, entre outros, por toda a França.

E no Brasil, quem visita os museus?

Foram poucas as pesquisas sistemáticas que possibilitaram a identificação da origem geográfica dos visitantes dos museus.

Em pesquisa realizada pelo Centro de Pesquisas sobre o Fenômeno Turístico – CEPETur, do Centro Universitário Plínio Leite, entre 1998 e 2004, sobre os visitantes do *Museu de Arte Contemporânea (MAC)* de Niterói, verificou-se um número significativo de visitantes estrangeiros, mas nunca mais do que 24% do público total. Segundo Telma Lasmar Gonçalves, a partir dessa pesquisa, foi possível fazer a média de todos esses anos, obtendo os seguintes números:

89,35% são brasileiros;

33,07% moram no Rio de Janeiro;

49 Uma versão reduzida desse artigo foi apresentada pela autora na Conferência Internacional do CECA, em Montreal no Canadá, em 2008, com apoio do Programa de Intercâmbio do Ministério da Cultura.

trabalhos completos

28,20% são de Niterói;

80,29% vieram à cidade especialmente para conhecer o museu; (Gonçalves, 2006, p.34, grifo nosso)

Este último dado é fundamental e indica que o museu é uma atração turística e, como aponta a pesquisadora, não é um espaço de lazer para a população local. Ao longo dos anos pesquisados, verificou-se inclusive, uma queda na visitação dos moradores de Niterói: Em 1998 foram 10.662 visitantes residentes em Niterói e em 2004 foram apenas 3.785. (op.cit, p.38)

No ano 2000 realizei pesquisa de público com os visitantes do *Museu Lasar Segall*. Dos 206 respondentes (acima de 15 anos), 32% residiam no bairro do museu (Vila Mariana) e arredores. Do total de visitantes, 80% residiam em São Paulo ou na Região Metropolitana de São Paulo; 84% moravam no estado de São Paulo e 94% no Brasil. Destaca-se então, o fato do *Museu Lasar Segall* atrair pessoas que residem nas imediações, com possibilidades de fidelização. O pequeno número de estrangeiros pode refletir a própria política da instituição, que priorizava o público nacional, com textos e materiais em português, e o compromisso com os moradores do entorno, além do público escolar. (Almeida, 2001)

A forte ligação com o bairro e arredores foi também evidenciada na pesquisa que realizei nos *Museu Paulista* e *Museu da Zoologia* da USP no ano de 2003, ambos localizados no bairro do Ipiranga. Parcelas significativas dos visitantes dos dois museus, 19% e 36% respectivamente, são provenientes do bairro do Ipiranga e dos arredores, além daqueles residentes nos municípios vizinhos (São Bernardo, Santo André, São Caetano do Sul, Diadema e Mauá). Já os visitantes da *Pinacoteca do Estado*, entrevistados no mesmo período, vinham de diversos bairros da capital paulista e de municípios da Grande São Paulo, não necessariamente vizinhos ao bairro da Luz onde está o museu. (Almeida, 2009, p.125-7)

Os resultados obtidos pela Pesquisa Perfil-Opinião do *Observatório de Museus e Centros Culturais*, que apresentamos a seguir, contribuem para fundamentar as reflexões nesse campo e avançar nessa discussão.

Observatório de Museus e Centros Culturais (OMCC)

O *Observatório de Museus e Centros Culturais* é um programa de pesquisa e serviços sobre os museus e instituições afins que visa:

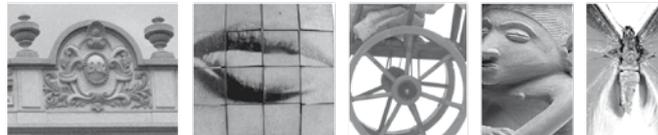
- Subsidiar a elaboração e a avaliação de políticas públicas nos campos da cultura e afins;
- Subsidiar a pesquisa;
- Subsidiar a prática profissional;
- Promover um espaço de discussão e estudo sobre o museu, voltado para o visitante e para o não-visitante, ampliando o âmbito do debate sobre a instituição e seu papel para a sociedade.

A Pesquisa Perfil-Opinião, iniciada em onze museus do Rio de Janeiro em 2005 e ampliada para mais de 30 museus do Brasil, tem como objetivos gerais:

- Identificar processos e contextos promotores de acesso aos museus e centros culturais para os variados segmentos sociais;
- Contribuir para a reflexão sobre a apropriação social dos museus;
- Fornecer informações para a tomada de decisão relativa a aspectos de planejamento e de gestão dos museus e centros culturais.

E como objetivos específicos:

- Obter informações que possibilitem conhecer o perfil dos visitantes;
- Identificar diferentes modalidades de visita para cada instituição e entre elas;
- Conhecer a percepção dos visitantes quanto à qualidade dos serviços ofertados pelos museus e centros culturais;
- Obter subsídios para a definição de ações eficazes para atrair novos visitantes e melhorar a quali-



dade dos serviços prestados;

- Acompanhar a diversidade da relação entre os museus e seus públicos ao longo do tempo.

A metodologia adotada caracterizou-se pelos seguintes pontos:

- Pesquisa quantitativa – questionário estruturado e auto-aplicado por amostragem;
- Seleção aleatória do visitante;
- Pesquisa a ser realizada em outras instituições e de forma periódica;
- População alvo da pesquisa – visitante com 15 anos ou mais de idade (excluídos grupos escolares com visitas agendadas).

Trata da prática real de visita, ao contrário das pesquisas domiciliares ou situações diversas onde a visita ao museu é informada, constituindo prática declarada.

O questionário é organizado em quatro blocos: antecedentes e circunstâncias da visita; opinião sobre os serviços oferecidos nos museus; hábito de visitas a museus e instituições afins e perfil socioeconômico do visitante.⁵⁰

Resultados obtidos em 2005, Rio de Janeiro

O questionário utilizado estava disponível em português e inglês⁵¹. Nove museus participantes da pesquisa em 2005 localizam-se na cidade do Rio de Janeiro e dois em Niterói. Entre os entrevistados, 73,9% residiam no estado do Rio de Janeiro, 58,2% no município do Rio de Janeiro, 15,6% residiam em outros municípios do estado e 13,2% eram de outros estados. (Koptke, Cazelli e Lima, 2009, p.38)

Foi possível verificar de quais regiões administrativas da cidade do Rio de Janeiro, originavam-se os visitantes, percebendo-se que os moradores da AP2 (Botafogo, Copacabana, Lagoa, Vila Isabel, Tijuca, Rocinha) são mais frequentes entre os visitantes dos museus pesquisados. Três museus, *Museu de Astronomia e Ciências Afins*, *Museu da Vida* e *Museu Aeroespacial* são visitados principalmente por moradores da AP3 (Ramos, Penha, Inhaúma, Méier, Irajá, Madureira, Ilha do Governador, Anchieta, Pavuna). O *Museu Aeroespacial* foi o único que teve visitação significativa de moradores da AP5 (Bangu, Campo Grande, Santa Cruz, Guaratiba e Realengo).

Resumindo, os residentes na AP2 frequentam todos os museus, e os moradores de outras regiões visitam mais os museus próximos à sua residência. (op.cit., p.41)

A questão da distância dos museus inclui tanto a distância física e o investimento necessário para percorrê-la, como a distância de ordem cultural, social e psicológica. Conforme Mironer, no caso do visitante local,

A única distância que lhe falta atravessar (não é a mais fácil de superar) é de ordem psico-sociológica e prática: ela se inscreve no cotidiano de seus hábitos de vida e de suas representações, em que a frequência aos museus locais não encontra necessariamente seu lugar. (Mironer et al., 2001, p.41)⁵²

Aparentemente, o turista, não sofre esse distanciamento, uma vez que está em busca de novas experiências e novos desafios. Caberia aos museus, de acordo com a sua missão, facilitar a presença de diversos tipos

50 No site do OMCC, www.fiocruz.br/omcc, estão disponíveis os questionários e os resultados das pesquisas realizadas, além de outros textos do campo de estudos de públicos.

51 Posteriormente, quando da realização da pesquisa em São Paulo, foi traduzido também para espanhol e francês, possibilitando maior participação de turistas de diversas nacionalidades.

52 “La seule distance qu’il lui reste à franchir (ce n’est pas la plus surmontable) est d’ordre psycho-sociologique et pratique: elle s’inscrit dans la quotidienneté de ses habitudes de vie et de ses représentations, ou la fréquentation des musées locaux ne trouve pas forcément sa place”. (Mironer et al., 2001, p.41)

trabalhos completos

de públicos, eliminando as barreiras físicas, sociais, culturais e psicológicas que possam estar dificultando a visitação de seu público-alvo.

Resultados obtidos em 2006-2007, no estado de São Paulo

Entre o segundo semestre de 2006 e o primeiro semestre de 2007 foi realizada a Pesquisa Perfil-Opinião em treze museus⁵³ do estado de São Paulo:

Quadro 1: Relação dos museus participantes da Pesquisa Perfil-Opinião no estado de São Paulo, em 2006 e 2007

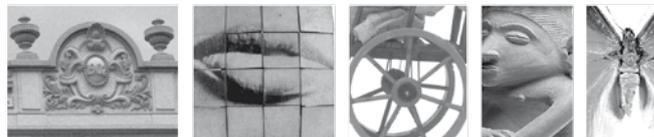
1. Museu	Data de fundação	Tipo de acervo	Tutela	Questionários válidos
Museu de Arqueologia e Etnologia	1989	Arqueológico e etnográfico	USP	422
Museu Lasar Segall	1967	Arte	IPHAN	404
Museu de Arte Moderna	1948	Arte	Privado	1533
Museu da Língua Portuguesa	2006	História e literatura	SEC-SP	889
Pinacoteca do Estado	1905	Arte	SEC-SP	637
Estação Pinacoteca	2004	Arte	SEC-SP	587
Memorial do Imigrante	1998	História	SEC-SP	578
Museu da Imagem e do Som	1970/1975	Arte e história	SEC-SP	418
Museu do Café	1998	História	Cecafé e SEC-SP	297
Museu da Casa Brasileira	1970	Arte e história	SEC-SP	565
Paço das Artes	1970	Arte	SEC-SP	419
Museu Casa de Portinari	1970	Arte e história	SEC-SP	565
Museu Histórico Pedagógico Índia Vanuíre	1967	História, etnologia e história natural	SEC-SP	459
Total				7773

Fonte: Cadastro preenchido pelos museus participantes / Pesquisa Perfil-Opinião 2006-2007

Os resultados da pesquisa Perfil-Opinião do *Observatório de Museus e Centros Culturais* realizada em 2006-2007 em treze museus do Estado de São Paulo evidenciaram o perfil dos visitantes: maior parte do sexo feminino (62%), jovem (47,7% dos visitantes dos museus de têm idade entre 15 a 29), solteiro (53,6%), altamente escolarizado (52,3% com ensino superior completo em diante), de cor branca (73,2% se declararam brancos), com atividade remunerada (73%), com hábito de freqüentar museus (54,9% foram mais de três vezes a museus nos 12 meses precedentes à entrevista) e primovisitante (63,9% estavam visitando pela primeira vez aquele museu onde responderam ao questionário). (OMCC, 2008)

Quanto à procedência, em alguns museus, o percentual de visitantes residentes em outras cidades é pequeno. Entretanto, em alguns casos, como no *Museu do Café de Santos* e *Museu Casa de Portinari*, há um número significativo de turistas entre os visitantes. No *Museu Casa de Portinari* há uma expressiva porcentagem de visitantes que vieram à cidade motivados exclusivamente pelo museu, ou seja, a instituição se

⁵³ Para fins da pesquisa, a Pinacoteca do Estado e a Estação Pinacoteca foram consideradas separadamente, apesar de serem duas sedes da mesma instituição.



tornou um pólo turístico trazendo pessoas para Brodowski.

O questionário dos dez museus da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo que participaram da pesquisa incluiu a seguinte questão:

Caso você resida em outro município, estado ou país, sua visita a esta cidade foi motivada pelo interesse em conhecer o museu?

1 – Sim, a vinda para esta cidade tinha como motivação **exclusiva** conhecer/visitar este museu.

2 – Sim, a vinda para esta cidade previa, **também**, conhecer/visitar este museu.

3 – Não. A visita **ao museu** foi decidida depois.”

Quadro 2: Visitantes dos museus pesquisados residentes em outras cidades

Museu	Total de questionários	de Respondeu questão (f)	à Respondeu questão (%)
Museu Casa de Portinari	565	425	75%
Museu do Café	297	208	70%
Pinacoteca do Estado	637	268	42%
Museu da Língua Portuguesa	889	325	37%
Estação Pinacoteca	587	188	32%
Paço das Artes	419	109	26%
Museu Índia Vanuíre	459	108	24%
Museu da Imagem e do Som	418	98	23%
Museu da Casa Brasileira	565	110	19%
Memorial do Imigrante	578	80	14%
Total	5414	1919	35%

Fonte: Pesquisa Perfil-Opinião 2006-2007 do Observatório de Museus e Centros Culturais

Na cidade de São Paulo, os museus que atraíram mais visitantes de outras cidades foram a *Pinacoteca do Estado* e o *Museu da Língua Portuguesa* e, os que tiveram menos residentes em outras cidades, foram o *Memorial do Imigrante* e o *Museu da Casa Brasileira*. Por outro lado, o *Museu da Casa Brasileira* teve alto percentual de visitantes habituais, ou seja, tem um grupo de visitantes frequentes, que criaram um vínculo de fidelidade à instituição.

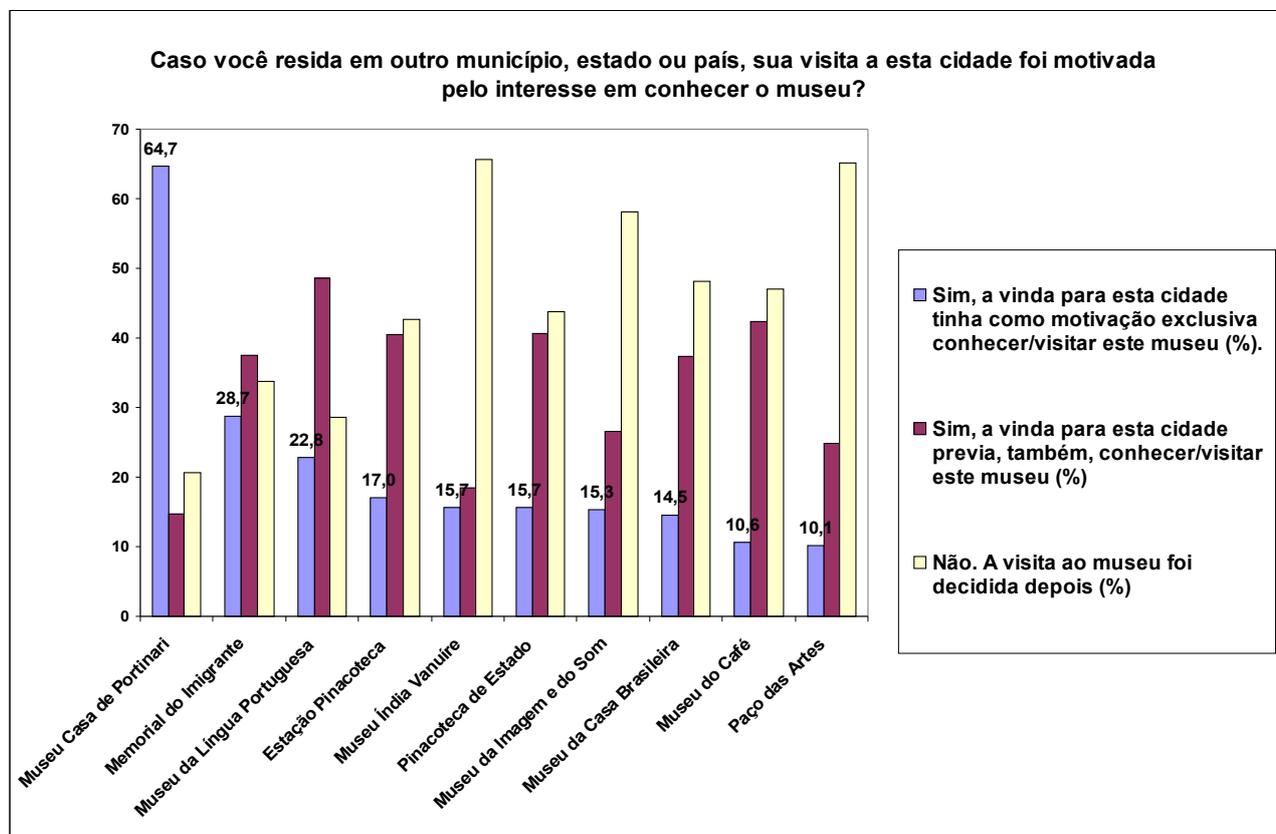
Entre as três alternativas possíveis houve variação significativa (vide gráfico 1): enquanto no *Museu Casa de Portinari*, 64,7% dos visitantes residentes em outras cidades, declararam ter ido a Brodowski exclusivamente para visitar o museu, no *Paço das Artes* foram apenas 10,1% que declararam ter sido o museu a motivação exclusiva para ir a São Paulo. De forma semelhante ao *Museu de Arte Contemporânea* de Niterói, o *Museu Casa de Portinari* é uma atração turística que traz visitantes para a cidade.

Ao analisarmos a procedência desses visitantes, no caso de Brodowski, nota-se a preponderância de moradores das cidades vizinhas, situadas a menos de 100 quilômetros de distância: Ribeirão Preto, com 179 visitantes, representando 42% dos que vieram de outras cidades, Franca (11,3%), São Joaquim da Barra (4,9%), Pirassununga (3,5%) e Mococa (2,8%). O *Museu Casa de Portinari* recebeu também 61 visitantes residentes na cidade de São Paulo (14,3%), situada a 350 quilômetros de Brodowski.

O Museu do Café de Santos, que recebe um número significativo de visitantes de outras cidades (70%), teve metade desses turistas procedentes da cidade de São Paulo (50%), localizada a cerca de 100 quilômetros de distância, seguido em proporções bem menores, pelos municípios vizinhos Guarujá (4,3%), Santo

André (3,8%) e São Bernardo do Campo (2,9%).

Gráfico 1: O museu como motivação, ou não, para visitar a cidade



Fonte: Pesquisa Perfil-Opinião 2006-2007 do Observatório de Museus e Centros Culturais

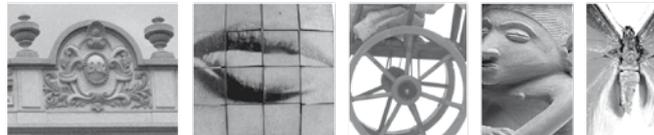
Entretanto, apenas 10,6% declararam ter ido a Santos exclusivamente para visitar o *Museu do Café*. Algumas possíveis explicações: a cidade oferece outras atrações aos turistas, como o Aquário, outros museus e o balneário. Um número significativo de visitantes (47%) decidiu visitar o museu depois da decisão de ir à cidade, o que pode indicar que o museu oferece sinalização na cidade, aparece em guias de turismo, aparece nas mídias e / ou é divulgado por pessoas que o conhecem⁵⁴.

É interessante notar que o *Memorial do Imigrante* e o *Museu da Língua Portuguesa* receberam, respectivamente, 28,7% e 22,8% visitantes residentes em outras cidades que tiveram como motivação exclusiva para ir a São Paulo, a visita ao museu. Entretanto, no *Memorial*, foram apenas 14% de pessoas de outras cidades que lá estiveram, indicando que tem poder de atrair turistas, mas não em grande quantidade (relativa ao número total de visitantes).

O *Museu da Língua Portuguesa* atraiu um número significativo de turistas que vieram à cidade de São Paulo especialmente para visitá-lo, indicando seu poder de trazer pessoas de outras localidades. Entretanto, a maior parte de seus visitantes é local: de São Paulo e da Região Metropolitana de São Paulo. Esses números indicam que o museu serve à população local, que é importante público para todos os museus.

No caso do *Museu Casa de Portinari*, cabe ressaltar que há alguns anos a direção vem realizando ações para facilitar o acesso de turistas: sinalização nas estradas da região, divulgação nos hotéis e guias das cidades

54 A equipe do *Museu do Café* de Santos informou que a cidade recebe um número significativo de turistas que viajam em navios que atracam no porto e organizam passeios pela cidade, que podem incluir o *Museu do Café*.



próximas, especialmente Ribeirão Preto, sinalização na cidade, entre outras. Além disso, incluiu textos em inglês em sua exposição e folhetos. (Fabbri, 2008)

Conclui-se que não basta ter um tema potencialmente atraente para turistas. É preciso divulgar e encontrar meios de facilitar o acesso daqueles visitantes que se deslocam de outras cidades, estados e países para conhecer o museu. E ainda, não se pode descuidar do visitante local, que muitas vezes se orgulha do museu em sua cidade, mas não o frequênta.

Os dados obtidos na Pesquisa Perfil-Opinião do *Observatório de Museus e Centros Culturais*, em diversos museus do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais permitem inúmeras análises, algumas delas apenas iniciadas nesse artigo. A continuidade de pesquisas como essa garantirá o melhor conhecimento dos públicos de museus e o aperfeiçoamento das políticas desenvolvidas pelas instituições para eles.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Adriana Mortara. **Relatório de Pesquisa: Avaliação da Exposição de longa duração e da ação educativa do Museu Lasar Segall** (relatório interno). 2001.

_____, Adriana Mortara. “Os públicos do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo”. In: MARRANDINO, Martha; ALMEIDA, Adriana Mortara; VALENTE, Maria Esther Alvarez (Org.). **Museu: lugar do público**, Rio de Janeiro: Editora da Fiocruz, p.121-154. 2009.

FABBRI, Angélica. **O museu e o turista: uma relação sob novos parâmetros**. Texto realizado para preparação do documento coletivo do CECA-Brasil, dat. 2008.

GONÇALVES, Telma Lasmar. “Lazer é prazer. Museu dá prazer? Uma análise da relação do morador de Niterói com o seu Museu de Arte Contemporânea”. In: **Revista Musas**, n.2, 2006, p.26-40. 2006.

KOPTKE, Luciana; CAZELLI, Sibeles e LIMA, José Matias de. **Museus e seus visitantes: relatório de pesquisa perfil-opinião 2005**. Brasília: Gráfica e Editora Brasil, Fiocruz/IPHAN. 2009.

MIRONER, Lucien; AUMASSON, Pascal; FOURTEAU, Claude. **Cent musées à la rencontre du public**. Paris: Direction des musées de France/France Edition. 2001.

OMCC. **II Boletim Pesquisa Perfil-Opinião São Paulo 2006-2007**. Brasília: Fiocruz, DEMU/IPHAN. 2008.

Agradecimentos:

Equipe do Observatório de Museus e Centros Culturais.

Visitantes e profissionais dos museus pesquisados.

Unidade de Preservação do Patrimônio e Museus da Secretaria de Estado da Cultura.

Fiocruz, DEMU-IPHAN, MAST e ENCE-IBGE

29 de abril

Museus universitários e sua inserção na cidade

Museus Universitários: Cidade e/ou Universidade?

Claudia Porcellis Aristimunha

Historiadora; Mestre em História (PUCRS); Especialista em Museologia (UFRGS); trabalhadora do Museu da UFRGS e professora do curso de História e Pedagogia da ULBRA

Maria Cristina Padilha Leitzke

Historiadora; Especialista em Artes-Patrimônio Cultural (UFPel); Especialista em Educação e Sociedade (UFPel); trabalhadora do Museu da UFRGS

2. Introdução

“Os museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas.

Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes.

Os museus são conceitos e práticas em metamorfose.”

(Sistema Brasileiro de Museus)

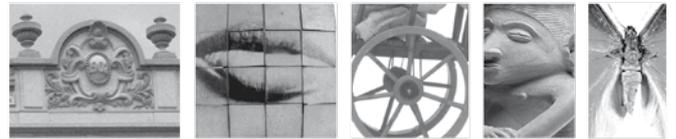
Ao enfocarmos o tema *Museus Universitários: Cidade e/ou Universidade?* não podemos deixar de mencionar que a origem destas instituições no Brasil, não está necessariamente vinculada ao ambiente acadêmico. Em alguns casos as Universidades receberam instituições completas, ou mesmo a doação de coleções que fizeram com que fossem criados estes museus. Existem os casos também de coleções pertencentes a departamentos e institutos que acabam se corporificando e se transformando em museus.

Qual o perfil do museu universitário brasileiro? Se pararmos para observar veremos que as evidências são de uma multiplicidade de formas e conteúdos. Estruturas organizacionais e corpo técnico também diversos. Segundo Antunes (1999), no Brasil existem cerca de 200 museus universitários. Alguns localizados nos próprios *campi* das Universidades outros nos centros urbanos. Mas o que é certo, também, é que todos, geograficamente, estão inseridos em uma cidade. Mas até que ponto esta inserção se dá de forma efetiva, tanto com a comunidade acadêmica como com a sociedade (cidade) ao qual pertencem?

Os museus (universitários ou não) acabam inserindo-se na paisagem das cidades, como instituições relevantes para representar a história do lugar, da região ou do país, ou ainda para apresentar a história das populações antigas e/ou a cultura material das épocas as mais diversas. Existem, ainda, os museus de arte, que não deixam de ser, também, museus de história, pois acabam fazendo um recorte da produção artística de uma determinada época e/ou lugar.⁵⁵

Nas universidades há uma primazia pela vertente de que ensino, pesquisa e extensão são indissociáveis. Portanto, enquanto museus universitários, vinculados a instituições públicas ou privadas, suas propostas deverão levar em consideração este fator e procurando se consolidar enquanto lugares abertos para o

55 Podemos, citar como exemplos os grandes museus de arte, como o Louvre, em Paris, o Prado, de Madrid, o Museu Britânico, de Londres, o Metropolitan, de Nova York, ou o MOMA, na mesma cidade, apresentam, nas suas exposições permanentes, discursos de construção histórica e de demarcação do lugar do país na cultura do Ocidente. E, se observarmos, no Brasil, evidentemente isto também ocorre, como por exemplo, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, o projeto de incorporação ao Ocidente também se faz presente, tanto no acervo internacional como na magnífica galeria nacional, uma das expressões máximas da produção histórica do imaginário nacional brasileiro.



desenvolvimento de programas e projetos que atendam a esta demanda. No entanto, o que observamos muitas vezes é que nem sequer aparecem no organograma das Universidades, ou ainda, não possuem regimentos próprios e nem mesmo pessoal qualificado. Mas este é um assunto que merece ser tratado de forma específica em outro momento. Neste trabalho nosso foco será outro, mas sempre levando em conta este estado da arte.

Por ora, pretendemos tentar encontrar respostas para indagações propostas pela VII Semana de Museus da USP que toma como base o fato de que o *“tema está ligado à tendência, perceptível desde a década de 1990, de um expressivo adensamento da criação ou reformulação de museus em cidades de todo o mundo. Tornados ícones de intervenção urbana, vários deles foram considerados responsáveis pela reorientação funcional de áreas esvaziadas economicamente ou em degradação física. Permanece como horizonte de reflexão o binômio museu-cidade em diferentes perspectivas de relacionamento, nas quais os próprios museus universitários podem atuar de maneira criativa e estimulante”*.

Com o objetivo de refletir sobre esta afirmação e lançando um olhar sobre a nossa localização neste cenário e sobre o nosso fazer específico e cotidiano, tentamos por meio de um estudo de caso, socializar neste artigo, as experiências, as dúvidas que se apresentam e os caminhos que entendemos sejam possíveis.

1. As cidades e os museus

*“A forma de uma cidade muda mais depressa, lamentavelmente,
que o coração de um mortal”.*

(Baudelaire)

Se pararmos para pensar, todos nós somos, desde o momento do nascimento pertencentes a uma cidade, a nossa naturalidade. Estranho o termo “naturalidade” vinculado ao local onde nascemos. Mesmo que venhamos a nos mudar para qualquer outro lugar carregamos conosco esta origem. Cidades, que na contemporaneidade são mutantes, porque estão sempre em transformação em um ritmo que o tempo de vida de cada indivíduo não acompanha, assim como os museus que estão sempre em metamorfose. Apesar das constantes mutações, estes lugares – tanto a cidade como o museu - são espaços de memórias, pois é onde se dá a produção de conflituosas relações, sejam de dominação, de cooptação ou de consenso, ou ainda, insubordinação e resistência. Eckert (2002:82) considera que a cidade pode ser considerada *“(…) como guardiã das passagens do tempo mapeando os lugares que guardam os vestígios da memória coletiva vivida”*.

São monumentos, edificações, praças, ruas, moradias, museus, enfim artefatos impregnados de memórias, em suas grandes dimensões de lembranças, de vivências. Referindo Chauí (1992) quando diz *“desvendar o passado para reconhecer a diferença do presente, libertá-lo e poder assim inventar o futuro e a transformação por que estamos sempre a desejar e lutar”*, seria esta uma das funções do museu universitário? Inseridos nas cidades e a partir da Universidade, lugar da ciência onde a cada instante se inventa um novo futuro, os Museus Universitários, com a realização de ações de extensão, colaboram para o cumprimento do seu papel social. Os museus, particularmente, precisam estar preparados para se adaptarem as mudanças pelas quais passam a cidade/sociedade e engajados o suficiente com as questões do cotidiano, pois só assim serão capazes de tocar o coração das pessoas.

O Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul está localizado no campus centro da Universidade integrando um conjunto arquitetônico que faz parte da paisagem da cidade de Porto Alegre.⁵⁶ Entendemos que o espaço onde um museu está inserido/localizado é significativo, tanto para o planejamento de

56 Capital do estado do Rio Grande do Sul, cidade fundada em março de 1772, até 2004 abrigava 1.416.363 habitantes em uma extensão de 476,3 Km. Localizada na parte mais meridional do país. Faz parte do rol de cidades mais arborizadas do mundo possuindo 409 praças e nove parques urbanos.

trabalhos completos

suas ações como para fazermos uma análise/avaliação dos projetos que desenvolve, pois ao analisarmos um museu, não podemos deixar de olhá-lo dentro do ambiente que o circunda.

O Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Breve histórico

Há 25 anos, o Museu da UFRGS, vem desenvolvendo exposições e projetos especiais de difusão científica, tecnológica, artística e cultural. Foram promovidas diferentes ações educativas e culturais com acervos pertencentes à Universidade e Instituições associadas nestes anos de atuação.

Inicialmente criado sem espaço expositivo próprio e com instalações administrativas inadequadas para seu funcionamento, um dos instrumentos adotados para comunicar-se com a comunidade, foi a realização de exposições em espaços alternativos da UFRGS, mostras itinerantes e virtuais.

Por meio da política adotada pela Universidade de recuperação dos seus prédios históricos, surgiu a possibilidade do Museu passar a ocupar um destes espaços. Em 1999 começa a restauração e adequação do prédio Curtumes e Tanantes para se transformar no Museu da UFRGS. Desde agosto de 2002 começam as atividades concentradas em sede própria, possibilitando, uma maior interação com a comunidade.

Proposta de atuação

Nossas ações são alicerçadas em bases conceituais da área da Museologia, da Educação, da Memória e da História, tendo como pressupostos a preservação, a investigação e a comunicação. Educar e preservar porque o patrimônio material e imaterial constituem a nossa cultura. Resgatar lembranças individuais construindo a nossa memória coletiva. Pesquisar e proporcionar ao público, por meio de uma linguagem museológica, o acesso ao conhecimento construído na universidade. Contribuir através de pesquisas em mídia eletrônica e junto ao nosso acervo, constituído de coleções que remetem à história da UFRGS e da cidade de Porto Alegre para a pesquisa acadêmica. A comunicação é estimulada através da realização de diferentes projetos sócio-educativo-culturais.

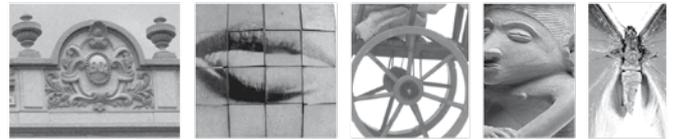
Um dos exemplos desta proposta é o de que ao visitar o Museu da UFRGS o público é recebido por alunos da Universidade, orientados para dar informações e esclarecimentos de tudo o que está acontecendo em nossos espaços, não só aproximando o visitante do patrimônio cultural da universidade, mas também oportunizando aos alunos de diferentes áreas do conhecimento vivências por meio da atuação junto à monitoria.

Além disso, sistematicamente, são realizados, nos espaços do Museu, exposições, palestras, cursos, apresentações musicais e mostras de vídeos.

Por meio de nossas ações pretendemos contribuir para o desenvolvimento humano e social, tanto da comunidade na qual estamos inseridos como junto aos visitantes em geral. Sem perder de vista, contudo, o estímulo à preservação e a socialização de diferentes aspectos da nossa cultura.

Pelo fato de não estarmos sediados num prédio, especialmente concebido para o Museu, e sim numa edificação histórica que foi restaurada e adaptada para o nosso funcionamento, entendemos que por meio de nossas ações sócio-educativas culturais estamos em constante relação seja com a cidade de Porto Alegre, seja com os municípios que compõe a região metropolitana e demais cidades do estado e região sul. Em parte, inclusive, por nossa localização geográfica (via de acesso para a rodoviária, aeroporto e vias de acesso/saída da cidade).

Aliado a isto devemos levar em consideração que nosso acervo é constituído de coleções fotodocumentais que expressam a memória e as possíveis identidades da UFRGS e de Porto Alegre; que nossas exposições são o fruto do conhecimento acadêmico-científico transformado em temáticas museologicamente trabalhadas para a difusão destinada a atingir o mais amplo público, constituindo-se também como uma he-



rança cultural que é preservada e divulgada no Museu e, que enquanto universidade estamos alocados no nível superior da educação, não seria difícil decidir pelo óbvio: o público fim seria o acadêmico.

Narrando algumas vivências com a comunidade acadêmica

Como Museu de uma universidade federal pública, voltado para ações educacionais e culturais, tem como objetivo planejar e executar projetos de exposições e ações pedagógicas e culturais que possibilitem a aproximação do público com nossa instituição.

Nos espaços do Museu o público entra em contato com a produção acadêmica da universidade, aliando lazer, conhecimento, prazer, fruição, pesquisa e/ou contemplação.

No entanto, o efetivo estreitamento de laços, com a comunidade acadêmica (que em parte constitui uma micro cidade, algo em torno de 40 mil pessoas), no nosso entendimento, deveria ser mais direta.

Tentando “arregañar as mangas” no sentido de amenizar este foco detectado como problema, planejamos a realização de uma exposição que viesse a estimular esta aproximação.

Mesmo que, como já apontamos, o Museu da UFRGS desde seu projeto de criação tenha se alicerçado numa concepção interdisciplinar, com ênfase na atuação dos técnicos, docentes e discentes da Universidade junto aos seus projetos (exposições, encontros, debates, palestras) e de que os espaços de atuação, privilegiando tanto a pesquisa, como o ensino e a extensão, sempre estiveram abertos para a comunidade acadêmica, esta relação não se dá automaticamente.

Temos nos deparado com o reconhecimento de que nosso nível de sedução em relação aos alunos e técnicos da Universidade ainda pode ser considerado baixo. Por outro lado, o contingente de público oriundo da Educação Básica do Município e Região Metropolitana tem sido cada vez maior.

Cientes disto e no entendimento de que deveríamos estreitar ainda mais os laços com a comunidade acadêmica, possibilitando a descoberta deste espaço, foi proposta, como recepção aos calouros da Universidade a exposição *UFRGS: (in) visíveis lugares serestarficar*. A partir de uma curadoria conjunta do Museu com a Secretaria do Patrimônio Histórico da Universidade e com a participação de duas professoras da Faculdade de Educação que trabalham com memória e patrimônio cultural foi possível a realização desta mostra que apresenta a trajetória de nossa Universidade revelada através de suas edificações por meio de imagens de diferentes épocas, pertencentes ao acervo do museu.

Esta mostra teve como objetivo estimular a freqüentação ao museu, permitindo que o início do ano letivo fosse marcado pelo sentido de pertencimento da comunidade universitária, conhecendo seus espaços de convivência diária que integram o patrimônio histórico e cultural de sua Universidade. Foi concebido um percurso cronológico que contém desde o último quartel do Século XIX à federalização, dos anos 50 à construção do Campus do Vale, dos anos 70 às restaurações, bem como o movimento da universidade no presente, com destaque para os prédios tombados pelo Governo Federal e reconhecidos pelo Patrimônio Cultural do Estado do Rio Grande do Sul, prédios em processo de restauração e aqueles edificados nas últimas décadas. Percurso este que pode ser feito da maneira que melhor convir ao visitante, seja partindo do presente para o passado ou vice-versa.

Segundo as curadoras da exposição Maria Stephanou e Maria Aparecida Bergamaschi:

“Os prédios-lugares da Universidade mostram-se cenários de infinitas composições. Formas, tamanhos, cores, texturas, arredores, testemunham existências do serestarficar UFRGS. Quem os (des)conhece? Quem os contempla? Os espia? Quem por eles zela ou os abandona? Quem acalenta suas histórias ou as apaga?

As fotografias registram e conservam materialidades (in)visíveis da instituição, que representam um passado que se faz ainda presente e um presente que já se anuncia como dever. As construções constituem o patrimônio edificado, histórico e cultural, que permanece e, ao

mesmo tempo, muda incessantemente, acompanhando os movimentos da Universidade. As marcas dos tempos misturam-se em cada edificação, assim como suas identidades, pois algumas já abrigaram diferentes cursos, faculdades, laboratórios, oficinas, bibliotecas, museu, órgãos administrativos. Assim, os prédios, seculares ou nem tanto, ao longo de suas trajetórias foram objeto de múltiplos usos, sucessivos, simultâneos, episódicos ou permanentes. As edificações também experimentam distintas feições através de processos de reconstrução, acréscimos, reformas, adaptações, inconclusões, mudanças de fachada, paisagem do entorno. O acompanhamento atento do itinerário de cada construção permite constatar que um prédio pode ter sido iniciado em um período da história da Universidade e concluído em outro, embora efetivamente usado em todos os momentos.

O patrimônio edificado, indício material e simbólico, expressa as múltiplas relações dos sujeitos que compõem e dialogam com e na Universidade na sucessão do tempo, assim como as relações desta com a cidade, desenhando paisagens, habitando e modificando lugares.

Assistindo e marcando a passagem de dois séculos, os prédios nos convidam a transitar por labirintos e percursos sinuosos, entre os novos e os antigos, os imponentes e singelos, os restaurados, os tombados e os que reclamam urgente cuidado. Do projeto ao presente, esfoladuras, ranhuras e traços, significados e vivências, dão pistas de uma densa história e muitas memórias que são capazes de preservar e evocar”.⁵⁷

O Museu da UFRGS, personificado em sua equipe de trabalhadoras, encampou o desafio e vislumbrou as possibilidades de atuação em um nicho específico e fundamental nesta relação: os calouros 2009. Uma incisiva atuação sobre as Comissões de Graduação e Diretórios Acadêmicos visando a sensibilização para a visitação resultou em um retorno extremamente satisfatório, mesmo que ainda não ideal.

Para alcançar um retorno visível desta proposta, o próprio *hotsite* da exposição foi concebido contemplando as possíveis impressões sobre a experiência de visitar a exposição e de tomar contato com a história da UFRGS e de como ela encontra-se inserida na cidade de Porto Alegre. Criou-se o espaço de *Depoimentos*⁵⁸

É possível extrairmos alguns sentimentos e as relações estabelecidas pelos visitantes, indivíduos que, de público geral e externo à universidade, passa agora a público acadêmico, através do contato com a história da UFRGS contada por meio de imagens, nos depoimentos registrados em nossa página na web. Parte destes depoimentos são transcritos abaixo:

“Gostei da visitação como aula inaugural, sempre é muito interessante conhecer a história da instituição onde circulamos por tanto tempo, sem perceber a importância de cultivar a memória da UFRGS. Parabéns, muito boa apresentação do Museu.”

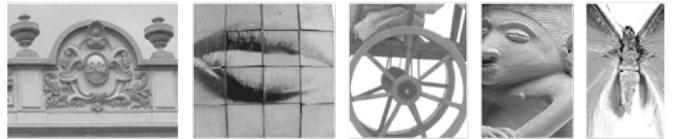
(Iara Bravo)

“O que mais se fixou pra mim, dessa exposição, foi a relação entre o físico e o subjetivo, entre o visível e o invisível que marcam e expressam a história da universidade. História que não é feita de uma catalogação de tipos de estruturas apenas, mas sim de toda sua estrutura num contexto, num diálogo com a cidade e com a sociedade.

Inúmeras vezes vemos apenas o físico, o concreto do cimento, sem sentir/perceber a linguagem que ele transmite através desses traços que cremos dizerem apenas o superficial e notório. Nessa exposição podemos ver os lugares “invisíveis”, não só por passarem desper-

57 Texto das curadoras presente na exposição UFRGS Invisíveis lugares serestarficar e no catálogo da mesma.

58 O *hotsite* pode ser acessado pela sitio do Museu: www.museu.ufrgs.br. Neste mesmo sentido incluímos no *hotsite* os vídeos documentários produzidos pela UFRGSTV da série “Conhecendo a UFRGS” além do projeto de recolhimento de depoimentos de História Oral voltado ao público de ex-alunos, professores e funcionários aposentados bem como profissionais que atuaram em outros momentos históricos do prédio do Museu que desde sua construção entre 1910 e 1913, teve diferentes ocupações, a saber, Laboratório de Resistência dos Materiais da Engenharia, Instituto Tecnológico do Estado do Rio Grande do Sul - ITERS e Curso de Curtumes e Tanantes.



cebidos muitas vezes, mas por serem vistos numa corrida de olhos que não se permite fixar por mais tempo e estabelecer um diálogo.”

(Larissa de Oliveira Soares)

“Fui indicada pelo prof. Igor S. Teixeira a visitar o museu da UFRGS e adorei a experiência. Foi gratificante conhecer um pouco mais sobre a história e evolução da universidade que a muito tempo eu sonhava em estudar. Hoje como aluna dessa grande escola sei que sou privilegiada por fazer parte dessa história e responsável em dar continuidade para seu desenvolvimento. A UFRGS não é minha, ela é nossa, é de todos, e para que todas as pessoas tenham consciência disso a visita ao museu já é um grande começo e nós que já vivenciamos essa e muitas outras experiências de grande valor cultural, temos o dever de divulgar a quem não tem o conhecimento do seu livre acesso.

(Susana da Silva Neidsberg Veiga)

Nosso professor Igor Teixeira, de História da Educação, nos levou a visitar este incrível museu, no dia três de março. Fiquei encantada, pois não sabia da existência do mesmo. Pude ver como era a UFRGS, muito antes de eu nascer (e olha que já faz tempo...) !!! Aprendi muita coisa de tanto trabalho árduo e edificante. Pura arte!! Uma maravilha. Muito obrigada!! “

(Sara Maria Saraiva)

“Conheci o museu em virtude de uma aula expositiva. Fiquei impressionado com a exposição que retrata as restaurações dos prédios da UFRGS. As riquezas dos detalhes, a beleza da arquitetura que foi preservada e o trabalho de restauração minucioso. Estão de parabéns todos que estão envolvidos neste brilhante projeto. Isso mostra que temos memória e história para mostrar a futuras gerações.”

(Marcos Elias da Silva)

“Visitei a exposição na minha primeira semana de aula na UFRGS. Para mim foi de grande valia conhecer a localização dos prédios e muito de sua história. Acredito que a UFRGS é um patrimônio de Porto Alegre e que deve ser respeitado como tal.”

(Tháise de Oliveira Ribeiro)

“Visitei o museu na última semana e muitas lembranças vieram em minha mente. Lembrei da época que passava em frente de vários de seus prédios e sonhava que um dia eu estaria lá, estudando an UFRGS... Hoje sou aluno desta universidade e vendo a exposição de fotos percebi que o tempo passou e muita coisa mudou, muita coisa foi criada,. Mas ainda é possível notar como era no princípio, quando tudo começou. É possível perceber pelas fotografias como eram os costumes e a vida das pessoas décadas atrás. Foi como viajar no tempo e retornar para um período em que se sonhava mais. Gostei.”

(Carlos Altair Borges da Silveira)

“Entre na UFRGS há pouco tempo, mas sempre ouvi muitas histórias a respeito dela, das pessoas que fizeram parte da instituição, dos acontecimentos que a marcaram. Acredito que ao ver fotografias de como a UFRGS foi evoluindo e descobrir um pouco mais sobre sua história me fez perceber que faço parte de algo que vem sendo construído a um bom tempo, desde antes de eu ter nascido, e que continuará a ser construído por todos e por cada novo indivíduo que passa a integrar essa instituição. Acho que é uma grande responsabilidade e uma experiência única fazer parte do contínuo desenvolvimento da UFRGS, e depois de

fazer essa visita a exposição tive mais certeza do quanto gosto e quero fazer parte dessa história.”

(Marcela)

“Amei visitar a exposição, nunca havia entrado no museu da UFRGS antes e confesso que tive até dificuldade de achar onde ele era!!! por total falta de conhecimento... poderia ser mais divulgado afinal a visita nos enriquece muito culturalmente!!! estão de parabéns!!!”

(Rafaela Michels)

É possível, também, observar pelos depoimentos acima mencionados que o fato de visitarem o museu em grupo, ou ainda, o fato de terem sido convidados a irem ao museu pelo professor foi importante, fazendo com que reconhecessem a importância desta instituição para a construção do conhecimento e da aproximação com a mesma. Poderíamos dizer, inclusive que a sensibilização para a apropriação da história, das vivências, das edificações, enfim do patrimônio material e imaterial se consolida por meio da visita ao museu.

Mas será que o papel dos museus universitários é realmente atingir prioritariamente o público acadêmico? Ou os habitantes da cidade na qual está inserido?

Se os museus universitários têm suas portas abertas, e muitas vezes estão, inclusive, fora das cercanias dos quarteirões e/ou *campi* universitários, imprimindo mais explicitamente sua participação na vida da cidade, não poderemos nos furtar de (re)pensar nossa atuação para este público. Queiramos ou não, ainda bem! Ele nos vê e ultrapassa o limite da porta.

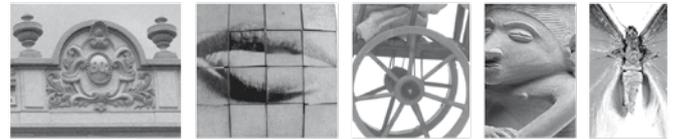
O bairro, a vizinhança mais próxima, o transeunte, frequentemente sem ter sido efetivamente convidado, estabelece uma relação carinhosa com a instituição ou, pelo menos, com o prédio. Exemplo desta estranha e saudável relação é, no caso do Museu da UFRGS, o público morador dos prédios da avenida que passa na lateral de nosso prédio, que aproveita os bancos existentes em frente ao prédio para tomar sol ou fugir dele; que ao detectar movimentação nos momentos de montagem ou desmontagem de exposições, vem afoito perguntar o que está por acontecer, ou seja, informar-se sobre a próxima programação.

Sobre a importância das relações sociais nas quais se alicerçam as relações de compartilhamento de experiências por uma dada comunidade, Halbwachs (1990) ressalta que esta - a comunidade - se identifica por um percurso temporal e um pertencimento espacial que é coletivo e no qual a memória da cidade é repassada a partir do cotidiano destes mesmos sujeitos e que, para além disso, esta é uma memória que apesar de coletiva é contextualizada pela dialética do confronto/encontro das memórias individuais na relação / interação com a cidade. É um emaranhado de diferentes dimensões de trajetórias: pessoais, familiar, de grupo, da cidade, do país, etc.

Neste cotidiano, o museu aparece no caminho. Pode ser de forma propositiva ou como um marco pontual. Muitas vezes, a construção urbana apenas indica um espaço sem maiores significados para a coletividade e seus diversos atores. Nem sempre são *lugares*.

O Museu da UFRGS encontra-se localizado espacialmente num território chamado público. O que denominamos como espaço público não deveria referir-se apenas ao patrimônio sob guarda do erário público, mas àquele espaço, àquela configuração espacial da cidade que realmente demonstrasse que estamos diante de *lugares*. Por *lugares* entendemos uma demarcação determinada física ou simbolicamente no espaço e que, por seus usos lhe atribuem significados e sentidos compartilhados pelas práticas sociais⁵⁹. A partir deste entendimento, qual a contribuição dos museus e, especificamente, dos museus universitários,

⁵⁹ Para uma discussão mais aprofundada sobre os conceitos como *Lugar* e *Espaço*, consultar por exemplo: LEITE, Rogério Proença (2004); ROSSI, Aldo (1966) e GUATTARI, Félix (1985).



para esta simbiose e para este compartilhamento de experiências?

Que projeto temos para este grupo que não está agrupado no que chamamos comunidade acadêmica? Afinal, para quem um Museu Universitário deve elaborar suas ações? Será que consegue uma real inserção na cidade? Em caso positivo, quais seriam as melhores estratégias para tal? É possível conseguir uma significativa inserção tanto junto a comunidade externa como a externa?

São questionamentos presentes no dia-a-dia dos trabalhadores que atuam junto a estas instituições. Diante disto, optamos por proporcionar espaços de atuação para a comunidade acadêmica, privilegiando ações e projetos que dêem conta do entrecruzamentos das diferentes áreas do saber. E, evidentemente, esteja aberto para a sociedade em geral.

Os museus universitários devem imaginar a sociedade do amanhã e alicerçar suas ações o mais próximo possível desta sociedade, pois

“a sociedade do amanhã começa no hoje e a universidade precisa ter coragem, paciência e perseverança para pensar essa sociedade. Para isso é necessário abrir a universidade às exigências da atual conjuntura, não só como retorno à comunidade, sob forma de cursos e serviços, mas também como retorno dos investimentos que a sociedade nela faz, e, ao mesmo tempo como uma forma de oxigenar suas próprias ações e ampliar sua fonte de recursos, tornando-se assim uma instituição construtora de uma nova sociedade”

(SOARES,2005:6)

1. Considerações Finais

Os museus universitários, atrelando a este conceito aqueles abertos à visitação passam a ser uma das muitas faces que as Universidades possuem para a mediação com a sociedade e, também, com a comunidade acadêmica.

Sabemos que os museus são espaços sociais com grande potencial transformador. Se pensarmos, ainda, nesses espaços voltados para os sujeitos e suas práticas culturais (compreendidas por suas atividades cotidianas), teremos efetivamente uma instituição a serviço da sociedade, possibilitando um processo de construção da qual os sujeitos participam e por isso lhe atribuem significado, ou seja o museu lhes faz sentido. Com esta comunicação pretendemos apenas suscitar o debate visando à busca de soluções para estes questionamentos e contribuir para a qualificação do papel dos museus universitários. Não temos nem achamos que seja um papel individual encontrar a resposta para esta demanda. Mas acreditamos que a consciência desta faceta e, principalmente as discussões sobre público de museus, seja um debate primordial para o avanço da área.

Em nossa percepção, entendemos que quando o diálogo entre os museus universitários, a comunidade acadêmica e a sociedade em geral se der de forma que passe a valer a pena entrar nestes espaços, como lugares de entrecruzamento de saberes, emoções, projetos, que pertencem a todos ou, ainda, onde os interesses de cada indivíduo encontrem uma confirmada ou inesperada resposta, ou quem sabe uma nova questão, fazendo com que seja preciso recomeçar outra vez, e que, principalmente, nos sintamos como quem entra e sai à vontade de uma casa familiar, então, poderemos dizer que estamos cumprindo com o nosso papel social.

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Alex. **Preservando a cultura e os museus**. Santos, São Paulo,1999. Disponível no site: www.online.unisant.br Jornal Laboratório da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Santa

trabalhos completos

Cecília. Acessado em 16/03/2009.

ABREU, Regina. CHAGAS, Mario. (Org.) **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. DP&A, Rio de Janeiro, 2003.

ECKERT, Cornélia. "O que não esquecemos? Tudo aquilo que temos razões para recomeçar". *In*: POSSA-MAI, Zita e ORTIZ, Vitor (Org.). **Cidade & Memória na globalização**. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2002.

CHAUI, Marilena. "Política cultural, cultura e patrimônio". *In*: **O direito à memória**: patrimônio histórico e cidadania. São Paulo: DPH, 1992.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas**: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

GUATTARI, Félix. "Espaço e poder: a criação de territórios na cidade". *In*: **Espaço e Debates**, nº 16, São Paulo, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

LEITE, Rogerio Proença. **Contra-Usos da Cidade - lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Aracajú, SE: Editora UFS, 2004.

ROSSI, Aldo. **Arquitetura da Cidade**. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.

SOARES, Vera Lúcia. "Universidade e Sociedade: a contribuição da extensão para o fortalecimento dessa relação". *In*: **Seminário A Realização do Compromisso Social das IES pela Interação com a Comunidade e o Setor Produtivo**, ABMES, Brasília, DF, agosto de 2005

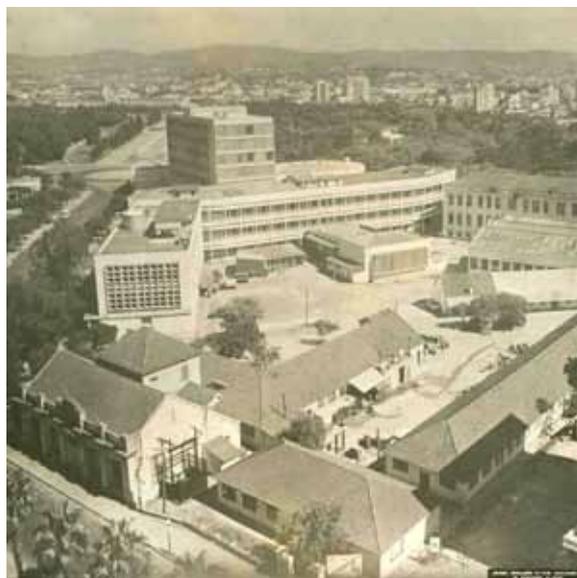


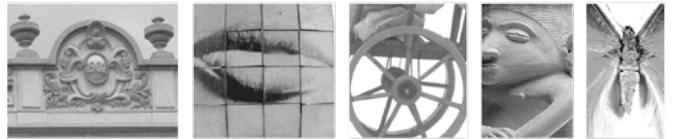
Grupos de estudantes da UFRGS participando de visita mediada no Museu

Foto: produção do Museu

Vista área da cidade, com a localização do prédio do Museu

Final da década de 50 – acervo do museu





Fachada do prédio do Museu da UFRGS, antes da restauração
acervo Museu



Fachada do prédio do Museu da UFRGS,
após a Restauração
Foto: Marcelo Cavalcanti

O Museu da Cultura e os indígenas de São Paulo

Dorothea Voegeli Passetti

Departamento de Antropologia / Museu da Cultura
PUC-SP



Grupos de estudantes da UFRGS participando de visita mediada no Museu
Foto: produção do Museu

trabalhos completos

O Museu da Cultura foi criado na Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo a partir de iniciativas do Departamento de Antropologia. Seu nome apareceu publicamente pela primeira vez em outubro de 1991, quando mostramos a coleção Cinta Larga, da antropóloga Carmen Junqueira, no saguão principal do TUCA (Teatro da Universidade Católica).

Em dezembro de 1994, o Conselho Universitário da PUC-SP aprovou o regulamento do museu que, a partir do ano seguinte, passou a vincular-se diretamente à Faculdade de Ciências Sociais, mantendo relações estreitas com o Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais e promovendo atividades graças ao convênio firmado com a Fundação Cultural São Paulo, possibilitando realizar eventos nas dependências e com o apoio do TUCA.

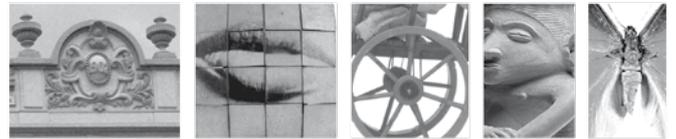
Em 1999, graças à Fapesp, o Museu da Cultura inaugurou seu espaço físico próprio, localizado no subsolo do prédio sede da universidade, o antigo convento. Ali, anexo às dependências da Faculdade de Ciências Sociais, o museu mantém uma pequena biblioteca, arquivos, uma saleta para reserva técnica e uma galeria para exposições, usando ainda seu pátio para realizar diversas atividades.

Apesar de se propor a abordar a cultura em seus múltiplos aspectos o museu guarda, desde seu início, um forte laço com a etnologia indígena. Um dos principais motivos desta marca é o fato do museu ter nascido a partir da citada coleção da professora Carmen Junqueira, que manteve contato intenso com essa etnia entre 1979 e 1984. Disposta a promover a pesquisa e divulgar a coleção, ela incentivou e apoiou a criação do museu, doando este acervo inicial em 1999. O Museu da Cultura, mesmo muito pequeno, é o guardião desta coleção, pesquisando-a e expondo-a. Ela é composta de 140 objetos de plumária, cestaria, cerâmica, tecelagem, armas, instrumentos de trabalho, objeto cerimonial, flautas, colares e outros adereços, 400 fotografias preto e branco de autoria de Jesco von Puttkamer, 120 fotos coloridas e 50 slides de Carmen Junqueira e 2 cadernos contendo desenhos em caneta hidrocor, realizados pelos Cinta Larga.

Mesmo se demandas de outras áreas das Ciências Sociais fizeram com que esta inicial concentração em etnologia indígena fosse ampliada para as mais variadas temáticas, conforme se exige no Regulamento do museu, a coleção Cinta Larga e as demais etnias pesquisadas na PUC-SP por professores e estudantes sempre estiveram mais presentes. Em parceria com o Núcleo de Etnologia Indígena, Meio Ambiente e Populações Tradicionais (NEMA) do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, o Museu da Cultura promove exposições, mesas-redondas e eventos diversos sobre a questão indígena, incorporando também objetos e registros doados por pesquisadores, particularmente próximas aos Cinta Larga, que vivem no norte de Rondônia e Mato Grosso como, por exemplo, os Rikbaktsa e os Enawenê Nawê.

A novidade chegou com a presença dos estudantes indígenas na PUC-SP, institucionalizada através do Projeto Pindorama, criado em 2001 pela Reitoria em parceria com a Pastoral Indigenista da Arquidiocese de São Paulo e outras instituições. Trata-se de um programa que acolhe estudantes indígenas que ingressam pelo vestibular na universidade, procurando os mais diversos cursos e visando, em grande parte, após obterem a formação escolhida, atuar profissionalmente para suas etnias ou até nas aldeias de origem. Os 12 indígenas melhor colocados no vestibular recebem bolsas de estudo. Até o final de 2008, 109 indígenas passaram pelo programa e 38 se formaram. A maioria deste grupo é composta de índios da cidade de São Paulo, ou de localidades próximas: são índios urbanizados que, apesar de viverem na megalópole, continuam identificando-se como índios Atikum, Fulni-ô, Guarani Mbyá, Guarani Nhandeva, Kaingang, Krenak, Pankararu, Pankararé, Pataxó, Potiguara, Terena e Xucuru, entre outros.

Grande parte destes indígenas estudantes não são oriundos de aldeias, com exceção dos Guarani, mas são integrantes de grupos indígenas que as deixaram para buscar outras perspectivas de vida em São Paulo e arredores, em processos migratórios que remontam aos anos 1950 em diante. Chegando em São Paulo em



grupos maiores, como os Pankaruru, ou em famílias, como tantos outros, estes indígenas não são simplesmente índios paulistanos, mas se diferenciam entre si por suas histórias recentes e por diferenças étnicas marcantes. O fato de se identificarem como indígenas é o que os unifica para além da condição econômica precária.

De acordo com os dados do Conselho Indigenista Missionário, vivem em São Paulo e arredores mais de 10 mil indígenas, pertencentes a mais de 20 etnias. A Pastoral Indigenista de São Paulo informa que os Guarani Mbya dividem-se em quatro aldeias: duas em Parelheiros, a aldeia Tenondé Porã, com 550 habitantes em 26,3 hectares, e a aldeia Krukutu, com 120 habitantes, em 25,8 ha. As duas outras aldeias encontram-se no Pico do Jaraguá, divididas por uma estrada. Na aldeia Tekoá Ytu, de 1,7 ha., vivem cerca de 70 pessoas e na aldeia Tekoá Payú, de 2 ha., 250 pessoas, em situação muito precária. Vivem da venda de artesanato, algumas apresentações culturais e ajuda de órgãos do governo e assistenciais. Os Guarani de Parelheiros também recebem visitas programadas nas aldeias. Os Guarani Nhanduru, originários de Bauru e do litoral sul, moram dispersos na Zona Leste de São Paulo e em Guarulhos, casando-se com não-índios e trabalhando em diversas atividades econômicas mantendo, alguns, a produção de artesanato.

Sem dados mais precisos, não há informação demográfica sobre os Kaingang que vivem na zona leste da cidade, vindos para São Paulo em busca de trabalho. Parte deles migrou da região de Bauru, e os Kaingang do Oeste são sobreviventes da violenta conquista do território paulista. Também entre os Terena, habitantes de São Paulo, parte veio de Bauru, e a maioria migrou do Mato Grosso do Sul, no final da década de 1970, para trabalhar como agricultores em chácaras nos arredores de Mogi das Cruzes.

Dentre as etnias vindas do Nordeste, os Pankaruru migraram para São Paulo no final da década de 1950, fugindo da seca e de conflitos pela terra na região de Brejo dos Padres, em Pernambuco. São cerca de 1.500 pessoas em São Paulo, vivendo em diversos bairros como Real Parque, Paraisópolis, Capão Redondo, Butantã, Valo Velho, Cidade Dutra, Grajaú, Parque Santa Madalena, Jardim Elba, São Miguel Paulista e municípios como Mauá, Guarulhos, Itaquaquecetuba, Taboão da Serra, Osasco e Francisco Morato. Além de todos os problemas sofridos também pelas outras etnias, os Pankaruru são também alvo de preconceitos por autodenominarem-se índios mesmo sem terem o biótipo indígena. A miscigenação ocorreu através de casamentos entre diversas etnias indígenas e, em parte, com negros, quando no século XIX, em Pernambuco, as missões jesuíticas foram extintas, ocasionando o agrupamento, num único aldeamento, de diferentes etnias indígenas e de negros libertos sem lugar para ir após a abolição, lugar sugestivamente denominado de Brejo dos Padres. Na realidade, os Pankaruru têm origem nesta fusão de etnias diversas. Os Pankararé vieram do norte da Bahia, iniciando a migração durante a seca de 1955. Atualmente somam 450 pessoas, vivendo na Zona Norte, em Osasco e Guarulhos. Os Atikum, originários da serra do Umã, no sertão pernambucano, também são o resultado da junção de diversos grupos nordestinos. Alguns migraram para a Zona Norte de São Paulo na década de 1980, onde atualmente somam cerca de 50 pessoas. Os Fulni-ô, os únicos nordestinos que mantêm a língua nativa, migraram para São Paulo a partir da década de 1960, vindos da região central de Pernambuco. Atualmente contando com mais de 100 pessoas, vivem em São Paulo, Guarulhos, S. Bernardo, Carapicuíba e Santana do Parnaíba. Vários Fulni-ô retomaram a produção do artesanato para venda.⁶⁰

A Pastoral Indigenista da Arquidiocese de São Paulo, que articula o Projeto Pindorama na PUC-SP, enten-

60 Todos os dados acima foram obtidos em publicações da Pastoral Indigenista da Arquidiocese de São Paulo e no site do Conselho Missionário Indigenista: <http://www.cimi.org.br/>. A FUNAI e o Instituto Socioambiental (ISA), que fornecem dados sobre povos indígenas do Brasil, não disponibilizam informações demográficas sobre índios não aldeados, embora o ISA mencione a existência destes índios. Baines (2001), também alerta a dificuldade de se obter dados demográficos sobre índios na cidade.

trabalhos completos

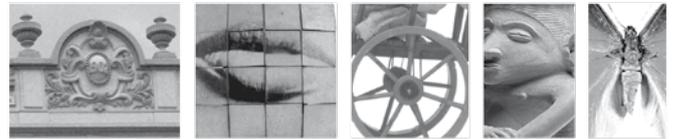
de que o artesanato produzido pelos indígenas de São Paulo destinado à venda é uma das mais importantes ações visando-se obter sustentabilidade. Segundo informações da Pastoral, criou-se, por exemplo, em Osasco, um grupo de trabalho de economia solidária com artesanato elaborado pelas mulheres Pankararé, em 2006, buscando ampliar a iniciativa para São Paulo e Guarulhos. Outra iniciativa visando auto-sustentação através da venda de artesanato foi a criação da Pré-Cooperativa de Arte Nativa de Guarulhos, em 2005, congregando os Pankararé, Kariri-Xokó, Fulni-ô e Guarani. Em Carapicuíba há uma mini-cooperativa Fulni-ô que produz camisetas com padrões de arte Fulni-ô. Os Guarani também encontram no artesanato, principalmente feminino, uma das principais fontes de recursos, mesmo se ínfimos. Tanto os Guarani quanto os Pankaruru, reclamam da dificuldade de encontrarem matéria prima para o artesanato em São Paulo, precisando viajar para o litoral paulista ou, no caso dos Pankaruru, para Pernambuco, em busca de provisões para a produção dos objetos.

A dicotomia entre objeto tradicional e artesanato produzido para venda, existente hoje em quase toda aldeia indígena, é visivelmente potencializada para estes indígenas da megalópole e se transformou em objeto de interesse do Museu da Cultura. Após acolhermos o evento *Retomada Indígena*, em outubro de 2008, proposto por estudantes do Projeto Pindorama, para o qual organizamos a exposição *Objetos e fotos de etnias indígenas da PUC-SP*, passamos a criar, com parte destes objetos, uma nova coleção visando pesquisar aspectos da transformação dos padrões tradicionais e sua recriação a partir do que se considera atrativo ao consumidor de artesanato indígena na cidade. Ela é composta, inicialmente, de 45 doações formais de objetos das etnias Fulni-ô (metade deles), Guarani Mbyá, Guarani Nãndeva, Kariri-Xocó, Pankararé, Pankaruru, Pataxó, Terena e Xavante, além de diversos objetos informalmente deixados no museu.

A produção indígena de objetos para venda e as mudanças formais que isto acarreta foi de interesse de antropólogas como Berta Ribeiro (1977), Maria Heloisa Fénelon Costa (1978) e desta em parceria com Maria Helena Dias Monteiro (1971) e, um pouco antes, de Egon Schaden (1969). Estas contribuições enfatizavam as pressões econômicas sobre a produção nas aldeias, chegando a ocasionar adaptações do estilo tradicional para objetos estranhos ao usual indígena, visando a venda, ou mesmo mudanças formais, como foi o caso das bonecas karajá, pesquisadas por Fénelon Costa. Registram-se modos variados, segundo situações específicas, por meio dos quais etnias conseguem trocar objetos produzidos nas aldeias por outros, industrializados, ou até por algum dinheiro necessário para aquisição de combustível, remédios, e outros bens que não produzem, mas que apreciam ou necessitam.

Outra situação, mais recente, é apresentada por Rodrigo Azeredo Grünwald, que enfatiza a produção em escala muito maior, visando exclusivamente o consumo turístico que, entre os Pataxó, começa no final da década de 1970, principalmente em Coroa Vermelha e Barra Velha, no litoral da Bahia. Os Pataxó inventam uma nova tradição, uma autenticidade e um novo estilo, mas, mesmo assim, não deixam de ser uma etnia que vive em aldeias recriando uma forma de ser índio, às vezes ao gosto do freguês turista. No início do século XXI, estes Pataxó possibilitam afirmar que para eles “o artesanato é a principal fonte de renda dos índios, e quase exclusivamente em Coroa Vermelha, onde ‘a roça do índio é o artesanato’ vendido aos turistas” (Grünwald, 2002, p.10).

Atualmente presenciamos situações com novas características: índios urbanos que mal são reconhecidos como índios, pois não mais se apresentam com a característica e esperada imagem de índio pintado, ornamentado com seus adereços tradicionais e portando suas armas. Exercem diversas profissões e vivem em bairros da cidade como índios urbanos que aparentemente nem mais índios são. Contudo, isto é apenas uma das maneiras de se apresentarem, quase incógnitos. Parte deles, às vezes as mulheres, produzem artesanato que é vendido em locais destinados para este fim, atingindo um público indeterminado: o con-



sumidor de artesanato a baixo custo, indígena ou não.

Os objetos são oferecidos ao público como autênticos de tal ou qual etnia, e podem ser reconhecidos por um certo estilo. Contudo, é um estilo que se transforma em função das pressões e sugestões do comprador, principalmente em se tratando de colares, pulseiras, brincos e outros adereços desta ordem, confundindo-se, muitas vezes, com qualquer objeto de artesanato local. As técnicas tradicionais parecem estar tanto esquecidas como reinventadas, assim como também há a criação de novos tipos de objetos, conforme a demanda do mercado.

Outros fenômenos de mudança na produção artesanal indígena visando o mercado, fora do Brasil, podem auxiliar a entender melhor o que ocorre aqui, mesmo que seja apenas mediante o estabelecimento de contrastes. Por um lado, é interessante lembrar de países como a Bolívia ou o Peru, com um contingente indígena proporcionalmente muito maior que no Brasil, e que já estabeleceram, há mais tempo, práticas visando para a venda de objetos artesanais (as *artesanias*), produzidos a partir de organizações locais e mantendo estilos tradicionais, mesmo quando inova em alguns produtos. Outra realidade é aquela dos auto-denominados *artistas nativos* do Canadá, que conquistaram o mercado de arte internacional, dando continuidade a tradições fortemente individualizadas, embora mantendo estilos tribais marcados e reconhecíveis como, por exemplo, os da Costa Noroeste da América. Em ambos os casos, estilos tradicionais foram lentamente sendo transformados, alcançando padrões sólidos tanto no artesanato andino quanto nas obras dos artistas individualizados da Costa Noroeste. Seja arte ou artesanato, diferem da produção tradicional e encontraram caminhos novos e um decorrente reconhecimento. Nestes casos, não estamos mais frente à chamada arte primitiva, produzida e consumida no interior de uma etnia.

A perspectiva para o Museu da Cultura, ainda como um incipiente projeto, é guardar e manter coleções de objetos tradicionais (“de aldeia”) e para o mercado (“artesanatos”) de estudantes indígenas da PUC-SP e das etnias às quais pertencem. Ao mesmo tempo, o museu deve ser local para a pesquisa para este mesmo público, dando-lhe acesso a estas coleções e incentivando estudá-las, registrá-las e até alimentá-las com novas peças, ampliando esta dimensão para outras pesquisas em etnologia indígena que possam reverter aos próprios estudantes-pesquisadores indígenas.

Este é um processo diverso ao dos museus de aldeia, como o Museu Ticuna Maguta (Faulhaber, 2007), inaugurado em 1991 em Benjamin Constant (AM), conhecido como o primeiro museu indígena⁶¹, ou os recentes Centro de Cultura Meruri, na aldeia bororo de Meruri, no Mato Grosso (Carvalho, 2006), e o Museu Kuahi, dos povos do baixo Oiapoque, no Amapá (Vidal, 2007). Também não é o que o Instituto Socioambiental propiciou com seu projeto de revitalização da cestaria Baniwa (Ricardo, 2001), que possibilitou a produção de cestas com alto padrão técnico e de controle de qualidade, garantindo sua distribuição em centros de consumo como artesanato nativo de luxo.

Uma tarefa para o Museu da Cultura (que ao contrário dos exemplos acima, não se localiza numa aldeia indígena, nem numa rede entre aldeias, mas em São Paulo) não parece ser prioritariamente preservar um patrimônio material e imaterial tradicional das etnias que vivem na cidade, mas principalmente guardar e pesquisar formas de recriação ou transformação de modelos tradicionais, procurando descobrir os mecanismos que norteiam as escolhas técnicas e estéticas e as estratégias mercadológicas que impulsionam a produção artesanal para a venda de objetos. Devemos perceber como os produtores imaginam ser o consumidor de seus objetos; a partir de quais critérios decidem criar objetos ou padrões novos para a venda; se eles têm interesses em conhecer os equivalentes mais antigos por meio de registros em fotografias ou

61 O Museu Maguta corre atualmente sério risco de fechar em função de uma ação de despejo e penhora, conforme divulgado no site <http://www.abant.org.br/> e em outros meios de comunicação.

trabalhos completos

outros recursos visuais e visitas a acervos em museus e, finalmente, quanto as diversas etnias que vivem na cidade de São Paulo dependem da venda de seu artesanato e como se organizam para isto.

Referências bibliográficas

BAINES, Stephen G. "As chamadas 'aldeias urbanas' ou índios na cidade". In: **Revista Brasil Indígena**, ano I, nº7. Brasília, FUNAI, 2001.

http://www.funai.gov.br/ultimas/artigos/revista_7.htm

CARVALHO, Aivone. **O Museu na Aldeia. Comunicação e transculturalismo no diálogo museu e aldeia**. Campo Grande, UCDB. 2006.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon. **A arte e o artista na sociedade Karajá**. Brasília, FUNAI, 1978.

COSTA, Maria Heloisa Fénelon & MONTEIRO, Maria Helena Dias. "O 'kitsch' na arte tribal". In: **Revista Cultura**, nº1. Brasília, MEC, pp.126-130, 1971.

FAULHABER, Priscilla. "Traduções Magüta: pensamento Ticuna e patrimônio cultural", In: LIMA FILHO, Manuel Ferreira; BELTRÃO, Jane Felipe & ECKERT, Cornelia (Org.). **Associação Brasileira de Antropologia. Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos**. Blumenau: Nova Letra, pp.145-156, 2007.

GRÜNEWALD, Rodrigo Azeredo. "Artes turísticas e autenticidade cultural". In: **Veredas - Revista Científica de Turismo**, ano I nº1. Cabedelo – PB, LABTUR-IESP, pp. 7-21, 2002.

MAESTRI, Beatriz & FERREIRA, Vanessa (Org.). **Indígenas na Cidade de São Paulo**. Cimi – Grande São Paulo, Pastoral Indigenista da Arquidiocese de São Paulo. São Paulo, Paulinas, 2007.

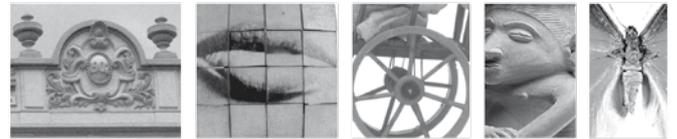
PREZIA, Benedito. **Indígenas em São Paulo – ontem e hoje**. São Paulo, Paulinas, 2003.

RICARDO, Beto. **Arte Baniwa – cestarias de Arumã**. São Paulo, Instituto Socioambiental, 2001.

RIBEIRO, Berta. "O artesanato indígena como bem comerciável". In: **Ensaio de Opinião**, v. 5, Rio de Janeiro, Inúbia, pp. 68-77, 1977.

SCHADEN, Egon. "Fenômenos e tendências da Aculturação na Arte". In: **Aculturação Indígena**, São Paulo, Pioneira / Edusp, pp.205-212, 1969.

VIDAL, Lux. **Povos Indígenas do Baixo Oiapoque**. Rio de Janeiro, Museu do Índio / Iepé, 2007.



O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba e suas influências na pesquisa, mediação e produção em artes visuais em João Pessoa

Fabília Cabral de Lira Jordão

Bolsista do Programa de Aperfeiçoamento em Gestão Pública de Cultura da Fundação do Patrimônio Artístico e Histórico de Pernambuco (FUNDARPE) e pesquisadora voluntária do NAC-UFPB

As instituições culturais têm um papel significativo na constituição do cenário artístico e cultural da sociedade. Atuando na conservação, pesquisa, intermediação, divulgação e/ou produção de bens culturais diversos, organismos como museus, espaços culturais, pinacotecas e núcleos culturais contribuem de maneira significativa na consolidação do que se pensa e faz em arte ao longo de um processo histórico-social. Articulando importantes relações políticas e econômicas, a consolidação dessas instituições ocupa papel central na formação histórica da arte e da cultura brasileiras. Através do reconhecimento e da análise crítica do papel dessas instituições é possível caracterizar o estado da arte em suas mais diversas possibilidades e relações socioculturais. Os museus, como as instituições culturais, ao julgar, selecionar, organizar e divulgar determinadas produções artísticas, conforme critérios parciais e constituídos em um sistema específico de valores estéticos e socioculturais, orienta e define a compreensão das manifestações artísticas, não sendo, portanto, um mero espaço expositivo ou mantenedor de obras, mas sim um agente ativo na constituição de valores e significados da arte que legitima (ANJOS, 2008; CANCLINI, 1984; FREIRE, 1999). Dessa forma fica evidenciada a ampliação do campo de atuação das instituições museológicas e espaços da arte. No que diz respeito à arte contemporânea, a atuação das instituições está articulada numa espécie de rede de informações estético-mercadológicas, tendo como papel central a comunicação e participação dessas informações junto aos demais agentes do contexto artístico e da sociedade em geral (CAUQUELIN, 2005). Reconhecendo o importante papel que as instituições desempenham na promoção, difusão, conhecimento, pesquisa e concepção das produções artísticas, destacamos o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba como foco desse trabalho. Tendo como base uma pesquisa bibliográfica, dados coletados no acervo do NAC e a partir de observação participante, este trabalho tem o objetivo de apresentar, discutir e analisar criticamente questões referentes à atuação/influência do NAC/UFPB na constituição do cenário artístico paraibano e o seu papel na pesquisa, mediação e produção em artes visuais em João Pessoa.

Nesse sentido, o artigo será estruturado em três partes. Na primeira parte – por entender que permitirá uma melhor compreensão do papel de destaque que o NAC/UFPB ocupa na pesquisa, mediação e produção em artes visuais na cidade de João Pessoa – será feita uma breve exposição acerca da política pública de cultura de João Pessoa e seus reflexos nas instituições culturais da cidade. Na segunda parte, no intuito de reavivar a memória e trazer à tona uma importante experiência no campo das artes visuais, relatarei a trajetória de criação, efervescência e decadência (1978-1985) do Núcleo, bem como a sua reativação a partir de 2007. Na terceira parte faremos uma análise crítica – baseada no que hoje em dia é tido como referência para o desenvolvimento de uma ação museal a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento – da política cultural desta Instituição. Simultâneo a essa análise será feito um contraponto entre a proposta do NAC/UFPB e a realidade encontrada na grande maioria das instituições da cidade. Aproveitaremos, ainda, mesmo que de maneira indireta, para levantar questões relativas à atuação/papel da UFPB como agente propulsor de fomento, através do NAC/UFPB, a partir do estabelecimento de políticas públicas de cultura, da dinamização, democratização do acesso, da formação e da produção cultural voltada às artes

trabalhos completos

visuais em João Pessoa. Não me deterei muito neste aspecto do trabalho apesar de considerá-lo fundamental numa discussão mais aprofundada em torno das políticas públicas de cultura nas universidades brasileiras.

Algumas questões em torno da política pública de cultura em João Pessoa e seus reflexos nas instituições culturais

Percebemos nas políticas governamentais de João Pessoa a persistência de uma mentalidade oligárquica e assistencialista que são constantemente reproduzidas nas dinâmicas institucionais. Nesse sentido, é comum termos nos equipamentos culturais da cidade, gestores escolhidos por conveniências momentâneas e justificativas arbitrárias, que por não possuírem um referencial prático/teórico da área, não desenvolvem planos de ação que contemplem as particularidades sócio-culturais da região e que possam contribuir para o desenvolvimento cultural sustentável na cidade ou que tenham como prioridades a dinamização do setor; a formação e capacitação; a circulação e a democratização do acesso aos bens culturais.

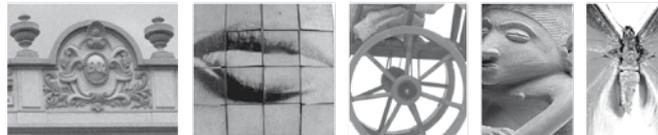
Nesse sentido, a política pública voltada à Cultura que temos, hoje, em João Pessoa se resume, basicamente, ao financiamento, através de dois editais públicos, de projetos artísticos e culturais: o Fundo Municipal de Cultura (FMC) e o Fundo de Incentivo à Cultura (FIC). O primeiro é um incentivo municipal e limita o seu raio de influência à cidade de João Pessoa. Já o segundo, por ser estadual, abrange todo o Estado e possibilita uma interiorização das ações nessa área. Com relação ao financiamento público de cultura, Botelho, alerta que:

O financiamento da cultura não pode ser analisado independentemente das políticas culturais. São elas que devem determinar as formas mais adequadas para se atingir os objetivos almejados. Ou seja, o financiamento é determinado pela política cultural e não o seu determinante (BOTELHO, 2000, p. 21-22)

Ainda com relação ao financiamento, observamos que esses Fundos, apesar do relevante papel que desempenham na produção cultural do Estado, acabam servindo como um meio de amenizar e mascarar as nocivas conseqüências que a ausência de uma política pública de cultura bem definida acarreta ao Estado como um todo.

No que tange às artes visuais, muito embora a maioria das instituições culturais esteja vinculada ao Estado e ao município, não existe, em João Pessoa, uma política pública de cultura que contemple especificamente às Artes Visuais e possibilite o desenvolvimento, consolidação e sistematização, por parte das instituições locais, de ações significativas voltadas à promoção e produção em artes visuais, bem como a elaboração de programas educativos. Essa ausência compromete, ainda, o desenvolvimento de ações e estratégias de curto, médio e longo prazo que assegurem minimamente uma continuidade nos trabalhos desenvolvidos nestas instituições; com isso a cada nova gestão é desconsiderado a maioria das experiências e ações desenvolvidas anteriormente, o que compromete enormemente a sistematização de programas de formação e produção em artes visuais na cidade.

Em decorrência do exposto, encontramos, atualmente, na maioria das Instituições Culturais de João Pessoa, uma ausência de regimento interno, estatuto, ou qualquer dispositivo legal que organize seu funcionamento; a inexistência de programas educativos; de uma política de acervos; a ausência de pesquisa, produção, preservação e divulgação dos acervos; uma carência de profissionais qualificados; inexistência de uma dotação orçamentária, uma ínfima exibição de mostras que contemplem a arte contemporânea, dentre muitas outras deficiências. Diante de um quadro tão pessimista seria possível afirmar que temos – no contexto não formal – pesquisa, mediação/educação e produção em artes visuais em João Pessoa? Dentre todas as instituições da cidade destaco o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB) como uma possibilidade de pesquisa, mediação e produção e em artes visuais



em João Pessoa.

O Núcleo de Arte Contemporânea

A proposta de criação de um Núcleo de Arte Contemporânea na Universidade Federal da Paraíba - NAC/UFPB - surgiu em decorrência de um processo de modernização das estruturas físicas e da atualização de conteúdos acadêmicos pelo qual vinha passando a UFPB. Esse processo estava em consonância com o que vinha ocorrendo em diversos setores, a partir de incentivo governamental, no Brasil, na década de 1970, como reflexo do discurso nacional-desenvolvimentista defendido pela ditadura militar. Nesse sentido, “o nacional-desenvolvimentismo⁶² [...] apostava num processo de modernização centrado numa fundamental presença do estado como agente econômico” (BOTELHO, 2000, p. 36).

Assim, o reitor Lynaldo Cavalcanti ao sentir a estagnação no campo das Artes e sua defasagem em relação ao avanço científico e tecnológicos já estabelecidos na Universidade, propôs, no final da década de 1970, a criação de quatro núcleos de extensão e pesquisa voltados para a área de Arte e Cultura: o NAC (Núcleo de Arte Contemporânea), o NUPPO (Núcleo de Produção e Pesquisa da Cultura Popular), o NTU (Núcleo de Teatro Universitário) e o NUDOC (Núcleo de Documentação Cinematográfica). Esses Núcleos trabalhariam de maneira integrada e deveriam⁶³ desenvolver atividades multidisciplinares, direcionadas para temas de importância do desenvolvimento científico, cultural, social e econômico. Além de apoiar a extensão, a pesquisa e o ensino, deveriam, também, estimular a participação dos docentes, discentes e da comunidade em geral em todas as suas atividades (CÓRDULA FILHO, 2004).

A criação desses Núcleos ocorreu através de parceria estabelecida entre a Universidade Federal da Paraíba e a Fundação Nacional de Arte. A FUNARTE, criada em 1975, surge como uma estratégia do governo militar que, segundo Schwarz⁶⁴ (1978, citado por BOTELHO, 2000):

Preparava a abertura democrática e necessitava melhorar sua imagem interna e externa, principalmente junto aos setores mais claramente de oposição, numa conjuntura em que, apesar do regime, perdurava uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país [...] (SCHWARTZ, 1978).

Nesse sentido, a FUNARTE foi, grosso modo, uma agência de financiamento e fomento cultural que deveria executar programas de incentivo às manifestações artísticas; apoiar a preservação dos valores representativos da identidade cultural do povo brasileiro e dar suporte às instituições culturais, principalmente fora do eixo hegemônico RJ-SP, que visem ao desenvolvimento artístico nacional em todo Brasil⁶⁵.

Com relação à parceria NAC/FUNARTE, cabia ao NAC elaborar e executar projetos que enfocassem a promoção, divulgação, formação e produção em arte contemporânea não apenas em João Pessoa; mas também, através da interiorização das ações, nos demais Campus da UFPB espalhados pelo Estado. Já à FUNARTE cabia financiar a execução das atividades e ações propostas, acompanhar os projetos (colocando à disposição do proponente profissionais qualificados), prestar assessorias técnicas no planejamento e execução das atividades, e por fim, democratizar (junto ao proponente) o conhecimento adquirido na lida

62 A proposta nacionalista (1955), “*vê como saída para os impasses do desenvolvimento nacional a participação do Estado na economia. A industrialização seria a possibilidade de superação do subdesenvolvimento. Nesses casos, geralmente, a política para o setor cultural é definida a partir de um conceito antropológico de cultura, diretamente ligada à noção de desenvolvimento global do país*” (BOTELHO, 2000, p. 55)

63 De acordo com a resolução nº 15/79, do Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão da Universidade Federal da Paraíba – CONSEPE/UFPB, que fixa norma para a criação de núcleos de pesquisa e extensão.

64 SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

65 Para melhor compreensão da função da FUNARTE na política pública de cultura nas décadas de 1970/1980 ver BOTELHO, Isaura. *Romance de Formação: FUNARTE e política cultural (1976-1990)*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

trabalhos completos

diária com produção cultural.

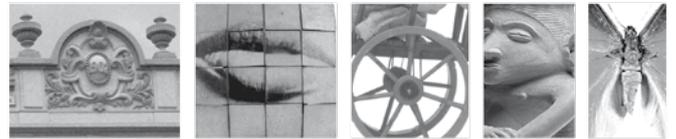
Para a elaboração do projeto do NAC/UFPB, em fevereiro de 1978, o Reitor convidou o artista Antonio Dias e o professor e crítico de arte Paulo Sergio Duarte. Os autores optaram por um plano de trabalho⁶⁶ que não apenas descartava de imediato o espírito museológico, mas que, sobretudo, com a realização de eventos e mostras, conjugasse a ação interdisciplinar como processo pedagógico básico da educação artística contemporânea (DUARTE, 1980). Assim, a criação do Núcleo representou a consolidação de uma proposta pioneira que unia a pesquisa, a formação e a produção em arte contemporânea de maneira integrada e dialógica. Nesse sentido, o Núcleo foi desde o princípio um instrumento educacional, um espaço comprometido com a produção e disseminação do conhecimento em arte na cidade de João Pessoa.

O Núcleo ficou vinculado à Coordenação de Extensão e a Pró-Reitoria para Assuntos Comunitários, setores responsáveis pelas atividades culturais e pelo diálogo da UFPB com o público externo. Como núcleo de extensão ficou ligado ao Departamento de Artes e Comunicação, especificamente ao Curso de Educação Artística, sendo composto por uma Coordenação, um Conselho interdisciplinar – formado por professores dos departamentos de Artes, Comunicação, Filosofia, Arquitetura e do Centro de Tecnologia – e uma equipe técnica. Segundo a Resolução nº 33/80 do CONSEPE, o NAC tinha por finalidade estudar, promover e difundir as artes visuais contemporânea na Universidade e na comunidade em geral; executar e/ou participar de programas interdisciplinares compatíveis com seus objetivos; manter infra-estrutura de produção e documentação artística ligada ao ensino, pesquisa e à extensão.

O NAC/UFPB – de acordo com o artigo terceiro de seu regulamento interno – tinha por objetivo, realizar a política cultural da Pró-reitoria para Assuntos Comunitários, na área específica das artes visuais; essa atribuição permitiu ao Núcleo elaborar e conduzir os projetos com certa autonomia, possibilitando que, mesmo como um núcleo de extensão, não se limitasse a ser, apenas, um local de apoio às atividades e conteúdos desenvolvidos na educação formal, muito pelo contrário, o Núcleo foi concebido como um espaço alternativo onde a pesquisa, a reflexão, o debate e produção de arte eram incentivados, se desenvolvendo paralelamente à educação formal. Nesse sentido, entre 1978 e 1985, o NAC promoveu mais de 60 montagens em sua sede e muitas outras em espaços alternativos; realizou cursos, palestras, conferências e seminários; publicou vários livros de artistas, revistas e catálogos; além de fomentar diversos projetos e pesquisas artísticas; prestou consultoria e assessoria a espaços alternativos (ALMANAC, 1980; CÓRDULA FILHO, 1986). Contribuindo assim para a dinamização do setor cultural, para a democratização do acesso, além de fomentar a produção e a formação em artes visuais em João Pessoa.

Ainda nesse período, artistas conceituais como Tunga, Cildo Meirelles, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Artur Bairro, Paulo Klein, Mary Feldstein, Paulo Bruscky, 3NÓS3, dentre muitos outros, não apenas expuseram no NAC, mas, também, desenvolveram pesquisas, deram cursos, palestras e oficinas. Assim, através desses artistas, o Núcleo recebia informações – teóricas e práticas – do cenário artístico nacional e internacional, propiciando aos artistas, estudantes e a comunidade locais, exemplos significativos da arte desenvolvida no período. Desse modo, o NAC foi palco, na década de 70 e 80, não apenas das primeiras discussões sobre os caminhos da arte conceitual no Nordeste, mas também, propiciou um ambiente favorável à investigação de novos materiais e linguagens, experiências práticas e convivência em ateliê para jovens artistas. Assim, o Núcleo deslocou o eixo de ativação de novas atitudes e linguagens artística até uma região extremamente conservadora (PONTUAL, 1979), sendo responsável pela formação de uma

66 De acordo com o relatório de atividades do 1º semestre de 1980. Para maiores detalhes ver Núcleo de Arte Contemporânea (Brasil). *Relatório referente ao 1º semestre de 1980*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba – NAC. s.d. 2 f. Não publicado.



geração de artistas na cidade, hoje atuantes no circuito nacional e internacional.

A partir de 1985, com o fim do convênio com a FUNARTE, percebe-se uma diminuição sistemática das atividades realizadas no Núcleo; embora nunca tenha fechado as portas deixou de existir como propunha o projeto inicial. Nesse período, suas atividades se limitaram a eventuais exposições de arte e a proposta inicial de atuar em três frentes: pesquisa, ensino e produção em arte foi completamente abandonada. A ligação com o Departamento de Artes foi se tornando cada vez mais tênue e conseqüentemente a participação e presença do alunado diminuiu consideravelmente. A própria Universidade não demonstrou interesses em estipular uma dotação orçamentária que permitisse a manutenção desse Núcleo de extensão como um espaço permanente de pesquisa e produção em arte.

Em meados de 2007, o NAC foi oxigenado com a chegada de uma nova Coordenação, desde então a proposta inicial vem, paulatinamente, sendo retomada. Nesse sentido, foram realizados alguns projetos dentre os quais destaco “NAC 30 anos: sobrevivendo nas trincheiras”, evento comemorativo dos 30 anos de atuação do Núcleo. Financiado pelo programa *Rede Nacional de Artes Visuais* da Funarte, foi realizado de 09 a 19 de dezembro de 2008 em João Pessoa; tendo como objetivo promover mesas redondas cujo enfoque incidisse sobre dois assuntos pontuais para a compreensão da importância do Núcleo de Arte Contemporânea ao longo das três décadas de sua existência: o Conceitualismo e os seus desdobramentos na produção e na mediação em Artes Visuais, bem como, a inter-relação da sede do Núcleo com o patrimônio histórico e com projeto de revitalização do centro histórico de João Pessoa. Paralela às atividades de reflexão, foram montadas exposições e realizadas oficinas práticas onde foram discutidas ações e estratégias de difusão da arte nos anos 70 a partir de propostas de trabalho em colaboração entre os artistas e o público presente. Esta iniciativa, além de proporcionar aos professores, estudantes, artistas e ao público em geral debates/oficinas inéditos e consistentes que geraram significativas reflexões no campo das artes visuais, marcou o retorno do NAC/UFPB não apenas como um espaço de reflexão e experimentação em arte; mas também, como um poderoso agente de difusão e produção de conhecimento em artes visuais. Nesse sentido, a programação (mesas-redondas, oficinas e exposições) oferecida certamente contribuiu para ampliar e democratizar o acesso a uma área do conhecimento que geralmente permanece restrita aos ambientes acadêmicos e artísticos; além de fornecer conteúdos essenciais para a compreensão das diversas manifestações artísticas que compõem o universo das artes visuais na Paraíba.

O Núcleo como um espaço de fomento à pesquisa, a produção e a mediação em artes visuais

Como vimos na primeira parte do texto, devido à ausência de uma política pública de cultura bem definida, a maioria das instituições culturais de João Pessoa não possuem regimento interno; dotação orçamentária; política de acervos; profissionais qualificados; programas educativos; não desenvolvem nem fomentam pesquisas. Quando muito, essas instituições, limitam-se a serem meros espaços expositivos – para mostras temporárias – transformando-se em casas de custódia para “obras de arte”; nesse caso, devido à efemeridade da exposição, a preocupação não é com a formação do público, mas sim com a sua ampliação momentânea, comprometendo enormemente o importante papel dessas instituições na formação em arte. Ao contrário das demais instituições de João Pessoa o NAC/UFPB possui um regimento interno e linhas de atuação bem definidas, a partir das quais é possível traçar ações e estratégias de curto, médio e longo prazo para a implementação e consolidação de sua política cultural⁶⁷. O Núcleo, diferentemente das demais

67 De acordo com a Resolução nº 33/80 do CONSEPE, que cria o Núcleo de Arte Contemporânea, este tinha por finalidade permanente estudar, promover e difundir as artes visuais contemporânea na Universidade e na comunidade em geral; executar e/ou participar de programas interdisciplinares compatíveis com seus objetivos; manter infra-estrutura de produção e documentação artística ligada ao ensino, pesquisa e à extensão.

trabalhos completos

instituições da cidade, possui, também, uma política de acervo segundo a qual os projetos, registros e produtos das pesquisas (teóricas ou práticas) desenvolvidos no Núcleo, bem como todos os dados referentes a cada acontecimento – cursos, exposições, performances, seminários, oficinas, intervenções, mostras, etc) produzidos na Instituição (material gráfico, fotografias, documentos, cartas, vídeos, livros, publicações) formariam um acervo em arte contemporânea que ficaria a disposição dos estudantes, pesquisadores e da comunidade em geral para futuras consultas e pesquisas; maximizando e ampliando a função educativa do Núcleo.

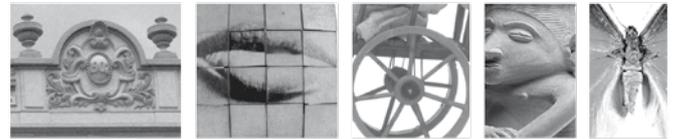
No entanto, a existência de uma política de acervo não garante a sua adequada manutenção e segurança. Sem uma dotação orçamentária⁶⁸ - nisso o NAC/UFPB não difere das demais instituições culturais da cidade – não é possível assegurar, financeiramente, todas as etapas de formação de um acervo: desde a aquisição/produção de trabalhos de arte, sua documentação, seu armazenamento, segurança, correta exibição, adequada conservação. Conseqüentemente, não existe no Núcleo reserva técnica ou espaços para tratamento do acervo, tampouco equipamentos de controle e monitoramento climático. As precárias condições em que se encontra o rico acervo do NAC – constituído principalmente por projetos, registros fotográficos, documentos, fotografias, livros de artista e diversos tipos de manifestações artísticas vinculadas ao Conceitualismo nos anos 60/70 – apesar de comprometer o acesso do público em geral, não inviabiliza o desenvolvimento de pesquisas. Nesse sentido a Coordenação do Núcleo montou um grupo de estudos⁶⁹ com o objetivo de investigar, analisar e discutir criticamente a atuação do NAC e suas influências na constituição do cenário artístico e cultural paraibano, bem como suas contribuições no desenvolvimento e consolidação da arte conceitual na Paraíba nas décadas de 1970 e 1980. Este trabalho, além de familiarizar os alunos da graduação com os procedimentos e especificidades da pesquisa acadêmica, oportunizará uma sistematização, reflexão e visibilidade necessárias para o acesso da comunidade científica, artística e em geral às informações de um momento muito singular da arte paraibana contribuindo, assim, para uma ampliação do conhecimento a respeito da arte contemporânea do Nordeste.

O NAC/UFPB, ao contrário das demais instituições da cidade, não disponibiliza um edital de ocupação. Esse ato se justifica na medida em que o Núcleo não é um mero transmissor de informações, muito menos um organismo que atua como reprodutor do conceito e da prática de galeria, cujo enfoque é o *expositivismo* e onde os eventos ficam soltos no ar, esvaziados de qualquer desdobramento educativo. Ao contrário o NAC é um espaço de fomento à pesquisa, ensino e produção em artes visuais. Nesse sentido, os artistas⁷⁰ são convidados a desenvolverem suas pesquisas – desde a concepção, execução e montagem – em colaboração com artistas locais; alunos dos cursos de Educação Artística e Artes Visuais; professores; colegas e o público em geral, de modo que a diversidade e intertextualidade sejam utilizadas como meio de construção do conhecimento em Arte. Finalizadas as pesquisas, artista e colaboradores devem analisar, discutir e apresentar todo o projeto e juntos desenvolverem/executarem uma proposta educativa para a exposição.

68 Muito embora o NAC, como núcleo de extensão, esteja vinculado a uma instituição federal, a UFPB, não possui uma dotação orçamentária que assegure a sua adequada manutenção.

69 O grupo de pesquisa esta sob a coordenação dos professores Marta Penner (atual coordenadora do NAC) e Marco Aurelio Damasceno (vice-coordenador) sendo constituídos principalmente por alunos do curso de Artes Visuais da UFPB

70 Desde 2007 os alunos dos cursos de Educação Artística e Artes Visuais, sob orientação da Coordenadora do Núcleo ou de professores do Departamento de Artes Visuais, também são freqüentemente convidados a desenvolver, aprofundar e a compartilhar suas pesquisas com os demais estudantes, professores, artistas e o público em geral. Considerando-se que a Universidade Federal da Paraíba não oferece cursos de bacharelado em Artes e que os cursos de Ed. Artística e Artes Visuais, por serem cursos de licenciatura, priorizam disciplinas teóricas, o NAC/UFPB como um espaço experimental que fomenta a produção e a prática artística tem um papel fundamental na formação (desenvolvimento da poética) do alunado. Nesse sentido, já foram realizadas algumas exposições coletivas, seminários, oficinas e mostras.



Desse modo, o NAC/UFPB incita o intercâmbio de experiências, conhecimentos e técnicas entre diferentes regiões, propostas artísticas e diversas áreas da cultura e do conhecimento; além de tornar acessíveis metodologias de trabalho de artistas experientes.

Essa ação possibilita, ainda, que a heterogeneidade de projetos e de público contribua para ampliação/construção de um repertório teórico e imagético diversificado constituído de imagens/conceitos de diferentes fontes e matizes artístico-culturais, o que favorece o questionamento das visualidades e dos conceitos produzidos pela arte contemporânea. Com essa troca é possível, também, discutir e refletir criticamente – a partir da relação e do confronto entre o que tradicionalmente é produzido na cidade, o que vem sendo discutido em sala de aula e o que esta sendo produzido em outras regiões – sobre os significados e sentidos da arte contemporânea.

O Núcleo como um local onde a produção de conhecimento é uma prioridade e cuja razão de ser de sua existência institucional é a educação/formação em arte, prioriza ações que congreguem atividades práticas e teóricas voltadas para a formação, reflexão e produção no âmbito das artes visuais e que sejam estruturadas a partir da integração e interdependência dos três eixos prioritários de sua atuação: a pesquisa, a produção e a mediação. Nesse sentido, a metodologia do seu programa educativo segue, grosso modo, o seguinte esquema:

1. As pesquisas desenvolvidas e fomentadas pelo Núcleo ocorrem em duas frentes: a teórica (pesquisas desenvolvidas a partir do acervo da Instituição ou sobre temas afins) e a prática (pesquisas desenvolvidas, sob orientação dos professores ou artistas convidados, pelos alunos de Educação Artística e Artes Visuais em Poéticas Contemporâneas); ambas tem como produto final a produção de eventos abertos aos estudantes, professores (universitários e da educação básica), artistas e ao público em geral.
2. Com os resultados obtidos nas pesquisas teóricas são oferecidos cursos, seminários, palestras, conferências e debates a partir dos quais são produzidas publicações, revistas, textos, artigos que irão fomentar o conhecimento de particularidades da arte contemporânea brasileira que foge das narrativas hegemônicas do eixo Rio/São Paulo, promovendo novos entendimentos sobre outros importantes circuitos de difusão e produção artístico-cultural no Brasil que irão subsidiar futuras pesquisas.
3. O resultado obtido a partir das pesquisas em poéticas tem como desdobramentos imediatos exposições, mostras, intervenções, performances, instalações, projeções de vídeoarte – que tem seu sentido e suas funções ampliadas a partir do desenvolvimento de propostas educativas e da mediação que são oferecidas ao público visitante.
4. As ações educativas são desenvolvidas em parceria com os artistas convidados e os alunos dos cursos de Ed. Artística e Artes Visuais. Já a mediação é feita, prioritariamente pelos alunos do Departamento de Artes Visuais da UFPB. A mediação adotada pelo Núcleo parte da idéia de que a educação é um campo de negociação, um espaço para trocas e diálogos, cujo objetivo principal é fornecer subsídios para a autonomia intelectual dos alunos-visitantes (FREIRE, 2007; 2008). Ao respeitar o fato de que cada aluno/visitante traz consigo uma identidade cultural e um conhecimento prévio e por entender a aprendizagem como uma construção dialógica entre os mediadores e o alunado, na qual ambos contribuem igualmente para a formação e elaboração do conhecimento, é que o Núcleo evita uma mediação que seja unilateral, autoritária, elitista ou que se resuma apenas a uma simples transferência de informações. Muito mais

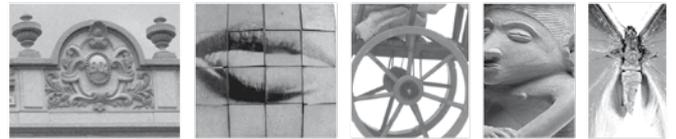
do que uma memorização mecânica das informações e uma prática educativa com um roteiro previamente estabelecido e limitador procura-se, através da mediação, despertar a curiosidade do alunado no intuito de transformar a visita à exposição num momento de aventuras e descobertas. A proposta é estabelecer uma ponte entre a leitura de mundo dos alunos e questões que exigiam reflexões, análises, interpretações e diálogos entre os visitantes, os mediadores, os artistas, os trabalhos de arte e a Arte em geral. Nesse sentido, as propostas educativas são orientações e não um modelo fixo a ser seguido; o mediador tem autonomia para conduzi-las e ajustá-las de acordo com necessidades e dificuldades apresentadas pelos visitantes. Procura-se ainda, a partir da mediação, relacionar os trabalhos/propostas dos artistas à questões da diversidade sociocultural e da realidade de vida dos visitantes; assim, ao aproximar a arte da vida e do cotidiano do alunado pretende-se despertar, estimular e desenvolver, nos estudantes, o gosto pela visita à galeria e Museus de Arte. Nesse sentido, são priorizadas atividades que enfoquem a construção do conhecimento em arte a partir de descobertas, vivências, experimentações lúdicas, diálogos, interação entre os alunos, os mediadores, o artista e a arte.

A partir do exposto percebemos que a pesquisa, a produção e a mediação fomentadas pelo NAC/UFPB ocorrem de maneira integrada e dialógica, sendo, portanto, inter-relacionadas. Nesse sentido, tanto as pesquisas teóricas quanto as práticas culminam com a realização de eventos que favorecem a produção de conhecimento e a formação em arte a partir de atividades que englobam desenvolvimento de atividades prático-reflexivas. Contribuindo, assim, para um entendimento ampliado do fazer e pensar a arte, uma vez que é focado, tanto nas atividades práticas quanto nas reflexivas, a importância da pesquisa, da experimentação e da reflexão.

Considerações finais

Se há bem pouco tempo atrás, a função da educação/formação em Arte era desenvolver a sensibilidade, a criatividade e o senso estético; hoje essa formação, tem como uma de suas principais funções ajudar os estudantes e o público em geral a compreender criticamente o Sistema da Arte e o mundo no qual este Sistema esta inserido. Mais do que ensinar a “fruir”, deve-se estimular a compreensão crítica desse universo: a problematizar, a contextualizar e a relacionar a Arte e os seus significados à vida cotidiana, ao seu entorno e ao seu tempo. Nesse sentido, acredito que o NAC hoje, como um local de resistência, e falo aqui em todos os sentidos, é um espaço paralelo onde a produção e a reflexão crítica voltou a ser estimulados. Através de ações que priorizam a arte contemporânea e a partir das quais tem-se conseguido vivenciar dinâmicas de fomento, produção e atividade crítico-reflexiva, o Núcleo vem suscitando significativas transformações no cenário artístico de João Pessoa e aprofundadas reflexões – uma vez que são debatidos conteúdos essenciais para a compreensão das diversas manifestações artísticas que compõem o Sistema das artes visuais na pós-modernidade – no campo das Artes Visuais.

Com isso, o Núcleo além de um poderoso instrumento de difusão e produção de conhecimento em artes visuais, vem estimulando e democratizando o acesso do grande público a uma área do conhecimento que é extremamente elitizada e restrita aos meios acadêmico, artísticos e intelectuais. Além de garantir a participação e o envolvimento de alunos e jovens artistas, não apenas como expositor, mas também na concepção, elaboração, montagem e execução das exposições abrindo o caminho para a formação de um discurso, a construção de uma cena de arte contemporânea e de um pensar a arte a partir das particularidades, desafios e limitações locais.



Referências Bibliográficas

- ALMANAC**. João Pessoa: FUNARTE/UFPB - Produção coletiva, 1980. Anual
- ANJOS, Moacir dos. **Desafios para os museus de arte no mundo contemporâneo**. Disponível em: <http://www.mamam.art.br/mam_opiniao/textos.htm>. Acesso em: 25 fev. 2009.
- BOTELHO, Isaura. **Romance de Formação: FUNARTE e política cultural (1976-1990)**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. **A socialização da arte: teoria e prática na América Latina**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CÓRDULA FILHO, Raul. "A experiência renovadora do NAC no campo da extensão universitária". *In*: GOMES, Diógenes Gomes (Org.). **Núcleo de arte contemporânea da Paraíba/NAC**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.13-20.
- CÓRDULA FILHO, Raul. "Manifesto da precariedade do NAC". *In*: **Jornal da União**, João Pessoa, 27 Nov. 1986.
- DUARTE, Paulo Sérgio. "Sobre o NAC na UFPB". **ALMANAC**, João Pessoa, n. 1, v. 1, fevereiro. 1980.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo, Iluminuras, 1999
- FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- PONTUAL, Roberto. "Um Núcleo fora do núcleo (ou como ativar longe do eixo)". *In*: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 fev. 1979. Caderno B, p. 25-26.

O Museu do Traje de São Brás de Alportel versus monstros sagrados do traje europeu: um caso de sucesso

Fausto Viana

Professor Doutor e Livre Docente do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, na área de indumentária e design de cena; Doutorando no programa da Universidade Lusófona na área de museologia

Introdução

São Brás de Alportel é uma cidade portuguesa, distante 300 km da capital Lisboa e que foi outrora rica vila. A história de São Brás começa a ser descrita em 1518, ainda que os pesquisadores tenham encontrado diversos achados que atestam que a ocupação da área “ascende à Pré-História (desde o Paleolítico). (...) No que se refere à Proto-História, o desconhecimento é ainda total. Os períodos históricos mais representados e, por isso, mais estudados, são o romano e o medieval islâmico”. (PEREIRA, 2002)

No século XX, a cidade conheceu um decréscimo populacional até a década de 1990. Passou de 11.399 habitantes em 1920 para 7.526 em 1991⁷¹. A população jovem fugia das atividades agrícolas (a região foi líder no cultivo da cortiça) em busca de melhores oportunidades. A velhice, a escassez de recursos, a falta de jovens e o desemprego formatavam o cenário da cidade então.

Foi neste contexto que um sacerdote católico – alfaiate, da mesma maneira que seu pai - resolveu fundar um museu etnográfico em São Brás, o que atendia de certa forma ao planejamento do Instituto Português de Museus⁷² de descentralização dos grandes centros urbanos, notadamente Lisboa, Porto e Coimbra. Seu objetivo era muito simples: resgatar o material que havia feito a história daquela terra para que se pudesse fortalecer a auto-estima dos habitantes do local.

O museu cresceu e possibilita importantes reflexões sobre sua estrutura e organização, por ter revolucionado a pacata São Brás do Alportel, direcionando importantes questionamentos sobre seu funcionamento, qualidade e exposições, que visam atender, acima de tudo, aos pedidos da comunidade local.

Olhar para o *pequeno* museu da *pequena* urbe que acaba de receber quinhentos mil euros da União Europeia para a construção de uma reserva técnica adequada às suas necessidades e compará-lo com grandes museus de grandes centros urbanos europeus revelou-se uma tarefa surpreendente e agradável, pois mostra um museu que funciona de acordo com seus princípios e em harmonia com a comunidade local, que em troca freqüente e participa direta ou indiretamente dos trabalhos (a Sociedade de Amigos conta com 450 colaboradores).

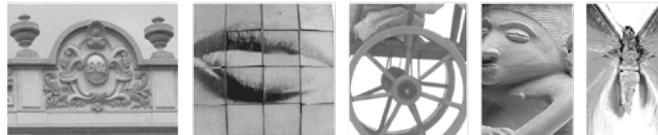
Metodologia

Foram aplicados questionários padrão desenvolvidos para serem utilizados nas visitas oficiais realizadas durante um processo de estágio no exterior (um pós-doutorado) entre setembro de 2008 e janeiro de 2009. A base dos trabalhos foi o Museu do Traje de Lisboa, mas como previsto inicialmente no projeto foram visitados diversos museus europeus que trabalham com coleções de têxteis – de roupas sociais (e as teatrais, nossa área principal de interesse, estão incluídas aí) e de tecidos ou fragmentos deles.

As visitas foram classificadas em dois tipos: oficiais e não oficiais. As oficiais foram aquelas em que fomos recebidos por alguém do museu – o diretor, um conservador de têxteis ou um responsável pela catalogação. Os questionários foram aplicados - entrevistas, filmagens e fotografias foram feitas. Os museus ofi-

71 Dados obtidos no website do Concelho de São Brás, em: www.cm-sbras.pt, acessado em 17 de fevereiro de 2009.

72 Atual Instituto dos Museus e da Conservação.



ciais portuguesas foram o Museu do Traje e o Museu do Teatro em Lisboa, o Museu do Traje de São Brás do Alportel e o Museu do Traje de Viana do Castelo. Os museus europeus oficiais foram: Museo del Traje de Madrid, Musée de La Mode e de Costume- Palais Galliera e o Victoria and Albert Museum.

Os questionários, direcionados para áreas específicas, foram os seguintes:

Para a direção do museu:

Nome:
Cargo ou função:
Tempo no cargo:
Formação educacional:
Formação profissional:
Quando surgiu o museu?
A área de atuação mudou?
Estabelecimento da origem do acervo - como se formou a coleção?
O museu faz compras de peças?
Como se lida com doações?
Início das atividades no espaço atual. Como era o espaço anterior. Vantagens e desvantagens.
Qual a organização estrutural do museu?
Quantos profissionais estão envolvidos? Em quais categorias?
Há necessidade de implementação de novas instalações?
Onde fica a reserva técnica?
Como é a organização do acervo? (Separação do acervo por temas, ou...?)
Como é feita a manutenção do prédio? Quem arca com os custos de manutenção?
Quantos projetos aconteceram nos últimos cinco anos?
Como se dá a captação de recursos para projetos?
O museu costuma receber pesquisadores com frequência?
Há algum estudo sobre o enfoque principal dos pesquisadores?
Há estatísticas de visitas do Museu?
Há uma sociedade de amigos do Museu?

Para o conservador / responsável por exposições:

Nome:
Formação educacional:
Formação profissional (incluindo cursos e estágios):
Tempo de atuação na área:
Tempo de atuação na instituição:
Cursos e seminários de atualização:
Como se dá a conservação de têxteis no Museu? Quais as bases que orientam a conservação de peças de indumentária?
O que conservar?(quais peças do seu acervo devem ser mantidas)
Por que conservar? (qual a necessidade de se guardar tal peça)
Como conservar?
Onde conservar? (espaço físico em que serão realizadas as atividades)
Quem conserva? (os profissionais envolvidos e toda uma gama de questões que decorrem daí: sua formação, sua forma de trabalho, sua remuneração...) Onde estocar depois de conservada? (instalações prediais, depósitos, material de suporte, embalagem)
Exposição:
O que expor?
Por quê?
Para quem?

trabalhos completos

Como expor?
Onde?
Quando?
Há interação entre visitantes e peças?
Há ação educativa no Museu?
Como se obtém financiamento para uma exposição?

Para o responsável por higienização de peças:

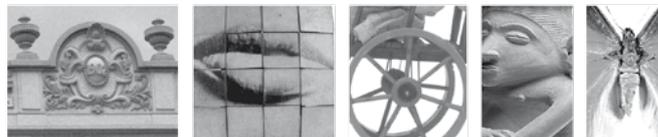
Nome:
Formação educacional:
Formação profissional:
Tempo de atuação na área:
Tempo de atuação na instituição:
Cursos e seminários de atualização:
Como se decide a higienização de uma peça?
O que é permitido? O que é proibido?
Como funciona o processo de higienização?
Há suporte de mais pessoas?
Quantas pessoas trabalham na área?
Há uma cartilha de procedimentos?
Podemos gravar exemplos de higienização e lavagem de diversas peças? (este processo de gravar os exemplos só para Portugal)

Para o responsável por catalogação:

Nome:
Formação educacional:
Formação profissional:
Tempo de atuação na área:
Tempo de atuação na instituição:
Cursos e seminários de atualização:
Como acontece a catalogação?
Em que base de dados? (Própria, customizada ou algum outro programa comum?)
Como foi a criação do banco de dados?
Como se fotografa as peças para inserção no banco de dados?

Para o público:

Nome:
Nacionalidade:
Idade:
Frequência de visitas ao museu:
O que mais chamou a atenção no museu?
Qual a peça exposta que mais gostou? Por quê?
O que mais gostou na exposição no geral?



Houve também visitas não oficiais: foram aquelas em que não houve agendamento, mas em que o olhar do pesquisador permaneceu atento. Eram instituições que já planejava visitar, mas que inicialmente não eram tão representativas como as outras coleções. Em Portugal: Museu de Etnologia, do Oriente, dos Coches, de Arte Antiga, Calouste Gulbenkian e de Arqueologia. Na Europa: Centre National du Costume de Scène, em Moulins; o Museu de Terrassa (Barcelona), o Musée Crozatier em Le Puy en Velay; o Museu de Artes Decorativas e Museu de Tecidos, em Lyon; o Museu da Moda de Bath; o Museu do Teatro de Viena e os Apartamentos Imperiais da Imperatriz Elisabeth.

Todas estas informações foram cruzadas e sintetizadas em um documento chamado *Antes que não haja mais pano para a manga* (disponível na Biblioteca da ECA USP)

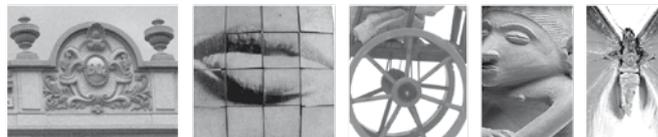
Resultados e discussão

As duas tabelas a seguir trazem, de forma resumida, os dados encontrados, onde MB significa muito bom; B-bom; R-ruim e P-péssimo. O ponto de interrogação mostra que a informação não foi encontrada ou fornecida pela instituição.

	Museu do Traje Lisboa	Museu do Teatro Lisboa	Museu do Traje São Brás	Museu do Traje de Viana
Localização	Parque, Casarão histórico	Parque Casarão histórico	Centro da cidade, casarão em terreno vasto	Centro da cidade (ex-banco)
Sede própria	Sim	Sim	Sim	Sim
Construído para museu	Não	Sim (aproveitamento das paredes externas)	Não	Não
Site na internet	Sim, em remodelação	Sim, em remodelação	Sim www.museu-sbras.com	Não
Patrocínio/sobrevivência financeira:	Estado	Estado	Santa Casa de Misericórdia	Câmara Municipal
Amigos do Museu?	Não	Não	Sim	Não
Cobrança de entrada:	Sim	Sim	Sim	Sim

trabalhos completos

Definição da missão:	?	A missão deste Museu é informar, educar e distrair os seus visitantes, funcionar como um centro nacional para a investigação e informação sobre as Artes do Espetáculo em Portugal, bem como assumir-se como uma força motora para a promoção e divulgação das Artes do Espetáculo direcionada para os mais diferentes tipos de públicos.	?	Divulgar e estudar a identidade Vianense e Alto Minhota, de que o Traje é o principal expoente.
Origem inicial do acervo:	Transferência	Doações	Doações Coleta (padre)	Aquisição
Nº atual de peças:	?	300.000 no total 2.348 trajes	-	?
Aceita doações?	Sim, com restrições	Sim, com restrições	Sim, com restrições	Sim
Aceita depósitos?	Sim, com restrições	Sim, com restrições	Sim	-
Catálogo MB B R P	MB	MB	B	-
Armazenamento	B	B, com restrições	B	R
Higienização:	MB	B	B	B
Conservação	MB	MB	B	R
Reservas técnicas:	B	B	MB	-
Número / qualificação de funcionários:	30	14	3	5

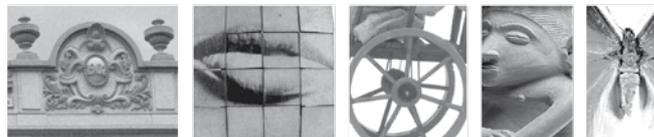


Restaurante:	Não	Sim	Sim, vendem quitutes	Não
Instalações gerais:	Boas	Boas	Muito boas	Muito boas
Serviço educativo:	Sim	Sim	Sim	Não
Projetos especiais:	Sim	Sim, diversos	Sim	-
Gift Shop	Sim	Sim	Sim	-

	Museo Del Traje Madrid	Palais Galliera	Victoria and Albert	Centre Natinal du Costume de Scene- Moulins	Museu da Moda de Bath
Localização	Parque dentro da Cidade Universitária	Palacete urbano	Quartelirão de museus	Largo quartel militar na beira do Rio	Palacete urbano
Sede própria	Não	Sim	Sim	Sim	Sim
Construído para museu	Não	Sim, mas para pintura	Sim	Parcialmente	Não
Site na internet	Sim http://	www.galliera.paris.fr	www.vam.ac.uk	www.cncs.fr	http://www.fashionmuseum.co.uk
Patrocínio/	Estado	Estado/ Município	Estado	Estado/Município	Município
Amigos do Museu?	sim	não	sim	-	sim
Cobrança de entrada:	sim	sim	não	sim	sim

trabalhos completos

Definição da missão:	Estudar a história do traje e da moda		Enriquecer a vida das pessoas através da promoção da prática do design e do aumento do conhecimento, compreensão e fruição do mundo industrializado (designed world).	Mostrar com honra as cores dos profissionais do teatro e do figurino. Abrigar figurinistas e workshops, artistas e artesãos, daqueles que são os genuínos mágicos da ilusão teatral, colocando-os em cena, na luz da ribalta. Preservar, expor e explicar os trabalhos de arte contidos em uma coleção única no globo.	
Origem inicial do acervo:	Doação	-	Aquisições, doações	Transferência, doações	Doação
Nº atual de peças	Têxteis: 30.000 Demais: 100.000	Mais de 100.000	85.000	10.000	60.000
Aceita doações?	Sim, com restrições	Sim	Sim, com restrições	-	Sim
Aceita depósitos?	Sim	Sim	Sim	-	Sim
Catálogo:	MB	MB	MB	MB	-
	B	MB	B	MB	-
	MB	MB	MB	MB	-
Conservação	MB	MB	MB	MB	-
Reservas técnicas:	MB	MB	MB	MB	-



Número / qualificação de funcionários:	20 (?)	73	24 em têxteis (800 no museu)		-
Restaurante:	Sim	Não	Sim	Sim	Não
Instalações gerais:	Muito boas	Muito boas	Boas	Muito boas	Muito boas
Serviço educativo:	Sim	-	-	-	Sim
Projetos especiais:	Sim	Sim	-	sim	-
Gift Shop	Sim, ótima	Não	Sim, ótima.	Sim	Sim

O *Museo del Traje de Madrid* certamente é um dos museus de têxteis mais completos, em todos os sentidos, dos visitados na Europa na temporada de pesquisa deste projeto. As reservas técnicas são muito bem estruturadas; a conservação é exemplar; a higienização acontece de acordo com as normas internacionais e a catalogação atingiu patamares tão altos de qualidade que pode ser acessada até pela Internet.

Eles realizam ainda publicações sobre o trabalho que fazem; o serviço educativo é requintado, com propostas de ação claras e bem estabelecidas, de acordo com a faixa etária dos frequentadores. A coleção, que teve início em 1925, não pára de crescer. Para a exposição dos trajes, Carmen Lucini (que hoje está no Palais Galliera de Paris) criou um sistema de exibição que eleva a roupa ao patamar de objeto de arte: trata-se de um manequim que tem o formato da peça, dando o suporte correto e permitindo que o visitante observe o traje da melhor maneira possível. O público vem crescendo mais e mais nos últimos anos.

Tudo seria perfeito no *Museo del Traje* não fosse o fato que está prestes a fechar.

Tudo se resume a uma competição política, que teve início com a vitória do partido de oposição. Decidiram acabar com o *Museo* por uma série de questões ilógicas que não vale comentar em espaço reduzido. A direção do *Museo* e o Ministério da Cultura tentam reverter a situação.

Apesar de certo desânimo geral por parte dos funcionários, o *Museo* é realmente incrível. A iluminação, muito adequada para a preservação dos trajes, era muito baixa, o que provoca reclamações por parte da terceira idade, que não consegue enxergar e nem seguir os roteiros de visita.

O *Centre National do Costume de Scène de Moulins*, por sua vez, é de abertura recente: foi inaugurado em julho de 2006. Trata-se de um museu de trajes teatrais da melhor qualidade. Foi pensado durante onze anos por uma grande equipe, que optou por descentralizar o museu, tirando-o da região de Paris e colocando-o em Moulins-sur-Allier, uma pequena e agradável cidade, distante duas horas de Paris. A única coisa mais forte de apelo de “moda” para aquela cidade era ser a cidade natal da Chanel.

trabalhos completos

A definição do objetivo do centro já dá uma idéia da seriedade com que o assunto é abordado:

“Inventar uma nova forma, uma nova estrutura, cujo objetivo seja mostrar com honra as cores dos profissionais do teatro e do figurino. Abrigar figurinistas e workshops, artistas e artesãos, daqueles que são os genuínos mágicos da ilusão teatral, colocando-os em cena, na luz da ribalta. Preservar, expor e explicar os trabalhos de arte contidos em uma coleção única no globo, que possui mais de dez mil trajes. Dividir a emoção que emana destas obras primas em miniatura, sejam elas modestas ou suntuosas, através das quais se expressa a criatividade do figurinista, as habilidades de seus ateliês, constantemente servindo a missão do artista.”

(Livreto sobre o Museu, p.4)

O prédio chama-se Quartier Villars e começou a ser construído para ser quartel militar no século XVIII. A construção desenvolveu-se ao longo de 100 anos. São dez prédios, sendo que o principal tem 93 metros por 20. A área útil de cada andar é de 1500m², e são três andares. O CNCS ocupa quatro prédios, por enquanto. O investimento foi de 22 milhões de euros.

O traje mais antigo da coleção é da segunda metade do século XIX. A coleção inclui os fundos da Comedie-Française, da Opéra National de Paris (trajes de Bakst, Benois, Derain, Doboujinsky, Saint Laurent...) da Bibliothèque Nationale de France (documentos, figurinos, acessórios, manuscritos, pinturas, esculturas), do Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse, do Ballet Atlantique, e trajes e desenhos de Jean Paul Gaultier e Christian Lacroix.

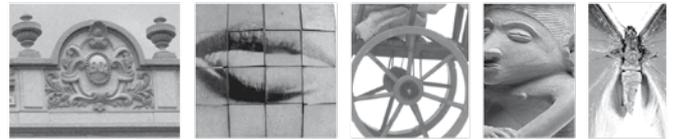
A exposição recriava as cenas em que os trajes haviam sido apresentados, em manequins estáticos, mas com muita iluminação colorida de fundo, com cenários desenhados por cenógrafos e havia, como complemento, músicas de fundo que traziam o tema o tempo todo. Foi o único museu que tinha música ambiente audível, um prazer absoluto, nada de música *easy-listening*. Havia uma força dramática presente, e isso era muito agradável, pois além de tudo respeitava as condições de manutenção dos trajes (luz, umidade, temperatura...).

O museu, em plena sexta-feira, tinha muitos visitantes. Há um restaurante bem agradável e caro; há uma biblioteca e um centro de pesquisa onde se pode ter aulas; a recepção tem aspecto moderno, com armários para guardar até mesmo volumes grandes de viajantes que cheguem com bagagem. Há uma loja, com diversos itens, de caixinhas musicais a catálogos, livros de teatro e dança e CDs.

O *Palais Galliera*, em Paris, é um templo dos museus de moda. O trabalho que se desenvolve ali é um dos mais respeitados do mundo. Eles são citados freqüentemente nos melhores artigos sobre o tema. É natural: são de Paris, o templo mundial da moda, há toda uma tradição de museus ligada a eles, os franceses são excelentes em conservação e têm acervos completos e muito significativos.

O nome Palais Galliera vem da casa que abriga as exposições temporárias do museu, um ponto que crítico neste caso: eles só abrem nestas ocasiões. O que faz com que o museu não seja um dos mais visitados de Paris. E tem um efeito danoso nos trabalhadores do museu: eles acham que não são respeitados, que a prefeitura não liga para eles, que eles não têm condições de trabalho boas...

Mas têm. O depósito de reserva técnica tem cinco mil metros quadrados e é tão grande que dá para se perder. O piso foi dividido por cores, para facilitar a identificação do material. Há muito espaço, quase todos os trajes estão em condições quase ideais. A visita levou horas: o acervo é repleto de Balenciaga, Poiret, Dior, e complementando toda a alta costura dos séculos XIX e XX, há um rico acervo de peças históricas. São casacas, corpetes, bordados, enfim, o que quiser. Mas o fato de terem tudo não faria sentido não fosse o nível de cuidado técnico com cada peça. Enumerar os cuidados seria repetir o manual de normas do ICOM, que elas seguem, pois além de tudo foram parte integrante dos comitês de criação das regras de



conservação de têxteis.

O *Museu Victoria and Albert* dispensa maiores apologias. É desnecessário reforçar a imagem de uma das coleções mais significativas do mundo e uma equipe técnica incrível- são 800 pessoas, sendo que são 200 que trabalham com as coleções. Só de têxteis são 85.000 peças, como relatou Suzanne Smith, conservadora do museu.

O *site* do Museu é o mais atualizado e completo de todas as instituições visitadas. Por mais espantoso que pareça, a fotografia, mesmo com flash, está autorizada. De acordo com Boris Pretzel, do Departamento de Ciências, o dano causado pelo flash é mínimo, já que a onda luminosa do flash é tão pequena que dificilmente poderia ser medida e quanto mais danificar a obra. O que continua proibido é a fotografia, com ou sem flash, de obras que tenham direitos autorais que não sejam do museu. Por exemplo, pode-se fotografar uma escultura do V&A (claro que não se pode publicar sem autorização), mas não se pode fotografar uma escultura que esteja emprestada do Met de New York. A questão não é o dano físico, mas sim direitos autorais.

Outra coisa: a curadoria mudou. Os conservadores explicam que os curadores hoje são muito mais abertos à discussão, às trocas e encontro de soluções do que os curadores antigos, ditatoriais e impositivos. Há muito mais diálogo, o que só beneficia o todo da exposição e da coleção.

Há também uma coisa muito interessante que acontece há muitos anos, chamada “Opinions”: na primeira terça-feira do mês as pessoas trazem materiais que elas gostariam de doar ao museu. Todos os curadores têm que estar presentes e avaliar se a peça oferecida serve ou não à sua coleção.

As reservas de têxteis são dentro do prédio principal - as únicas que lá permanecem. Há um enorme galpão em outro lugar com a coleção do museu como um todo.

Claro que as pessoas reclamam de tudo - das reservas, da estrutura, da exposição, da falta de verbas, da preferência por outros departamentos, e assim segue. No V&A a coleção de têxteis é encarada como parte do todo, não há um Departamento de Trajes. Há um departamento de têxteis, mas ligado ao todo. O museu não oferece um prédio só para trajes. Inclusive, tinham um prédio com trajes de teatro, mas foi reincorporado à coleção.

A exposição é corretíssima: vitrines, luzes, ar condicionado, acondicionamento, exposição. E só. Não tem um atrativo maior, não tem *appeal*. Não fossem peças impressionantes, ficariam em segundo lugar, já que uma das salas antes de se chegar ao local de exposições dos trajes era de uma coleção de esculturas que o próprio Rodin doou ao V&A no começo do século XX. A “concorrência” pela preferência do público é muito desigual.

Enquanto isso, em São Brás do Alportel...

O *Museu do Traje de São Brás*, fundado nos anos 1990, está instalado em um vasto casarão do século XIX, doado em estado de semidestruição para a Santa Casa de Misericórdia de São Brás. A mantenedora do museu é a própria Santa Casa, que disponibiliza três funcionários para todos os trabalhos.

São Brás foi, aos poucos, buscando uma identidade para o seu museu.

Nas décadas passadas, a antiga política portuguesa de museus criou o que se convencionou chamar “museu etnográfico”. A expressão ficou extremamente mal vista, porque na prática resultou em verdadeiros depósitos repletos de velharias e tralhas, pelas quais o público rapidamente deixou de se interessar. Os objetos iam de enxadas a trajes de missa, de lamparinas a redes de pescar. Não havia curadoria, definição de áreas de atuação e treinamento de pessoal. Era uma falsa descentralização dos museus.

A nova e verdadeira política de descentralização dos museus portugueses incluía a formação de novos profissionais – caso do novo diretor do Museu de São Brás, Sr. Emanuel Sancho – que funcionou dentro do

trabalhos completos

novo planejamento nacional dos museus portugueses. Os funcionários trabalharam minuciosamente em um plano de aquisição de acervo, com o apoio da equipe técnica do Museu Nacional do Traje de Lisboa, que recebeu o diretor do museu para um estágio na capital portuguesa. A nova política gerou, no entanto, um problema nos grandes museus portugueses, que parecem não saber como seguir adiante, tendo nos pequenos museus seus parceiros e não mais seus aprendizes.

A proximidade dos funcionários com a comunidade fez com que eles percebessem o que as pessoas esperavam daquele espaço museológico.

Apesar de a direção ser do Sr. Emanuel, uma figura extremamente carismática que faz pensar qual seria o perfil de um eventual substituto para seu lugar, há uma mente feminina, idealizadora e atenta a tudo que acontece: é Glória Maria Marreiros. Como nos contou a ex-diretora do Museu do Traje de Lisboa, Dra. Madalena Brás Teixeira, é ela quem vai por trás coordenando as ações. Detesta os holofotes e as entrevistas, no entanto.

Assim, quando se pergunta ao diretor do museu se os visitantes podem por a mão nos trajes, ele diz: “Não deveriam, mas põem”. Ele esclarece ainda que sabe que isso acontece na maioria dos museus, mas que no caso deles, as pessoas têm o desejo mesmo de tocar e pronto. Ele relata ainda que prefere que as pessoas venham neste momento e ponham a mão do que não venham. Ele diz que planeja, daqui a alguns anos, incluir uma nova ação educativa que inclua o *não* por a mão como parte da visita.

Naturalmente, faz parte da sua estratégia não expor trajes originais e sim réplicas, executadas com muito cuidado. Alguns originais expostos estavam protegidos por vitrines; outros, a uma distância muito grande para ser acessada pelo público e isolados por cordas ou cordões.

Quase tudo no Museu do Traje de São Brás “pode”. Pode comer biscoitinhos? Pode. Pode correr no pátio? Pode. Algumas outras pequenas infrações que fariam o coração dos conservadores acelerarem? Pode.

O mais notável, no entanto, é que esta proximidade com a população fez com que eles percebessem a necessidade da mudança e do envolvimento popular nas atividades do museu. A busca por novas diretrizes de funcionamento é permanente, sempre com a participação intensa da comunidade, em eventos ou por intermédio da Sociedade de Amigos.

A Sociedade de Amigos é um capítulo à parte. Realiza cursos de yoga, ginástica, habilidades manuais. Promove exposições de pinturas realizadas por pessoas da comunidade, fazem festas. O espaço do museu permite isso tudo, pois é muito amplo e estes eventos geram verba que reverte para o museu. O espaço da galeria de arte foi incluído no andar de baixo do projeto da reserva técnica, patrocinado pela União Européia.

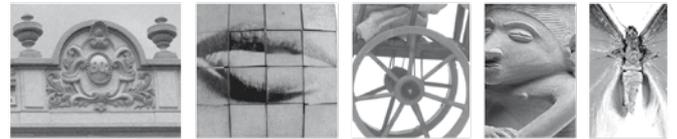
A inserção na vida cotidiana da comunidade teve um papel fundamental na atual elaboração – e existência – do museu.

Conclusões

Não era natural encontrar dados que fizessem o Museu de São Brás do Alportel se destacar mais do que outras instituições já consagradas na área. No entanto, dados importantes puderam ser levantados: sua boa localização e sede própria (ainda que não construída como edifício de raiz, ou seja, construído para ser museu), a qualidade das instalações e a excelente reserva técnica.

Pontos fracos foram encontrados, ainda mais frágeis quando comparados aos trabalhos do Centre National du Costume de Scene ou do Palais Galliera, mas eles desenvolvem boas atividades de catalogação, armazenamento e higienização, mesmo partindo do número mais do que restrito de apenas três funcionários *para o museu todo*.

O Museu do Traje de São Brás de Alportel desponta como exemplo a ser seguido pela inserção na cidade e



na comunidade, sem manobras, sem manipulações. O diálogo sobre o museu possibilita a análise de toda a trajetória da instituição - do restauro da casa de ricos proprietários do século XIX a museu com forte apelo popular, mostrando um viés temático que teria grande aplicabilidade em pequenos centros urbanos brasileiros com características semelhantes, mas carentes de iniciativas pessoais.

Nenhuma das instituições visitadas supera o pequeno Golias do Algarve (distrito que abriga São Brás do Alportel) nos itens instalações gerais, “restaurante” (ainda que o museu só venda produtos feitos pela comunidade) e, acima de tudo, nenhuma fica consagrada em um item nada mensurável do ponto de vista acadêmico-científico: um ambiente humano e físico muito simpático, acolhedor, aberto e dinâmico. Que, aparentemente, só se conquista pela inserção na comunidade e na pesquisa e entendimento dos seus reais interesses.

Referências Bibliográficas

- ALBUQUERQUE, Ana (coord.) **A arte do restauro**. Lisboa: Mediatexto, 2007.
- ALMEIDA, Anabela. **Vade Mecum – conservação preventiva**. Lisboa: Instituto português de conservação e restauro, s/d.
- ALMEIDA, Cláudia. **Normas de Inventário de Tecnologia Têxtil**. Lisboa: IMC, 2007.
- CARVALHO, Gabriela e outros. **Temas de Museologia – plano de conservação preventiva**. Lisboa: IMC, 2008.
- FINCH, Karen. “Textiles as documents of history and those who care for them”. *In*: BROOKS, Mary. **Textiles revealed. Object lessons in historic textile and costume research**. London: Archetype, 2000, p. 7-16.
- KAHANE, Martine e outros. **Centre national du costume de scène**. Moulins: CNCS, 2007.
- PEREIRA, Angelina. **O Legado Romano, Edição Câmara Municipal de São Brás de Alportel**. São Brás de Alportel, 2002b.
- ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz. **Iniciação à museologia**. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.
- ROSALES, Concha Garcia (Org.). **Anales del Museo Nacional de Antropología**. Espanha: Museu Nacional de Antropologia, 2001, número VIII.
- SILVA, Ruy F. E outros. **40 Anos do Instituto José de Figueiredo**. Lisboa: 2007
- VIANA, FAUSTO. **Antes que não haja mais pano para a manga**. (Relatório Científico de projeto de estágio no Exterior). Lisboa, 2009. (disponível para consulta na Biblioteca da ECA USP).

Programas de exposições / outros textos

- Cold War Modern - Victoria and Albert Museum, 25/09/2008 - 11/01/2009
- Costumes Traditionnels de la Grece. Lyon Musée des Tissus, 2005.
- Programa para Centros escolares 2008-2009. Museo del Traje.
- Guia Breve do Museo del Traje, 2007.
- Guia Museo del Traje. 2006.
- O Traje Império e a sua época. 1792-1826. Museu Nacional do Traje, 1992.
- Da quadrilha à contradança, o Algarve no tempo das Invasões Francesas. Museu do Traje do Algarve, 2004.
- Arte Têxtil do Brasil. Museu Nacional do Traje, 1996.
- Traje de Ópera o guarda-roupa de Tomaz Alcaide. Museu Nacional do Traje, 1987.
- O traje poveiro da Povoia do Varzim. MNTraje, 1984.
- Roteiro do Concelho (sic) de São Brás de Alportel. Faro, 1998.

trabalhos completos

A lã e o linho no traje do Alto Minho. Museu do Traje de Viana do Castelo. 2004.

Boletim RPM - junho de 2008 e março de 2008-11-28

Boletim Anual do Instituto José de Figueiredo. (1987-1988)

Traje de Criança e brinquedos. Museu Nacional do Traje, 1980.

Guia Nacional do Museu dos Coches. Lisboa, 2002.

Revistas

Encontros Científicos do IPCR: A conservação preventiva e as exposições temporárias. IMC, 2001.

Revista de Museologia. Museos, arquitectura, museografía, conservación y exposiciones. Madrid, nº 19, 2000.

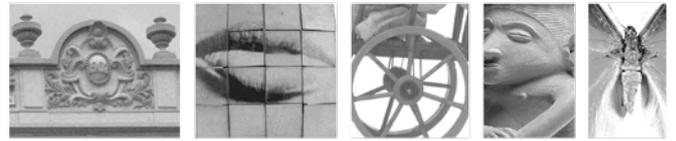
Anales del Museo Nacional de Antropología. 2001, nº VIII.

Indumenta Revista Museo del Traje, Edição 00, 2007.

Museologia.pt Revista do Instituto dos Museus e da Conservação. Ano 1, nº 1, maio 2007.

Dissertação

GUEDES, Maria Natália Brito Correia. Organização de um Museu de Indumentária em Lisboa. Dissertação apresentada no Curso de Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga. Setembro de 1969.



Cultura Material e Imaterial das Cidades: Elementos de Reflexão e Pesquisa

Mirza Pellicciotta

O processo acelerado de urbanização no Brasil, intensificado na década de 1940, vem se revelando uma experiência social singular e marcante. O deslocamento de populações de áreas tradicionalmente rurais ou de pequenas cidades espalhadas pelo território para o interior da “cidade grande”, tem sido responsável por uma trajetória dramática de fraturas e desenraizamentos culturais, de perdas e recomeços, interferências e derrotas de uma população em trânsito que, frequentemente, choca-se com uma “realidade” refratária aos seus valores, referências, hábitos e formas de vida consideradas “interioranas” e “sertanejas”.

Como espaço de encontros e desencontros de uma cultura diversa em transformação, a formação de novas “cidades grandes” no Brasil testemunha a vitalidade de uma sociedade diversa (na composição étnica) e desigual (na estruturação social), de grande riqueza cultural e de profundas adversidades oriundas de sua condição (econômica) de pobreza.

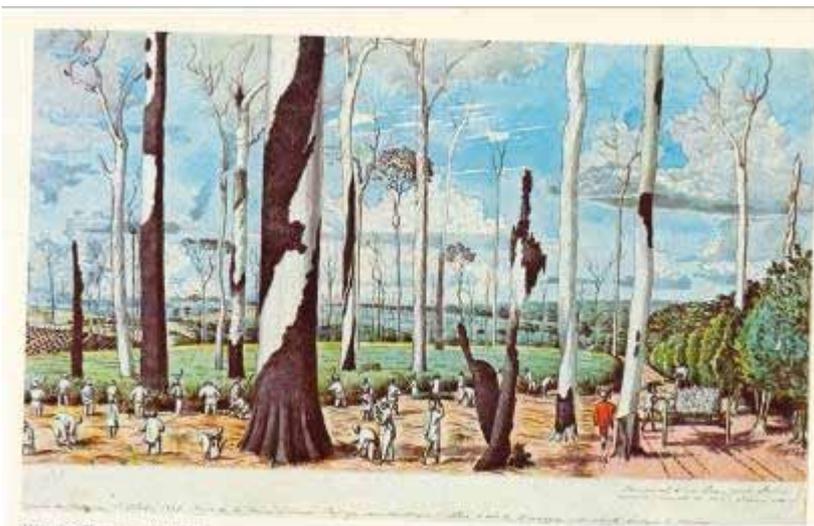
Estudar o fenômeno de urbanização no Brasil exige desvendar e conhecer estes percursos de desenraizamentos e migrações que, de maneira contínua e permanente, vem interferindo e promovendo outros padrões e dinâmicas de cultura; mas, mais do que isso, é urgente resgatar, compreender e zelar, na contra-mão de sua ocultação, por um complexo conjunto de saberes, relações, projetos e intervenções que, em espaço e tempo específicos, vem se configurando como *cultura material e imaterial* urbana de caráter singular. Mas, para refletir, estudar e compreender o espaço urbano pelo viés de sua *produção social*, nós necessitamos de ferramentas de pesquisa suficientemente sensíveis às tarefas de recolher, identificar, sistematizar, analisar e *articular* dados referentes às diversas maneiras de trabalhar, habitar, se alimentar, se vestir, rememorar e atribuir sentido ao mundo; elementos que migram com suas populações e que se fazem presentes nos repertórios, tradições e saberes de uma cultura urbana em transformação.

Neste breve relato, procuraremos comentar alguns aspectos de uma trajetória de reflexão e pesquisa construída ao longo de uma sucessão de projetos e que, nos últimos dez anos, nos permitiu estudar um número significativo de pequenas e médias cidades em regiões diferentes do Brasil, bem como nos possibilitou

refletir sobre o *sentido histórico* destas construções e sobre a urgência de zelar por um patrimônio material e imaterial em risco. De maneira mais específica, buscaremos observar algumas experiências que, em sentido geral, acreditamos de interesse dos debates museológicos aqui em pauta.

Em diferentes escalas e temporalidades

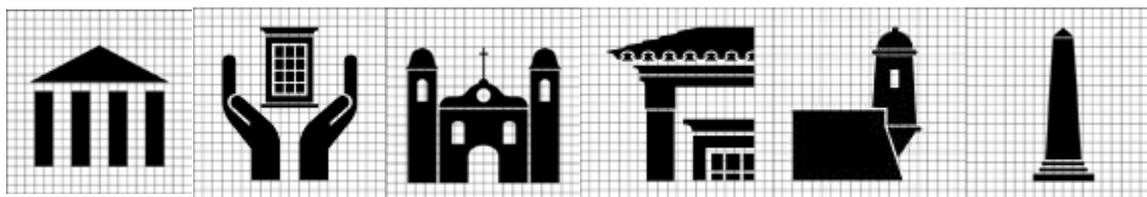
A oportunidade de trabalhar com a formação histórica de uma região conhecida no passado como “norte de



Aquarela de Hercules Florence, meados do século XIX.
Acervo: Museu da Imagem e do Som

Goiás”⁷³; com parcelas de território localizadas a leste e oeste do Estado de São Paulo⁷⁴, com municípios dos Estados de Pernambuco e Alagoas cortados/definidos no passado por uma Estrada de Ferro, ou ainda, com uma cidade de grande porte do interior paulista (Campinas)⁷⁵, permitiu-nos constatar o quão singulares são os testemunhos materiais e imateriais de um dado “lugar”. A trajetória de constituição e consolidação de uma fazenda, de um povoado, de uma região, seus processos de entrelaçamento, ruptura e transformação, compõem um leque tão variado e complexo de elementos que, para estudá-los, devemos adotar/construir procedimentos investigativos específicos e criteriosos, dinâmicos e atentos aos fenômenos de sobreposição, intercalação e rupturas processuais que, comumente, nos passam despercebidos. Entre os projetos que realizamos, nós estudamos por três anos a constituição de um território na região centro-oeste do Brasil, no passado conhecido como “norte de Goiás”, hoje, como “região sul do Estado de Tocantins” que, ao ser mais profundamente revelado pelos trabalhos de campo, nos surpreendeu pela força, singularidade e integridade de seu patrimônio cultural. No curso de 6 mil km de estradas pelo interior do cerrado, nós alcançamos núcleos urbanos ainda orientados por antigas estradas de ouro ou por caminhos fluviais cujo isolamento mantinha vivo legados e tradições imemoriais; nós nos deparamos com comunidades quilombolas ainda resistentes no alto de montanhas; visitamos populações sertanejas centenariamente incorporadas ao seu universo ambiental, ou ainda, identificamos as marcas e dinâmicas de fluxos migratórios que, entre os séculos XIX e XX, redefiniram em vários aspectos a trajetória histórica deste território. E à luz das reflexões historiográficas, de 2 mil imagens e 70 horas de depoimentos, nós nos aventuramos a propor uma interpretação mais complexa e detalhada dos processos de formação e transformação da região, procurando identificar sua rede de cidades, seus caminhos, os fluxos populacionais, suas tradições, saberes e fazeres enquanto *objetos de história e de preservação*.

Preservação e circulação



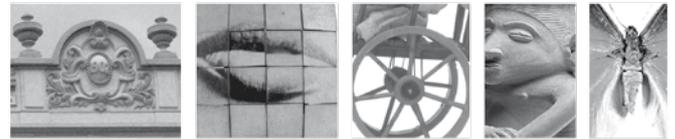
Alguns símbolos turísticos associados à questão patrimonial. *Ministério do Turismo*

De volta à “cidade grande” - e a outros projetos que seguiram passos semelhantes -, nós assumimos o desafio de estudar e trabalhar (a partir da esfera pública) com a formação e transformação de uma única cidade localizada a 80 km de São Paulo e hoje com pouco mais de um milhão de habitantes, a cidade de

73 Desafio de pesquisa que surgiu das prospecções arqueológicas do “Projeto Peixe Angical” na região sul do Estado de Tocantins (antigo “norte de Goiás”), ocasião em que realizamos o estudo “O alto e médio Tocantins em tempo e espaço de transformação”. “Projeto Peixe Angical” da Empresa Documento Arqueologia e Antropologia, sob coordenação da professora Erika M. Robrahn-González, 2001-2002.

74 Pesquisas para o “Projeto Taquaruçu-Sumaré. Linha de transmissão 440 kv”, trabalho de levantamento de subsídios históricos para prospecção arqueológica em 30 municípios do oeste do Estado de São Paulo que nos permitiu produzir o texto “Os sertões do Paranapanema”. “Projeto Taquaruçu-Sumaré. Linha de transmissão 440 kv” da Empresa Documento Arqueologia e Antropologia, coordenado pelos arqueólogos Erika M. Robrahn-González e Paulo Eduardo Zanettini, 2000.

75 Trabalhos de concepção e implantação do Museu da Cidade de Campinas (1990-1992). Coordenação de Estudos Historiográficos do Projeto de Implantação do Museu da Cidade, da Secretaria Municipal de Campinas, entre os anos 1990-1992.



Campinas, um *objeto de investigação* que, à sua maneira, também se revelava complexo e interessante⁷⁶. Localizada no centro de um entroncamento viário de caráter centenário (animais, trem, automóveis, aviões), esta cidade experimentou, no curso do tempo, diversas transformações produtivas que, em certa medida, se fizeram acompanhar por deslocamentos populacionais, por alterações tecnológicas, por modificações urbanas e rurais, achando-se ainda hoje presentes os mais diversos testemunhos no interior de antigos “arrabaldes” (formados nas proximidades das linhas férreas do final do século XIX), dos “bairros periféricos” (criados ao longo e para além das estradas de rodagem, a partir da segunda metade do século XX) e nas “novas centralidades” da cidade. E nesta trajetória, Campinas manteve presente uma parte das tradições herdadas de *segregação sócio-espacial*, perpetuando-se uma distinção entre os bairros residenciais de maior renda na região norte e os bairros de trabalhadores, fábricas e instituições específicas (matadouro, cemitério, cortume, asilos) na região sul, cabendo à porção central da cidade - ao “centro histórico” - o papel de oferecer o comércio, os serviços e as fronteiras entre as porções rica e pobre do Município. Enfim, ao iniciarmos os trabalhos de pesquisa e análise dos processos de constituição territorial do Município, nós nos comprometemos com uma nova gama de questões: este projeto nascia das demandas do Departamento de Turismo da cidade, o que significava que nossas atenções deveriam se voltar para a *circulação*, para a *informação* e para as condições de *acesso* da população (interna e externa) *aos espaços e atrativos* (patrimoniais ou não) da cidade.

Foi, portanto, do interior das atividades e demandas turísticas que passamos a desenvolver e propor uma leitura mais complexa de cidade. Por outro lado, em função de Campinas não apresentar nenhuma tradição de turismo receptivo, embora já registrasse um número substancial de eventos de grande porte (vinculados às instituições de pesquisa e ao papel histórico de entroncamento de serviços e comércio), nós tivemos a oportunidade de redefinir ampla e profundamente as bases conceituais e operacionais, o que nos permitiu maior alcance de intervenção.

Com uma equipe interdisciplinar, iniciamos os estudos sobre Campinas e, de forma concomitante, os estudos sobre o segmento turístico, nascendo desta interação uma outra perspectiva de intervenção urbana: a de contribuir, por meio do turismo (da circulação, informação e acessibilidade) com a preservação de um universo de significados coletivos presentes/vivos na cidade. Às ferramentas turísticas, propriamente ditas, buscaríamos conferir o papel de promover algum “desvendamento” da paisagem urbana: com relação a *circulação*, seria reforçada a função de articular questões, testemunhos, espaços frequentemente dispersos e desconectados em tempo e espaço; no campo da informação, buscaríamos desenvolver formas mais interessantes de tratar de questões cotidianas da cidade; com relação a questão da acessibilidade, considerávamos como oportunidade de tratar dos “atrativos” como bens importante à coletividade, ou ainda, de alargar as possibilidades da educação patrimonial.

Em nosso percurso de investigação, nós levantamos, sistematizamos e organizamos um dado corpo de referências em paralelo a construção de formatos mais adequados de apresentação dos resultados aos moradores e visitantes interessados; esforços que deram lugar ao programa “Conheça Campinas”.

Cidade museu

O programa “Conheça Campinas”, estruturado na forma de um *leque integrado de produtos turísticos*, foi concebido para prestar um serviço à cidade: o de devolver aos moradores uma compreensão mais complexa de si mesma, condição fundamental, inclusive, ao desenvolvimento do turismo.

76 Programa “Conheça Campinas”, atividade desenvolvida inicialmente pela Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo da PMC entre 2002 e 2004 e, mais recentemente, pela Secretaria Municipal de Comércio, Indústria, Serviços e Turismo da PMC (2005-2009).



Diratório de sinalização turística instalado no Centro de Convivência Cultural de Campinas.

Para tanto, construímos um sistema – de referências, imagens e análises processuais de um determinado “lugar” – voltado a “jogar luz” sobre marcos e referências sociais e culturais que, apesar de obscurecidos ou dispersos no interior da cidade, cumpriam função primordial no processo de (re)apropriação dos bens simbólicos pelos mais diversos segmentos sociais da cidade. Os produtos desenvolvidos foram: um mapa turístico cultural,⁷⁷ um site⁷⁸ (hoje, um banco de dados de relativa complexidade), um programa de rádio, a requalificação turística de um mirante,⁷⁹ um livro didático⁸⁰, um sistema de sinalização patrimonial na região central (centro histórico)⁸¹, um conjunto de roteiros integrados e diversas atividades

voltadas a formar/requalificar guias, promover inventários (em parceria com as Universidades), entre outras ações. Produtos, por sua vez, constituídos por um conjunto de fontes, referências e reflexões comuns, ao mesmo tempo que funções e propósitos diferenciados, com vistas a oferecer aos moradores e visitantes da cidade um contato diferenciado com uma ampla gama de aspectos materiais e imateriais *fundamentais*

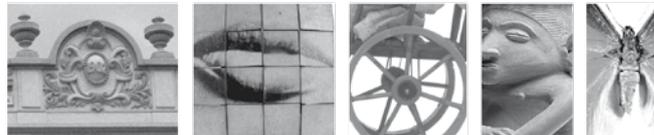
77 O Mapa Turístico Cultural de Campinas presta-se a oferecer ao morador e visitante da cidade orientações de circulação por meio das marcas históricas de constituição do território urbano. O mapa encontra-se estruturado na proposta de zoneamento patrimonial, apresentando marcas alusivas aos quatro tempos históricos e aos processos de expansão e consolidação do território; de forma associada são apresentadas referências de instituições e espaços históricos, culturais, ambientais, de lazer e entretenimento. Os moradores e visitantes da cidade encontram também no *link* “Conheça Campinas” (no portal da Prefeitura de Campinas) e no programa de rádio “Conheça Campinas” (Rádio Educativa) dados mais específicos acerca das mesmas instituições e espaços urbanos.

78 “Conheça Campinas” encontra-se no site www.campinas.sp.gov.br; veja também o mapa digital “Conheça Campinas”

79 O projeto “Janelas da Cidade” oferece visitação em um mirante — “Torre do Castelo” (caixa d’água de 22 metros, construída no início dos anos 1940 em ponto estratégico da malha urbana) — equipado com sinalização interna capaz de analisar a evolução da malha urbana e rural de Campinas (projeto de requalificação turístico-cultural em parceria com a Sanasa).

80 O livro *Conhecer Campinas numa perspectiva histórica* oferece subsídios didáticos aos professores para a realização de estudos do meio na região central da cidade. Construído por uma equipe de professores da Secretaria Municipal de Educação, as informações recolhidas pelo programa foram novamente trabalhadas e ampliadas a partir de uma perspectiva educativa. A equipe que construiu e redigiu esse livro foi coordenada pelo Prof. Dr. Ângelo Emílio da Silva Pessoa (então professor da rede, hoje docente da UFPb), contando com a participação de vários docentes da rede municipal de ensino.

81 O sistema oferece um contato mais pleno com o corpo de referências, fontes e reflexões levantados pelo programa. Projetado para instalar, em meio ao território urbano, um conjunto de suportes voltados a resgatar, informar, articular, propor e orientar a circulação de moradores e visitantes por entre espaços tantas vezes deteriorados em seus marcos de formação, esse sistema tem placas componentes que buscam sensibilizar e convidar as pessoas a conhecer edificações, ambientes e costumes ainda presentes na vida urbana, considerando que a memória e a história constituem direito e condição primordial de acesso à cidade. Composto por 16 painéis, 4 placas intermediárias e 33 placas de monumento, esse projeto foi concebido com base em um rigoroso levantamento e cruzamento de dados, identificação e seleção de fontes documentais, iconográficas e de cultura material que, em seu total, dão acesso a cerca de 300 imagens raras, a fragmentos documentais de 70 autores e a informações turísticas de mais de 150 atrativos. Confeccionados em aço, vidro e lona estampada com imagens, mapas, fragmentos documentais, textos explicativos e sugestões de circulação, os 16 painéis informativos (também chamados por nós de MUIPI — Mobiliário Urbano para Informação) visam articular o atrativo à área envoltória que lhes confere significado, procurando fornecer dados importantes de sua constituição e transformação, além de informações específicas de outros atrativos próximos e correlatos. Em paralelo, quatro placas intermediárias buscam analisar aspectos das áreas de fronteira da malha central, enquanto 33 placas de monumento fornecem dados específicos de edificações e monumentos. A equipe que integrou o Projeto de Sinalização foi formada por Mirza Pelliciotta (coordenação de projeto, de pesquisa histórica e da produção de textos), Eros de Marconsini e Vizel, Fabíola Rodrigues, Marcelo Moraes, Antonio Carlos Lorette, Fabiana Bruno, Marta Fontenele, Ângelo E. Silva Pessoa, Carolina Galzerani e Grupo Memória, História e Educação da Faculdade de Educação da Unicamp.



à compreensão, identidade e valorização da história urbana.

Por outro lado, as preocupações com o resgate, interpretação, articulação, qualificação e orientação da circulação dos moradores e visitantes pelo interior de uma paisagem cultural permeada de diferentes sentidos e em contínua transformação, exigiam um tratamento problematizador das fontes e referências. Neste sentido, a construção de um sistema de sinalização turística do patrimônio histórico-cultural na região central ganhava papel primordial; por um lado, por constituir-se o “centro histórico” no ponto de encontro de uma cidade cindida historicamente entre porções ricas e pobres, por outro, por cumprir o papel de auxiliar o morador e visitante a desvendar sua paisagem e se apropriar simbolicamente dela, condição, em nosso entender, vital para a preservação.

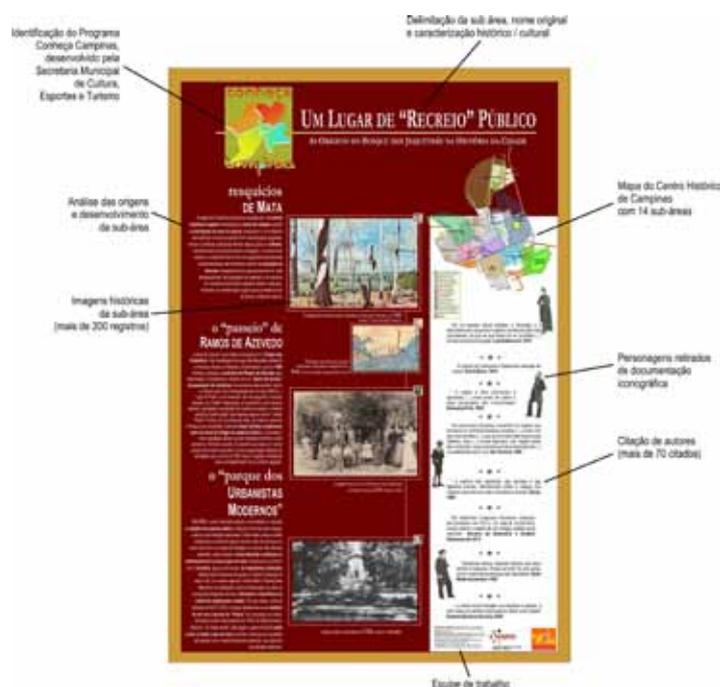
Com foco, portanto, na formação e transformação do “centro histórico” de Campinas, a região mereceu levantamentos, análises e discussões em torno de seus marcos de fundação, transformação e desenvolvimento. Em paralelo e em parceria com a demógrafa Fabíola Rodrigues, nós avançamos no estudo dos processos migratórios, em particular, na identificação e análise dos repertórios culturais e de sua transformação no curso do tempo.

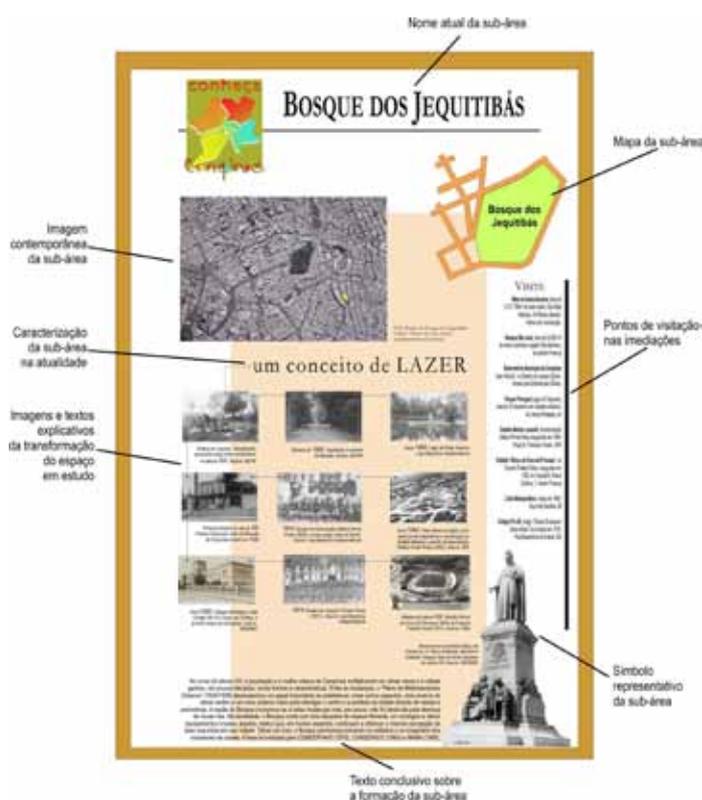
A partir de uma leitura satisfatória dos marcos de fundação, transformação e desenvolvimento presentes nas 14 praças e ruas da região central, passamos a trabalhar no balizamento de um entendimento amplo, articulado, instigante e motivador, e entre as estratégias, optamos por visualizar no interior da malha urbana contemporânea, a presença de diferentes “camadas” de significação histórica.

Os estudos nos levaram a resgatar do século XVIII os registros de um primeiro tempo histórico de ocupação, referências que espacializamos por meio da identificação da provável localização dos antigos “campinhos” (clareiras abertas na mata fechada) no interior da malha urbana. Das últimas décadas do século XVIII ao final do século XIX, resgatamos as marcas de um segundo tempo, período histórico em que atividades agrícolas extensivas, associadas a uma crescente dinâmica de mercado, promoveram a expansão de canaviais e depois cafezais, estabelecendo-se as bases de uma vida urbana com a edificação de uma primeira malha urbana, hoje conhecida como “centro histórico”. Como terceiro tempo, identificamos um outro momento da transformação urbana: o caracterizado pela expansão das atividades agroindustriais, responsáveis, entre

outros processos, pela formação dos primeiros bairros nos arrabaldes da cidade — na prática, os primeiros bairros de trabalhadores e pequenos agricultores, hoje incorporados pela malha urbana central. No quarto tempo, demarcamos a expansão urbana contemporânea, que, a partir da década de 1930, assumiria uma intensa dinâmica potencializada pela complexidade capitalista (o território se faz orientado pelas rodovias, pela instalação de fábricas e criação de loteamentos urbanos muito distantes da região central da cidade).

Além das demarcações de tempo, procuramos nos aproximar da esfera das percepções, das impressões e representações deixadas por cronistas, viajantes, estudiosos e habitantes sobre a cidade, questão que nos permitiu resgatar e dialogar com

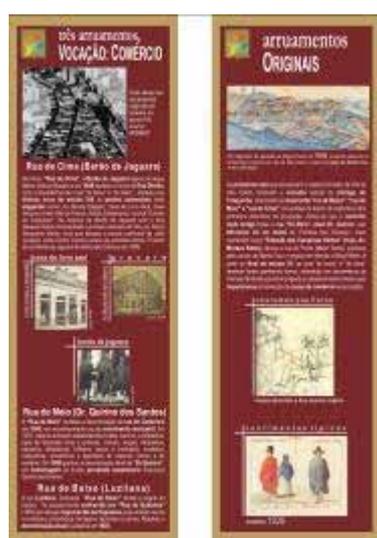




Arte dos diretórios de sinalização, já instalados em 14 praças da região central de Campinas

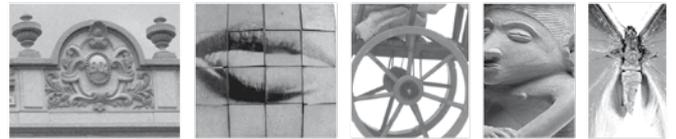
uma nova dimensão de significações e representações da cidade⁸².

O “Sistema de Sinalização Turística do Patrimônio Histórico-Cultural da Região Central de Campinas” (56 placas de diversos tamanhos), portanto, nasceu do propósito de articular, por meio de ferramentas turísticas, uma compreensão mais sensível e cotidiana das contradições presentes nos espaços da cidade (praças, ruas, monumentos, construções em geral) utilizando-se de um rigoroso corpo de pesquisa (mais de 200 imagens raras e citações de 70 autores) capaz de delimitar no centro histórico, áreas de constituição histórica (sub-regiões) e de identificar, em seu interior, a presença de diferentes “camadas de tempo” - recursos fundamentais para uma compreensão mais profunda das relações, experiências e trajetórias históricas singulares de Campinas. Este projeto foi desenvolvido entre os anos de 2004/2006 com a finalidade de resgatar, interpretar, articular, qualificar e orientar a circulação de moradores e visitantes pelo interior de uma paisagem cultural permeada de sentidos e em contínua transformação.



Peças do mobiliário de sinalização turística, em instalação nas ruas centrais de Campinas.

82 No mês de outubro de 2004, o “Sistema de Sinalização Turística do Patrimônio Histórico-Cultural da Região Central de Campinas” foi aprovado com louvor pelo CONDEPACC (Conselho de Preservação Municipal) e em novembro, o mesmo conselho tombou seus arquivos digitais como acervo sob guarda do Museu da Imagem e do Som. Na atualidade, por insistência e dedicação da Secretaria, e em especial, do diretor de turismo Fernando Vernier, o mobiliário encontra-se em instalação nas ruas da cidade, prevendo-se a inauguração do sistema até meados de abril de 2009.



Os resultados dessa experiência ainda estão em curso mas já são visíveis as marcas de incorporação de referências e articulações pela população da cidade, disseminando-se estes conteúdos pelos mais diversos grupos e espaços sociais.



Interior da Irmandade da Misericórdia da Santa Casa de Misericórdia de Campinas, inaugurada em 1876

A questão do “lugar”

Nos últimos dois anos, um novo desafio de investigação e intervenção urbana surgiu do interesse do Sindicato de Saúde de Campinas e Região e do Instituto de Saúde Integrada⁸³, em realizar com o “Programa Conheça Campinas”, um projeto de estudo, resgate, restauro e devolução para a cidade, de parte do antigo prédio da Santa Casa de Misericórdia (o primeiro hospital da cidade, dedicado ao trato das populações carentes).

Com o envolvimento de trabalhadores da saúde, demos início aos estudos da trajetória histórica da saúde em Campinas, em paralelo aos trabalhos de restauração, e à semelhança dos demais produtos, iniciamos a

construção de ferramentas apropriadas de diálogo, tomando como objeto o patrimônio material e imaterial da Saúde. Entre os desdobramentos mais recentes, estruturamos uma linha de roteiros turísticos pelo interior dos espaços históricos da saúde; realizamos a publicação do “Manual de Restauro da Santa Casa de Misericórdia”; iniciamos a implantação do turismo receptivo (de caráter histórico-cultural) no interior da Santa Casa; concebemos as bases de um Museu Virtual da Saúde; desenvolvemos um Programa de Educação Patrimonial para as escolas da rede pública e privada (projeto piloto) e estamos realizando parcerias com os demais hospitais e Faculdades da área, presentes em Campinas.

Os fundamentos deste projeto (em desenvolvimento) estruturaram-se no fato de Campinas reunir, há mais de 150 anos, um significativo conjunto de registros materiais e imateriais decorrentes de saberes, práticas e iniciativas no campo da saúde; conhecimentos e atividades que desempenharam papel central na conformação histórica e territorial de grande parte da região oeste do Estado de São Paulo e que na atualidade, mantém a cidade em destaque no campo da saúde.

83 As atividades do ISI estão sob a direção de Leide Mengatti, diretora executiva da instituição e atual vice presidente do Sindicato da Saúde de Campinas e Região. O Instituto conta com equipe técnica própria.

O Efeito Beaubourg: A perspectiva de Daniel Buren

Tiago Machado de Jesus

Doutorando / História Social FFLCH- USP

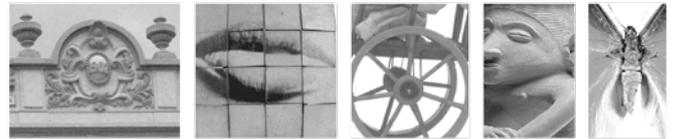
Se for possível, ou mesmo desejável, eleger um precursor para o fenômeno que hoje chamamos genericamente de “Novos Museus”, seríamos inevitavelmente levados a considerar o *Centre George Pompidou*, situado no 4º *arrondissement* em Paris, um forte candidato (ARANTES, 1991, p. 164). Inaugurado em 1977, o Centro, também conhecido como Beaubourg — nome da região onde foi construído — marcaria, segundo muitos comentadores, uma transição entre a tradição moderna dos museus neutros, com suas paredes brancas, apartado do mundo exterior, para um novo tipo de empreendimento cultural multimidiático (FACCENDA, 2003). Neste sentido, o Beaubourg seria um divisor de águas também no que diz respeito aos modos de expor as produções culturais e sua relação com o espaço onde se insere. Assim, num primeiro momento falaremos sobre o prédio que abriga o centro e destacaremos algumas interpretações de sua arquitetura e de sua relação com o espaço que o circunda, para em seguida partirmos para uma análise da concepção do artista plástico francês Daniel Buren sobre a função dos museus artísticos, utilizando como documento um texto de sua autoria datado de 1970, para, por fim, mostrar resumidamente como sua obra se relacionou com este desafio imposto pelas novas estratégias de inserção dos museus de arte na vida social.

O prédio que abriga o Centro George Pompidou é fruto de uma composição heterogênea de temas retirados da história recente da arquitetura moderna. O projeto arquitetônico que começou a ser elaborado em 1971, é fruto de esforços múltiplos cujos principais nomes são o do arquiteto italiano Renzo Piano e o do britânico Richards Rogers. A fachada do prédio é articulada a partir de um modernismo militante, que em seu conjunto parece anunciar uma espécie de nave mítica da modernidade, que desde o início promete uma viagem para além dos limites do lugar físico onde se encontra instalado. Com claras reminiscências do construtivismo russo, *art deco* francesa e do futurismo, linhas fortes e decisivas aparecem mescladas com linhas instáveis e quase que provisórias. A presença maciça do vidro anuncia com sua transparência, a fugacidade e a fragilidade daquela montagem, deixando entrever suas estruturas, bem como a série de detalhes inacabados e coloridos que animam este eclético edifício imerso em um eterno processo de construção:

“Com seus tubos entrelaçados e seu ar de ser o espaço para uma exposição universal, com sua (calculada?) fragilidade tão distante da mentalidade ou da monumentalidade tradicional, ele abertamente proclama que nada é permanente em nossos dias e em nossa época, e que a nossa própria temporalidade é a do ciclo que aceleradamente se recicla (...). O único conteúdo do Beaubourg é seu próprio volume.”

(BAUDRILLARD, apud FACCENDA, 2003)

Deste modo, Baudrillard procura destacar o caráter auto-referencial que marca a arquitetura do prédio, ela funciona como uma obra de arte *per se*, inclusive espalhando sua “potência” para além de seus domínios: *“Tudo ao redor do bairro [Beaubourg] não é mais que um verniz – limpeza da fachada, desinfecção, design snob e higiênico – mas sobretudo mentalmente é uma máquina de produzir vazio.”* (BAUDRILLARD, 1997, p. 156) Assim o prédio surge simultaneamente como um ponto de concentração e de dispersão no ambiente urbano no qual se insere, como um ponto nodal de uma rede. Congrega atividades antes dispersas, como por exemplo, teatros, espaços expositivos, bibliotecas, restaurantes, lojas diversas e cafés. Por ocasião da entrega do prêmio Pritzker de arquitetura a Richard Rogers, o jornal *New York Times* definiu esta natureza poliva-



lente do prédio: “O Pompidou revolucionou os museus (...) transformando aquilo que fora monumentos de elite em lugares populares de troca social e cultural, costurado no coração da cidade.”⁸⁴.

Ora, ainda para falar como Baudrillard, o *Pompidou* é um pouco como aquela estrutura monolítica vista no filme “2001: Uma odisséia no espaço” de Stanley Kubrick. Todavia, ao invés de ostentar sua opacidade, tal como visto no filme, o objeto inevitável encravado no *Plateau Beaubourg* brilha e bruxuleia incessantemente. Sem deixar de lado seu caráter monumental, funciona permanentemente como um pólo de produção cultural diversificada e voltada para um público ampliado. Este modo de aparecimento se coaduna com as alegações oficiais sobre o investimento público do governo francês à época. Tratava-se então, conforme o discurso oficial, de “animar” o combalido corpo social moderno, oferecendo para um público polimorfo, situações de fluidez, comunicação e arejamento, permitindo dentro de um espaço de convivência uma maior democratização das produções culturais, dirigidas para uma ampla gama de espectadores. Alguns anos depois Jack Lang, ministro do governo de François Mitterrand resumiria este programa ao afirmar: “A cultura é o nosso petróleo”.

Todavia, para uma melhor compreensão das diretrizes que envolvem tal projeto de “animação cultural” e do que se trata com o termo “ampliação” do acesso aos produtos culturais, seria importante considerar que este discurso começa a ser formulado em um momento histórico específico, apenas três anos depois de uma das maiores mobilizações urbanas já vistas, cujo epicentro foi exatamente a cidade de Paris — me refiro evidentemente aos acontecimentos do mês de Maio de 1968. Neste contexto deve-se considerar que, por um lado o fim da década de 1960 e o início da década de 1970 marcam a consolidação do fenômeno que Mandel batizou de “capitalismo tardio”. Dito de maneira esquemática, após a segunda guerra mundial os países do capitalismo central assistem a um acelerado processo de modernização e de expansão da lógica de funcionamento do capitalismo e o conseqüente desmantelamento dos aparelhos públicos que mantinham funcionando, nos países do capitalismo central, o estado de bem estar social, atingindo inclusive, os fundos públicos para a educação e a cultura (WU, 2006). Por conseguinte, a lógica expandida do capitalismo passa a colonizar novos espaços no globo terrestre — com a intensificada ação de órgãos como o FMI, o BID e o Banco Mundial — indicando uma mudança qualitativa no sistema de regulação econômico internacional, no qual as formações tradicionais do Estado-nação perde a sua centralidade. Graças às crescentes modificações no processo laboral: como a automação da fábrica e a informatização crescente dos processos de produção, o trabalho imediatamente produtivo também perde sua centralidade, dando lugar ao que Antonio Negri chamou de operário social (WU, 2006). Isto, por sua vez, se coaduna com o quadro montado por Mandel quando este afirma:

“Longe de representar uma sociedade ‘pós-industrial’, o capitalismo tardio constitui uma industrialização generalizada universal pela primeira vez na história. A mecanização, a padronização, a super-especialização e fragmentação do trabalho, que no passado determinaram apenas o reino da produção de mercadorias na indústria propriamente dita, penetram agora todos os setores da vida social.”

(MANDEL, 1982, p. 271)

Por outro lado, em concordância com este diagnóstico, a cultura, agora sem parte do aporte financeiro garantido pelo estado, também é englobada na lógica de funcionamento do “capitalismo tardio”. Paulatinamente a cultura passa a integrar este circuito fechado que tem nas leis de circulação da mercadoria o seu espelho. Assim, neste estágio da organização da produção cultural e artística, não se trata apenas de incorporar a alta cultura na vida cotidiana, banalizando as formas estéticas consagradas, mas de in-

troduzir o universo cotidiano nos domínios reservados à alta cultura. Isto significa uma inversão preñe de conseqüências. Significa um processo acelerado de estetização integral da vida social, que encontra no turismo um de seus pontos-chave. Otilia Arantes chega a batizar esta reviravolta como a fase “soft” da Indústria Cultural, como um adendo ao diagnóstico apresentado por Adorno nos anos 40. O historiador da arte Benjamin Buchloh, por sua vez, vai ainda mais longe ao afirmar que, sob a sombra do capitalismo tardio a cultura só pode florescer reconhecendo e compactuando com tais condições, uma vez que os próprios locais de exposição (museus e galerias) buscam se adaptar às mudanças estruturais exigidas pela época. Assim, afirma Buchloh:

“A promessa utópica dos museus de oferecer acesso público ao saber histórico e à experiência cultural, é agora pervertida em uma cínica estratégia populista, que oferece o legado público da cultura burguesa como um sedativo/substituto. (...) Sua função é oferecer os mitos da cultura como bens facilmente consumíveis, que escondem o engodo de todo consumo, ocultando seu real preço, fruto do trabalho social.”

A partir do final dos anos 70, cada vez mais a indústria do turismo alia-se à programação dos museus e ao calendário das grandes exposições de arte – e de outras feiras – ao redor do globo. As obras há muito não são consumidas isoladamente, mas estão incluídas em ‘pacotes’ de turismo cultural onde as grandes exposições e os novos museus são peças chave. Neste ponto nos aproximamos do assunto específico desta comunicação que não é outro senão as instalações de 1977 e de 1978, realizada no *George Pompidou* pelo artista plástico francês Daniel Buren. Mas antes de analisarmos as instalações propriamente ditas, neste que, conforme dito acima é um dos marcos do novo modo de conceber os locais de exposição, recuperemos os principais pontos da proposta artística de Buren.

Em meio à década de 1960, marcada pelo retorno da politização do campo artístico, a obra de Daniel Buren é orientada desde seu início por uma tentativa de compreender criticamente os modos privilegiados de concepção de um objeto de arte.⁸⁵ Em 1967, fruto de sua experiência com o grupo BMPT⁸⁶, ele desenvolve a forma final de sua crítica à pintura, que ficaria conhecida a partir de então como seu “*outil visuel*”, ou seja, sua ferramenta visual. Entrementes, o próprio modo como Daniel Buren narra o processo de elaboração de sua base de pesquisa já é bastante sintomático das linhas de força presentes no campo artístico parisiense:

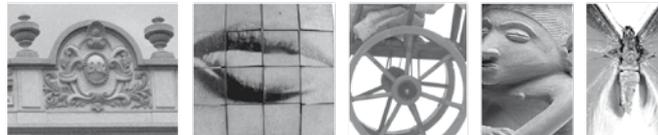
“No outono de 1965, enquanto comprava materiais para o meu trabalho no célebre mercado de Saint-Pierre em Paris, eu buscava um [tecido de] linho com listras que são geralmente utilizados em travesseiros e colchões. Ele tinha acabado, tinha um de algodão muito leve, parecido com aqueles usados para cobrir os terraços de cafés e restaurantes de Paris e do mundo inteiro. Este material lembrava exatamente aquilo que eu havia tentado fazer de maneira formal com a pintura durante mais de um ano — se bem que com pouco sucesso. Eu comprei alguns metros e comecei a trabalhar imediatamente. As listras se tornaram um modelo, um signo que mais tarde chamei de minha ferramenta visual.”

(BUREN, 1991, p. 357)

Pode-se verificar no relato acima, a presença de alguns elementos típicos das experiências de vanguarda, como a deriva pelo espaço urbano, desenvolvida já em Baudelaire (*flâneur*), retomada pelos surrealistas e no pós-guerra pelos *nouveaux realistes*; ou as práticas de *bricolage* (coleta) tal como pensada por Schwitters e desenvolvida a seu modo por Arman. Contudo, apesar de seu trabalho estar fortemente ligado ao ambiente cultural do pós-guerra francês, permeado por posições tão díspares como as posições encampadas pelo *Nouveau Realisme* e pela Internacional Situacionista, Buren procura dialogar de forma por vezes áspera

85 Para uma visão panorâmica da obra de Daniel Buren, ver LELONG, 2002.

86 A sigla se refere as iniciais dos artistas que participaram das manifestações no Salon De La Jeune Peinture de Paris em janeiro de 1967, são eles Daniel Buren, Olivier Mosset, Michael Parmentier e Viele Toroni.



e polêmica com as pesquisas norte-americanas, que ficaram conhecidas como Arte Minimal e Conceitual. Nesse sentido, pode-se verificar que seu olhar já está norteado pela crítica da pintura, fruto de suas pesquisas anteriores, que procuraram sintetizar os desenvolvimentos destas tendências. (BUREN, 2001, p. 131) Dito de forma sintética, o *outil visuel*, é, sobretudo, um esforço de construção de uma relação visual que, a partir de sua concepção, possa ser materializada em qualquer superfície, em qualquer tamanho ou local. O suporte variável é geralmente pintado dos dois lados, quando tal é possível, fazendo uso de um elemento invariável, qual seja, das listras verticais que alternam o branco e a cor, que por sua vez já estão presentes no próprio tecido que serve de “tela”; as listras distam sempre 8,7cm entre si, formando uma série (1,2,1,2,1,). Sua pintura deixa de ser “pintura” e passa a se tornar um signo para o qual não existe um significado dado de antemão. Tal intervenção procura anular o gesto expressivo, construir uma plataforma de investigação dos diferentes elementos que compõem aquilo que chamamos genericamente de obras de arte. Trata-se neste sentido de uma aproximação do “*grau zero da expressão*” (BUREN, 2006, p. 252). Assim, a obra ou proposição não possui valor em si, ela deve, como uma série, ser posta em função uma outra série para então ser devidamente analisada. Trata-se, portanto, de uma proposição visual que adquire sentido no lugar de sua instalação, conforme aponta Rosalind Krauss, em seu comentário da obra “*Within and Beyond the Frame*” (1973):

“Na medida em que as pinturas listradas de forma idêntica (pouco diferentes de toldos comercialmente produzidos) rompiam o enquadramento da galeria atravessando seus interiores, Buren parecia pedir ao observador para determinar em que ponto elas deixavam de ser ‘pinturas’ (objetos raros, originais, etc.) e começavam a fazer parte de um outro sistema de objetos: bandeiras, toalhas postas para secar, propagandas para a exposição do artista, enfeites de carnaval. Ele estava pesquisando qual é a legitimidade do poder do sistema para conferir valor a uma obra.”

(KRAUSS, 2004, p. 43)

Para designar suas obras, a partir do desdobramento deste “*grau zero da expressão*”, Buren utiliza a expressão “*trabalhos situados*”. E não é à toa que ao se apresentar ele costuma dizer que vive e trabalha *in situ* (BUREN, 2007). Com esta expressão o autor pretende designar uma maneira peculiar de proceder que, de maneira geral, pode ser descrita como uma incansável demonstração do caráter relacional e relativo do *outil visuel*. Pois sua instalação se dá em meio a um conjunto de elementos variáveis, estabelecendo uma relação crítica com a arquitetura e com o espaço urbano (FERREIRA, 2001, pp. 85-93). Por conseqüência, o lugar — ao contrário do espaço abstrato do plano modernista da pintura — adquire o estatuto de parte constitutiva da obra e pretende também ser uma moldura que faz ver o lugar composto por todos estes elementos. Em “*Limites Críticos*”, Buren resume sua tarefa como artista:

“Neste sentido, consideramos nosso trabalho como essencialmente crítico. Crítico com relação ao seu próprio processo, revelando suas contradições e a situação de cada um dos elementos levados em consideração e isto a cada vez que o trabalho se apresenta, e não numa ordem ou seqüência preestabelecida.”

(BUREN, 2001, p. 78)

Um dos elementos privilegiados por Buren em seu trabalho é exatamente o espaço do museu e da galeria entendido como elemento constitutivo e indissociável das obras apresentadas. Daí suas intervenções buscarem aflorar a relação entre lugar e espaço. Nesta chave o lugar é compreendido como artefato, ou seja, como espaço colonizado pela ação humana, com limites, fronteiras e discursos materializados por toda parte. É neste sentido que Buren participa, juntamente com outros artistas como Lawrence Weiner, Hans Haacke e Marcel Broodthaers, do movimento que ficou conhecido como *institutionel critique*. Para

trabalhos completos

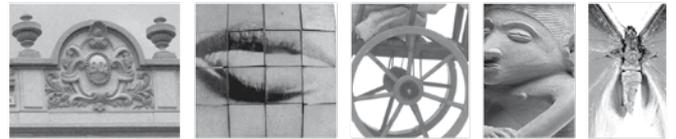
todos estes autores, as obras deveriam reconhecer que os materiais e procedimentos, superfícies e texturas, localização e disposição não são questões apenas picturais ou esculturais, vinculadas à obra autônoma (modernismo), ou ainda questões a serem trabalhadas apenas no campo da fenomenologia visual (minimalismo) ou da experiência cognitiva entendidas separadamente (arte conceitual). Ao contrário, tudo isto já está inscrito num campo pré-existente com suas convenções de linguagem moldadas por poderes institucionais, ideológicos e econômicos, cujos mecanismos de funcionamento devem ser analisados pelo artista e, na medida do possível, tornados evidentes em sua obra (BUCHLOH, 1990).

Como desdobramento de suas proposições visuais, que procuram dar conta destas injunções, seguiu-se um intenso trabalho de formulação escrita. É em um destes textos que Buren formula aquilo que para ele constitui a função do museu (BUREN, apud DUARTE, 2001). Este é um lugar privilegiado por ser capaz de assumir simultaneamente três papéis distintos para si. Em primeiro lugar assume um papel estético, pois é suporte da obra de arte e o centro onde se processa a sua fruição/percepção constituindo-se, assim, como ponto de vista único da obra tanto topograficamente como culturalmente. Assume um papel econômico, pois o museu atribui, no ato de sua escolha valor simbólico à obra escolhida, que, posteriormente pode ser convertido em valor econômico pelos agentes que compõem o meio artístico, como as casas de leilão e galerias especializadas. Por fim é um lugar místico, pois assegura para os objetos que adentram seu espaço o status de obra de arte, afastando todo questionamento sobre os próprios fundamentos dos múltiplos processos históricos que levaram à constituição de um determinado objeto como de obra de arte. Segundo Buren, o Museu é o corpo místico da arte.

Estes papéis estão articulados a três instâncias distintas que buscam no seu conjunto criar a ilusão das obras eternas. A primeira delas é a conservação, que opera sobre as bases materiais da obra. Tudo numa pintura é frágil, a tela o chassi seus pigmentos, o que significa dizer que sem a conservação a pintura seria consumida pela simples ação do tempo. Neste sentido, a conservação acaba por fixar determinada percepção fugidia da realidade, pois coisas pintadas consistem de gestos, lembranças, sonhos, símbolos, etc. enrijecidos e fixados. Mas nada disso faria sentido se não fosse a instância da reunião, que cria no espaço expositivo um ponto de vista único onde as obras são apreendidas, ao mesmo tempo em que são por elas ignorado. Tudo se passa com se a multiplicidade representada nas obras de arte pudesse ser subsumida “naturalmente” pelo efeito narrativo produzido pelo esforço curatorial. Isto nos conduz à terceira instância da função dos museus, o refúgio. Para Buren a arte, tal como a entendemos desde a renascença, seria inconcebível sem este lugar que abriga o objeto das intempéries e das oscilações simbólicas que percorrem o corpo de toda a sociedade histórica. Este refúgio é ao mesmo tempo condição de possibilidade e destino ignorado da arte. Em suma, *“O resultado é que toda obra apresentada neste quadro age na ilusão de um ‘em si’ ou de um idealismo (...) e que protege de qualquer possibilidade de ruptura.”*⁸⁷

Todavia, se considerarmos válido o diagnóstico feito acima, poderíamos dizer que qualquer encomenda que vise integrar o acervo permanente do Centro George Pompidou oferece um desafio suplementar a este modo crítico de compreensão da função do museu. Pois, apesar de contar com um espaço expositivo e acervo permanente (Musée National d’Art Moderne) o *Beaubourg* não pode ser enquadrado apenas nesta categoria. Antes parece acumular a função de um museu em um empreendimento muito mais vasto, que engloba a *Bibliothèque Publique d’Information*, um centro de estudo de música (IRCAM), entre outras ações. Como o próprio nome revela, o *Beaubourg* é construído no intuito de ser um “centro” de práticas lúdico-culturais, fruto de um plano urbanístico integrado, inclusive do ponto de vista arquitetônico. Assim, ao ser

87 Idem, p.61.



convidado para produzir uma peça para o acervo permanente do Centro, Buren teve de se defrontar com um lugar que não esconde seus pressupostos, que ao contrário, foi pensado desde o início como um ponto nodal no processo de circulação cultural que envolve todo o sistema significante que compõem o espaço urbano. Algo que remete, de um modo muito peculiar, ao sonho da arquitetura moderna de integração entre edifício e cidade. Todavia, a peculiaridade desta união está, dito resumidamente, na contrapartida da cisão entre *urbes* — suporte físico da cidade — e *civitas* — condição de civilidade, de cidadania, na medida em esta é negada pelo uso dos artefatos ali expostos como objeto de consumo. Lembremos que o Beaubourg é, sobretudo, um monumento dedicado à efemeridade das produções culturais contemporâneas. Ele pode ser compreendido, como o fez Baudrillard, ao mesmo tempo como uma obra de arte monumental e uma instância conservadora da efemeridade.

É este o contexto que envolve a proposição de Daniel Buren intitulada *Les Couleurs: Sculpture, travail in situ* de 1977. O nome da obra (“as cores”) remete de saída a um modo de referência à bandeira francesa, símbolo máximo da identidade oficial do estado francês. Seu suporte físico é similar a uma bandeira composta com a ferramenta visual e hasteada no alto de edifícios escolhidos a dedo, no espaço da cidade, alternando monumentos oficiais do estado como o Pallait Chaillot, Grand Palais e o Louvre com edifícios ligados ao capital mercantil / financeiro e a indústria do turismo como as lojas Lafayette e o Bazar do Hotel de la Ville. Todos locais visíveis do último piso do Pompidou. As bandeiras aparecem sistematicamente interligadas, uma vez que elas só podem ser acessadas integralmente através dos binóculos já instalados anteriormente no alto do prédio, para o deleite dos turistas. Com efeito, neste sistema elaborado por Buren, os elementos inicialmente estéticos — as bandeiras com o outil visuel — assumem com que por contato com as outras bandeiras, tanto as do estado francês como aquelas que anunciam a “soberania” do poder corporativo, uma função no contexto da cidade. Já os elementos funcionais, “reais”, do prédio cumprem um papel estético ao serem incorporadas na obra de Buren.

A interdependência das duas séries de objetos é o ponto central desta instalação. Pois é a conservação do ponto de vista da cobertura do Centro que permite acessar as bandeiras. Isto se dá através de um campo visual determinado que mantém a tensão entre um elemento neutro e sua função meramente provisória. Ou seja, é só através dos binóculos do Pompidou que é possível o questionamento da ferramenta visual, pois vistos de outro ponto qualquer da cidade, as bandeiras de Buren seriam apenas elementos decorativos, destituídos de sua negatividade própria, ou ainda novos signos arbitrários do poder. Dito de outro modo, ao incorporar o campo visual criado pelo Beaubourg, Buren não resolve a tensão entre espaço público e monumento, como parece ser o caso das esculturas públicas de um Richard Serra, por exemplo, antes “*As cores*” assinalaria a suspeita de uma tautologia implícita nesta relação entre o Museu e a cidade. Para Buren o Beaubourg é incontornável e se torna instrumento indispensável para a reflexão proposta pela obra.

Na instalação complementar de 1978, intitulada *Les Formes: Peinture, travail in situ*, são as paredes do Museu de Arte Moderna que são decoradas com a ferramenta visual, esta adere literalmente às paredes do museu. Nesta proposição, solicita-se ao curador responsável pelas obras do museu que retire aleatoriamente de seu acervo quadros expostos recentemente, com a condição de que mantenham o lugar original onde haviam sido então expostos. Aqui a intervenção não se dirige às obras de arte entendidas isoladamente, mas sim busca problematizar àquela instância que Buren chamou de “reunião”. Ou seja, trata-se de tornar evidente o fato de que o sentido da arte não advém das obras entendidas como objetos únicos e isolados, ao contrário, há inúmeras camadas discursivas que agem sobre o objeto. Isto malgrado a insistência em não considerar este aspecto, uma vez que a negação de seu caráter objetivo é o ponto

central do próprio conceito de obra de arte com a qual o Museu opera. Já, do ponto de vista da recepção, há novamente uma inversão de expectativas, ao invés de apreciar as obras de arte tal como previamente concebidas pelo Museu, o espectador deve presentificar a exposição. Os dois níveis, que poderíamos chamar de figura (os quadros) e o fundo (as paredes do museu) estabelecem entre si um diálogo de camadas históricas superpostas e acabam por confundirem-se. Aquele que espera encontrar algo distante e isolado, uma obra aurática poderíamos dizer, é forçado a se contentar com a imanência daquilo que lhe está mais próximo, ou seja, o próprio espaço expositivo com seus efeitos significantes.

Em suma, ao considerar as duas obras, as descrições tradicionais das inter-relações do fenômeno perceptivo (categorias como figura e fundo, espaço pictórico, etc.) não são mais válidas. A principal razão disto é que a definição de espaço não é mais compreendida como condição neutra. Em ambos os trabalhos o espaço é definido temporalmente. O espaço é reconhecido e tratado como uma dimensão da história e produzido pela própria instituição. Ou seja, trata-se de um espaço compreendido como um *lugar* (BUCHLOH, 2003, p. 136).

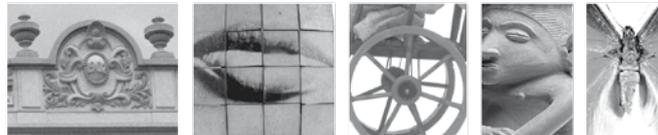
Assim, ao seguir Daniel Buren, poderíamos afirmar que o Centro George Pompidou, apesar da racionalização que envolveu a sua elaboração, das múltiplas atividades desenvolvidas ali e de seu caráter de abertura às massas, permanece cumprindo as mesmas *funções* de um museu típico do século XIX, qual seja, a separação entre cultura e a sociedade histórica de onde ela provém aliado à reunião das obras segundo seus próprios interesses, ou ainda nas próprias palavras de Daniel Buren:

“De fato, nada é mais suscetível de ser conservado do que uma obra de arte; eis porque a arte, fundamentalmente a do século XX é deveras tributária daquela do século XIX, e aceitando seu sistema, seus mecanismos e sua função (inclusive Cézanne e Duchamp), sem desmascarar um de seus principais álibis, atribuindo ao quadro de exposição algo já dado. Podemos afirmar mais uma vez que o Museu ‘marca’, imprime seu ‘quadro’ (físico e moral) sobre tudo que expõe de maneira profunda e indelével, e é com a mais absoluta facilidade que tudo aquilo por ele exposto, ou que nele produz-se, possui o único e exclusivo propósito de nele estar inscrito.”

(BUREN, 1991, p. 58)

Mas deve-se fazer uma observação importante a este texto escrito em 1970. Conforme pode ser deduzido principalmente da instalação *Les Couleurs*, a potência estetizante do Museu, seu caráter de um fim em si mesmo, pode ser exportada para fora dele e atingir a própria cidade, esta, por sua vez pode se tornar mais um objeto de contemplação estética em meio à indústria do turismo, que em muitos casos encontram nos “Novos Museus” — nem tão novos assim, se considerarmos a instalação nos termos aqui delineados — seu ponto nodal. Neste sentido, as bandeiras hasteadas no topo dos prédios/monumentos da cidade assinalam uma vitória de Pirro. Se por um lado a intervenção poderia apontar para a onipotência do artista contemporâneo, que poderia intervir livremente nos pontos mais importantes da cidade, extrapolando os limites físicos do museu, por outro lado, o acesso a esta intervenção, materializada nos signos neutros da ferramenta visual, só pode ser feita através do distanciamento produzido pelas limitações impostas pelo próprio Centro George Pompidou, ou ao sistema ao qual ele se vincula. No caso da segunda instalação mencionada, é a própria arquitetura do espaço público de exibição que se mostra desprovida de história, antes, utiliza-se dela para submeter insidiosamente os objetos, e em última análise os espectadores, ao seu próprio sistema significante.

Assim, se existe um mérito nestas instalações, este é fruto exatamente da recusa em resolver as contradições entre o Beaubourg e sua integração na esfera pública. Na verdade, esta última parece se dissolver ante a força do primeiro. O Beaubourg, entendido como uma instituição a serviço da modernização do estado



francês, sob o sombra do “ajuste estrutural” do capitalismo tardio, parece antes imprimir sobre a cidade (“*Les Couleurs*”) e sobre seus cidadãos (“*Les formes*”), o seu próprio conjunto de valores, formando uma espécie de tautologia, uma das características das produções culturais contemporâneas. Neste sentido, poderíamos afirmar com Otília Arantes:

“Obedecendo a um imperativo de “animação cultural”, que alega em seu favor a regeneração de um combalido corpo social, os novos museus são de fato lugares públicos, mas cuja principal performance consiste em encenar a própria ideologia que os anima — quando muito sucedâneos de uma sociabilidade fictícia e, por força dessa transposição, inteiramente estetizada e neutralizada.”

(ARANTES, 1991, p. 169)

Entretantes, as instalações de Daniel Buren também mostram que se a tautologia é uma condição incontornável para as produções culturais que adentram este espaço, saber disto, e encaminhar uma análise dos mecanismos de sua produção são os primeiro e indispensáveis passos para uma postura verdadeiramente crítica.

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Otília B.F. “Os novos museus”. In: **Novos Estudos Cebrap**, nº31, Outubro de 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da desapareição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. “Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions”. *October* nº 55 Winter, 1990
- _____. Benjamin H. D. **Neo-Avantgarde and Culture Industry**. The MIT Press: Massachusetts, 2003
- BUREN, Daniel. **Les Ecrits (1965-1990)**, tome III, Bordeaux, capcMusée d’art contemporain, 1991.
- DUARTE, Paulo Sérgio (Org.). **Textos e entrevistas escolhidos**. Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica, 2001.
- FACCENDA, Marcelo Borges. “Da consciência museológica francesa aos museus-supermercados de Gregotti”. In: **Arquitextos**, nº34, março de 2003. Disponível em <[www.vitruvius.com.br /arquitextos/arq034/arq034_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq034/arq034_03.asp)> Acessado em 20/03/2009
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas, Anos 60/70**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2006
- _____. “Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos”. **Arte e Ensaios**, nº8, 2001
- FOSTER, Hal; et al. **Art Since 1900**. London: Thames & Hudson, 2004
- LELONG, Guy. **Daniel Buren**. English-language edition. Printed in Italy: Flammarion, 2002
- MANDEL, Ernest. **O Capitalismo Tardio**. São Paulo: Abril Cultural, 1982
- NEGRI, Antonio. **5 lições sobre o Império**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003
- WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura, a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo, 2006.

Catálogo de Exposição

BUREN, Daniel. « Que la lumière soit » Travaux Situés, 2007. Cat.Exp. organisée à la galerie Georges Verney-Carron.

Jornais

The New York Times. Disponível em <www.nytimes.com> acessado em 20/03/2009

A síntese entre as artes visuais, a arquitetura e a paisagem: possíveis diretrizes para transferência do MAC USP para o Palácio da Agricultura no Parque Ibirapuera

Rodrigo Queiroz

Docente do Departamento de Projeto da FAUUSP

Mestre em Artes Plásticas pela ECAUSP

Doutor em Projeto de Arquitetura pela FAUUSP

Os projetos de Oscar Niemeyer para o Parque Ibirapuera

A transferência do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) para o Palácio da Agricultura - edifício integrante do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera, projetado por Oscar Niemeyer entre os anos de 1951 e 1954, e que atualmente abriga o Detran – traz a tona a oportunidade de se restabelecer a relação de unidade entre as linguagens das artes visuais, da arquitetura e do paisagismo no projeto do Parque.

O projeto para o conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera em São Paulo pode ser considerado como um instante de inflexão na trajetória de Oscar Niemeyer.

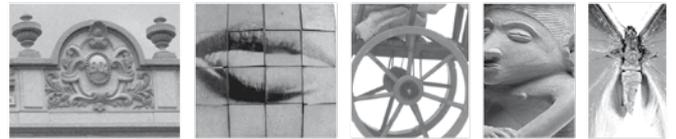
Inserido em um período compreendido pelo intervalo de tempo que separa os projetos do conjunto arquitetônico da Pampulha (1940/1943) e dos Palácios de Brasília (1956/1960), o conjunto do Ibirapuera representa uma experiência singular, pois, ao mesmo tempo em que revisita a plástica desenhada no cenário mineiro, antevê soluções que estarão presentes nos edifícios da Capital Federal erigida no Planalto Central. Os dois estudos feitos por Niemeyer para o conjunto do Ibirapuera ilustram com extrema nitidez esse deslocamento da linguagem que se afasta de um traçado quase performático e assume um teor de síntese dado pela concordância objetiva entre curvas e retas.

No primeiro estudo para o conjunto, o desenho da marquise (ainda com cinco pontas) possui um contorno, cuja excessiva maleabilidade faz eco ao desenho das marquises concebidas por Niemeyer, em projetos como o Hotel Quitandinha em Petrópolis (1950) e a Fábrica Duchen em São Paulo (1950). O partido formal do edifício fabril paulista, dado por pórticos sucessivos de seção em arco duplo, também inspirará o primeiro estudo de Niemeyer para o Ibirapuera, nos pórticos sucessivos de seção ovalada presentes no Palácio das Indústrias.

As transformações diagnosticadas entre o primeiro estudo e o projeto definitivo para o conjunto do Ibirapuera são sintomáticas do momento em que o arquiteto se desvencilha do raciocínio compositivo deflagrado em Pampulha, e executa sua primeira incursão no campo da síntese plástica a serviço de uma arquitetura de escala monumental que culminará em Brasília.

Em seus livros e conferências, Niemeyer sempre reserva um momento para a leitura da noção de *unidade arquitetural*. O conjunto do Ibirapuera se presta como oportuno exemplar para a compreensão do ideário estético de Niemeyer, que abarca as dimensões da superfície, da forma e do espaço.

Oscar Niemeyer concebe seus conjuntos a partir de uma equação hierarquizada. No projeto definitivo do conjunto do Ibirapuera, o arquiteto estabelece um diálogo entre componentes ortogonais, dados por lâminas regulares, horizontais, suspensas e transparentes, e elementos de pronunciada expressão plástica, representados pela cúpula alva do Palácio das Artes (que no primeiro estudo abrigava um planetário) e pelo prisma de seção triangular com vértice apontado para o chão, que abriga o auditório. Como elemento de ligação entre os objetos, Niemeyer propõe uma marquise que, devido sua dimensão gigantesca, nem de longe lembra sinuosidade quase doméstica da Casa de Baile e assume um contorno curvilíneo, porém



sintético, que flerta com as colagens de tema antropomórfico de seu artista preferido, Henri Matisse. A relação antagônica entre o conjunto formado pelo Palácio das Artes e pelo auditório - conectados por uma estreita e retilínea marquise/passarela - se desenha a partir de uma perspectiva armada no vazio daquela que deveria ser a praça de chegada do Parque Ibirapuera.

Em projetos como o Congresso Nacional de Brasília (1957/1958), Niemeyer retoma o diálogo entre opostos proposto para o vazio de acesso ao parque paulista. As cúpulas inversas entre si das câmaras do Senado e dos Deputados, conectadas visualmente pela linha horizontal da plataforma/embasamento, representam a depuração de uma composição plástica dada pelo diálogo entre formas antagônicas que “emergem” e “pousam” preconizado no projeto para a praça do Parque Ibirapuera. No entanto, devemos lembrar que esse procedimento plástico de desenho do espaço já se fazia presente no projeto da equipe brasileira, encabeçada por Lucio Costa, para a Universidade do Brasil na cidade do Rio de Janeiro (1936). Na perspectiva que ilustra a praça de chegada ao campus, desenhada pelo então jovem arquiteto Oscar Niemeyer, observamos uma versão embrionária dessa relação forma/espaço presente nas praças do Ibirapuera e de Brasília.

Os edifícios da Aula Magna e do Planetário da Universidade do Brasil - representados, respectivamente, pelo volume trapezoidal inspirado no Grande Auditório do projeto de Le Corbusier para o Palácio dos Sovietes em Moscou (1931) e por uma cúpula sobreposta a um embasamento suspenso e transparente - delimitam o campo visual da praça de chegada que, assim como no parque Ibirapuera, é emoldurada por uma estreita e longilínea laje que conecta visualmente os edifícios de naturezas plásticas distintas.

Em que pese o fato de sua estratégica localização na cronologia da obra de Niemeyer, não devemos assimilar o projeto para o Parque Ibirapuera apenas como um exercício intermediário entre Pampulha e Brasília, mas como uma experiência arquitetônica que ilustra toda sua trajetória. Basta lembrarmos dos dez estudos diferentes feitos pelo arquiteto para o auditório do Ibirapuera entre 1989 e 2003.

A relação de Niemeyer com o Parque Ibirapuera sintetiza um itinerário pessoal que assimila a arquitetura como o desenho da própria paisagem.

O Palácio da Agricultura como nova sede para o MAC USP

O conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera representa a síntese do projeto moderno para as artes visuais, a arquitetura, o paisagismo e o urbanismo. A relação de unidade de linguagem entre a arquitetura do Parque e as coleções de arte moderna e contemporânea abrigada em seus pavilhões possui uma dimensão e uma clareza sem precedentes. Basta lembrarmos do fato de que tanto o projeto do conjunto do Parque Ibirapuera como a formação das coleções de arte moderna ocorrem de modo quase simultâneo.

Atualmente, encontram-se instalados no conjunto do Parque Ibirapuera a sede do Museu de Arte de Moderna de São Paulo, sob a marquise que conecta os pavilhões (cujo projeto original não admite qualquer construção sob sua projeção); parte do acervo e do espaço de exposição do próprio Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) localizado em um trecho do terceiro piso do Pavilhão da Bienal, que leva essa alcunha justamente por abrigar a Bienal de Arte de São Paulo, acontecimento que inseriu a cidade de São Paulo no calendário das principais exposições de arte contemporânea do mundo, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel; o Museu Afro-Brasil que se encontra no Pavilhão Padre Manuel da Nóbrega, originalmente chamado de Palácio dos Estados; além do Palácio das Artes, rebatizado de “Oca” em 2000, por ocasião da “Mostra do Redescobrimento”, após reforma oriunda de projeto de intervenção assinado por Paulo Mendes da Rocha, e desde então, é utilizado como espaço para exposições temporárias de temática variada.

O edifício do Palácio da Agricultura, por abrigar o Departamento de Trânsito do Município de São Paulo

trabalhos completos

nunca foi assimilado como objeto integrante do conjunto do parque, apesar desse mesmo edifício integrar todos os estudos de Niemeyer.

O uso burocrático de uma repartição pública que administra a regularização da maior frota de veículos do país configura um programa que nem de longe se aproxima da salvaguarda e da exposição de obras de arte, além de estar muito aquém da arquitetura do edifício que pelo menos até o momento, o abriga. Esse “esquecimento” ou falta de consideração para com o Palácio da Agricultura não advém apenas do fato de abrigar uma função diametralmente oposta a dos demais pavilhões que ocupam o parque. Devemos lembrar de seu evidente isolamento físico. O edifício que hoje abriga o Detran encontra-se literalmente fora do parque, separado por um leito carroçável de 88 metros de largura formado pela confluência das avenidas Pedro Álvares Cabral e 23 de Maio.

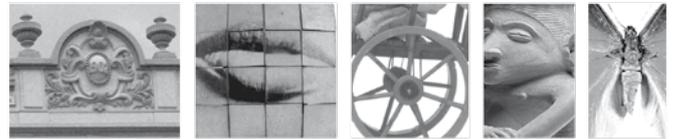
Nos dois estudos mais conhecidos de Niemeyer para o conjunto arquitetônico do parque, o arquiteto propõe uma passagem subterrânea que conecta o Palácio da Agricultura com um jardim localizado defronte a face posterior do Pavilhão das Indústrias, conhecido hoje como Pavilhão Cicillo Matarazzo. Tanto nas fotografias das maquetes desses estudos para o parque, como nas conseqüentes publicações que mostram o conjunto edificado, o Palácio da Agricultura possui nítido papel de destaque, principalmente pelas monumentais colunas em “V” que ilustram a capa do número inaugural da Revista *Módulo* que, juntamente com os periódicos *Habitat* e *Acrópole*, figurou como um dos principais meios de difusão da arquitetura moderna na sociedade brasileira.

A salutar perspectiva apresentada pela potencial transferência do Museu de Arte Contemporânea da USP para o Palácio da Agricultura configura-se como uma interessante alternativa para revertermos a atual situação desse edifício constituído pelos canônicos estilemas formais de nossa moderna arquitetura: térreo aberto, ocupado apenas pelos apoios em “V” que derivam em pares de pilares cilíndricos nos pavimentos-tipo; volume suspenso em forma de lâmina, com as faces do comprimento transparentes e as faces menores cegas; marquise/belvedere de recorte sinuoso que adentra sob a projeção do volume principal, configurando uma plataforma vazia que se desdobra na passarela que adentra o volume anexo de cobertura inclinada e amparado por brises-soleil verticais móveis. Esse conjunto de soluções manipuladas em um único projeto transforma o Palácio da Agricultura de Niemeyer num *modelo* que encontrará variações em sua própria obra, como o Hospital Sul-América que margeia a Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro, cujo projeto, elaborado em 1952, encontrará eco, em projetos de Niemeyer como o edifício de apartamentos construído no Bairro Hansa em Berlim e na Fundação Getúlio Vargas em Botafogo, no Rio de Janeiro, ambos os projetos foram elaborados em 1955, além dos primeiros estudos do arquiteto para os edifícios ministeriais de Brasília.

Lembremos que os primeiros esboços para o conjunto do Parque Ibirapuera datam de 1951 e que o projeto do Palácio da Agricultura pouco foi alterado até a solução final, apenas o traçado da pequena marquise/belvedere que abre mão da ondulatoria, consequência da concordância entre segmentos de arco, e assume um movimento, dessa vez, mais estruturado pela concordância entre arco e reta. Tal operação na mudança do traçado que define o perfil da marquise lateral ao Palácio da Agricultura é diagnosticada também na grande marquise que conecta os pavilhões implantados no parque em si.

A ocupação do Palácio da Agricultura pelo MAC USP coloca-o em pé de igualdade, pelo menos do ponto de vista do programa, com a consolidada vocação cultural dos demais edifícios do conjunto.

Acredito que a diretriz estruturadora do projeto de transferência do MAC USP para o Palácio da Agricultura deveria alicerçar-se na compreensão do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera como patrimônio moderno de valor indiscutível. Ao abrigar a coleção do MAC USP, o Palácio da Agricultura, alinha-se,



como programa, as destinações dos demais pavilhões do Parque do Ibirapuera. Isto é, como função, a exposição e preservação da arte moderna e contemporânea, é o destino mais oportuno para a reintegração do Palácio da Agricultura ao conjunto do Parque, pelo menos do ponto de vista programático.

Seguem algumas diretrizes que se apresentam cada vez mais evidentes, conforme analisamos de modo mais sistemático a reutilização do Palácio da Agricultura como museu de arte moderna e contemporânea:

1. A recuperação, em sua integridade, e de modo definitivo, do conjunto arquitetônico do Parque Ibirapuera, considerando a singular unidade entre o programa arquitetônico e a arquitetura dos edifícios (a arquitetura moderna como espaço da arte moderna) em uma escala sem precedentes na história da arquitetura moderna. Inclua-se na proposta a remoção de toda e qualquer edificação construída sob a projeção da grande marquise que possui a clara vocação de cobertura para um espaço integralmente aberto, além da implantação do projeto paisagístico de autoria de Roberto Burle Marx que nunca foi executado;
2. A previsão de uma nova articulação aérea com o Parque do Ibirapuera, que substitua a existente (que conecta o atual Detran a um terreno externo ao Parque) e aproxime a potencial praça do novo MAC USP, localizada no vazio entre o Palácio da Agricultura e seu anexo, com o jardim localizado nos fundos do Pavilhão da Bienal, que inclusive recebeu tratamento especial de Burle Marx, justamente por reconhecer a importância dessas praças de chegada, tanto de um lado como de outro da avenida;
3. A preservação do nível do térreo do Palácio da Agricultura vazio, principalmente, sob sua projeção, onde se encontram os pilares em “V” que deveriam estar ao ar livre como parte do acervo de uma praça de esculturas;
4. A proposição de uma possível interligação com o jardim do Instituto Biológico, interrompido pelo muro que o separa do terreno do Palácio da Agricultura, com o objetivo de ampliar a área verde pública e oferecer um novo acesso ao MAC USP;
5. Diferentemente dos demais pavilhões projetados por Niemeyer para o Parque Ibirapuera, o Palácio da Agricultura não foi concebido como espaço de exposição. Apesar de apresentar soluções plásticas em comum com os demais pavilhões (prisma horizontal elevado, estrutura independente recuada sob a projeção dos limites da planta, caixilharia integral nas faces maiores, faces cegas, ou parcialmente cegas nas faces menores, apoios que descarregam no solo em forma de “V”) o Palácio da Agricultura sempre teve a finalidade e vocação de edifício administrativo, no caso, a Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo. Daí surge o dilema de como transformar em espaço de exposição de arte contemporânea, que assume os mais diferentes suportes e dimensões, um edifício de uso administrativo, cujos andares tipo possuem pé-direito convencional que não passa dos 3 metros, além da pouca largura da lâmina do edifício principal (18 metros), insuficiente para a exposição de obras que exigem espaços generosos.

Por se tratar de um museu universitário, o MAC USP possui grande parte de seu programa ligada a atividades administrativas e de educação que poderiam ser desempenhadas na lâmina existente, inclusive os cursos livres e aqueles vinculados ao programa de pós-graduação do MAC USP, além da biblioteca. Poderia se reservar somente o primeiro e o último pavimentos-tipo como salas de exposição do edifício principal, com peças pequenas, preferencialmente pinturas, que poderiam ser fruídas em um ambiente com pé-direito de 3 metros.

O bloco horizontal anexo possui espaço interno mais amplo se comparado com as lajes sucessivas do edifício principal. Nesse edifício raso, poderiam ocorrer algumas exposições de obras maiores, assim como a

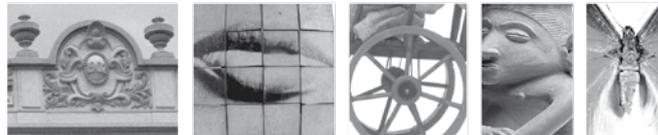
trabalhos completos

reserva técnica de peças de grandes dimensões, ao passo que a reserva técnica de peças menores poderia ocupar até dois pavimentos do edifício principal.

6. A drástica alteração do uso de um edifício dessa natureza acarreta inevitáveis alterações em seu estado original, tanto nos espaços interiores como em sua aparência exterior. Quando advogamos em favor da retomada das virtudes originais do edifício projetado por Niemeyer, que foram sistematicamente ignoradas com seu uso indevido como sede do Detran, sabemos das reais transformações que um típico exemplar da arquitetura moderna deve passar para receber e proteger coleção tão valiosa e singular como a do MAC USP. Desse modo, seria natural e até lógico que esse edifício sofresse algum tipo de alteração em seu aspecto original. Entretanto, as evidentes virtudes a serem preservadas nesse exemplar moderno afloram em sua dimensão urbana: o piloti em “V” que deveria preservar o térreo vazio e aberto, propiciando tanto a visual para o Parque como o espaço físico necessário a praça do MAC USP que se estende para o espaço aberto entre o edifício principal e seu anexo, além da plataforma em forma de marquise/belvedere, instância intermediária entre o espaço público e o uso particular do edifício.

A preservação dessa configuração espacial demonstra o reconhecimento do valor desse patrimônio arquitetônico em sua principal característica: a suspensão do edifício e a liberação da superfície do chão.

A transferência da sede do MAC USP para o Palácio da Agricultura é um acontecimento, cujo potencial poderia desencadear ações na direção de restabelecer o verdadeiro sentido cultural e urbano do conjunto do Parque Ibirapuera. Entretanto, para isso, é necessário que reconheçamos nessa mudança, a oportunidade de refletirmos de modo propositivo sobre o destino desse gigantesco museu composto pelos edifícios desenhados por Niemeyer, que são, simultaneamente, o abrigo e a imagem da arte moderna em São Paulo.



29 de abril de 2009

Museus e requalificação urbana

Oficinas na Bolsa do Café: diálogos entre educação e herança cultural

Adriana Negreiros Campos

Professora de Ensino Fundamental e Formadora de professores

Cristiane Eugênia Amarante

Coordenadora Pedagógica e Formadora de professores

Especialista em Ciências Humanas no Centro de Extensão Universitária (CEU) – SP – 2007

Marjorie Cravalho

Museóloga e coordenadora do Museu do Café, Santos, SP

Um Museu... Vários olhares...

A valorização da cultura material na escola é uma prática necessária no sentido de fomentar a preservação dos bens culturais dos diferentes grupos sociais, possibilitando a ampliação do respeito à diversidade e do exercício da cidadania. Porém, é preciso que o professor esteja sensibilizado em relação às práticas de ensino-aprendizagem que abram espaço para que diferentes conhecimentos sejam construídos pelos alunos a partir do questionamento e da pesquisa.

Por meio de uma parceria entre Secretaria Municipal de Educação e Museu do Café⁸⁸ foi possível experimentar essa construção de conhecimento em um espaço muito propício para os encontros que chamamos *Oficina na Bolsa*.

O próprio nome do evento já sugere uma interação entre formador e participante. Diferente de um curso ou palestra, oficina pressupõe ação. A intenção era provocar a curiosidade, o interesse. O que é uma oficina? Oficina em museu?

Essa concepção estava ligada ao fato de vermos o museu como patrimônio⁸⁹ e espaço de aprendizagem ao mesmo tempo. Nós não estávamos lá para falar de coisas, de teorias, embora esse momento também estivesse presente. Mas a intenção era permitir que as pessoas pensassem sobre os objetos⁹⁰ expostos, as formas como estão expostos. Não significa assimilar um discurso, mas desmontar a construção elaborada via exposição.

Vemos a metodologia de Educação Patrimonial como alternativa a visita monitorada convencional, que é algo que tem nos incomodado muito. Pela passividade. Por tratar a exposição como um conhecimento pronto e acabado. Concordamos com Meneses quando diz que *“identidade e história não podem ser objetivos de um museu, mas objetos seus de tratamento crítico – até mesmo para fundamentar uma ação educacional legítima e socialmente fecunda.”* (2000 p.95). Pudemos comprovar isso em uma atividade em que as pessoas deveriam elaborar perguntas sobre objetos, quadro ou detalhe arquitetônico, pois entravam em conflito porque achavam que o museu era um lugar para buscar respostas e não elaborar perguntas. Mas se temos respos-

88 Os museus podem dar um contributo à escola, ensinando a observar e a ler um objecto, uma obra de arte, um monumento, uma cidade ou uma região. (DUARTE, 1994, p.67.).

89 “(...) falar em Patrimônio é também conceber a materialidade que nos cerca dotada de sentidos. (...) Os prédios públicos, museus, monumentos e toda a natureza que nos cerca, ruas, árvores, rios são parte integrante da nossa trajetória.” (VOLKMER in MILDNER, 2005, p.30).

90 “(...) um objeto (...) deve ser entendido como um fragmento, ou um segmento, de uma ampla urdidura de dependência e entrelaçamentos de necessidades e interesses satisfeitos dentro das possibilidades locais da sociedade a que ele pertence”. LEMOS, 2004, p.11.

tas prontas, não construímos conhecimentos.

Havia nessa proposta da elaboração das perguntas a necessidade de mostrar que tudo era intencional. O fato da curadora da exposição estar presente facilitava essa percepção, pois ela contribuiu contando porque determinada foto foi colocada em um local e não em outro. Era a desconstrução do discurso dentro do museu.

Praticar a metodologia de Educação Patrimonial causa certa estranheza ao professor, principalmente àquele que está habituado ao conhecimento do livro didático, a reprodução de informação do jornal, ao olhar para o documento sem criticidade, às práticas enraizadas de sala de aula, fruto de uma formação que não permite questionamentos.

Colocar-se na posição de questionador⁹¹ traz a oportunidade de acionar conhecimentos prévios e experiências pessoais para dialogarem com um conhecimento exposto e elaborado por outros. Necessidade de observar que não há um discurso, uma história, mas aqueles objetos expostos eram recortes, e as interpretações pessoais também são recortes de identidades e histórias plurais. De certa maneira, e na medida do possível e do que o tempo permitia, esses participantes das oficinas aprendiam a fazer história (MENESES, 2000, p.95), no espaço do museu onde muitas vezes a informação se sobrepõe à formação crítica.

O objeto como fonte de construção do conhecimento

Em um museu lidamos com o objeto⁹². O artefato, a cultura material! E embora estejamos rodeados de objetos no nosso dia-a-dia é algo que aprendemos olhar e a não ver⁹³.

Como foi dito anteriormente, havia uma parte teórica nos encontros para esclarecer o que entendíamos por cultura material – *“produto do trabalho humano, chamada de “artefato” e também “ecofato” e “biofato”, ou ainda, vestígios do meio ambiente e restos de animais associados aos seres humanos”* (FUNARI, 2003: 13). E também o que estávamos nomeando de Educação Patrimonial. Princípio *“e experiência direta dos bens e fenômenos culturais para se chegar a sua compreensão, internalização e valorização, o método da Educação Patrimonial só pode ser, da mesma forma, um processo contínuo de experimentação e descoberta,”* (HORTA, 1999, p.6) como caminho para a compreensão das evidências materiais. Uma vez que a terminologia Educação Patrimonial é utilizada para ações muito diferentes das que estávamos propondo.

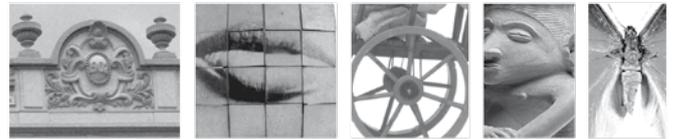
Na Oficina na Bolsa, o museu se transformava em local de pesquisa, onde professores questionavam os artefatos e investigavam evidências em variadas fontes. O conhecimento deixava de ser reproduzido e passava a ser reelaborado pelo grupo. O nosso papel de formadoras não era levar conhecimentos prontos, e sim apontar caminhos e permitir que os próprios professores construíssem uma prática diferenciada com seus alunos posteriormente.

A metodologia foi vivenciada pelos professores durante os encontros e, a partir das experiências e discussões, novas idéias para a prática iam surgindo. O registro da formação tinha o intuito de *“sistematizar experiências possibilitando a análise, reflexão e construção da teoria a partir da prática”* (PIMENTA in FAZENDA, 1998: p.172). Para documentar o caminho percorrido pelo grupo, o portfólio foi adotado como processo, uma maneira de registrar as atividades desenvolvidas e as temáticas propostas nas discussões por meio de relato escrito, fotografias e amostras de atividades desenvolvidas. Esses registros possibilitavam novas tomadas de decisões e práticas para os encontros seguintes.

91 “falta aos educadores a oportunidade de redirecionarem suas práticas. Para que nas aulas de cada dia comecem a ser contempladas questões referentes ao Patrimônio, precisam, inicialmente, os professores receber nova formação para tanto. Defendemos uma formação lúdica também para os professores.” (VOLKMER in MILDRE, 2005 p.37)

92 “Uma jarra, um candeeiro podem despertar numa pessoa determinados laços afetivos. (...) À roda desse candeeiro ou dessas jarras muitas conversas podem se cruzar, testemunhos diversos podem surgir.” (DUARTE, 1994, p.9.)

93 Ver DUARTE, 1994 sobre o hábito de educar o olhar; e HIRATA et alii, 1989, sobre a alfabetização do olhar.



Por trás das práticas... A metodologia e suas etapas...

A metodologia de Educação Patrimonial foi escolhida como fundamento para essa experiência, pois está de acordo com os conceitos e práticas atualizados em educação, e principalmente, próxima do trabalho com projeto. Na metodologia, encontramos quatro etapas que são de observação, registro, exploração e apropriação.

Na fase de observação, os professores entravam em contato com o artefato ou outro patrimônio cultural (no caso, fotos, quadros, documentos) e faziam algumas perguntas para a peça tentando descobrir o maior número de informações sobre ela a partir do olhar. Em seguida, deviam registrar suas impressões por escrito e ainda fotografar, desenhar ou utilizar outro registro. A fase da exploração era onde deveriam pesquisar em outras fontes aprofundando conhecimentos da fase inicial e respondendo questões que não foram possíveis de ser resolvidas somente com a observação. Para isso, contávamos com envelopes onde haviam outras fotos, documentos de época e artigos científicos. Por fim, a apropriação dessas etapas era realizada de maneira artística, para que os conhecimentos fossem apreendidos pelo emocional. Em cada oficina, essa apropriação foi de uma forma. Na primeira, cada grupo tinha uma proposta – de poesia, desenho, instalação. Na segunda oficina, montamos uma colcha de retalhos com imagens e texto escrito e, na terceira e última oficina, o desenho foi coletivo. O encerramento se deu no Engenho São Jorge dos Erasmos – um sítio arqueológico quinhentista.

Era importante que os professores vivenciassem essas etapas, para que as práticas com seus alunos fossem de certa forma contaminadas por essa vivência, pois *“(...) com as escolas, em busca de caminhos para a superação, partindo do princípio de que, para isso, não é possível contar com propostas milagrosas fora da escola, mas que, pelo contrário, só é possível resolvê-los, devolvendo a rede para a rede (...)”* (ALVES in BARBOSA, 2003: 285). Ou seja, era preciso estar envolvido e ter sido provocado para que houvesse mudança de prática. Ou pelo menos, acontecesse uma reflexão sobre práticas anteriores.

Entendemos então que as problemáticas deveriam surgir das necessidades dos grupos de professores e que eles deveriam participar da elaboração desse conhecimento, pois uma formação que se propõe a construir conhecimentos não pode ter sua prática voltada para a reprodução. Ela deve *“envolver os professores na sua própria formação, centrados mais na produção de saberes do que na aquisição de saberes”* (CACHAPUZ in BARBOSA, 2003: 459).

O primeiro passo da formação é questionar a visão de patrimônio cultural do grupo. A maior parte das respostas caminha no sentido de definir o patrimônio como bem edificado. Então, partimos para um diálogo sobre patrimônio material e patrimônio imaterial, embora entendamos que todo patrimônio material têm seu valor imaterial porque há toda uma simbologia por trás dele. Ao trabalhar com a cultura material, os professores entraram em contato com a cultura, e a *“(...) cultura refere-se, a um só tempo, ao mundo material espiritual, não existe uma oposição entre os dois que justifique o estudo apenas das “coisas”.* (FUNARI, 2003: 13)

Para apreender esse olhar de observador, foi preciso primeiro que o educador exercesse o papel de pesquisador, para que a partir de então reelaborasse novos conhecimentos juntamente com seus alunos. Infelizmente *“(...) podemos afirmar que, muitas vezes, os educadores – com todo seu empenho e vontade – têm falhado na capacidade de dizer e construir com o aluno o espírito investigativo que leva, por exemplo, à exploração da realidade e à descoberta do mundo científico”.* (FREITAS NETO in KARNAL, 2005: 58), porque ele mesmo não se coloca no papel de produtor do conhecimento, mas reproduzidor do livro didático.

Essa formação foi elaborada, buscando romper com esse distanciamento entre teoria e prática, entre vida cotidiana e conhecimento científico. Desejando fomentar a busca pelo conhecimento cultural por meio da pesquisa.

trabalhos completos

O Museu do Café

É incontestável a importância que o café proporcionou a partir de meados do século XIX no desenvolvimento econômico do país, do Estado de São Paulo e da cidade de Santos.

Em Santos, a região central, atualmente o Centro Histórico, onde está localizada a Bolsa Oficial do Café, é a mais representativa destas mudanças históricas, com marcos materiais e imateriais do produto, assinalado por referências subliminares ainda presentes no cotidiano, no aroma do café no ar, no traçado urbano e na arquitetura dos edifícios.

Local que nas últimas décadas vem passando por um processo de valorização do seu patrimônio cultural no que diz respeito a políticas públicas que visam tornar o Centro Histórico atraente aos olhos da própria comunidade, aos turistas que visitam a cidade e local valioso para desenvolver um trabalho fora da escola. A utilização do edifício Bolsa Oficial de Café de Santos, construção ícone da revitalização do Centro, hoje sede Museu do Café, como espaço para as oficinas é bastante significativo. O prédio foi inaugurado em 7 de setembro de 1922 dentro das comemorações ao Centenário da Independência para centralizar, organizar e controlar as operações comerciais de café, tombado no âmbito Municipal, Estadual e Federal e desde sua concepção o edifício assumiu certo caráter propagandístico, ou seja, simbolizava e difundia a riqueza do Estado, produzida pelo café. Para isso, a construção da Bolsa reuniu os atributos estéticos, monumentais e urbanísticos a esta finalidade.

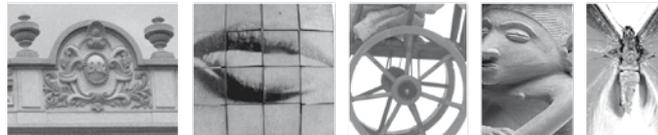
Um passeio pelo seu interior surpreende qualquer visitante devido ao requinte dos materiais empregados e na representatividade dos ornamentos, principalmente no Salão do Pregão, que permanece conservado desde a inauguração em 1922, local que nos estimula a reflexão sobre a memória social da época.

A simbologia da construção, mais a exposição museológica de longa duração "Trajetória do Café no Brasil" são instrumentos valiosos para as discussões, reflexões e desenvolvimento de processos que estreitem a ligação do indivíduo com o patrimônio, no caso do Museu, a história do café e da cidade.

Por trás da teoria... A prática...

A idéia de discutir educação patrimonial e o uso de espaços não-formais de educação surgiu após o contato, das educadoras envolvidas na proposta, com a metodologia de Educação Patrimonial trazida para o Brasil pela museóloga Maria de Lourdes Parreira Horta e das inúmeras tentativas de realização de estudos do meio no Centro Histórico de Santos, como também da necessidade de encontrarmos parceiros na escola que vislumbrassem as possibilidades de exploração da cultura material em sala de aula. Educadores essas com formação em História que fazem parte de uma equipe interdisciplinar da Secretaria de Educação do município destinadas a proporcionar formações com professores da rede. Fazia parte também da nossa vivência a realização constante de estudos do meio nas Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos, localizado na Zona Noroeste de Santos, local este de grande importância histórica, tombado pelas esferas federal, estadual e municipal.

Nosso primeiro encontro, realizado em 2006, foi pensado na perspectiva de realizar oficinas e discutir teorias na sede do Museu do Café em Santos, no antigo prédio da Bolsa do Café, monumento significativo para toda a população santista e local muito visitado pelos nossos alunos. Pensamos então em proporcionar aos educadores a oportunidade de conhecer a Metodologia de Educação Patrimonial, em que os professores pudessem vivenciar as etapas de observação, registro, exploração e apreciação do método em torno de um bem cultural de grande importância da nossa cidade: Bolsa do Café. Nossa intenção foi que visitas a locais públicos fossem melhor utilizadas em sala de aula desdobrando-se em pesquisas e divulgações, pois muitas vezes sabemos que após uma visita a um equipamento cultural nem sempre acontece o que se espera, ou seja: o trabalho continuado na sala de aula. Algumas vezes falta tempo, já que o professor



está envolvido em diversas atividades pedagógicas durante o semestre. Outras vezes, isso se dá pela falta de informação a respeito do que realizar com a visita. Portanto acreditamos que conhecer e aplicar a metodologia de Educação Patrimonial aprimoraria a qualidade das aulas permitindo que, conseqüentemente, o aluno se apropriasse do conhecimento de maneira efetiva, não só reproduzindo conhecimentos mas reelaborando-os e ressignificando-os. A metodologia que já é empregada em museus do Rio de Janeiro e São Paulo e que tem o seu maior enfoque na utilização do Patrimônio Cultural como ponto de partida para a aquisição de novos conhecimentos e não como mero complemento de conteúdos trabalhados em sala. Embora tenhamos nesses encontros como referência um bem patrimonial, nosso objetivo era disseminar a idéia de que era possível utilizar-se de outras manifestações culturais como objetivo do trabalho na escola, inclusive valorizando a cultura do local onde o aluno está inserido, ampliando a respeito da importância do patrimônio material e imaterial como fonte de pesquisa e que após facilita a construção do saber pelo aluno, pois esse torna-se o pesquisador, além de valorizar conhecimentos prévios.



Explorando o olhar.

Foto: Adriana N. Campos

À princípio, patrimônio foi identificado apenas como os bens materiais de grande importância para a comunidade, ou seja, bens imóveis, construções de outras épocas e que representavam a história de uma elite social, o que foi o mote para discussões teóricas sobre o que é patrimônio material e imaterial, as concepções históricas do conceito ao longo do tempo, desde a sua origem romana, passando pelas transformações da Idade Média, Renascimento e Modernidade até o levantamentos das Cartas Patrimoniais, sua origem e inserção prática como mecanismo de salvaguarda.

Nos encontros subseqüentes, partimos para a prática: cada grupo foi estimulado, a partir de uma ficha de observação que contemplava a análise do uso, forma, características e valor, analisar o que conheciam para que pudessem descobrir, utilizando a metodologia científica. Os professores tiveram como suporte painéis de Benedito Calixto sobre a história de Santos, objetos de uso do preparo do café, o próprio prédio e fotografias de época. Após a observação, cada grupo, teve em mãos material de pesquisa e puderam socializar o que descobriram, vivenciando as etapas de registro e exploração.

No nosso último encontro, partimos para a fase de apropriação do que foi apreendido por meio de atividades como poesia, desenhos, dramatização, colagem e instalação e da discussão da importância do produto final. Por fim, o encontro finalizou com uma visita no local, realizado pelo serviço educativo do museu, onde foram abordados os aspectos

coloca, inclusive valorizando a cultura do local onde o aluno está inserido, ampliando a respeito da importância do patrimônio material e imaterial como fonte de pesquisa e que após facilita a construção do saber pelo aluno, pois esse torna-se o pesquisador, além de valorizar conhecimentos prévios.

Os programas dos três encontros, então foram organizados dentro da perspectiva de conhecer a metodologia, aplicá-la e ampliá-la para a sala de aula. Em um primeiro momento, partimos da necessidade de conhecer o grupo de professores por meio de um levantamento de conhecimentos prévios a partir do que sabiam e o que identificavam como patrimônio.



Poesia é apropriação.

Foto: Adriana N. Campos

trabalhos completos

históricos do prédio, do seu contexto e da classe que representava: os cafeicultores.

Realizado no ano seguinte, a II Oficina na Bolsa, teve como temática a *Educação Patrimonial no Museu Vivo* com duração de 12 horas, divididos em três sábados e teve como objetivo aproximar as práticas museológicas das práticas educativas realizadas pelos professores e analisar a metodologia por meio de estudos do meio no Centro Histórico de Santos, local este que vem sofrendo intervenções por meio de políticas públicas no intuito de valorizá-lo e preservá-lo.

Dando continuidade a proposta inicial de discutir a metodologia da educação patrimonial, suas etapas e aplicação no meio escolar optamos por convidar especialistas que pudessem esclarecer como se dá o emprego da metodologia em outros espaços não-formais e as mudanças ocorridas na cidade desde a sua formação.

Convidamos primeiramente a Museóloga Marília Xavier Cury, professora doutora da Universidade de São Paulo, atuando no Museu de Arqueologia e Etnologia, com experiência na área de Museologia, com ênfase nos temas: comunicação museológica, expografia, avaliação museológica (estudos receptivos), educação patrimonial e em museus e público de museu. Nesse encontro, os participantes puderam aprofundar seus conhecimentos sobre a metodologia de educação patrimonial analisando o prédio e o seu entorno. Dando continuidade, realizamos um estudo do meio pelas ruas do Centro Histórico, onde foram analisadas as construções e transformações arquitetônicas desde a sua fundação e as interrelações entre os espaços de memória preservados.

Dando continuidade, nosso segundo convidado foi Ney Caldatto, arquiteto pela Universidade Católica de Santos, mestre pela FAU-USP, Chefe do Departamento de Desenvolvimento e Revitalização Urbana da Secretaria de Planejamento da Prefeitura Municipal de Santos desde 2005 e também responsável técnico por vários projetos e obras de restauração de bens culturais, que esclareceu de forma profícua as inúmeras alterações do espaço ocorridas em Santos em função do desenvolvimento econômico.

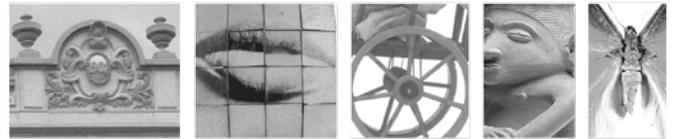
Em 2008, realizamos a III Oficina na Bolsa, dentro da 2ª Primavera dos Museus – Diálogos Interculturais e a temática foi ampliada para patrimônio arqueológico recém descoberto na cidade. Para aprofundar essas questões foi convidado para o primeiro dia do encontro Manuel Mateus Bueno Gonzalez, doutor em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (2005). Atualmente é colaborador e professor visitante - Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; diretor do Centro Regional de Pesquisas Arqueológicas. Tem experiência nas áreas de Arqueologia e de Zoologia.

A palestra proferida pelo arqueólogo foi centrada na arqueologia urbana que segundo ele *“está fundamentalmente preocupada com o passado dos cidadãos, com o formato de suas casas e ruas, da empresa, de seus mercados e oficinas, do estilo e disposição de suas igrejas, da saúde e da doença, da diversidade cultural, religiosa e da atividade econômica”*⁹⁴ e portanto, nas recentes descobertas recorrentes de obras de ampliação de uma linha turística de bonde no Centro Histórico de Santos e que teve sob sua responsabilidade o monitoramento arqueológico onde foram encontrados vestígios da primeira cadeia da Vila Santos, entre as atuais Praças da República e Barão do Rio Branco, ossos humanos e faiança ao lado da Igreja Nossa Senhora do Rosário, na



Arqueólogo Manuel Gonzalez.

Foto: Adriana N. Campos



Praça Rui Barbosa (antigo Largo do Rosário) tenha sido levantada originalmente em 1758, pela Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, e reconstruída em 1926 e o altar-mor da igreja do segundo prédio da Santa Casa da Misericórdia de Santos.

Com o intuito de elucidar os locais de monitoramento arqueológico e pensar na possível transformação museológica desses lugares, foi realizada no segundo encontro, uma caminhada pelos locais citados pelo arqueólogo. Nosso segundo convidado foi o historiador da Fundação Arquivo e Memória de Santos, Dionísio de Almeida. Nessa atividade, os educadores foram levados a observar os locais recém descobertos e analisar as transformações urbanas. Para tal, foi utilizado material didático que os levassem a fazer as comparações, formular hipóteses e chegar a conclusões que aproximassem a arqueologia da história e a análise dos diferentes usos do espaço urbano, suas transformações sociais e políticas.



Material pedagógico. Foto: Adriana N. Campos

Para finalizar, o último encontro realizou-se nas Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos, local em que marca o início da colonização portuguesa e implantação da indústria mélica no Brasil, quando foram fundados os primeiros engenhos de cana-de-açúcar. O Engenho constitui patrimônio nacional por ser o terceiro construído em terras brasileiras e por representar o único remanescente da sua época. Neste local, optamos por explorá-lo por meio da temática da educação patrimonial, onde os educadores observaram o local, registraram suas descobertas, pesquisaram e fizeram a sua apropriação.

Para terminar... Novas expectativas

Acreditamos que os encontros foram de grande relevância para os cento e vinte educadores envolvidos nos encontros, pois entendemos que as transformações no modo de pensar e ver a questão patrimonial e a relação dos locais de educação não-formais que a cidade oferece foram significativos, pois vivenciamos o que eles compreendiam ou não por patrimônio e como era possível trabalhar com a temática na sala de aula, ampliando a relação entre escola e museu, escola e cidade. Também percebemos uma continuidade naqueles educadores que voltaram ano após ano para participar dos encontros e do grande interesse que o assunto desperta.



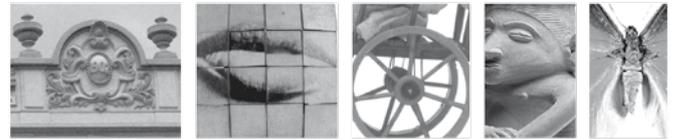
Ruínas Engenho São Jorge dos Erasmos. Foto: Adriana N. Campos

No ano de 2009, daremos continuidade aos encontros, na certeza de estarmos

ampliando o olhar em relação aos bens patrimoniais no que se refere ao seu uso pela população e e de como a cultura material pode e deve ser objeto de estudo na escola.

Referências bibliográficas

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A Educação como cultura**. Campinas: Mercado das Letras, 2002.
- CACHAPUZ, Antonio. "Do que temos direito a ter na formação de professores: em defesa de uma formação em contexto". *In*: BARBOSA, Raquel Lazzari Leite. **Formação de Educadores: desafios e perspectivas**. São Paulo: Unesp, 2003.
- DUARTE, Ana. **Educação Patrimonial: guia para professores, educadores e monitores de museu e tempos livres**. 2ed. Lisboa: Texto Editora, 1994.
- FAZENDA, Ivani (Org.). **Metodologia da Pesquisa Educacional**. 2ed. São Paulo: Cortez, 1991.
- _____, Ivani. **Didática e Interdisciplinaridade**. Campinas: Papyrus, 1998.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. 23ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- FREITAS NETO, José Alves. "A transversalidade e a renovação no ensino de História". *In*: KARNAL, Leandro (Org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- FUNARI, Pedro Paulo. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2003.
- FUNARI, Pedro Paulo e FOGOLARI, Everson Paulo (Org.). **Estudos de Arqueologia Histórica**. Erechim, RS: 2005.
- HIRATA, E. F.; DEMARTINI, C. M. C.; ELAZARI, J. M. **Arqueologia, educação e museu: o objeto enquanto instrumentalização do conhecimento**. *Dédalo*, S.Paulo, 27: 11-46, 1989.
- KARNAL, Leandro (Org.). **História na sala de aula: conceitos, práticas e propostas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. 4ª ed. Campinas: Unicamp, 1996.
- LEMOS, Carlos A. C. **O que é Patrimônio Histórico**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- LIMA, Janice Shirley Souza. **Educação Patrimonial na área do Projeto Serra do Sossego, Canaã dos Carajás**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2005.
- MENESES, Ulpiano T. B. "Educação e museus: sedução, riscos e ilusões". *In*: **Ciências e Letras**, Porto Alegre, 27: 91-101, 2000.
- PIMENTA, Selma Garrido. "Formação de Professores: saberes da docência e identidade do professor". *In*: FAZENDA, Ivani (Org.). **Didática e Interdisciplinaridade**. Campinas: Papyrus, 1998.
- PINSKY, Carla Bassanesi (Org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.
- PINSKY, Jaime. **Cidadania e Educação**. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- VOLKMER, Márcia Solange. "O Lúdico e o Patrimônio: uma proposta pedagógica". *In*: MILDNER, S. E. S. (Org.). **Educação Patrimonial Perspectivas**. Santa Maria: UFSM Laboratório de Pesquisas Arqueológicas, 2005.



Promovendo preservações: o caso do Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI) no Rio de Janeiro

Alexandre Pinheiro Ramos

Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Mestre em História pelo Programa em Pós Graduação em História da Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Helena Vieira Leitão de Souza

Especialista em Geologia do Quaternário pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Bacharel em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; Graduanda em Museologia na UNIRIO

Introdução

No princípio da segunda metade do século XX, Hannah Arendt nos alertava sobre uma das características mais marcantes do mundo moderno, a sociedade de massas, aí especificando sua relação com a cultura (ou falta dela) e os objetos culturais. Assim, diz-nos esta autora: “A sociedade de massas, ao contrário, não precisa de cultura, mas de diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversão são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo” (ARENDDT, 1997, p. 257). Estes produtos, como Arendt ainda ressalta, servem para “passar o tempo” que “sobra” entre as atividades ligadas ao trabalho e quando o sono necessário para o metabolismo humano recebe sua parcela de tempo; estariam eles à disposição dos indivíduos em seus momentos de lazer, prontos para serem usufruídos, ou melhor, *consumidos*, a fim de satisfazerem aqueles que os consomem.

Esta noção de consumo, que nos dias de hoje é passível de ser observada junto à palavra *cultura* – como na expressão vista em propagandas ou falada pelas pessoas: “é preciso consumir cultura”, ou variantes que guardam este mesmo sentido – na verdade é altamente nociva à cultura, em vista que o consumo pressupõe a destruição daquilo que é consumido, acarretando seu desaparecimento e posterior busca por novos “objetos” a suprirem tal necessidade. É diferente, por exemplo, da noção de uso que pode implicar em desgaste, mas não em destruição; bens culturais, sejam eles produzidos pelo presente ou pelo passado, podem ficar sob risco quando passam a ser considerados como detentores de funções para o processo vital dos indivíduos e da sociedade, como água ou comida, isto é, eles devem ser consumidos apenas com o intuito de satisfazer alguma “necessidade”, no caso em questão, relativo ao lazer ou a diversão – sendo este apenas um dos casos, pois estes mesmos bens culturais podem assumir a função de meros objetos que fornecem *status* ou distinção, o que, em última análise, recai sobre o mesmo campo da pura e simples satisfação, pois um indivíduo que se gaba, por exemplo, de ler determinado autor/livro que fuja dos padrões considerados populares, procura, antes de tudo, do prazer advindo de colocar-se em uma posição de pretensa superioridade, ou para ser admirado por seus pares. Assim, os objetos culturais perdem “sua qualidade mais importante e elementar, qual seja, a de apoderar-se do leitor ou espectador, comovendo-o durante séculos” (ARENDDT, 1997, p. 255). São eles oferecidos em um mercado associado à pura ociosidade e diversão e transformam-se, além do que já foi mencionado, em um amontoado de informações fragmentadas de influência caótica e passageira cujo sentido (se é que ainda restou algum) de nada vale para aqueles que, parte da sociedade de massas, como colocado por Arendt (ou de consumo, como se tem ultimamente falado), desejam apenas espetáculo (BAUDRILLARD, 2004, pp. 14-18).

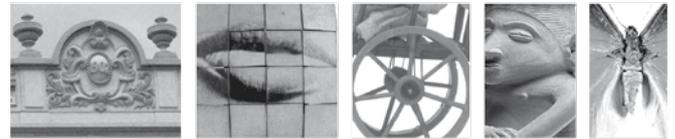
É evidente que não se está negando a possibilidade de se sentir prazer ou alguma emoção positiva por meio da contemplação ou apreciação de um objeto cultural – seja ele um livro, um quadro, uma escultura, etc. –, mas sim apontando os efeitos nocivos de considerá-lo *apenas* com tal fim, atribuindo-lhe, como

mencionado acima, esta *função*. E é neste sentido que devemos voltar nossa atenção para as relações que se estabelecem entre os objetos culturais e os indivíduos, destacando aí o papel desempenhado pelos museus – que poderíamos considerar como uma das principais instituições a zelar pela manutenção das características dos objetos culturais, impedindo sua destruição simbólica. Papel este, no entanto, que ainda extrapola tal acepção certamente simples (o que não impede de ser importante), alcançando outras esferas, e a intenção do presente texto é demonstrar tal alcance por meio de algumas considerações e reflexões baseadas em análise do Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI), localizado na cidade de Niterói, no estado do Rio de Janeiro. Para tanto, apresentamos este breve (e preliminar) estudo dividido em duas partes principais, onde a primeira, que se segue a esta introdução, tem por objetivo sugerir alguns pressupostos capazes de dar conta de uma análise entre determinados tipos de museus e as pessoas, destacando-se, sobretudo, a problemática das identidades sociais (e da modernidade), tendo como ponto de partida algumas das considerações feitas nesta introdução. Na segunda parte, passaremos a um estudo que se concentrará no Museu de Arqueologia de Itaipu, onde procuraremos tratar de uma série de questões tais como seu potencial turístico para a região, as práticas educacionais e culturais que promovem na preservação física e simbólica do museu e seu acervo, a identificação existente entre estes e a comunidade local. Ambas as partes articulam-se entre si, conferindo sentido uma a outra, e na conclusão apresentaremos nossas considerações finais as quais, se possível, procurarão abarcar os principais pontos tratados ao longo do trabalho. Com isto posto, julgamos ser o momento adequado de iniciarmos nosso estudo.

Breves apontamentos para uma análise da relação entre museus, sociedade (identidades sociais) e modernidade

Não seria sem razão o questionamento sobre a relação daquilo que foi apresentado na introdução do presente trabalho e o objeto com o qual pretendemos trabalhar, e por isto, caso haja uma dúvida acerca desta correspondência, nós procuraremos resolvê-la ainda nesta primeira parte para evitar quaisquer problemas na compreensão de nossa proposta, no entanto, não será neste momento. Devemos, agora, expor algumas questões capazes de balizar os apontamentos que pretendemos fazer para, então, iniciarmos o processo de esclarecimento de qualquer dúvida, o qual poderá ser percebido durante, e ao longo da, nossa exposição – e caso aquela não exista, será uma oportunidade válida para a melhor apresentação de nossos argumentos, bem como do caminho proposto para as análises aqui contidas.

O primeiro ponto a ser colocado para ensaiarmos os apontamentos a serem feitos diz respeito à questão da modernidade, que nas palavras introdutórias de Anthony Giddens à sua obra *Modernidade e Identidade*: “*altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência*”. Isto, evidentemente, tratando-se de uma relação mais restrita aos indivíduos, passando com certa distância de aspectos institucionais ou históricos, o que não significa dizer que estes dois “planos” estejam separados, mas justamente o contrário, pois se entrelaçam, e as transformações em um estão ligadas ao outro e vice-versa, produzindo, assim, ainda seguindo o raciocínio de Giddens, uma “*interconexão entre os dois ‘extremos’ da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro*” (GIDDENS, 2002, p. 9). Não iremos desdobrar no presente texto uma maior reflexão ou explanação acerca da idéia de modernidade, pois tal empreendimento nos levaria a discussões que acabariam por se distanciar de nosso objeto, acarretando, posteriormente, em um custoso retorno a ele, sendo assim, iremos nos limitar a considerações mais amplas e de alguma brevidade, capazes de fornecer um substrato inteligível para as análises pretendidas: a primeira a ser feita, a qual propiciará outras onde serão operadas as ligações necessárias com nosso estudo, trata do caráter altamente dinâmico da modernidade (aqui, *alta* modernidade), isto é, o mundo moderno apresenta um elevado ritmo de mudanças e transformações sem qualquer



congênera em outros períodos da História. Não é visível apenas a rapidez deste ritmo, mas também a profundidade e a amplitude de tais mudanças e transformações, as quais afetam a sociedade tanto horizontal quanto verticalmente. As descontinuidades observadas pelo advento do mundo moderno, ainda maiores que as observadas em outros momentos do desenvolvimento histórico, acarretaram, em um pequeno período de tempo, mudanças tão dramáticas e de tamanho impacto que se incidiram sobre a importância antes constitutiva do papel da tradição para as sociedades, a qual, embora não possa ser considerada como inteiramente estática, contribuía para a organização das comunidades e sua continuidade ao longo das gerações⁹⁵. A modernidade, por sua vez, traz consigo uma “cultura do risco” que se liga, antes, à aferição feita pelos indivíduos para a organização do mundo social, trazendo constantemente o futuro para o presente a fim de avaliar o que pode ou não sair como indesejado em seus projetos – mas ainda assim tal prática não pode ser completada da maneira esperada pela própria especificidade do mundo moderno, caracteristicamente móvel e mutável, o que produz uma série de contingências de difícil avaliação. Assim, a modernidade parece estar presa eternamente no presente, pois há muito o valor do passado e da tradição foram deixados de lado ou vistos com desconfiança, e o futuro oferece uma série imponderável de riscos, não havendo mais para onde se voltar.

Esta breve reflexão acerca de uma característica central para a compreensão da modernidade, seu intenso dinamismo, leva-nos a uma avaliação de três pontos ligados diretamente a ela, a saber: a separação de tempo e espaço; o desencaixe das instituições sociais; e a reflexividade. Estes três elementos operam em conjunto, e por isto vamos trabalhá-los, embora de maneira bastante concisa, sublinhando, porém, o terceiro que é aquele cuja importância para nossa discussão torna-se mais visível.

A separação entre tempo e espaço consiste na “percepção” distinta destes entre a sociedade moderna e a pré-moderna: enquanto na segunda as noções de espaço e tempo coincidiam através da mediação do lugar, estando interligadas de modo que, geralmente, o saber relativo ao “quando” achava-se identificado com aspectos da natureza ou conectado ao “onde”, na sociedade moderna, sobretudo com o advento da marcação mecânica das horas, há um distanciamento entre tempo e espaço o qual causa um “esvaziamento” de ambos, onde o lugar é arrancado do espaço, levando ao estabelecimento de relações entre indivíduos ausentes, localmente distantes. Por exemplo: uma determinada tarefa deve ser cumprida em um dado limite de tempo; é possível que tal compromisso tenha sido firmado por pessoas que não estão fisicamente presentes, e que o limite de tempo estabelecido (marcado por um relógio) deva ser obedecido à risca, sem possuir qualquer ligação com o lugar (ou seja, é um tempo “vazio”) onde aquela tarefa ocorrerá; e este lugar, por sua vez, independente do que está nele presente, passa a ser moldado por meio de uma série de relações que ocorreram, originalmente, longe dele. Todavia, tal separação não incorre no desaparecimento do tempo e espaço da organização social, mas podem ser recombinados de maneira a coordenarem as atividades humanas sem fazer qualquer menção ao local. Na modernidade, tempo e espaço são separados apenas para se integrarem novamente de outras formas – este exemplo que acabamos de apresentar demonstra o processo de separação e reintegração, sem o papel executado anteriormente pelo lugar.

A idéia de desencaixe liga-se a este primeiro elemento por designar o “deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de espaço-tempo” (GIDDENS, 1991, p. 29). Como uma explanação, ainda que concisa, deste elemento requer um espaço maior daquele que dispomos no presente trabalho, pois não podemos correr o risco de nos alongarmos em outros assun-

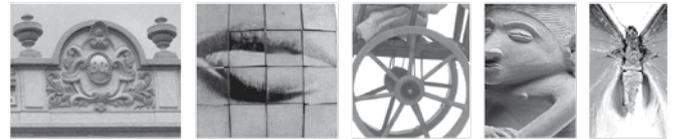
95 Isto não significa dizer que a tradição tenha desaparecido, pois ela “não só resiste a mudança como pertence a um contexto no qual há, separados, poucos marcadores temporais e espaciais em cujos termos a mudança pode ter alguma forma significativa”. Cf. GIDDENS, 1991. p. 31.

trabalhos completos

tos, deixando de lado aqueles acerca dos quais devemos nos debruçar para análises – e também porque o encaminhamento a ser dado concentra-se nele em menor escala – manteremos em aberto tal discussão, apontando aqui para seus desdobramentos passíveis de serem conhecidos na indicação feita à nota 8. Para evitar uma passagem brusca ao terceiro elemento, mencionaremos apenas os dois tipos mecanismos que operam no desencaixe: as “fichas simbólicas”, que se constituem em meios de troca de valor padronizado, capazes de serem utilizadas em diversos contextos distintos, sem qualquer ligação com os indivíduos e grupos que as usam (seu principal exemplo é o dinheiro); e os “sistemas especializados” – ou “peritos” – que são sistemas que encerram em si uma elevada competência técnica e profissional, organizando o ambiente, tanto material quanto social, a nossa volta (por exemplo, uma pessoa que adquire um apartamento como sua moradia está envolta em um sistema especializado que abrange desde as fundações do prédio até o aquecedor do banheiro, e ela confia em seu funcionamento a despeito de seu restrito conhecimento sobre seus componentes). Ambos mecanismos caracterizam a noção de desencaixe porque são capazes de retirar as relações sociais de seus contextos imediatos, bem como induzem à separação entre tempo e espaço.

Alcançamos, agora, o terceiro elemento, que nos interessa mais para a presente discussão. Pouco acima mencionamos a conturbada relação existente entre tradição e modernidade, o que nos faz pensar esta como uma ordem pós-tradicional, assim caracterizada pela influência dos dois elementos tratados até aqui, capazes de afastar a vida social de uma série de pressupostos e práticas preestabelecidas. Daí surge a *reflexividade* do mundo moderno, uma das principais características para o intenso dinamismo deste. Refere-se ela ao “fato de que as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (GIDDENS, 1991, p. 45). Decerto que em outras sociedades (pré-modernas), novas descobertas são capazes de alterar ou reformar determinadas práticas sociais, mas a diferença marcante da modernidade é a radicalização desta possibilidade nas mudanças das convenções em todos os aspectos da vida. Aqui não surge apenas uma espécie de fetiche pelo novo, mas sim uma prática reflexiva que não conhece limites – e aqui poderíamos fazer uma acertada alusão ao “advento da Dúvida Cartesiana”, caracterizada por sua “*universalidade, [e pelo] fato de que nada, nenhum pensamento ou experiência, dela escapa*” (ARENDDT, 2008, p. 287). Agora, se esta reflexividade passou a figurar como a base da reprodução da modernidade e dos sistemas a ela ligados, fazendo com que o pensamento e ação refratem um ao outro, tudo aquilo que é feito encerra-se nas relações entre estes, quase bloqueando qualquer ligação com aquilo que existia no passado. Tudo é passível de questionamento e de dúvida – e conseqüentemente, de transformação. A antiga noção de verdade é perdida, pois qualquer que seja ela, pode ser refutada. Ora, se esta reflexividade atua constantemente nos sistemas da modernidade, é evidente que ela afeta também os próprios indivíduos, atingindo-os em seu íntimo, provocando neles uma série de transformações em suas práticas (ou em si mesmo), agora constantemente revistas. É aqui que começa a se delinear o problema das identidades sociais com as quais pretendemos trabalhar a fim de estabelecermos uma ligação com determinadas instituições museológicas – que por sua vez estará inserida nas relações com as conseqüências da modernidade como a vimos tratando até este momento.

Na modernidade, as (auto-)identidades também são atingidas pela reflexividade, e neste sentido, o eu transforma-se num “projeto reflexivo”, devendo ele ser construído e moldado com base naquilo que o ambiente apresenta a fim de que se estabeleça uma ligação entre as mudanças pessoais e sociais. A auto-identidade, como quase tudo característico da sociedade moderna, é um *processo* que leva a um fim indefinido ou transitório, pois este logo se metamorfoseará em um novo início, ou um *meio* capaz de dar continuidade



ao processo, avançando sempre com uma perspectiva final a qual nunca se realiza. Este processo encerra práticas constantes de descarte, acumulação e substituição, reflexivamente orientadas, com o intuito de erigir a identidade dos indivíduos. Decerto que não devemos considerar unicamente este processo reflexivo dos atores sociais como o único constitutivo de suas identidades, sendo necessário, como apontou Myriam Sepúlveda dos Santos, ter em mente que a “*antecedência dos quadros sociais da memória e a presença de lugares físicos e espaciais da memória coletiva*” são elementos importantes para a compreensão de determinados aspectos à constituição das identidades que “*estão fora do alcance tanto da capacidade reflexiva do ator social, como das lógicas inerentes às construções simbólicas a que temos acesso*” (SANTOS, 1998). Este pressuposto encontra-se, em certa medida, implícito nas orientações deste trabalho, e por isto não nos deteremos muito sobre ele, sendo de maior importância continuarmos explorando os argumentos centrais da presente discussão, o que nos leva novamente ao processo de construção da identidade o qual passamos a observar por um ângulo específico no interior do mundo moderno: através da sociedade de consumo.

Se este processo se dá reflexivamente por meio das ações dos indivíduos fica claro que ele se expande por todo o ambiente da vida social, onde a prática do consumo possui aí um papel fundamental, tanto é que Zygmunt Bauman fala em “*‘ir às compras’ no mercado das identidades*” (BAUMAN, 2001, p. 98), como se os produtos disponíveis para as pessoas (produtos aqui considerados em um sentido bastante amplo, visto que nos dias de hoje tudo passou a ser negociável e passível de ser consumido) fossem peças – descartáveis – para serem utilizadas na construção suas identidades, sem esquecer aí o caráter reflexivo em seu aspecto mais concreto que tal prática assume. Neste sentido, as identidades são instáveis, porque aquilo que as compõe quase em sua totalidade (ou dependendo do caso, totalmente) são igualmente instáveis, visto que, destinadas ao consumo, e por conseguinte, à destruição, é preciso haver constantemente a inclusão de “peças novas” até que estas tenham o mesmo fim. Autores como Colin Campbell seguem os *princípios* deste mesmo raciocínio, fazendo esta mesma associação entre consumo e formação da identidade (ou seu “descobrimento”), no entanto levam a questão de uma maneira talvez excessivamente otimista, chegando a dizer que: “*A atividade de consumir pode ser considerada um caminho vital e necessário para o autoconhecimento, ao mesmo tempo que o mercado começa a se tornar indispensável para o processo de descoberta de quem realmente somos*” (CAMPBELL, 2006, p. 52, grifo nosso). CAMPBELL, ao expor tal idéia, não quer dizer que são os objetos que dizem as pessoas quem elas são, mas sim que a *relação* e *reação* existente entre estas e aqueles é que constituem a identidade, devendo esta ser ali encontrada. As colocações de Campbell vão de encontro as de Bauman, onde aquele desloca a importância na observação da mutabilidade e instabilidade das identidades para afirmar o processo contínuo de descoberta da identidade do indivíduo, bem como a constante reafirmação da realidade de seu *self*. Este tipo de análise possui seus méritos, no entanto, como colocamos pouco acima, parece-nos um tanto otimista em suas conclusões, pois independente do fato de que se deva priorizar as *relações* entre indivíduo e objetos, estas ainda estão pautadas pela idéia de consumo, o que poderia levar-nos a considerar a *identidade* a ser descoberta e explorada como uma *entidade*, em muitos casos, em constante mutação, e que deve ser continuamente *alimentada*.

Até aqui, o quadro que apresentamos procurou enfatizar o contexto moderno no qual vivemos, bem como algumas de suas implicações. Embora tratado de forma bastante concisa, para uma temática sobre a qual um sem-número de livros já foram escritos e não esgotaram o assunto, bem como não chegaram a nenhum consenso, acreditamos que chegamos ao ponto que buscávamos desde o início desta primeira parte, com as ligações ao conteúdo da introdução formando-se aos poucos, e agora devemos fazer jus ao seu título, apresentando os apontamentos que julgamos de maior relevância para uma análise, ainda que com certo caráter preliminar, da relação entre os museus e as identidades, passando pela problemática da moderni-

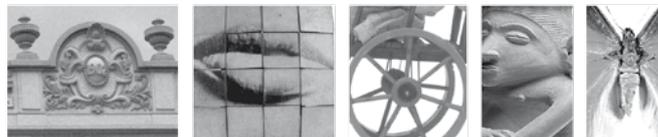
dade.

Ficou visível que nosso atual mundo moderno, a despeito de suas conquistas inegavelmente positivas, apresenta nos desdobramentos de suas características seminais traços e conseqüências um tanto perturbadoras – para utilizar o termo usado por Anthony GIDDENS em sua avaliação. Com a dúvida como pedra fundamental e a reflexividade como base constitutiva da reprodução da modernidade, convivemos com a instabilidade e o risco, tendo estabelecido uma sociedade que é curiosamente assombrada pelo futuro – e tudo isto atinge as pessoas em seu cotidiano, também como característica deste. Todo este caráter instável da vida social reflete-se na identidade dos indivíduos que em constantes mudanças podem levar a sensação de um eterno deslocamento em relação à sociedade, como se sempre houvesse algo que “não estivesse de acordo”, que precisasse ser modificado por meio de um descarte-substituição. Situação análoga na relação com as instituições, cuja instabilidade a elas inerente concede-lhes a característica, como colocou Ulrich Beck, de “zumbis”, pois pendem entre a vida e a morte, deixando uma série de decisões serem tomadas por escolhas individuais. Tudo isto reforça o caráter instável da sociedade, bem como seu isolamento em si mesmo, sem a possibilidade de se olhar para trás ou para frente – por conseguinte, devem os indivíduos olharem para si mesmos a fim de elaborarem formas capazes (as identidades) de serem alocadas em uma estrutura móvel e indefinida. Os museus possuem a capacidade de adentrar este espaço inter-relacional e, a nosso ver, operar como um anteparo a este processo reflexivo constante, atuando não só de maneira positiva em sua relação com a sociedade como dela se beneficiando, estabelecendo uma “ajuda mútua” capaz de *atenuar* aquelas conseqüências perturbadoras da modernidade.

O primeiro⁹⁶ apontamento a ser feito, no interior de um contexto de modernidade, trata da relação *museu* ↗ *sociedade*, com ênfase nas identidades dos atores sociais. As pessoas que freqüentam um determinado tipo de museu, ao percorrerem suas salas de exposição, passam a travar contato com uma série de objetos ali expostos – e em alguns casos com a própria construção que abriga o museu, como o caso do Museu de Arqueologia de Itaipu, sobre o qual falaremos na segunda parte – que, em maior ou menor grau, encontram-se ligados a diversos aspectos de sua biografia, desde aquilo visto na escola ou então por ser constitutivo da própria trajetória de vida. Seja qual for o caso, quando há este contato entre os atores e os objetos – que consideraremos como objetos culturais tal como mencionado na introdução – a relação estabelecida entre eles é capaz de sugerir uma familiaridade ou identificação⁹⁷ a qual vem à tona por meio da memória e de recordações que servem como mediadoras de tal processo o qual culminará em mais um traço na construção da identidade individual, pois aquilo que o ator reteve em algum momento, ao sofrer um estímulo sensorial (neste caso, da visão), surge novamente como parte do presente e dele próprio, criando também uma certa continuidade entre passado e presente capaz de fortalecer sua segurança ontológica na medida em que estabelece uma ligação e ordem nos eventos da vida. A força e intensidade desta relação estará, claro, diretamente relacionada ao grau de “aproximação” ou “(re)conhecimento” estabelecido durante o contato – por exemplo, durante uma exposição de artefatos de determinada tribo indígena, uma pessoa pode associar os objetos observados a uma imagem presente em um livro escolar, enquanto outra, descendente ou de convívio próximo à esta mesma tribo, fará uma ligação com o seu íntimo; a intensidade da identificação é, decerto, relativa, mas o que importa é o seu surgimento como traço constitutivo da identidade de cada ator. O tipo e a “antiguidade” dos objetos observados são capazes de influenciar a

96 Deve-se considerar o tipo de análise aqui esboçada como mais diretamente ligada a museus de natureza local, o que não impede a possibilidade de ajustes para uma aplicação de maior amplitude.

97 Certamente que pode haver uma sensação de estranhamento ou desconhecimento provocado pela visão de algo até então novo, mas isto é reflexo de um outro tipo de situação.



relação estabelecida, mas ainda assim, conjecturamos, não impedirá sua ocorrência, e mesmo que aconteça algo semelhante ao mencionado à nota 15, isto é, haja um primeiro contato que cause estranhamento para o indivíduo observador, pela novidade à qual foi exposto, a mesma situação é passível de ocorrer de dois modos: no primeiro, ele tomará conhecimento daquele objeto e, ao retornar ao museu uma próxima vez, independente do espaço de tempo, ao revê-lo, será capaz de trazer a si a “experiência passada”, formando um nexos entre ambos os momentos; no segundo há uma inversão, pois o indivíduo pode vir, mais tarde, a se deparar com algo semelhante em outra situação completamente distinta, e o mesmo processo irá se estabelecer.

Neste sentido, a relação *museu* ↔ *sociedade* pode ser vista como uma maneira de se *atenuar* alguns dos efeitos causados pela modernidade, sobretudo aqueles mencionados anteriormente, pois fornecem uma estabilidade à vida social constantemente ameaçada pela reflexividade daquela, que promove uma série de questionamentos e mudanças contínuas, levando a uma “liquidez” da vida na qual os atores passam a se sentir deslocados em vários de seus aspectos. É claro que, no caso de museus cujo acervo sofre constantes pesquisas, as exposições sofrerão com o conhecimento reflexivo aplicado aos objetos, mas ainda assim, a despeito da possível mudança gerada, isto não impedirá as relações estabelecidas, das quais falamos, com os atores. A identidade destes, pelo menos no que tange algumas de suas dimensões constitutivas, poderá ser, em certa medida, *preservada* pela atuação ou influência do espaço museológico em suas vidas, permanecendo firme não obstante as sucessivas transformações que se impõe na modernidade.

O próximo apontamento a ser feito trata da relação “inversa”, ou seja, da relação *sociedade* ↔ *museu*. Aqui, procura-se sublinhar a influência dos atores sociais na continuidade do museu, incorrendo também em um aspecto de *preservação* resultante do tipo de contato estabelecido entre o indivíduo e o objeto cultural, que por sua vez é conseqüência tanto do desdobramento da relação anterior como do momento em que ela ocorre. Esta segunda forma relacional guarda uma proximidade com a introdução do presente trabalho, pois retoma a discussão do *consumo* da cultura (ou dos objetos culturais), porém colocando-a, agora, em um contexto delimitado. Não iremos repetir o que já foi mencionado, sendo este o momento para fazermos a última ligação para concluir nosso raciocínio, para então deixamos o caminho aberto para a avaliação do Museu de Arqueologia de Itaipu com base nos pressupostos apresentados; sendo assim, retomando a noção de consumo como associada à destruição e ao desaparecimento, uma postura de tal natureza em relação aos objetos culturais acarretaria dois problemas: o primeiro é a destruição simbólica do objeto; e o segundo, como já se pode prever, é a destruição dos últimos traços estáveis componentes da identidade dos atores sociais, o que seria um atentado contra si mesmo – o que pode servir como testemunho de quão íntima é a conexão entre sociedade e cultura. Como Hannah Arendt colocou: “o consumo já não se restringe às necessidades da vida, mas ao contrário visa principalmente as superfluidades da vida (...)” e “acarreta o grave perigo de que chegará o momento em que nenhum objeto do mundo estará a salvo do consumo e da aniquilação através do consumo” (ARENDR, 2008, p. 146). Não há como negar a veracidade de tal afirmação, e muito menos seu perigo potencial ao atingir diretamente a sociedade que então perderia qualquer aspecto de estabilidade, pois a vida social, sofrendo de transformações contínuas, não poderia fornecer qualquer outra forma de garantia de segurança visto que ela está presa em si mesmo e a única maneira de contornar sua situação, através do consumo intenso a fim de que os atores estabeleçam uma identidade estável, é a mesma que a deixou assim, acarretando em um processo de retro-alimentação, pois a insegurança é solucionada pelo consumo que produz a insegurança.

Neste contexto, os atores dentro do museu e diante de todos os objetos que lhe são apresentados estabelecem entre si uma relação que não pode ser traduzida em consumo, ou seja, a busca de simples diversão

passageira em vista de que outras formas já foram experimentadas e tornaram-se tediosas, sem mais nenhuma novidade, sendo que o mesmo ocorrerá após a visita ao museu, e qualquer forma de identificação ou o surgimento de memórias e recordações serão prontamente bloqueados em vista da postura adotada pela pessoa, bem como será impossibilitado o estabelecimento futuro de uma relação *museu* ↔ *sociedade*, já que o descarte já terá sido feito, impedindo a manutenção da continuidade dos eventos da vida – o presente será eternamente vivido, enquanto tenta-se calcular os riscos que fantasma do futuro pode trazer. E como já foi aventado, o “uso” destes objetos com o intuito de conferir status ou distinção incorre na mesma prática, pois ganham um valor puramente funcional, o qual, certamente, não conseguirá se manter, precisando também, por conseguinte, ser descartado, levando a sua destruição simbólica. Desta maneira, a relação *sociedade* ↔ *museu*, apontando para a importância dos espaços museológicos, é capaz de promover a preservação destes e dos objetos nele mantidos diante da importância a eles conferida pelos atores sociais, dando continuidade a sua existência e atuação.

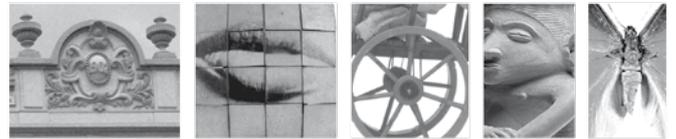
Uma única relação *museu* ↔ *sociedade* é claramente concluída dos pressupostos apresentados, o que não está de forma alguma errado, no entanto, caso desejemos levar adiante uma análise capaz de dar conta das relações que se estabelecem entre os museus e seu público, é preciso operar esta separação que em muitos momentos pode ser dificultada pela própria natureza das questões propostas, afinal, trabalha-se aqui com duas esferas “distintas” e as influências, embora recíprocas, diferenciam-se pela própria especificidade do envolvimento de cada uma delas. Além disto, muito ainda pode ser feito para a ampliação e aprofundamento das idéias aqui apresentadas, visto que se tratou apenas de um número altamente reduzidos de apontamentos que procuraram apenas designar as principais linhas de ação, de forma ainda bastante preliminar. Ainda assim, a despeito do estágio inicial de nossa reflexão, vamos partir para a segunda parte deste trabalho onde trataremos do caso específico do Museu de Arqueologia de Itaipu – e os leitores poderão traçar as ligações entre as duas partes que compõe este breve estudo.

2 O Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI)

Os museus podem ser vistos de diversas maneiras, dependendo do observador. De maneira geral, entretanto, tendemos a concordar com a idéia de que eles são espaços que possuem múltiplas funções, dentre elas, a de participarem da preservação de variados bens que, por um motivo, são considerados importantes de serem guardados, estudados e exibidos. Esses bens podem ser históricos, antropológicos, artísticos, biológicos... Enfim, são pertencentes a uma grande variedade, mas todos significam algo que os torna especiais e necessários em nossos museus, de acordo com a capacidade humana de ter curiosidade sobre o mundo que nos cerca e sobre como era o passado da Terra; curiosidade essa que leva a busca, guarda e estudo de tudo o que pode ajudar a responder algumas perguntas – ou aguçar ainda mais a curiosidade. Dentro desta variada gama de objetos que possam vir a fazer parte das coleções dos museus, é natural que verificar que os museus se apresentarão de forma diferenciada entre si. Mesmo que haja dois museus, numa mesma comunidade, preocupados em manter uma mesma categoria de acervo, digamos, por exemplo, dois museus de História Natural, eles nunca serão iguais, pois possuem acervos que não são os mesmos e seus espaços, suas finalidades, seus profissionais também não serão os mesmos – talvez nem mesmo os seus públicos.

O Museu de Arqueologia de Itaipu apresenta um acervo calcado principalmente em objetos pertencentes à pré-história do litoral fluminense. Trata-se de um museu, porém, que possui uma forte ligação com a comunidade que o cerca.

Localizado na Região Oceânica da cidade de Niterói, no estado do Rio de Janeiro, o Museu de Arqueologia de Itaipu fica perto da praia do bairro de Itaipu, um bairro majoritariamente residencial, e no meio da



colônia de pescadores do lugar, que possui com o museu uma forte ligação.

A trajetória do museu é, no mínimo, bastante curiosa: a construção que hoje abriga o MAI foi edificada para ser o Recolhimento de Santa Tereza. O Recolhimento, edificado em homenagem a santa que o nomeava, teve sua construção iniciada a partir de uma capela que havia no local, erguida em 1721 e ligada à matriz da freguesia de São Sebastião de Itaipu, que era uma das quatro freguesias da região que, nesta época, era conhecida como “*Bandas d’Além*”, que alcançava os atuais municípios fluminenses de Niterói e São Gonçalo. É uma construção de alvenaria de pedra, com argamassa feita de conchas trituradas, areia, barro e óleo da baleia (hoje em dia, em sua maior parte, sem teto).

Em 1764 o Recolhimento foi instituído (BARRETO, 2002, p. 3) pelos padres Manuel Francisco da Costa e Manuel da Rocha, e seu objetivo era abrigar crianças órfãs, salvaguardar as mulheres e crianças dos fazendeiros locais quando os mesmos viajavam e também “corrigir” determinadas atitudes que as mulheres da época pudessem vir a tentar realizar e que não seriam bem aceitas por suas famílias (RIBEIRO, 2007, p. 61). O Recolhimento atravessou o resto do século XVIII e chegou até as primeiras décadas do século XIX, mantendo suas funções até o ano de 1833, quando o vigário João de Moraes e Silva o transformou num asilo para menores.

Não se sabe quando nem qual foi o motivo que levou ao abandono de vez do Recolhimento pelos religiosos, porém, durante todo o século XX o espaço foi ocupado pelos moradores locais, que, desde então, iniciaram um processo de identificação com o espaço do antigo Recolhimento. Ocorreu, então, uma transformação: de simples ruínas de um Recolhimento, testemunhas de um espaço que foi por mais de um século quase que inteiramente feminino e infantil, para um local que passou a abrigar importantes aspectos da vida de uma comunidade: tornou-se lugar de moradia, de aulas, de velórios, casamentos... Do convívio social. O monumento foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional no ano de 1943, sendo que o ato de inscrição no livro do tombo data de 1955. Foi transformado em Museu de Arqueologia em 1977, por motivação dos cientistas ligados ao IPHAN e da população local (RIBEIRO, 2007, p. 64). Desde a sua criação que se pensava em utilizar o espaço para abrigar materiais históricos coletados em Itaipu e regiões próximas, principalmente para receber o acervo arqueológico da região litorânea fluminense até Cabo Frio. O principal impulso para a criação do museu foi a necessidade de se criar medidas rápidas de preservação das ruínas e do ambiente em volta, constantemente ameaçados pelos interesses imobiliários. Convém notar que o espaço do museu possui um forte significado para a comunidade que o cerca, pois durante anos aquelas pessoas criaram um sentimento de identificação com as ruínas, transformando-as em seu próprio espaço, ou seja, o local onde viviam e realizavam suas atividades cotidianas que, justamente por serem cotidianas, são as que mais possuem importância na vida da comunidade: são batizados, casamentos e a vivência em si. Ou seja, uma parte da história das ruínas do Recolhimento de Santa Tereza compõe é também uma parte da história da comunidade e, mais do que isso, é o que faz das ruínas um lugar de memória.

Entretanto, ao nos focarmos somente na questão referente ao espaço ocupado pelo museu e sua relação com a comunidade, corremos o risco de deixar de lado outra parte primordial de um museu que também possui um forte significado para a comunidade pesqueira de Itaipu: o acervo exibido.

Ao se tomar contato com a história do Recolhimento de Santa Tereza poderia se estranhar ao vê-lo se tornar um museu de arqueologia. Entretanto, ao se conhecer a paisagem em que o museu se insere talvez este estranhamento diminua. Próximo ao museu existe um sítio arqueológico, uma duna-sambaqui conhecida pelo nome de Duna Grande que, atualmente, é a única ainda existente na área que já abrigou o Sambaqui de Camboinhas e o Sítio Duna Pequena, ambos destruídos devido à especulação imobiliária nas praias de

trabalhos completos

Camboinhas e Itaipu.

O sítio Duna Grande foi localizado no ano de 1962 por uma equipe do Instituto de Arqueologia Brasileira e encontra-se entre a Praia e a Lagoa de Itaipu. Possui cerca de vinte metros de altura e cem metros de extensão, ficando a cerca de quatrocentos metros das ruínas do Recolhimento. A Duna Grande é parte do patrimônio arqueológico brasileiro, estando sob proteção do então SPHAN desde o ano de 1961, pois, embora ainda não houvesse sido localizada, é desde essa data que se tem garantida por lei federal a preservação de todos os sítios arqueológicos nacionais. A Duna Grande é considerada pelo IPHAN uma extensão do Museu – tal consideração não se dá simplesmente pela proximidade, mas porque parte do acervo existente no museu proveio do sítio.

De fato, quase todo o acervo foi constituído através da doação de um morador da região – o *seu* Hildo de Melo, que era Agente Federal de Fiscalização da Pesca – provindo de objetos coletados pelo mesmo e por diversas pessoas da comunidade (ainda que para a “posteridade” tenha permanecido a idéia de que somente o *seu* Hildo realizava as coletas) o no Sítio Duna Grande. As coletas ocorreram nas décadas de 60, 70 e parte da década de 80 (RIBEIRO, 2007, p. 60). A coleção consiste de machados de pedra, lascas de quartzo, vértebras de peixes, restos de fogueiras, ossadas humanas e animais etc. Dentre todos os objetos doados, podemos destacar um, de caráter especial e que demonstra toda a identificação da comunidade com o museu – trata-se do único objeto não-pré-histórico do acervo: uma canoa.

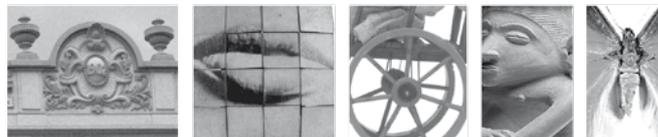
Sabe-se, portanto, tendo-se em vista os materiais recolhidos, o testemunho da Duna Grande e as pesquisas realizadas, que a região foi ocupada, bem antes da chegada dos portugueses, por povos conhecidos como “sambaquieiros”, grupos que ocuparam quase todo o litoral do Brasil e que possuíam uma intrínseca ligação com o seu ambiente, ambiente este que inclui mar, rios, lagoas. Eram construtores de grandes monumentos compostos principalmente de conchas (ou, no caso da Duna Grande, de areia e conchas), que abrigavam seus mortos e guardaram testemunhos de seus artefatos (majoritariamente feitos de quartzo). Eram excelentes pescadores (sendo normalmente conhecidos como grupos pescadores-coletores). Pescadores, como são aqueles que habitaram o museu, pescadores como os que coletaram o acervo, pescadores como os que se esforçaram para que o museu fosse criado. Vemos, portanto, que não há só uma identificação com o museu devido ao fato de o mesmo já ter sido ocupado pelos moradores da colônia, mas também porque coletaram o os objetos e se viram quase que como “herdeiros” dos povos que outrora ocuparam essa região. A doação da canoa é um indicativo dessa herança e identificação.

Convém lembrar que uma outra parte do acervo provém de uma pesquisa de salvamento arqueológico realizada no sítio arqueológico Sambaqui de Camboinhas, já destruído como dito acima, que foi coordenada pela arqueóloga do Museu Nacional, Lina Kneip. O acervo que está atualmente em exposição consiste em materiais emprestados do Museu Nacional da UFRJ e do Instituto de Arqueologia Brasileira, e uma parcela da coleção Hildo de Mello. Uma parte da coleção Hildo de Mello encontra-se em exposição no Museu Histórico Nacional.

O MAI abriga duas exposições: na capela encontra-se a exposição de maquetes, que demonstram as várias formas do trabalho arqueológico, trazendo para a realidade de seus visitantes algo pouco comum nos museus: como é feito a coleta do material que está nele contido.

Já a exposição arqueológica está numa outra sala: são diversos artefatos arqueológicos provindos de Itaipu e outras localidades próximas – como dito acima, desde o início, a idéia era que o Museu abrigasse o acervo arqueológico de toda a região litorânea até Cabo Frio (há: líticos, cerâmicas, restos de esqueletos, dentre outros).

Além das exposições, o Museu possui um programa educativo voltado para escolas e para a comunidade



local, que foca Arqueologia Histórica e Pré-Histórica e noções de Patrimônio Cultural, o Projeto Caniço e Samburá. O nome do projeto é uma homenagem à colônia de pescadores e constitui-se principalmente daquilo que poderíamos nomear como um “acervo itinerante”. Trata-se de uma série de variados materiais, que incluem vídeos, cópias de documentos históricos e encartes explicando sobre Arqueologia, dentre outros, que servem como um apoio didático aos professores que levarão suas turmas para visitar o museu. É, portanto, um preparatório para a visita (que pode ser utilizado de forma diferenciada, dependendo da faixa etária das turmas). Todo o material é entregue aos docentes dentro de uma cesta e trabalhado por eles em sala de aula antes da visita. Nas visitas, os alunos já chegam com uma idéia do que encontrarão e com a curiosidade aguçada. É uma forma também de levar o conteúdo do museu para fora, daí considerarmos o projeto como um acervo itinerante que consegue atingir não só escolas locais como também escolas de outras regiões de Niterói e do Rio de Janeiro. Graças a esse projeto, a visitação por parte de escolas no museu é intensa.

Pensando o museu como um possível atrativo turístico para a região, podemos destacar que o MAI possui bastante potencial para realizar tal intento. Primeiramente, por questões óbvias, está a sua localização: o museu encontra-se próximo à Praia de Itaipu, que é uma praia que recebe a visita de bastante gente, a grande maioria dos municípios de Niterói e São Gonçalo. O bairro de Itaipu possui um forte apelo a turistas interessados em praia, possuindo várias casas de veraneio, pousadas e restaurantes e, além disso, possui ainda como atrativo da praia o fato de que ela é exatamente oposta à praia de Copacabana, proporcionando uma bela vista. Sendo assim, seria passível que o museu pudesse receber os visitantes da praia, proporcionando a esses turistas uma outra atividade a ser realizada em seus momentos de lazer na praia. O Museu foi criado principalmente para se salvar as ruínas e o sítio arqueológico da especulação imobiliária que desejava (e ainda deseja) transformar a região em local de veraneio. Ao se investir na visitação ao museu por parte dos turistas que visitam a praia, demonstra-se que não se precisa abrir mão do patrimônio cultural e arqueológico da região para que a mesma seja valorizada e visitada.

Durante os meses de julho, agosto e setembro, o bairro apresenta grandes festas: as de São Paulo, Niterói Folia e Motofest. Essas festas também permitiriam que a visitação ao museu aumentasse bastante, novamente, ele seria uma alternativa a mais para aqueles participam – locais ou não. Além disso, o espaço do museu também poderia ser aproveitado durante estas ocasiões para a realização de atividades recreativas com temas ligados aos da festa. Dentro desta perspectiva o MAI poderia ser visto como mais um atrativo que a região tem a oferecer, o bairro fornecendo alternativas culturais para todos os tipos de gostos.

Além disso, ao longo do ano, o MAI oferece diversas atividades para a comunidade local que também podem atrair visitantes de outros lugares; em sua grande maioria, são atividades que ligam o museu ao ambiente que o cerca, como limpeza da praia, caminhadas ecológicas etc. Essas atividades ambientais demonstram que um museu não é apenas um local fechado em si, mas que possui ligação com tudo aquilo que está a sua volta. Convém lembrar que o projeto Caniço e Samburá também permite uma ampliação do alcance do museu, pois ele não só facilita que os alunos que irão visitar o museu já o conheçam antecipadamente, como também permitirá que eles, ao terem uma experiência prazerosa na visita, desejem voltar ao museu com seus familiares que também passarão a conhecer o museu e a divulgá-lo para outras pessoas, aumentando assim, o afluxo de pessoas à região.

Algo importante que devemos ter em mente é que, embora seja importante que o MAI funcione como um agente do turismo cultural, não podemos deixar que se perca o fato de quão ele é importante para a sua população. Durante o tempo em que o Recolhimento não mais cumpria a função para o qual fora criado, e o MAI ainda não havia sido instituído, as ruínas existentes serviram com espaço social para a comunidade

trabalhos completos

de pescadores da área. Durante esse tempo a comunidade construiu fortes ligações com o lugar, ligações pessoais e íntimas; é assim, portanto, que ele começou a funcionar como um agente da requalificação urbana. Um dos pontos mais interessantes na trajetória deste museu é justamente essa característica de proximidade com a comunidade, pois não só ela *conviveu* no Museu como foi quem constituiu o seu acervo e é para ela que o Museu está mais voltado, através das ações educativas propostas por ele, voltadas para essa comunidade, tratando de assuntos que a eles interessam.

Na verdade, o que o torna um museu tão especial é essa capacidade que a instituição teve de agregar a História e a Arqueologia com a Memória, tornando possível que um espaço seja ao mesmo tempo de interesse nacional, regional e pessoal. Ele funciona não só como um lugar de apresentação e vinculação de conhecimento, mas também como um lugar que funciona como espaço de memória. Um espaço de memória que apresenta objetos tridimensionais numa lógica estabelecida, dentre do discurso de memória apresentado pela instituição, que vincula a memória com a imagem, só que se trata de uma memória não só da Arqueologia, dos povos sambaquianos que habitaram a região, mas também da memória da comunidade, que cuidou das ruínas, preservando-as, e que coletou as peças na Duna Grande, que também é um lugar de memória. O seu valor histórico e seu valor arqueológico também são de interesse da população, mas ele também possui esse valor pessoal, relativo à memória da comunidade que convive a sua volta, comunidade que sempre entendeu aquele bem como seu (e não é essa afinal, o sentido dos bens públicos – pertencerem à comunidade?) e sempre cuidou de sua conservação, transformando algo que poderia estar completamente fora da realidade – ruínas históricas e artefatos pré-históricos – em bens da memória coletiva.

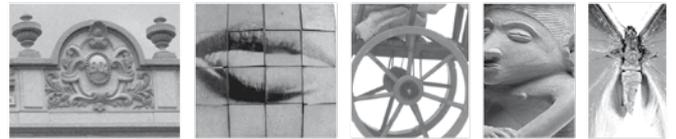
Uma exposição é sempre realizada com um determinado propósito e seguindo um dado discurso, cabendo ao espectador dar os significados que deseja e que fazem sentido para si sobre os objetos. No caso do MAI, é possível dar uma outra significação, uma nova valoração aos objetos e ao Museu, que assim se tornam mais enriquecidos, ganham um sentido maior e mais especial para aqueles que o cercam.

No caso da peças arqueológicas, por exemplo, há toda uma questão da estratigrafia do abandono, que traz o esquecimento das fontes arqueológicas e produz uma não-vinculação dessas fontes a memória cultural (BRUNO, 1999, p. 20). No caso do MAI, esse risco sempre existiu, mas a convivência da sociedade naquele ambiente tornou possível que ela fizesse uma outra vinculação em relação aos artefatos, pois foi ela quem os coletou e quem os manteve e posteriormente doou, foi um membro de suma importância naquela comunidade. O que pode ser apenas uma peça arqueológica para um visitante comum, é algo maior, importante e especial, para aqueles que ajudaram na sua coleta e preservação.

É claro que nada é tão simples assim, o museu também enfrentou e ainda enfrenta dificuldades para manter essa característica, afinal, é um processo que tem que estar sempre se renovando: é difícil manter a valorização dos patrimônios culturais quando os próprios valores de uma sociedade estão em uma situação delicada.

Conclusão

Redigir uma conclusão certamente é uma prática, em alguns casos, que está ligada mais a uma forma de se apresentar um trabalho científico do que necessariamente ao conteúdo daquilo apresentado, caso contrário, não seria incorrer em erro dizer que o presente estudo encontraria seu termo ao final do parágrafo imediatamente acima, contudo, não poderíamos nos furtar à redação de linhas capazes de apresentar, ainda, alguma contribuição para uma melhor compreensão deste estudo. Apenas para sumarizar, em breve recapitulação, a temática explorada, procuramos introduzir uma reflexão acerca da relação estabelecida entre os museus e as pessoas no que tange a construção identitária destas em um contexto de



modernidade, marcado pela intensa reflexividade e pela, e de uma sociedade de consumo. Na primeira parte, ocupamo-nos apenas com discussões mais abrangentes até alcançarmos os elementos que julgamos essenciais para o encaminhamento de uma discussão referente ao papel desempenhado pelos museus na formação/preservação da identidade dos atores sociais, bem como o destes na preservação dos museus, sobretudo em seus aspectos simbólicos. Pela limitação espacial, acabamos por privilegiar, nesta abordagem preliminar, os aspectos relativos ao público, mas ainda assim acreditamos que este primeiro registro poderá levar, no futuro, a estudos mais abrangentes. Já a segunda parte apresentou o caso do Museu de Arqueologia de Itaipu, procurando sublinhar uma série de características suas, algumas delas que lhe são bastante peculiares, que tratam tanto do acervo exposto como da construção na qual o museu é abrigado; e tanto do ambiente físico ao seu entorno como o social. Embora já tenha sido tema de estudo anterior, o MAI ainda possui traços passíveis de outras análises, bastando apenas uma mudança no ângulo de visão e novos questionamentos. Em meio a uma discussão que trate de museus locais ou de cidades, não é exagero afirmar a importância de se ter o MAI como parte integrante – e quem sabe os apontamentos feitos não podem ser de algum auxílio para outras análises, em outros museus?

Infelizmente, não nos foi possível traçar de uma forma mais visível as ligações existentes entre as duas partes que compõe o presente trabalho – para isto seria preciso uma terceira parte, mas não possuímos o espaço para tal, restando apenas esperar para que o leitor que possa ter se interessado pelo assunto possa fazer as conexões ao término de sua leitura. É possível que alguma informação acerca do Museu de Arqueologia de Itaipu não encontre uma correspondência imediata com os apontamentos da primeira parte, assim como o contrário pode ocorrer, no entanto acreditamos que o cerne de nossa argumentação mostrasse claro, e a associação entre a proposta de análise e a apresentação de um caso específico contribuiu para isto. Agora, resta-nos imaginar que foi possível dar uma pequena contribuição à temática na qual nosso trabalho se inscreve, e que novas discussões / questões possam daí vir à tona.

Referências Bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 10ª Edição.
- _____, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. 4ª Edição.
- BARRETO, Marcos. “O Museu como Espaço de Educação Patrimonial: Uma experiência no museu arqueológico de Itaipu”. *In: X Encontro Regional de História – ANPUH-RJ*, Rio de Janeiro, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.
- BRUNO, Cristina. “Musealização da Arqueologia: Um estudo de modelos para o projeto Paranapanema”. *In: Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 17, 1999.
- CAMPBELL, Colin. “Eu compro, logo sei que existo”. *In: BARBOSA, L. & CAMPBELL, C. (Org.). Cultura, Consumo e Identidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- CHAGAS, Mário. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- GIDDENS, Anthony. **Conseqüências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.
- _____, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.
- RIBEIRO, Diego Lemos. **A Ciência da Informação em Ação: Um estudo sobre os fluxos de informação no Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI)**. Niterói: IBICT/UFF, 2007.
- SANTOS, Myriam Sepúlveda dos. “Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos”. *In: Revista Brasileira de Ciências Sociais*, out. 1998, vol. 13, n. 38.

O olhar da comunidade sobre a implantação do Museu Nacional do Mar no Centro Histórico e Paisagístico de São Francisco do Sul

Anne Elise Rosa Soto

Arquiteta e Urbanista, Mestranda do Programa de Pós-graduação em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade - PGAU CIDADE, Universidade Federal de Santa Catarina

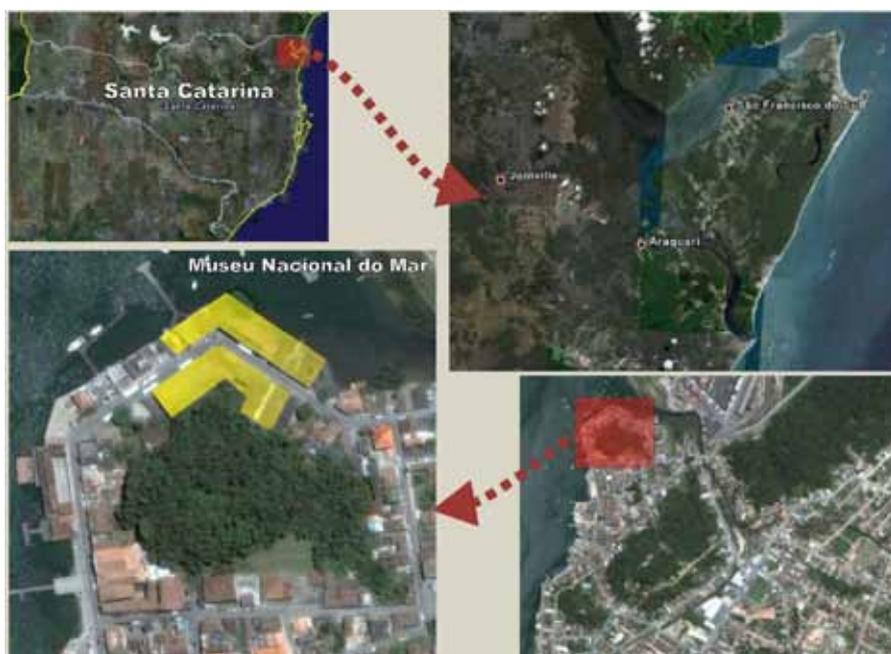
Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo do Instituto Superior Tupy – Sociesc

Dauto João da Silveira

Bacharel em Ciências Sociais e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política pela Universidade Federal de Santa Catarina

O Centro Histórico de São Francisco do Sul

São Francisco do Sul, localizada no litoral norte de Santa Catarina (imagem 1), é a cidade mais antiga do Estado⁹⁸ e freqüentemente é citada como a terceira mais antiga do Brasil. Tem nas atividades portuárias a base de sua economia, e como característica marcante a histórica relação com a Baía da Babitonga, de águas calmas e belas paisagens naturais. Devido à estagnação das atividades econômicas a partir da segunda metade do século XX e a conseqüente migração de grande parte da população para centros maiores (Joinville, Jaraguá do Sul, Curitiba, etc), manteve o traçado urbano do núcleo inicial de ocupação preservado, assim como grande parte das suas antigas edificações.



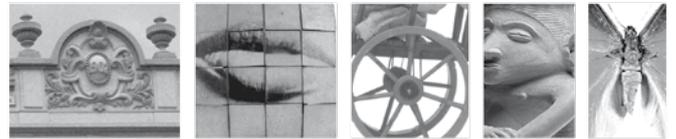
Localização de São Francisco do Sul - Museu Nacional do Mar.

Fonte: NARDI, 2008.

to, foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN no ano de 1987 através de sua inscrição no Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico. Sua preservação exemplifica uma visão adotada naquele momento em tombamentos de várias cidades brasileiras, qual seja:

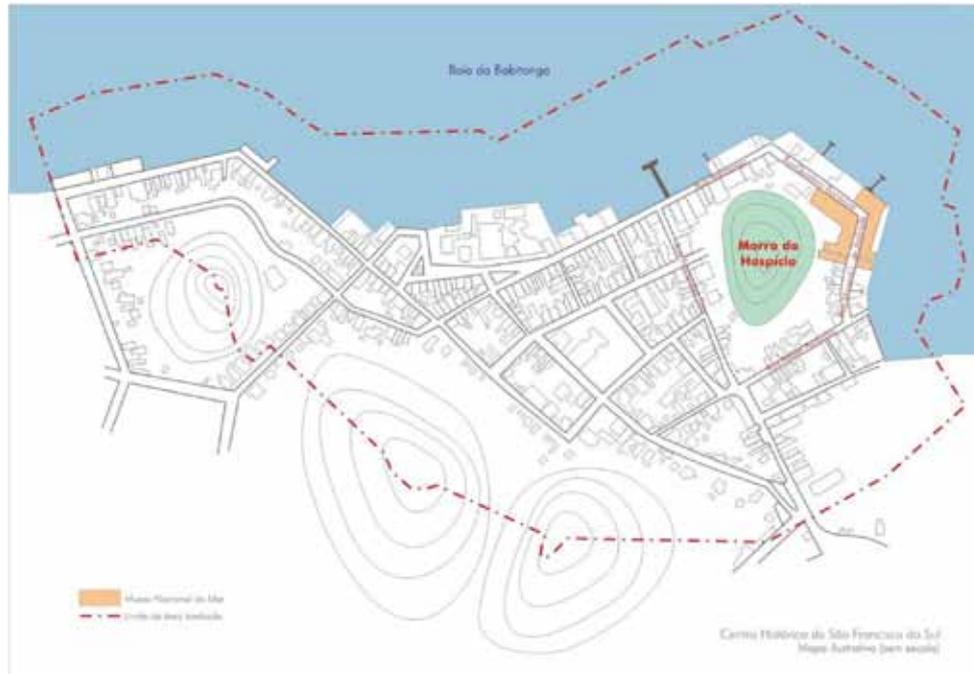
“(…) uma leitura mais abrangente desses bens, em consonância com as idéias da École des Annales, que analisa os dados históricos a partir de uma postura multidisciplinar, para que concorrem a história, a geografia, a arqueologia, a geologia, a antropologia, etc. Essa leitura entende esses bens realmente enquanto conjuntos, a partir da relação entre o meio geográfico, natural, e os grupos humanos que ocuparam aquele solo e nele deixaram vestígios. (...) Nessa perspectiva, a história das cidades não se resume mais à história de sua arquitetura, mas abrange todas as adaptações feitas pelo trabalho humano sobre o ambiente, de modo a adequá-lo a seu projeto.”

98 A fundação do povoado se deu em 1658, mas alguns autores afirmam que em 1504 o navio L'Espoir, sob o comando do francês Binot de Gonneville, aportou em São Francisco do Sul.



(FONSECA. 2005, pag. 198-199).

Sua relevância se dá, então, pelo conjunto urbano e paisagístico, no qual estão inseridos, principalmente, exemplares da arquitetura Eclética, Art Déco e alguns edifícios luso-brasileiros. Não se trata de uma arquitetura monumental; a sua preservação está presente, principalmente, na manutenção da volumetria e dos elementos de seus exteriores, notando-se a considerável quantidade de alterações nas características originais de parte dos bens arquitetônicos.



Delimitação da poligonal de tombamento do Centro Histórico.

Fonte: arquivo do Escritório Técnico do IPHAN em São Francisco do Sul.

Dentre estas antigas edificações, um conjunto significativo abriga a sede do Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras. Ademais, existem outros dois museus nas suas proximidades:

- Museu Histórico de São Francisco do Sul, sediado no edifício que abrigava a antiga Câmara de Vereadores e a Cadeia Pública, o qual se encontra no entorno imediato da poligonal de tombamento, e passou recentemente por obras de restauro financiadas pelo Programa Monumenta⁹⁹;
- Museu de Arte Sacra, em fase de implantação no espaço físico situado no interior da Igreja Matriz Nossa Senhora da Graça, preparado para este uso através da última obra de restauro realizada, também financiada pelo Monumenta.

O Museu Nacional do Mar

O Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras (imagens 3 e 4) foi implantado, na sua maior parte, em um conjunto de edificações históricas construídas a partir do início do século XX (antigos armazéns da empresa Hoepcke), as quais estavam abandonadas, no momento de sua criação, há mais de vinte anos. Sua inauguração se deu no ano de 1993, portanto apenas seis anos após o tombamento federal do Centro Histórico e Paisagístico de São Francisco do Sul.

99 São Francisco do Sul é uma das 26 cidades brasileiras contempladas pelo Programa Monumenta do Governo Federal, que conta com recursos para obras de recuperação visando à sustentabilidade econômica de centros históricos.

trabalhos completos

Pelas grandes proporções da área que ocupa, assim como das peças do seu acervo e do público que visita o museu anualmente¹⁰⁰, é possível afirmar que se trata do mais significativo espaço cultural da cidade, assim como pode ser considerado um dos principais atrativos turísticos. Seu espaço físico se caracteriza, principalmente, por grandes espaços de exposição de longa duração, pela rusticidade e pelas adaptações e congregação de diferentes edifícios:

Os edifícios que abrigam o Museu Nacional do Mar se dividem em dois grandes blocos: o dos edifícios voltados para a área marítima (Baía da Babitonga) e o dos edifícios voltados para a área terrestre, totalizando a área de 6.319,00 m². Os dois blocos formam um conjunto bastante heterogêneo do ponto de vista construtivo, pois além de se constituírem por edifícios diferentes quanto às características arquitetônicas, ao longo dos anos foram realizadas reformas, acréscimos e alterações que os conformaram como se encontram atualmente. (NARDI. 2008, pag. 19).



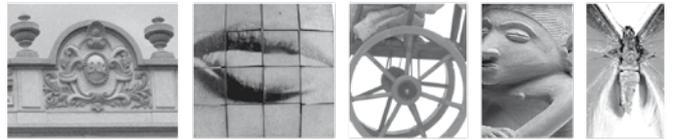
Vista parcial externa do Museu Nacional do Mar.

Fonte: arquivo do Escritório Técnico do IPHAN em São Francisco do Sul.

A justificativa de criação do Museu se deu não apenas pelo resgate do patrimônio naval brasileiro, pois se trata de um museu de embarcações tradicionais, mas também por ser um marco no movimento de incentivo à recuperação da área urbana tombada onde está inserido, que se encontrava bastante degradada naquele momento, através da intenção de torná-lo um grande atrativo do município e da região. Com a sua criação, foi creditada ao museu a relevância de ser um espaço de todas as ordens: a) um catalisador da demanda do turismo, mediante a preservação do Centro Histórico; b) um meio para proporcionar ações culturais em uma comunidade que não havia apreendido o significado do tombamento; c) um possível reflexo das manifestações sócio-culturais da população do conjunto tombado.

O presente trabalho visa investigar se a comunidade do Centro Histórico de São Francisco do Sul reco-

¹⁰⁰ Segundo informações obtidas pela Diretoria do Museu Nacional do Mar a média anual de visitantes chega a 60.000. Sendo, na sua maioria, estudantes de escolas públicas de todo Estado de Santa Catarina.



nhece, hoje, o Museu Nacional do Mar como um espaço pertencente ao seu cotidiano, se ela se apropria do mesmo e se o frequenta. O objetivo é compreender a relação historicamente construída entre o museu e a comunidade local, para além da sua representação com a sociedade em geral (turistas, moradores circunvizinhos, estudantes, etc.).



Embarcações – Sala das Canoas

Fonte: <http://www.museunacionaldomar.com.br/estrutura/index.htm>

O olhar da comunidade

Segundo a Carta Consulta de São Francisco do Sul – Programa Monumenta BID, de julho de 2001 “Na área do centro histórico de São Francisco do Sul residem cerca de 700 moradores além de receber uma população flutuante de 1.120 trabalhadores e prestadores de serviços, totalizando 1.820 pessoas” (pag. 28)

Como não existe um levantamento atualizado do número de habitantes especificamente da área tombada¹⁰¹, definiu-se como parâmetro da amostra para a pesquisa uma estimativa do número de imóveis ocupados, ou seja, aproximadamente 300 (trezentos) imóveis privados. Foram realizadas, então, 30 (trinta) entrevistas semi-estruturadas, portanto 10% de seus representantes foram consultados. Dentro da área delimitada pela poligonal de tombamento, existem 399 (trezentos e noventa e nove) imóveis ao todo¹⁰², incluindo lotes vazios, edificações abandonadas sem ocupação e públicas.

Para selecionar os entrevistados, foram considerados os moradores ou proprietários de estabelecimentos comerciais tradicionais, os quais frequentam e participam da vida do Centro Histórico. Para tanto, dois aspectos foram pré-definidos: a) o público da entrevista teria que morar ou possuir um estabelecimento comercial no Centro Histórico há mais de cinco anos e b) serem adultos (mais de vinte anos). Abaixo serão apresentados os resultados do questionário aplicado.

101 Os setores censitários do IBGE abrangem uma área não coincidente com a delimitação do Centro Histórico, portanto os números não representam com exatidão a quantidade de moradores que nele habitam.

102 Informação disponibilizada pelo Escritório Técnico do IPHAN em São Francisco do Sul.

trabalhos completos



Barco repleto de turistas atracando no Centro Histórico.

Fonte: http://farm1.static.flickr.com/139/350639173_73aecb7ca9_m.jpg

Resultado do questionário

- Sexo:

MULHERES	HOMENS
18	12

Dos 30 entrevistados, 60% são do sexo feminino e 40% do masculino. Cumpre ressaltar que essas escolhas foram aleatórias, de acordo com a disponibilidade dos entrevistados na pesquisa de campo, ou seja, não houve uma escolha pré-determinada das pessoas que iriam responder o questionário.

- Idade:

20 a 30 anos	31 a 40 anos	41 a 50 anos	51 a 60 anos	mais 60 anos
04	09	07	04	06

Das pessoas que participaram da entrevista, a maior parte delas (30%) tem de 31 a 40 anos, 23% tem de 41 a 50, 20% tem acima de 60 anos, 13.33% de 20 a 30 anos e 13.33% de 51 a 60 anos.

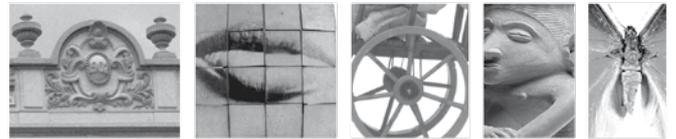
A pesquisa teve como objetivo a coleta de dados de pessoas acima de 20 anos, uma vez que esta faixa etária contemplaria a história do Museu Nacional do Mar. Uma pessoa com 30 anos de idade, por exemplo, teria quinze anos quando o museu foi inaugurado, ou seja, ela teria possibilidade de participar da implantação e acompanhar o crescimento do museu, uma das razões da pesquisa.

- Nível de escolaridade:

	MULHERES	HOMENS
FUNDAMENTAL	04	04
MEDIO	10	08
SUPERIOR	04	00

Dentre as mulheres entrevistadas, 55.5% têm o ensino médio, 22.2% têm o ensino fundamental, assim como de graduação. Já entre os homens, dos 12 entrevistados, cerca de 66.6 % têm o ensino médio e 3.3% o ensino fundamental. Entre eles não há nenhum com ensino superior.

- Tempo de moradia ou estabelecimento comercial no Centro Histórico:



05 a 10 anos	11 a 20 anos	21 a 30 anos	31 a 40 anos	mais 40 anos
08	05	05	05	07

Nesses dados observamos uma informação muito relevante para a pesquisa, ou seja, a maioria dos entrevistados mora ou mantém algum estabelecimento comercial no Centro Histórico há um período de tempo considerável. Dos 30 participantes da pesquisa, 56.6% moram há mais de 21 anos no Centro Histórico de São Francisco do Sul e o restante, 43.3%, mora há mais de cinco anos.

- Freqüenta museus?

SIM	NÃO
15	15

Esta questão apresenta uma informação interessante: metade dos entrevistados não freqüenta museus, mesmo os museus de São Francisco do Sul (Museu Nacional do Mar, Museu Histórico, Museu do Forte Marechal Luz e Museu Zoobotânico da UNIBIO). Os outros 50% dos entrevistados disseram que freqüentam museus, mas não somente os de São Francisco do Sul.

- Já ouviu falar no Museu Nacional do Mar?

SIM	NÃO
30	00

Todos os entrevistados (100%) já ouviram falar no Museu Nacional do Mar. O que se verá mais adiante é que isto se dá em função da notoriedade que o Museu tem para com o público externo, ou seja, todos mencionaram que o Museu é um grande aliado do turismo na cidade e que ajuda a dinamizar o comércio e a divulgar a cidade.

- Já visitou o Museu Nacional do Mar?

SIM	NÃO
27	03

Percebe-se que a grande maioria já visitou o Museu Nacional do Mar - 90% dos entrevistados conhecem o museu. Apenas 10% deles disseram que nunca visitaram o museu. É interessante observar que um número considerável de entrevistados disse que visitam o Museu quando recebem em suas residências amigos ou familiares de outros locais. Das mulheres, 94.4% já visitaram o museu e no caso dos homens, 83.3%.

- Visitou quantas vezes o Museu?

1 VEZ	2 VEZES	3 VEZES	FREQÜENTEMENTE
05	05	14	02

Dos 26 entrevistados que visitaram o museu, 53.8% disseram que o fizeram três vezes, 19.2% visitaram duas vezes, 19.2% visitaram uma vez e 7.6% visitam o museu freqüentemente. Os dois entrevistados que visitam o Museu Nacional do Mar freqüentemente têm o hábito de visitar museus normalmente. Um deles não freqüenta o Museu para conhecer o acervo, ir a eventos, exposições temporárias ou atividades educativas. Já o outro entrevistado que freqüentemente vai ao Museu Nacional do Mar tem como hábito visitar o acervo. Um deles participou do processo de implantação do Museu e o outro não participou e/ou acompanhou. Os dois têm acima de 45 anos de idade, moram há mais de 10 anos no Centro Histórico, são

trabalhos completos

do sexo feminino, acreditam que o Museu influencia em alguma melhoria no Centro Histórico, disseram que o que mais chama atenção no Museu é o acervo e se identificam com o local.

Houve quem comentasse que o fato da exposição ser sempre a mesma, faz com que não haja curiosidade de visitar o Museu mais de uma vez.

- Qual foi o motivo da visita?

Visita ao acervo	Eventos	Exposições temporárias	Atividades educativas	Outros
20	03	04	01	05

Cabe mencionar que nesta pergunta, poderiam ser assinaladas mais de uma opção. A grande maioria dos entrevistados visitou o museu em razão do seu acervo (66.6%).

- Participa das atividades produzidas pelo Museu Nacional do Mar?

SIM	NÃO
06	24

O número de pessoas que não participam das atividades produzidas pelo Museu chega a 80% dos entrevistados. Estes dados ajudam a entender o resultado das perguntas anteriores, ou seja, como a maioria vai ao Museu para conhecer o seu acervo e/ou levar seus amigos e familiares que visitam a cidade, acabam não participando de outras atividades produzidas nele. Estas atividades, além de serem escassas, têm como público alvo principal os estudantes das escolas do Município e pessoas que moram em outros bairros.

- A seu ver, o Museu influenciou em alguma mudança (melhorias) no centro histórico após a sua implantação?

SIM	NÃO
28	02

Nota-se que 93.3% dos entrevistados acreditam que houve melhorias no Centro Histórico após a implantação do Museu.

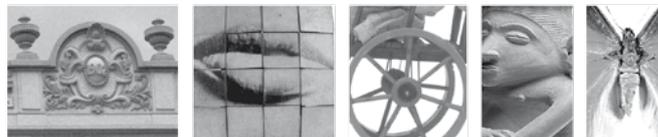
É importante salientar que há sempre a interpretação do aumento do turismo, devido à presença do Museu, como sendo algo positivo. Portanto, a sua relevância, para estes moradores, se dá em maior grau por ser um grande atrativo turístico, e com isso, um causador do aumento dos negócios dos comerciantes. Não se percebe, por exemplo, a associação de melhorias com aspectos de conservação e revitalização da área tombada ou dos edifícios.

Algumas pessoas comentaram, também, sobre a importância da criação do Museu como um espaço cultural, já que a cidade como um todo tem carência de equipamentos deste tipo. Cabe ressaltar que hoje ele contempla a maior parte das atividades culturais do Município, muitas vezes exercendo uma função equivalente a de um Centro de Cultura, pois promove ações de várias naturezas, como: cursos de música, saraus literários, apresentações de arte, etc.

- Participou do processo de implantação do Museu Nacional do Mar e/ou acompanhou?

SIM	NÃO
08	22

Verifica-se que 73.3% não participaram ou acompanharam o processo de implantação do Museu. Consta-



ta-se, pelos relatos, que não houve interação com a comunidade quando da sua criação. De certo modo, esta informação ajuda a compreender as causas da pouca apropriação do Museu por parte dos entrevistados como um espaço que represente a sua cultura e a sua identidade.

A iniciativa de criação do Museu não se deu pela comunidade de São Francisco do Sul; não foi ela que o idealizou e o definiu como expressão da sua cultura. O Museu foi idealizado e concebido por uma equipe técnica de fora da cidade que viu nos antigos galpões um espaço adequado para aquele tipo de acervo, que é oriundo de outros locais na sua grande maioria. Somente após a implantação da instituição a comunidade veio a ter acesso à proposta do museu, como foi expresso na fala de um dos entrevistados: “quando a gente viu, o Museu já estava lá”.

Cumpramos ressaltar que dos 26.6% que tiveram alguma participação, os relatos do modo pelo qual se deu são os mais variados: “participei através dos comentários da equipe do Museu que ia almoçar no meu bar”; “acompanhei a movimentação”; “fiz os adesivos para a Sala do Amyr Klink”; “acompanhei sabendo de notícias”; “recebi um convite”; “ajudei na montagem”. Diante dos relatos, conclui-se que a absoluta maioria participou de um modo externo, não estando inseridos nas diretrizes e definições do que seria exposto.

- Qual a relação, hoje, com o Museu Nacional do Mar?

Nenhuma	As. Amigos	Voluntário	Funcionário	Prest. serviço
24	01	01	00	04

Como 80% não possui nenhuma relação com o Museu, conclui-se que há um distanciamento da comunidade. Fato este que se torna evidente no resultado das demais questões.

- O que mais chama atenção no Museu?

Arquitetura	Acervo	Atividades Culturais/ Educativas	Bar/ café	Loja	Localização/ paisagem	Conjunto
04	20	00	00	01	02	09

Essa pergunta é mais uma semi-estruturada, portanto os dados não são absolutos, porém o que mais chama a atenção dos entrevistados, cerca de 66,6%, é o acervo. Depois, quatro deles vêm a arquitetura com algo que mais chama a atenção.

- Se identifica com o Museu Nacional do Mar?

SIM	NÃO
18	12

Pode-se perceber que 60% das pessoas consultadas se identificam com o Museu. Muitas delas apresentaram dificuldade de compreender o significado da questão, mas o que se pode concluir é que a maioria se orgulha de viver na cidade onde o museu está localizado. Porém, sempre há menção da sua importância para os visitantes e da sua representatividade como um atrativo turístico, como é possível observar na resposta: “(o Museu) valoriza a cultura, leva os visitantes”. A identificação se dá, principalmente, em relação a morar no lugar onde o Museu Nacional do Mar está inserido.

Um dos entrevistados, que mora há 25 anos, tem 65 anos e que não se identifica com o Museu, justificou sua resposta mencionando que não encontra, dentre o acervo, referências às antigas embarcações de São Francisco do Sul. Principalmente aquelas que, durante sua juventude, ele utilizava como meio de transporte, assim como grande parte da população local. Esta observação leva à reflexão sobre a existência de uma relação do acervo do Museu com a cultura local: percebe-se a presença de embarcações de diversas

trabalhos completos

partes do país, com suas salas temáticas, entretanto, não há um enfoque na região onde ele está inserido, com exceção da maquete do Centro Histórico. Há, sim, referências ao litoral do Estado de Santa Catarina como um todo, na sua forte vocação para as atividades ligadas ao mar, mas não representa as especificidades da cidade.

Considerações finais

Diante do exposto, pode-se concluir que é inegável a relevância do Museu enquanto espaço que abriga um número valioso de embarcações tradicionais brasileiras. Como não é menos relevante a influência que a implantação do Museu em uma área urbana bastante degradada e a restauração das edificações que o conformam teve para o Centro Histórico tombado. Mas, apesar destes aspectos positivos, o que se pode perceber é que a comunidade do Centro Histórico entende que a relevância maior diz respeito ao potencial turístico que o museu estabelece. A implantação do Museu dinamizou este setor, trouxe mais vida para a cidade, os moradores encontraram um canal a mais para as suas negociações comerciais.

Entretanto, o demasiado enfoque no turismo em contraposição aos valores do museu enquanto espaço de conhecimento, estudo e pesquisa, comunicação, educação, acaba por ocultar a sua essência. Neste contexto, é preciso lembrar o que diz Choay: *“(...) os monumentos e o patrimônio histórico adquirem dupla função – obras que propiciam o saber e prazer, postas à disposição de todos; mas também produtos culturais, fabricados, empacotados e distribuídos para serem consumidos”* (CHOAY. 2001, p. 211).

Acredita-se que o Museu necessita de uma transformação no seu modo de se conceber, haja vista que a relação historicamente construída com a comunidade se mantém apenas por laços superficiais. Cabe lembrar que o Museu Nacional do Mar, cujos elementos constitutivos deveriam ser o pertencimento e a manifestação de uma cidade como São Francisco do Sul encerra-se em interesses comerciais.

É pensando nisso que o grande desafio do Museu é resgatar, também, as manifestações essencialmente locais, apropriar-se delas e fazer com que o cotidiano das gentes esteja nas suas ações. O modo pelo qual se poderia

Referências Bibliográficas

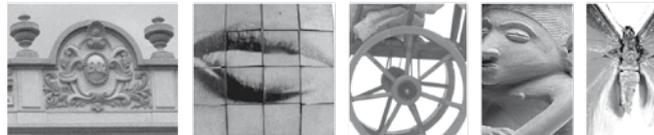
CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO FRANCISCO DO SUL; PROGRAMA MONUMENTA-BID. **Carta Consulta: Projeto São Francisco do Sul / SC**. São Francisco do Sul. 2001.

FONSECA, Maria C. L. **O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Minc – IPHAN. 2005.

NARDI, Letícia. **Projeto de restauração dos edifícios e de requalificação dos espaços de exposição, utilização pública e de serviços técnicos do Museu Nacional do Mar. Caderno Técnico**. São Francisco do Sul. 2008.

SANTOS, Sílvio Coelho dos; NACKE, Anelies; REIS, Maria José (Org.). **São Francisco do Sul: muito além da viagem de Gonneville**. Florianópolis: Ed. UFSC. 2004.



Museu de Arte Sacra de São Sebastião e tradição ceramista: um encontro

Clayton Galdino

Turismólogo, Especialista em Preservação e Restauro do Patrimônio Arquitetônico e Urbanístico.

Integrante do Departamento de Patrimônio Histórico de São Sebastião.

Mestrando em Arqueologia pelo MAE-USP, sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Mineiro Scatamacchia

Introdução

Os museus brasileiros encontram-se, atualmente, diante de um cenário marcado por novos desafios. Buscam oferecer lazer e educação frente a novas ferramentas de entretenimento e informação como, por exemplo, a rede mundial de computadores e TV paga mais acessível. O público se defronta com velhos problemas, como ritmo de vida atribulado e escassez de recursos, cenário que naturalmente nos faz priorizar necessidades ditas básicas.

No entanto, uma missão maior precisa ser vencida, que é a inclusão de grande contingente de brasileiros sem acesso a equipamentos culturais. E o que é pior: muitos destes cidadãos moram na área envoltória de equipamentos culturais ou passam diversas vezes em sua porta. E a entrada muitas vezes é de graça! Alienação, descaso? Falta de atenção à arte e a cultura? Certa dose pode ter. Mas será o ambiente do museu acolhedor? A linguagem é acessível? O acervo e o tema propostos têm significado para a comunidade do entorno ou para o público em geral? Não cabe neste trabalho fazer a análise global da museologia brasileira sobre este cenário, mas nos permitimos fazer estas perguntas ao olhar para o Museu de Arte Sacra de São Sebastião. Espaço pequeno, acolhido em singela capela colonial. Tudo arrumado, limpo... e só!

Esta situação, composta por sua dimensão física reduzida, temática religiosa (a primeira vista, restrita) e forte desconhecimento sobre seu acervo, história e potencial, nos motivou a propor novos usos e formas de abordagem quando colaboramos na gestão do patrimônio cultural sebastianense no biênio 2007 - 2008. Além de seu Museu de Arte Sacra, a cidade de São Sebastião detém manifestações culturais importantes, especificamente ligadas à cultural material. Temos como exemplos a atividade ceramista e demais formas de artesanato tradicional, tributárias da relação homem - meio ambiente, das sucessivas ocupações e da síntese presente na gente caiçara. Para abordar este tema, as atividades desenvolvidas na Semana de Museus de 2008, suas conseqüências e a política de Arqueologia Pública de São Sebastião, apresentamos este trabalho.

Praias e enseadas de São Sebastião: nichos de cultura tradicional

A cidade de São Sebastião localiza-se numa extensa faixa de marinha, com cento e oito quilômetros de litoral delimitado pela borda do planalto, a Serra do Mar e entrecortado por dezenas de praias e costões. Sua morfologia geográfica acidentada produziu, ao longo de milênios, ocupações restritas a estes remansos, das tribos às vilas e bairros atuais.

Primeiramente, culturas pré-tupis, evidenciadas por sambaquis e abrigos concheiros, como o encontrado no Bairro do Jaraguá, região norte do município. (BORNAL. 2005 e GALDINO. 2008). Sucede-se a esta ocupação a presença tupi e suas ramificações, sendo as específicas da região os tupiniquins ao sul de Boicucanga e os tupinambás ao norte.

Esta cultura contribuiu de forma importante para o estabelecimento do elemento europeu na região, com a tecnologia e saber fazer nativo sobre acessos por mar e terra, a caça, a pesca, a fabricação de potes cerâmicos, de canoas escavadas em troncos e construção de moradias feitas com tramas de paus e fibras, que

logo incorporariam o vedo de barro (GALDINO. 2008b:7).

Ao longo do século XVI a presença lusa limitou-se a esparsas expedições extrativistas e a luta pela conquista do espaço, processo que envolveu as nações rivais tupiniquim, aliada aos portugueses e tupinambás, confederadas ao norte e aliadas dos franceses (STADEN. Século XVI: 125,126). Com a paz conquistada inicia-se a efetiva ocupação colonial, com a instalação de postos de apoio à extração de madeiras, aprisionamento de escravos nativos, fortificações e os primeiros engenhos, que imprimiam pelo litoral o ritmo das viagens e negócios, assim como as festividades. (LEMOS. 1999:74).

A comunicação marítima das gentes paulistas atenuou o isolamento geográfico da região, decorrente de sua morfologia. Contudo, no final dos oitocentos, com a implantação das ferrovias que ligavam o planalto à baixada santista e à capital fluminense, um hiato formou-se no Litoral Norte.

A produção agrária decaiu e com ela, as grandes fazendas. Firma-se neste momento a ocupação caiçara, baseada nas comunidades de beira de praia acolhidas nas enseadas e com elas, o fortalecimento de um modo de vida baseado na cultura de subsistência, na pesca e caça, no conhecimento empírico sobre o tempo e o mar, e sobretudo, na ajuda mútua e integração com o meio ambiente. (GALDINO. 2004:11).

Nasciam assim, nas praias molduradas pelos costões e pelo exíguo aplainado dos sertões, casas de pau e barro erguidas em quintais comuns. A pesca, a colheita, a caça, o barrear de casas, o cuidado com as crianças e enfermos, eram vividos por mãos e olhos solidários. Este isolamento condicionou a formação da cultura material caiçara, com a construção de ferramentas e utensílios com os materiais da terra.

A cidade como todo o restante do litoral permaneceu sob estagnação até as décadas de 1940 e 1950, quando houve a abertura dos acessos rodoviários e com eles, a chegada do turismo e veranismo. São Sebastião, na década de 1930 e posteriormente, em 1963, instalaram-se, respectivamente, o Porto e o Terminal Marítimo Almirante Barroso, da Petrobrás.

Diante destes novos agentes, a região assiste a rápida transformação urbana e social, caracterizada pela expansão imobiliária, crescimento demográfico e transformação de sua paisagem e recursos naturais. Estes fatores demandam um olhar atento para a preservação do patrimônio cultural e, sobretudo, políticas de incentivo para sua manutenção e reinterpretação de seus valores.

O bairro de São Francisco e a atividade ceramista

Além do centro urbano sebastianense, fixado na planície sedimentar defronte a Ilhabela, ladeado por dois

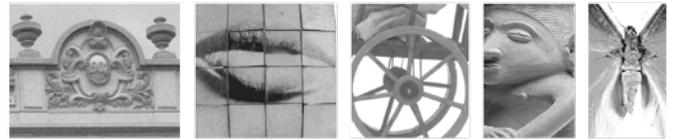


Paneleiras do Bairro de São Francisco, em 1916

Fonte: Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo

rios, o Ipiranga e o Outeiro, outro conjunto se formou no Bairro de São Francisco da Praia. Este núcleo foi decorrente da instalação, em 1650, do Convento Franciscano, erigido sob a invocação de Nossa Senhora do Amparo. No século XVII se fortalece, nesta região, a atividade paneleira, com o registro de índias e negras encarregadas de fazer potes e panelas de barro.

A atividade ceramista de São Sebastião remete ao encontro da tecnologia indígena, com as formas e a



técnica de acordelamento, a européia com a introdução de fundo plano e apêndices e a africana, ao incorporar novas formas e elementos decorativos. (SCHEUER. 1976:8; LEMOS. 1978:39).

Sobre este contexto o bairro se destacou como um dos mais importantes núcleos ceramistas nacionais. Sua produção era considerada de boa qualidade estética e funcional, razões pela qual era vendida em todo Brasil, inclusive com remessas para as cortes real e imperial no Rio de Janeiro. O pólo permaneceu em atividade até a primeira metade do século XX, quando houve a popularização de utensílios industrializados. Após este período a produção paneleira esmoreceu, perdendo a particularidade da decoração incisa, manifestação encontrada em fragmentos e utensílios exumados nas escavações arqueológicas. Tais vestígios apresentam aspectos que remetem à cultura africana, como os cabos com forma fálica e desenhos incisos, iconografia também encontrada em escarificações corporais registradas por pintores como Debret, ao retratar escravos nos ambientes urbanos do Brasil colonial (MORAIS. 2005:55).



Exemplar de panela cerâmica, encontrada no Sítio Arqueológico São Francisco e iconografia correlata, presente em escarificação corporal.

Fonte: J. M. Rugendas e montagem do autor.

Das antigas paneleiras permaneceu em atividade, até o final da década de 1990, Dona Adélia Barsotti. Por iniciativa do poder público e de organizações não governamentais, a ceramista repassou seu conhecimento para um grupo de artesãs, das quais algumas se uniram e criaram a Cooperartess, cooperativa que mantém atualmente a fabricação das panelas de barro em conjunto com novos elementos e formas.

No ano de 2007 promovemos a parceria entre a Cooperartess e o Projeto Arqueológico São Francisco, sob a coordenação do arqueólogo Dr. Wagner Gomes Bernal. Esta iniciativa teve como objetivo proporcionar a participação da comunidade na proteção e produção de conhecimento sobre o contexto arqueológico do município. Em conjunto, a atividade ceramista passou a ser oferecida nas oficinas culturais da Secretaria de Cultura e Turismo.

A fabricação tradicional de panelas e utensílios cerâmicos serviu de base para inclusão, no cronograma pedagógico da oficina cultural, do tema “santos de barro” e nova turma cujas aulas eram ministradas nas dependências do Museu de Arte Sacra, fato que abordaremos adiante.

O Museu de Arte Sacra de São Sebastião

trabalhos completos

O Museu de Arte Sacra de São Sebastião ocupa as dependências da Capela de São Gonçalo, exemplar do século XVII localizado na região central do município. Patrimônio arquitetônico paulista, foi construída em alvenaria de pedra e barro. Seu estilo arquitetônico apresenta frontão triangular de inspiração jesuítica e belo campanário com dois sinos, instalado em construção lateral posterior (DPH: 1993. TIRAPELLI. 2003:128,130).

Sua construção se deu por devoção particular a Nossa Senhora do Carmo e a São Gonçalo de Amarante. Por sua importância arquitetônica e histórica, a Capela foi tombada pelo Condephaat no ano de 1969. Na década de 1970, por apresentar estado precário de conservação, deixa de oferecer condições para a



Fachada da Capela de São Gonçalo – Museu de Arte Sacra de São Sebastião.

Fonte: acervo do autor.

prática litúrgica pela comunidade. Após sofrer intervenção de restauro em 1978, passou a ter função museológica em 1981, ao abrigar o acervo de imagens, paramentos, missais, equipamentos litúrgicos e processionais da paróquia sebastianense, com o nome de Museu de Arte Sacra de São Sebastião. No decorrer das décadas seguintes sua existência foi oficiosa, pois somente em 2005 foi instituído por meio da lei municipal 1781/05.

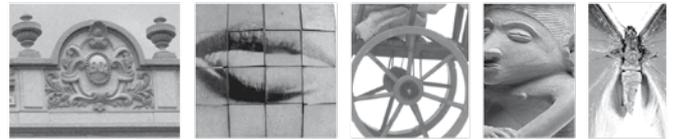
Apesar da origem paroquial de seu acervo, a imaginária religiosa esteve presente de forma significativa no cotidiano doméstico dos moradores da região. A presença dos carmelitas, franciscanos e jesuítas trouxe a imponência catequizante das imagens produzidas nas oficinas conventuais, como atesta Percival Tirapelli ao afirmar que “no litoral, a produção vinha desde o Rio de Janeiro passando por Angra dos Reis, com atuação de jesuítas e franciscanos em São Sebastião, Itanhaém e Santos (2007:21). Porém, no decorrer do século XIX, santeiros populares passaram a produzir peças de devoção, copiando formas eruditas, como as que observamos nas capelinhas caiçaras da Costa Sul de São Sebastião.

No ano de 2000, obras de restauro da Igreja Matriz encontram quatro imagens de grande estatura, emparelhadas, logo incorporadas ao acervo do Museu de Arte Sacra. Uma delas, de Santa Luzia Mártir, destaca-se por sua provável autoria atribuída a Frei Agostinho de Jesus, datada em seu pedestal no ano de 1652 (TIRAPELLI. 2007:18). Atualmente encontra-se restaurada e em exposição.

A Semana de Museus de 2008 em São Sebastião

Como abordado anteriormente, no decorrer do ano de 2007 viabilizamos a inclusão das aulas de cerâmica nas oficinas culturais promovidas pela Secretaria de Cultura e Turismo de São Sebastião. Turmas foram formadas nas costas sul e norte do município, no Bairro de São Francisco, na sede do Caps – Centro de Apoio Psicossocial e da Apae - Associação de Pais e Amigos do Excepcional.

No ano de 2008, por ocasião da Semana Nacional de Museus, as aulas da oficina cultural em cerâmica



foram ministradas nas dependências do Museu de Arte Sacra, com o objetivo de promover o espaço museológico e acentuar seu caráter educativo. As atividades contemplavam as turmas, datas e horários já em andamento. Em consenso com a monitora de arte e paineleira Maria Aparecida Ivanov, acordamos que nestas aulas seria oferecido um módulo sobre a temática *santeria*, onde o acervo do museu poderia ser reinterpretado livremente. Esta iniciativa gerou repercussões positivas em relação ao tema proposto, como podemos observar nas matérias na imprensa e, sobretudo, no depoimento da ceramista Ivanov:

“Houve grande satisfação com os resultados obtidos: imagens figurativas representando ‘santos’ individuais, vasos, ânforas e releituras. Um dos alunos, estudante de design, confeccionou com riqueza de detalhes Nossa Senhora de Guadalupe. Todas as peças foram feitas com técnica indígena (de acordelamento) e queimadas em forno cerâmico a 800°. Outro fator positivo foi que as oficinas despertaram na população local e flutuante (turistas) o interesse à visita e conseqüente conhecimento do museu e sua história.”

Este cenário nos motivou a pleitear, junto à instituição gestora das oficinas culturais, a continuidade das aulas realizadas no museu, através da formação de mais uma turma de alunos moradores da região central. Nossa solicitação foi atendida e prontamente estava completado o novo horário.

Em dias de tempo bom as aulas eram ministradas na calçada, a pedido da monitora e dos próprios alunos. Como resultado, observamos momentos de contemplação, reflexão e interação entre os alunos e entre estes e os transeuntes. Em dias de tempo ruim os expositores e imagens da nave principal da capela eram afastados e as aulas ocorriam neste espaço.



Atividades com alunos da Apae na Semana de Museus em 2008.

Embora o museu tenha como motivo principal a iconografia religiosa, as atividades seguiram o cronograma pedagógico estabelecido, que incluía técnicas de construção, queima, antiplásticos e manufatura de painéis, traço principal da cultura ceramista sebastianense.

As peças religiosas resultantes das atividades educativas representam a livre interpretação do acervo: São

trabalhos completos

Francisco com aves, São Gonçalo, santas em oração e outros temas. As peças evidenciaram, de forma incipiente, características de estilo, com base larga que se afunila em direção ao tronco e cabeça, decorrente da técnica de manufatura.



Imagens produzidas nas oficinas. Fonte: Edivaldo Nascimento – DPH – PMSS.

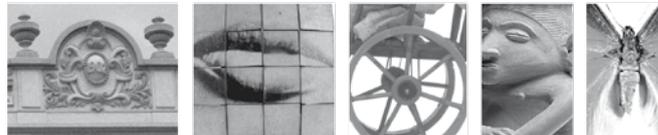
O público atendido era composto por alunos de diferentes faixas etárias e localidades. Além do caráter educativo e artístico presente no manuseio do barro, a professora ceramista apontou efeitos terapêuticos desta atividade, presentes no aliviar do estresse, na desinibição, no desenvolvimento motor e mental. As aulas se encerraram em dezembro de 2008. Atualmente, por ocasião de mudança de administração, um novo processo seletivo e pedagógico de monitores culturais está em formação, com a permanência da atividade ceramista.

Pelos excelentes resultados obtidos com os alunos com necessidades especiais, a Apae e as artesãs ceramistas inscreveram-se, no final de dezembro de 2008, no Projeto Integração Petrobrás e Comunidades. A proposta de trabalho foi contemplada, garantindo assim financiamento de dois anos às atividades pedagógicas e aquisição de equipamentos, atendendo um público de 130 alunos.

Por um novo papel do Museu de Arte Sacra

Em sua existência o museu limitou-se a ser o local adequado para expor e cuidar do acervo religioso do município. Assim permaneceu até 2008, sob o olhar confuso de quem não sabe se ainda é capela e por pensamentos longínquos daqueles que vivenciaram as festividades litúrgicas, mas permitiram o seu desmantelamento e não reclamaram o espaço religioso quando o templo em espaço museológico se tornou. Mas o museu ainda está lá. E a capela, no imaginário, também. O que fazer com eles? Deixar tudo limpo e bem acondicionado? Designar diligente e cortês recepcionista para contar curiosidades sobre as peças e o prédio? Pode parecer adequado, ao considerarmos cenários nem sempre favoráveis à cultura em nosso país. Mas entendemos que é possível oferecer mais ao militarmos por novos usos do Museu de Arte Sacra, presentes em seu potencial educacional, artístico e turístico. Contudo, alguns aspectos devem ser considerados.

O Museu de Arte Sacra de São Sebastião possui especificidades relativas à dicotomia sagrado – profano. Muitos visitantes ao adentrarem suas dependências apresentam certa confusão: não sabem se fazem o “pelo sinal da cruz”, se ajoelham ou se tratam as imagens como objetos devocionais ou museológicos.



Neste aspecto, o museu é utilizado como prédio litúrgico pela comunidade apenas no dia 6 de janeiro, dia do levantamento do mastro e procissão de São Sebastião. Pela tradição este evento tem como ponto de partida a porta da Capela de São Gonçalo. No restante do ano, observamos pouca visitação, apropriação e muita desinformação sobre seu acervo e sobre sua história.

Neste contexto entendemos ser possível conciliar o uso museu com o uso capela. Edivaldo Nascimento, caçara, pesquisador, fotógrafo e cinegrafista autodidata certa vez nos manifestou o desejo de fomentar o retorno de algumas manifestações religiosas que se realizavam no templo. Citou como exemplos a reza de São Gonçalo e a Festa de Nossa Senhora do Carmo, evento de grande repercussão até a década de 1960. São possibilidades. As imagens estão lá. Bancos, altar e o arco cruzeiro também. Use-se, cante-se, acendam-se velas, se a comunidade assim o desejar.

Outro aspecto do dia-a-dia do museu é referente a restrições de visitação em razão de diferentes credos. Em alguns grupos escolares é comum vermos alunos que permanecem do lado de fora, por alguma determinação de seus pais ou por valores que apreenderam em suas crenças. Sobre este cenário, de uma forma provocadora à primeira vista, exposições temporárias sobre outras religiões poderiam ter espaço. Citemos como temas possíveis a trajetória evangélica do município, as religiões orientais e africanas, as devoções populares, o sincretismo, etc. temas que trariam ao local um novo papel: instrumento de tolerância, de voz e cultura.

Sobre o potencial educativo de um museu acreditamos que este não deve tratar o visitante apenas como receptor. É necessário dar oportunidade para a sociedade reinterpretar seu acervo, contribuir para a construção de conhecimento e se apropriar de outras formas, compatíveis com suas demandas e com a proteção ao patrimônio, consoante com as observações de Judite Primo:

“Seja numa lógica de expansão e criação de novos valores, seja numa lógica de reforço dos valores culturais locais, a Museologia pode ser um instrumento cultural a serviço da sociedade. As populações locais funcionam como guardas atentos do patrimônio, sendo que essa proteção não implica apenas a visitação, e sim a utilização e a reutilização das referências culturais” (2006:91).

Assim diversas manifestações culturais e educacionais poderiam ser promovidas. Um exemplo primeiro se refere ao artesanato, com a potencialidade de apoio à cultura ceramista já estabelecida e a reintrodução de uma manifestação de outrora, a fabricação de imagens populares que teve nas paulistinhas sua maior expressão.

Para a arte, num primeiro momento, objetos religiosos podem parecer restritos. Como instrumentos de inspiração, pinturas e esculturas deveriam se ater a este tema. Além disso, poucos visitantes veem a imaginária sacra como obras de arte e expressões de um tempo. Contudo, o universo da religiosidade caçara é muito maior. Engloba lendas, fé, crendices, simpatias, dentre outras formas de expressão popular que podem servir de subsídios para a produção literária e teatral.

Uma delas, por exemplo, confere a São Gonçalo de Amarante, imagem central da capela, o poder de casamenteiro. Outra história está em sua pia batismal. Conta a lenda que seu destino era a cidade do Rio de Janeiro, que nasceu sob a mesma invocação de São Sebastião. Por engano o belo exemplar em cantaria parou na cidade paulista, e nunca foi devolvida.

Por estes aspectos, vemos que o museu deve ter de forma mais consistente o papel de equipamento educacional, não restrito somente a visitas monitoradas. Em conjunto com demais políticas municipais de disponibilização do patrimônio, seu acervo e seu espaço devem ser vetores de atividades integradas, como por exemplo, as realizadas pela política de Arqueologia Pública de São Sebastião. Este ramo da Arqueologia é

trabalhos completos

entendida como a “(...) ciência voltada ao relacionamento entre a pesquisa e o manejo de bens culturais com os grupos sociais interessados, de forma a promover a participação da sociedade na gestão de seu patrimônio arqueológico e histórico” (ROBRAN-GONZALES.2006:64).

Entendemos que a museologia deve seguir o mesmo caminho, consoante com o conceito de que:

“Los museos deben ampliar sus funciones. Especialmente en nuestras ciudades, deben representar el saber, la experiencia y las prácticas de todos los que contribuyen e la dar a las ciudades una dimensión humana. También deben promover la participación de toda la comunidad en su política y actuación. Deben reconocer que su capital no consiste simplemente en sus fondos, sino en todo el patrimonio, ya sea tangible o intangible, del área en la que están.”

(PÉREZ DE CUELLAR. citado por PRIMO. 2006:91).

Sobre a participação social na produção de conhecimento e proteção ao patrimônio, vislumbramos na cooperativa de ceramistas uma parceria ideal, ao repassar a esta entidade os padrões decorativos encontrados nos vestígios arqueológicos cerâmicos assim como suas formas e volumes. Esta iniciativa é correlata com outras aplicadas no território brasileiro, como podemos observar na região amazônica:

“Assim, pela linguagem da arte, assuntos como arqueologia, cultura, memória, patrimônio e identidade cultural foram tratados e relações de parceria foram construídas. Os vestígios deixados pelos antigos habitantes e estudados pelos arqueólogos tornaram-se conhecidos e foram fonte e incentivo para afirmação de artesãos e artesãos ceramistas que agora usufruem desse conhecimento produzindo artefatos inspirados nessa cerâmica arqueológica.”

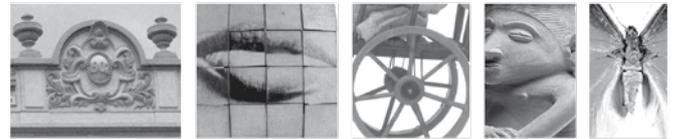
(LIMA & PEREIRA. 2007)

Abordando a relação Arqueologia – Museologia, a museóloga Maria Cristina O. Bruno defende que o mesmo rigor relativo à pesquisa arqueológica deveria ser repetido para os projetos de exposição e educação (1995:351). A autora afirma ainda que *“discutir perspectivas para sítios arqueológicos representa, ainda, ponderar sobre a importância da educação centrada nas expressões patrimoniais, entre muitas outras abordagens.”* (2005:236) Portanto, vemos no Museu de Arte Sacra de São Sebastião e na atividade ceramista vetores para a disponibilização do patrimônio arqueológico do município. No momento, este universo está representado pela produção regional de potes, panelas e imaginária. Futuramente, podemos fomentar outras formas de cultura, como a cerâmica indígena, estatuária africana, cestaria, enfim, todo um universo à espera de apropriação e reinterpretação.

Conclusão

O presente trabalho procurou provocar o olhar para a necessidade de se repensar o papel de museu apenas como local de exposição. Este assunto não é novo, pois as temáticas educação e participação social nestes espaços já são largamente abordadas. Mas entendemos que, especificamente no caso de São Sebastião, devem ser reforçadas.

Vimos que a parceria Museu e comunidade rendeu bons frutos, como a revitalização do espaço expositivo, o fortalecimento da cultura ceramista, a disponibilização do patrimônio arqueológico, o bem estar proporcionado aos pacientes do Caps e aos alunos da Apae e o apoio financeiro obtido junto à Petrobrás. Assim vemos que é possível a instituição museológica ir além do papel expositivo. Não importa o tamanho do seu espaço físico tampouco seu tema. Aliás, entendemos que qualquer iniciativa cultural deve primeiramente ter em conta o retorno à sociedade e sua identificação. Exposições caras, restritas, que satisfazem não um anseio social, mas a vaidade de um ou desejo de uma minoria deveriam ser evitadas. A gestão museológica participativa tem a potencialidade de promover legitimidade. O acervo exposto, a comunicação e os temas abordados ao refletirem a sociedade trarão sentimento de pertencimento, de



co-laboração. O museu ao oferecer atividades educativas promoverá a dispersão das idéias e valores pertinentes ao seu acervo. Formará rede de colaboradores, auxiliará na coleta de informações, dentre outras possibilidades. Certamente, este novo olhar resultará numa melhor relação museu – sociedade. Falar é fácil. Fazer, nem tanto. Mas é possível e necessário. Desta forma esperamos ter contribuído com o trabalho apresentado.

Referências bibliográficas

- BORNAL, Wagner Gomes. GALDINO, Clayton. **Ficha de Cadastro de Sítio Arqueológico Jaraguá – 01**. São Sebastião: DPH-PMSS, 2005;
- BRUNO, Maria C. O. **Musealização na Arqueologia: um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema**. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH, 1995;
- _____, Maria C. O. **Arqueologia e antropofagia: a musealização de sítios arqueológicos**. Revista do Iphan 31. Rio de Janeiro: Iphan, 2005;
- DEPARTAMENTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE SÃO SEBASTIÃO. **Inventário do Patrimônio Arquitetônico Cultural – IPAC**. São Sebastião: DPH, 1993;
- GALDINO, Clayton. **A Fazenda dos Ingleses no Bairro do Porto Novo**. Trabalho de Conclusão do Curso de Especialização em Preservação e Restauro do Patrimônio Arquitetônico e Urbanismo. Santos: Unisantos, 2004;
- _____, Clayton. **A Capela do Senhor Bom Jesus da Enseada. Relatório**. São Sebastião: DPH-PMSS, 2008;
- _____, Clayton. **Casas de mãos e barro. A arquitetura caiçara de São Sebastião**. Trabalho apresentado para a Disciplina FAU-USP *Técnicas Tradicionais da Arquitetura Paulista*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008b;
- LEMOS, Carlos A. C. **Cozinhas, etc**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978;
- _____, Carlos A. C. **Casa Paulista: história das moradias anteriores ao ecletismo trazido pelo café**. São Paulo: Edusp, 1999;
- LIMA, Janice; PEREIRA, Edithe. “Arqueologia e educação no interior da Amazônia. O exemplo de Canaã dos Carajás”. **Mesa Redonda Inclusão social – Desafios museológicos. V Semana dos Museus da USP**. CD-ROM. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007;
- MORAIS, Douglas Ribeiro de. **Na fronteira do intangível: uma proposta para análise semiótica do Sítio Arqueológico São Francisco (São Sebastião)**. Trabalho de Graduação apresentado no Curso de História da Universidade do Vale do Paraíba. São José dos Campos: UNIVAP, 2005;
- PRIMO, Judite. A museologia como instrumento estratégico nas políticas culturais contemporâneas. *In: MUSAS Revista Brasileira de Museus e Museologia*. nº 2. Rio de Janeiro: IPHAN – DEMU, 2006.
- ROBRAHN-GONZALEZ, Erica Marion. “Arqueologia e sociedade no município de Ribeirão Grande, sul de São Paulo: ações em arqueologia pública ligadas ao projeto de ampliação da Mina Calcária Limeira”. *In: UNICAMP. Revista Arqueologia Pública*. Nº 1. São Paulo: Unicamp, 2006;
- SCHEUER, Herta Loël. **Estudo da cerâmica popular do Estado de São Paulo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976.
- STADEN, Hans. **Viagem ao Brasil**. (Coleção Afrânio Peixoto). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1989.
- TIRAPELLI, Percival. **Igrejas paulistas: barroco e rococó**. São Paulo: Editora Unesp, 2003;
- _____, Percival. **Arte Sacra: gênese da fé no novo mundo**. Coleção arte no acervo dos Palácios de São Paulo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2007.

Ecomuseu Ilha Grande, Curso de Formação de Eco-monitores e Desenvolvimento Sustentável: caminhos museais para integração sócio-ambiental

Gabriela Faria

Viviane Wermelinger

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

A Ilha Grande é a terceira ilha em extensão do país, e a maior do Estado do Rio de Janeiro. Seu nome provém do Tupi *Ipau Guassú*, que significa “Ilha Grande”. Está localizada no município de Angra dos Reis, ocupando uma área de 193 km².

Em 1971, foi criado o Parque Estadual da Ilha Grande (PEIG), por meio do Decreto Estadual nº 15.273, de 26 de junho. Definimos Parque como uma Unidade de Conservação que engloba a área terrestre, de água doce ou marinha de domínio público, criada por Decreto, com limites precisos, onde a natureza, a paisagem e as construções ou fatos históricos são excepcionais. De acordo com o Artigo 11 da Lei Federal no. 9.985 de 18/07/2000, um Parque tem como objetivo básico a preservação de ecossistemas naturais de grande relevância ecológica e beleza cênica, possibilitando a realização de pesquisas científicas e o desenvolvimento de atividades de educação e interpretação ambiental, de recreação em contato com a natureza e de turismo ecológico.

Em 2007, a área do PEIG foi ampliada para mais de 120 km². Além do PEIG, existem outras duas áreas protegidas: a Reserva Biológica da Praia do Sul, com 36 km², e o Parque Estadual Marinho do Aventureiro, com 13 km². Ao todo, 81% do território da Ilha Grande estão protegidos, além de todo o seu litoral, incluído na Área de Proteção Ambiental de Tamoios.

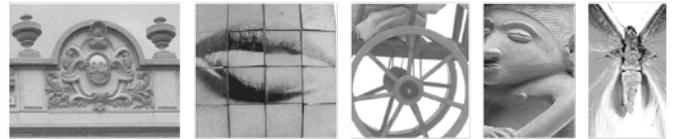
Apesar de sua criação remontar ao início da década de 1970, somente em 2008 o PEIG efetivamente começou a ser implantado, desenvolvendo atualmente um papel significativo na preservação do meio ambiente e no desenvolvimento sustentável da região. Outra importante ação do PEIG é evitar a ocupação desordenada e o turismo predatório uns dos maiores problemas enfrentados na Ilha.

Historicamente a Ilha convive com a exploração econômica da sua natureza. A primeira expedição portuguesa no local foi no início do século XVI e tinha como objetivo a exploração do Pau-Brasil, raro na região. Posteriormente, com a preocupação de povoar o local e buscar novas fontes de riquezas, os colonizadores cultivaram a cana-de-açúcar e produziram aguardente.

A pirataria esteve presente na história da Ilha, devido à sua excelente localização, que propiciava aos corsários e piratas enseadas calmas, além da possibilidade de saquear os produtos oriundos da cultura de cana-de-açúcar. No século XVII houve uma expansão do cultivo da cana, mesmo a Ilha não possuindo grandes extensões de terras contínuas e propícias para o sistema “plantation”. Nesse período chegam os primeiros escravos à Ilha, ampliando e tornando a atividade canavieira mais rentável.

A ampla exploração de madeiras nativas ocasionou a redução, e mesmo a extinção de espécies da Ilha, tais como o Ipê, a Bicuíba, o Louro, o Jequitibá, a Maçaranduba, a Canela, o Angelim, o Cedro, o Vinhático, o Jacarandá e o Bracuí. Outra atividade que teve lugar de proeminência na baía de Ilha Grande foi a pesca da baleia, principalmente visando à extração de seu óleo, utilizado na iluminação, na impermeabilização de barcos e na construção civil.

Em 1808, com a chegada e o estabelecimento da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro, a produção cafeeira se expandiu pela região, incluindo Angra dos Reis, Mangaratiba, e a própria Ilha Grande. Com a extinção do tráfico de escravos e o conseqüente declínio da cultura cafeeira, a pesca passou a ser a atividade mais



rentável da região. Angra dos Reis torna-se, então, a principal região pesqueira da Província.

Já nos primeiros anos do século XX, especialmente após a década de 1930, a economia local é marcada pela salga de peixe. Das 30 “fábricas de sardinha” que existiam no município de Angra dos Reis, 20 ficavam na Ilha Grande. Essa atividade declinou devido à diminuição de peixe na baía da Ilha Grande, ocasionado pela pesca predatória.

A partir do final do século XIX, quatro importantes instituições de política sanitária e carcerária marcaram a história e os destinos da Ilha. A primeira foi o Lazareto, instituição sanitária de quarentena que controlava as embarcações que chegavam a costa brasileira. Funcionava como centro de triagem e isolamento dos viajantes, e seu objetivo era impedir a propagação do cólera-morbo e de outras epidemias. Posteriormente, as suas edificações foram utilizadas como prisão política e militar.

Em 1894, na Vila Dois Rios foi criada a Colônia Correcional de Dois Rios (CCDR), instituição carcerária, cujo objetivo era “corrigir ébrios, capoeiras e vagabundos”, indivíduos de qualquer idade e sexo. No primeiro governo de Getúlio Vargas, também foram enviados para CCDR presos políticos.

A terceira instituição que marcou a história da Ilha foi a Colônia Agrícola do Distrito Federal, constituída após a transferência da Colônia Agrícola de Fernando de Noronha para a Ilha Grande. Nessa época a política penal acreditava na recuperação de presos através do trabalho obrigatório em oficinas, plantações, pesca, criação de animais, entre outros.

O Instituto Penal Cândido Mendes, posteriormente denominado Penitenciária Cândido Mendes (PCM), marca o fim das instituições carcerárias na Ilha. Essa instituição, que se tornaria de segurança máxima, recebeu criminosos considerados perigosos, além de ativistas que lutaram contra a ditadura militar implantada em 1964. Em 1994, a Penitenciária foi desativada, e alguns de seus prédios implodidos, marcando o fim da história das instituições carcerárias na Ilha Grande.

Essas instituições marcaram a imagem do local. A maioria dos seus moradores trabalhou para os presídios e atualmente associamos a Ilha com o “presídio”, pois a sua população ainda é constituída por guardas penitenciários e policiais aposentados e ex-presidiários. O sistema carcerário não pertence somente ao passado, está presente em práticas do cotidiano.

A partir do fim das instituições carcerárias, a Ilha Grande se abriu para o turismo e se tornou um pólo importante nesse setor. A rápida expansão da atividade turística nos últimos anos determinou uma mudança radical na economia e na vida local. Atualmente é base da economia local é, sem dúvida, o turismo.

Após a demolição da Penitenciária Cândido Mendes (1994), a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), passou a ser cessionária das instalações remanescentes do Presídio, por meio do Termo de Cessão de Uso no. 21, de 18 de outubro de 1994. No local, foi criado em 1998 o Centro de Estudos Ambientais e Desenvolvimento Sustentável (Ceads), “cujo objetivo é gerar, difundir e aplicar o conhecimento para a melhoria da qualidade do meio ambiente e da vida do ser humano”¹⁰³.

Esse campus é responsável por projetos ambientais e recebe estudantes, professores e pesquisadores de diversas campos de conhecimento, como Antropologia, Cultura, Botânica, Ecologia, Educação Ambiental, Engenharia, Geociências, Geologia, Maricultura, Oceanografia, Saúde, Sociologia e Zoologia. Todos realizam trabalhos relacionados ao meio ambiente da Ilha, atividades de ensino, pesquisa e extensão da Universidade, buscando promover o desenvolvimento sustentável da região.

O Termo de Cessão de Uso realizado pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro em benefício da UERJ previa a instalação de um museu nas ruínas do PCM, com a missão de preservar e promover dinamizar

trabalhos completos

aspectos ligados às memórias e às identidades da região. Após análise da situação específica da região, a UERJ propôs a criação do Ecomuseu Ilha Grande, a partir do conceito de Ecomuseu lançado na França nos anos de 1970 por Hugues de Varine:

“O ecomuseu é uma instituição que administra, estuda, explora com fins científicos, educativos e, em geral, culturais, o patrimônio global de uma determinada comunidade, compreendendo a totalidade de ambiente natural e cultural dessa sociedade. Por essa razão, o ecomuseu é um instrumento de participação popular no planejamento do território e no desenvolvimento comunitário. “

(VARINE, 2000, pp. 61-90)

O Ecomuseu Ilha Grande é constituído por três vertentes. O *território*, que considera a Ilha em sua totalidade, sendo que os primeiros núcleos serão instalados nas ruínas do antigo presídio, localizado no campus da UERJ na Vila Dois Rios. A *população* local, que vivenciou as mudanças ocorridas no território, parceira ativa na construção do projeto do Ecomuseu, além de comunidades residentes nas praias vizinhas e os estudantes e pesquisadores que ali desenvolvem seus projetos. E o *patrimônio*, tanto de natureza material quanto imaterial, engloba os bens naturais, históricos e culturais da região.

O objetivo geral do Ecomuseu é

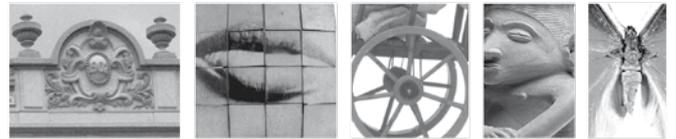
“promover a sustentabilidade da região, a partir do fortalecimento da auto-estima e do bem-estar da população local. As medidas implantadas voltam-se para a proteção do meio ambiente e para a preservação, investigação e divulgação dos suportes de memória social.”

(SANTOS, 2001)

Documentos e objetos que se encontram atualmente nas mãos dos moradores, muitos deles antigos funcionários da Penitenciária, serão devidamente registrados e recuperados, referências importantes para a história de Ilha Grande e das suas instituições carcerárias. No mesmo sentido, um amplo projeto de História Oral vem sendo desenvolvido.

De uma forma geral, podemos assim definir as linhas de trabalho do projeto:

- Proteção ao meio ambiente, com um trabalho de divulgação das questões relativas à energia, transporte, aquisição de alimentos, tratamento de esgoto e reciclagem do lixo, entre outras, em parceria com o CEADS;
- Inventário, pesquisa, cultivo e disseminação de espécies ameaçadas da Floresta Atlântica e atividades de turismo ecológico, como excursões e trilhas com guias especializados, realizadas em parceria com a população local;
- Promoção da história e cultura da Ilha Grande, através da recuperação da documentação relacionada às antigas instituições penitenciárias, localizada na Vila Dois Rios ou em mãos de moradores, algumas atualmente em avançado estado de deterioração;
- Inventário, pesquisa e preservação do patrimônio material e imaterial da Ilha Grande, dando ênfase à recuperação das ruínas existentes e aos saberes locais tradicionais, onde incluímos a farmacopéia, a medicina popular, as tradições orais, as festas e as práticas sociais que envolvem o uso dos recursos naturais;
- Promoção de atividades educativas formais e não-formais oferecidas à população local, com programações lúdicas e interativas, voltadas especialmente às questões ambientais, culturais e históricas da região. Esta prevista a utilização de recursos expográficos de curta, média e/ou longa duração nos núcleos do Ecomuseu, além de exposições itinerantes dirigidas às diversas comunidades da ilha, e até mesmo se estendendo para fora dos limites da



região;

- Organização de palestras e visitas guiadas dirigidas a públicos específicos, tais como turistas nacionais e estrangeiros interessados em saber especializado sobre flora e fauna locais (membros de associações como Clube dos Observadores de Aves, COA, Associação dos Amigos das Orquídeas, das Bromélias e outras); e para grupos de estudantes nacionais e estrangeiros interessados em pesquisas desenvolvidas pelo CEADS, que poderão acompanhar partes das atividades realizadas, interagindo com pesquisadores e estagiários;
- Realização de seminários, conferências e congressos voltados para a comunidade acadêmica nacional e estrangeira, a partir do estabelecimento de uma agenda anual de atividades;
- Parcerias com associações comunitárias, sistemas de ensino em todos os graus e demais entidades que desenvolvem ações integradas voltadas para a inclusão social da população local.

Inicialmente, o Ecomuseu Ilha Grande será composto por cinco núcleos principais: o Centro de Informações, o Museu do Cárcere, o Parque Botânico, o Museu do Meio Ambiente e o Centro Multimídia.

O *Centro de Informações* tem previsão de instalação no Centro de Visitantes do Parque Estadual da Ilha Grande (PEIG), localizado na Vila do Abraão, porta de entrada para a Ilha. Sua função será a de uma “antena museal”, recebendo e divulgando informações relevantes para a região.

O *Museu do Cárcere*, inaugurado em 2009, é o primeiro núcleo em funcionamento do Ecomuseu. Está localizado em duas edificações da Penitenciária Cândido Mendes que não foram demolidos na implosão de 1994, a Padaria e o Corpo da Guarda. Atualmente está em funcionamento a edificação da Padaria com uma exposição sobre as instituições carcerárias presentes na Ilha.

O Corpo da Guarda será aberto brevemente, e suas quatro salas abrigarão exposições sobre os aspectos da história e da cultura local constituídos, ao longo dos séculos, a partir da condição de isolamento da ilha. Haverá dois módulos dedicados à história das instituições carcerárias na Ilha Grande, que lá funcionaram entre 1894 a 1994. E finalmente uma sala de exposições temporárias abordando essas temáticas.

No pátio da Penitenciária será construído o *Parque Botânico*, com previsão de plantio de mudas ainda esse ano. No Parque o visitante encontrará logo na entrada uma passarela que o permitirá andar sobre os escombros do prédio onde ficavam as celas e galerias. A maior parte dos muros do IPCM será aproveitada e visitas às guaritas permitirão uma visão geral do interior do presídio e do seu entorno. Ampla sinalização e painéis instruirão os visitantes sobre a utilização do local.

No interior do parque haverá uma coleção de plantas vivas cientificamente reconhecidas, organizadas, documentadas e identificadas, com a finalidade de divulgação, estudo e documentação do patrimônio florístico da Ilha Grande, acessível ao público, servindo à educação, à cultura e à conservação do meio ambiente. Serão cultivadas espécies da flora local, com ênfase naquelas que estiveram interligadas à história da Ilha, seja na utilização de madeiras ou na utilização medicinal. Haverá, também, uma carpoteca reunindo os frutos e sementes que são mais freqüentemente encontrados nos percursos de trilhas.

A coleção será exposta didaticamente ao público em um cenário atrativo que ressaltará a importância da flora da Ilha no cenário biológico do Brasil e para a Reserva da Biosfera, sendo disponibilizado um calendário ilustrado com o período de floração e frutificação das espécies na Ilha.

No prédio mais antigo da Vila Dois Rios que pertenceu a Fazenda que ficava no local e foi utilizado também como presídio vai ser instalado o *Museu do Meio Ambiente*. Suas atividades estarão relacionadas à natureza, à preservação da biodiversidade, à educação ambiental, aos estudos e pesquisas do CEADS e aos usos e costumes das populações locais referentes ao biopatrimônio.

trabalhos completos

O Museu terá como objetivo promover, de forma interativa e lúdica, a educação da população no que tange à preservação ambiental. Traduzirá para uma população ampla e diferenciada investigações de grande sofisticação teórica realizadas no âmbito da Universidade. Realizará atividades extra-muros, entre as quais roteiros ecomuseais terrestres (trilhas e caminhos) e marítimos, importantes para a compreensão da região. Devido à amplitude do espaço interno, poderá abrigar acervos de grande dimensão como esqueletos de baleias e canoas.

Localizado no prédio do antigo cinema do presídio o *Centro Multimídia* concentrará o desenvolvimento de atividades e de materiais de divulgação e informação relacionados à preservação do meio ambiente, história e cultura locais. Serão utilizados materiais multimídia em espaço próprio para exibição de cinema e vídeo, além da exposição de fotografias e artes plásticas.

O Centro deverá constituir um acervo de documentos, referências bibliográficas e imagens relacionadas à Ilha Grande, disponível em meio impresso ou audiovisual e por Internet. Realizará pesquisa sistemática de matérias presentes na imprensa, em documentários e filmes já produzidos, bem como incentivará a realização de entrevistas com profissionais envolvidos com os temas selecionados. Organizará debates e simpósios e promoverá concursos de fotos e de redação sobre a Ilha Grande, capazes de gerar exposições locais e itinerantes. Nesse mesmo prédio será implantado um arquivo e uma biblioteca, cujo acervo será constituído de ampla documentação relativa às antigas instituições carcerárias da Ilha Grande. Todo o material receberá tratamento adequado de higienização, restauração, conservação e processamento técnico, de forma a facilitar o acesso de pesquisadores e do público em geral. A biblioteca disponibilizará além de livros em geral referentes à Ilha Grande, outros pertencentes à antiga biblioteca do presídio.

O Ecomuseu Ilha Grande tem entre seus objetivos, portanto, ações voltadas para beneficiamento da comunidade local, bem como de todo o território que ela ocupa, através iniciativas que visam o desenvolvimento sustentável da região, e a valorização da cultura e patrimônio locais. Sua primeira atividade sistemática, o Curso de Formação de Eco-monitores, oferece à comunidade conteúdo prático e teórico sobre a respeito da região, que servem de alavanca a um processo de conscientização acerca da preservação do seu patrimônio histórico, cultural e ambiental.

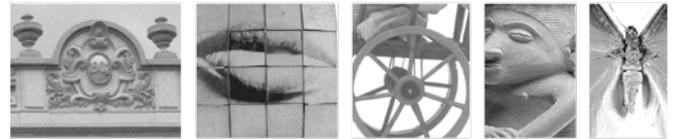
O conceito de “desenvolvimento sustentável” foi definido pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD), da Organização das Nações Unidas, como sendo aquele que atende às necessidades presentes de uma população sem comprometer a possibilidade de que as gerações futuras satisfaçam as suas próprias necessidades. O desenvolvimento sustentável busca o equilíbrio entre desenvolvimento econômico e proteção ambiental.¹⁰⁴

Quando associamos o curso ao desenvolvimento sustentável, portanto, temos o objetivo de formar eco-monitores e proporcionar à população meios para que ela seja capaz de realizar atividades que não sejam danosas ao meio ambiente, e que ao mesmo tempo, possibilitem o desenvolvimento sócio-econômico da Ilha Grande.

O mercado de trabalho da Ilha Grande está atualmente ligado diretamente ao potencial turístico da região. Conseqüentemente, a parcela da população que não possui especialização em turismo não é absorvida pelas novas atividades econômicas. A especulação imobiliária faz com que a população local venda seus terrenos, se torne mão-de-obra não especializada de pequenos empreendimentos da região, ou ainda que procure oportunidades de estudo e trabalho fora da Ilha.

O Curso de Formação de Eco-monitores (SANTOS; FARIA e WERMELINGER, 2008) está enquadrado como curso de extensão da UERJ e conta com o apoio do Instituto Estadual do Ambiente (INEA), cuja

104 Disponível em: <http://www.onu-brasil.org.br>. Acesso em 15/01/2009.



proposta é promover uma ação positiva, através da capacitação e inclusão dos moradores, fortalecendo a sua inserção na economia local. A atuação da UERJ é fundamental, já que esta possui, na região, através do CEADS, um corpo de profissionais especializados (biólogos, ecólogos, engenheiros ambientais, geógrafos, historiadores, funcionários) e a infra-estrutura necessária à implantação do projeto (salas de estudos, alojamento, refeitório).

O Curso, composto por módulos independentes, permite aos alunos a opção de acompanhar tanto os módulos individualmente (com carga horária de 30 horas) quanto em sua totalidade. Ao final de cada módulo, o aluno recebe um certificado de qualificação profissional ligado à temática do módulo. Para obter o certificado de qualificação profissional em eco-monitor o aluno precisa concluir 10 módulos no mínimo, totalizando 300 horas.

Os módulos foram inicialmente elaborados tratando de temas propostos pela organização do curso, e atualmente são trabalhados de modo a atender a demanda dos próprios alunos e suprir a carência da comunidade no que diz respeito ao aprofundamento ou mesmo esclarecimento sobre os seguintes assuntos:

- Educação e Preservação Ambiental (Biodiversidade, Unidades de Conservação da Ilha Grande, Preservação Ambiental e A Importância do Processo Educativo);
- História e Patrimônio (História de Angra dos Reis, da Ilha Grande, das Instituições Carcerárias de Ilha Grande, e Patrimônio Histórico e Preservação);
- Arqueologia (História que a Arqueologia Resgata em Ilha Grande, Preservação dos Sítios Arqueológicos e Visita a sítios arqueológicos);
- Geografia, Meio Ambiente e Planejamento (A Natureza e a Sociedade, Geografia da Região Sul Fluminense, Geografia da Ilha Grande, Uso e ocupação do solo na Ilha Grande, A vulnerabilidade ambiental das unidades de conservação da Ilha Grande, O planejamento e a gestão ambiental na Ilha Grande, O parque estadual da Ilha Grande e Visitas guiadas nas “trilhas educativas” do PEIG);
- Idiomas Técnicos (3 módulos independentes: Noções Básicas de Inglês, de Espanhol e de Francês);
- Turismo na Natureza: ecoturismo e planejamento participativo (Introdução ao Turismo na Natureza, Importância e Aplicação do Turismo Sustentável, Ecoturismo, Metodologias de Planejamento do Ecoturismo, Interpretação e Educação Ambiental no Ecoturismo, Metodologias Aplicadas ao Limite de Visitação e Monitoramento para o Mínimo Impacto do Ecoturismo, Legislação Aplicada ao Ecoturismo, Criação de indicadores sociais para o uso sustentável do ecoturismo na Ilha Grande, Avaliação de áreas potenciais ao ecoturismo na Ilha Grande e Visitas aos pontos de atrativos naturais do PEIG);
- Técnicas de condução de visitantes (Noções Básicas de recepção e condução de visitantes; Segurança e Primeiros Socorros; Noções de Salvamento e Resgate; Ação de Prevenção ao Fogo (ajuda ao combate aos incêndios); Noções Básicas sobre Animais Peçonhentos.
- Cultura Caiçara (Introdução ao conceito de cultura; O que é Cultura Caiçara?; Patrimônio Cultural Caiçara
- Resíduos Sólidos (Legislação Aplicada aos Resíduos; Estudo de Vazadouros de Resíduos; Coleta Seletiva; Noções Básicas de acondicionamento, coleta e transporte de Resíduos; Noções básicas de Matérias-Primas)

Até o momento foram oferecidos os seguintes módulos: Educação e Preservação Ambiental, Geografia e Resíduos Sólidos. Serão ainda oferecidos os módulos História e Patrimônio, Arqueologia, Meio Ambiente

trabalhos completos

(Fauna e Flora), Turismo na Natureza: ecoturismo e planejamento participativo, Técnicas de Condução de Visitantes, Idiomas Técnicos (Inglês, Francês e Espanhol), Cultura Caiçara.

As aulas são ministradas por docentes e discentes (mestres e doutores) especialistas nos diversos temas propostos. Durante as visitas guiadas serão utilizados os instrumentos de apoio como cartas, mapas, bússolas, GPS etc. É interessante frisar que qualquer morador da Ilha que mostrar interesse, poderá ingressar no curso, e receberá os subsídios necessários para atuar junto aos grupos que chegam à Ilha procurando informações sobre questões relativas à natureza, história e cultura locais.

Esperamos, através do curso, fortalecer movimentos de inclusão social voltados para a população local, informar e educar um grande público sobre a importância da natureza, história e cultura locais, e atuar conjuntamente com outras organizações governamentais e não governamentais no cuidado com o meio-ambiente.

Para execução do curso estão sendo observadas as seguintes questões: levantamento dos aportes teóricos (bibliográfico e documental sobre o patrimônio histórico, cultural e ambiental da região), elaboração, em conjunto com a comunidade local, dos roteiros histórico-ambientais a serem desenvolvidos e elaboração de material didático e de divulgação.

Está prevista uma avaliação ao final do curso, com vistas ao seu aperfeiçoamento, que ocorrerá em três etapas. entrevistas com os alunos que procuram o curso, avaliação do impacto do curso nas atividades dos alunos em períodos subsequentes de seis, doze e dezoito meses, por amostragem. Esse procedimento utilizará dados quantitativos obtidos em entrevistas semi-abertas, que possibilitarão a visualização do aproveitamento dos alunos formados pelo curso junto ao setor, bem como avaliação do processo de conscientização da importância da preservação da história, cultura e meio ambiente.

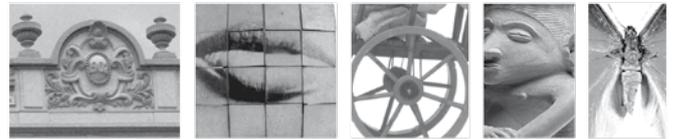
Em ambos projetos contamos com uma equipe base responsável por seus desenvolvimentos, contando com uma Coordenação, desenvolvida por Myrian Sepúlveda dos Santos, professora Doutora em Ciências Sociais. Ainda, o trabalho de assessoria técnica, realizados pelas museólogas Anna Gabriela Pereira Faria, Gabriela Machado Alevato e Viviane Wermelinger e contamos ainda com o apoio dos bolsistas de extensão da UERJ Jennifer Moreno, Natália Seiblit, Tiago Gonçalves. A expectativa do grupo é que, com a recente inauguração do Museu do Cárcere, o Ecomuseu Ilha Grande, assim como suas atividades relacionadas, ganhe novo fôlego e fortaleça ainda mais seu compromisso com a comunidade da Ilha Grande e seu território e patrimônio.

Referências Bibliográficas

SANTOS, Myrian Sepúlveda e CHAGAS, Mário. **Ecomuseu Ilha Grande** (mimeo). 2001

SANTOS, Myrian Sepúlveda; FARIA, Anna Gabriela e WERMELINGER, Viviane. **Curso de Formação de Eco-monitores** (Mímeo.). 2008.

VARINE, Hugues de. "O Ecomuseu". **Ciências e Letras**, nº 27, p. 61-90, 2000.



Repertórios culturais no Arquipélago Fernando de Noronha e a administração do patrimônio para o desenvolvimento local

Miriam Cazzetta

Administração do Distrito Estadual Fernando de Noronha

Estudo de caso: Arquipélago Fernando de Noronha

Com a promulgação do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias de 05 de outubro de 1988, consoante o disposto em seu art. 15, foi extinto o Território de Fernando de Noronha e reincorporada sua área territorial ao Estado de Pernambuco, constituída pelo Arquipélago formado pela Ilha de igual denominação e mais vinte ilhas circundantes, delimitado pelas coordenadas 03.º45'S e 03.º57'S de latitude e 032.º19'W e 032.º41'W de longitude.

Em 28 de dezembro de 1995 o Governador do Estado sancionou a Lei nº 11.304, que instituiu o Distrito Estadual de Fernando de Noronha como entidade autárquica integrante da administração direta do Poder Executivo e aprovou a sua Lei Orgânica, entre outras medidas de natureza administrativa e providências complementares. A Administração do Distrito Estadual foi constituída como órgão executivo tendo por finalidade básica elaborar e executar os planos, programas, projetos e ações necessárias ao cumprimento das competências, funções e atribuições do Distrito Estadual.

Em diversos de seus dispositivos, a Lei Orgânica determina sobre a manutenção de um processo de desenvolvimento sustentável por meio de atividades fomentadoras do turismo ecológico. O estudo da demanda turística de Fernando de Noronha (Perfil do Turista, 2003), revelou que de 1990-2000 o movimento de chegada de visitantes ao arquipélago evoluiu de 4.435 para 39.014 pessoas, correspondendo a um percentual de crescimento de 780%.

Cabe ao Conselho Distrital, organização estatal constituída no âmbito do Estado de Pernambuco por meio de voto direto da população, desempenhar a missão de órgão consultor e fiscalizador das atividades exercidas pela Administração do Distrito Estadual, com poderes de indicação e deliberação sobre matéria específica de interesse direto da população do Arquipélago.

Dois anos antes da Carta Magna de 1988, foi criada pelo Decreto Federal n. 92.755 a Área de Proteção Ambiental de Fernando de Noronha – Rocas – São Pedro e São Paulo, abrangendo uma área de 92.755 ha. Sua área ficou excluída do Parque Nacional Marinho de Fernando de Noronha – PARNAMAR -, criado por determinação da Constituição Federal de 1988, através do Decreto Presidencial no. 96.963.

O Parque Nacional Marinho de Fernando de Noronha – PARNAMAR -, abrange uma área correspondente a 70% do total do Arquipélago. Formado por 2/3 da ilha principal até onde o mar atinge a isóbata de 50m; nele estão incluídas todas as ilhas secundárias. Sua extensão total é de 112,7 km² e tem um perímetro de 60 km. Inicialmente administrada pelo Instituto Brasileiro do Meio Ambiente - IBAMA, desde 2008 passou à responsabilidade de outra organização estatal da esfera federal: o Instituto Chico Mendes - ICMBio.

Segundo definição do IBAMA para unidade de conservação, conforme a lei n.º 9.985 de 18 de julho de 2000, esta se caracteriza por espaço territorial e seus recursos ambientais, incluindo as águas jurisdicionais, com características naturais relevantes, legalmente instituídos pelo Poder Público, com objetivos de conservação e limites definidos, sob regime especial de administração, ao qual se aplicam garantias adequadas de proteção.

Conforme o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza - SNUC, também instituído pela lei n.º 9.985, define-se:

trabalhos completos

- Unidades de proteção integral, aquelas que objetivam preservar a natureza, sendo permitido apenas o uso indireto dos recursos naturais proporcionando oportunidades controladas de visitação, lazer, educação ambiental e pesquisa científica, contribuindo para a preservação dos sítios históricos, desde que não envolvam consumo, coleta, dano ou destruição dos recursos naturais. Nesta categoria se enquadra o Parque Nacional Marinho de Fernando de Noronha – Rocas- São Pedro e São Paulo- PARNAMAR.
- Unidades de uso sustentável, aquelas que objetivam compatibilizar a conservação da natureza com o uso sustentável de parcela de seus recursos, por meio do uso direto, permitindo a coleta e o uso dos recursos naturais de maneira racional, de modo socialmente justo e economicamente viável. Nesta categoria está incluída a Área de Proteção Ambiental de Fernando de Noronha- APA.

Além do PARNAMAR e da APA, o Arquipélago também está inserido em uma categoria internacional de unidade de conservação, a Reserva da Biosfera da Mata Atlântica. As reservas internacionais são estabelecidas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Cultura e Ciência - UNESCO, a partir do programa intergovernamental “O Homem e a Biosfera”, que prevê o reconhecimento de porções representativas de ecossistemas terrestres ou costeiros.

Após ter sido inscrito no seletivo grupo de lugares reconhecidamente especiais, em 16 de dezembro de 2001, Fernando de Noronha recebeu o título concedido pela UNESCO, de Sítio do Patrimônio Mundial Natural reafirmando a importância ambiental do arquipélago e fomentando o turismo pela procura crescente de visitantes de todo o mundo.

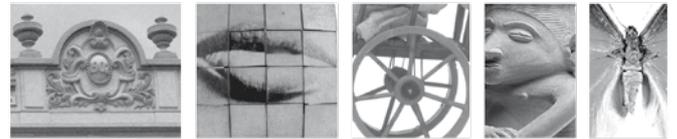
Estar incluído na lista dos Patrimônios Mundiais Naturais reforça a vontade em divulgar a vertente patrimonial natural, com o intuito de promover o reconhecimento internacional do Arquipélago de Fernando de Noronha, atraindo o interesse de instituições de pesquisa que desenvolvem projetos de conservação, como por exemplo: o Projeto TAMAR para a conservação das tartarugas marinhas e o Projeto Golfinho Rotador, ambos sediados na ilha.

As reservas da biosfera são importantes pontos localizados para a pesquisa científica e desempenham um papel fundamental na compatibilização da conservação de um ecossistema, com a busca permanente de soluções para os problemas das populações locais, além de tentar compensar as necessidades de gestão integrada das áreas protegidas, que muitas vezes desprezam a presença humana em sua circunvizinhança, criando oportunidades para um relacionamento equilibrado com a natureza e, ao mesmo tempo, demonstrando as possibilidades de um futuro sustentável.

Em Noronha, o entendimento da população local em relação à conservação dos recursos naturais existentes no arquipélago foi gerado, principalmente, com a criação do PARNAMAR. Atividades como a agricultura, a pecuária e a pesca praticada na ilha anteriormente, tiveram que ser reestruturadas após a criação das Unidades de Conservação.

Além da regulamentação imposta à conservação ambiental, a população local se ressentiu com a rigidez imposta pelo Plano de Manejo da APA que impede a expansão da área urbana. Atualmente a população do Distrito Estadual está estimada em 3.456 pessoas, segundo dados do último censo, realizado em maio de 2007. E encontra-se distribuída por 15 pequenos aglomerados, dentre eles nove foram delimitados e denominados no Plano de Manejo da APA Federal em vigor, como Zona Histórico-Cultural; e é objeto de tratamento especial em função da peculiaridade histórico – arqueológica do terreno. Nestes os usos e atividades desenvolvidos devem estar de acordo às normas de manejo das zonas a que se sobrepõem. Este zoneamento também é composto por dois naufrágios.

O fato de existir no arquipélago um conjunto de fortificações interligadas que guarneciam as enseadas e



ancoradouros naturais contra ataques de saqueadores e inimigos da antiga Colônia Portuguesa, não foi de pronto percebido pelos órgãos de defesa do patrimônio histórico nacional. Por esta razão, apenas a Fortaleza Nossa Senhora dos Remédios mereceu ser tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, em 1961, ficando os demais exemplares do mesmo sistema fora desse processo. Só a partir da década de oitenta do século passado, os remanescentes do sistema foram revelados e, em decorrência dessa pesquisa, foi encaminhado pela Administração do Distrito Estadual, o pedido de tombamento de todos os componentes da antiga Praça-forte: edificações e demais demarcadores urbanos, estruturas do sistema viário, equipamentos do sistema defensivo, dentre outros. Entorno de 120 componentes histórico-arqueológicos já foram identificados.

O IPHAN enquanto organismo estatal, na esfera federal, responsável pela gestão do acervo patrimonial de forma a garantir a conservação e integridade das expressões culturais reconhecidas como significativas no âmbito nacional, tem papel fundamental na discussão da temática sobre musealização do patrimônio insular.

A educação no Distrito Estadual conta com duas unidades de ensino vinculadas a Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco: a Escola Bem-Me-Quer, voltada para a educação infantil com cerca de 200 alunos, e a Escola Arquipélago que atende um total de 500 alunos do ensino fundamental ao médio. O ensino superior se limita aos cursos à distância de Administração, Biologia e Pedagogia, através de convênios firmados com instituições de ensino superior na esfera privada de Recife e São Paulo.

Ao longo dos últimos vinte anos alguns equipamentos culturais foram instalados no Arquipélago: o Memorial Noronhense, o Memorial de Energia da Celpe, o Memorial Fotográfico da Embratel na Estação Terrena, o Museu Aberto das Tartarugas e o Museu do Tubarão.

Processos Museológicos Existentes

Administrar o patrimônio implica em compreender como a sociedade se relaciona com os bens reconhecidos como herança e identificar outros repertórios culturais com significados atribuídos ao longo do tempo, que são referências à auto-estima e autodeterminação dos cidadãos (Bruno, 1996; Bruno, 2008).

Diante desta premissa, muitos desafios se apresentam em Fernando de Noronha: promover a conservação integrada do patrimônio com base no desenvolvimento local por meio de ações inclusivas; consolidar bases de pesquisa, com vista à produção de conhecimento sobre o ambiente insular; incrementar as ações sócio-educativas e o uso dos equipamentos turístico-culturais para ações pedagógicas, voltadas à educação pelo e para o patrimônio (Bruno, 2004; Bruno, 2006).

Os equipamentos culturais do Arquipélago Fernando de Noronha aqui arrolados, apresentam potencial significativo para a sensibilização do cidadão às questões ligadas ao patrimônio cultural e ambiental insular. Deve-se considerar, no entanto, os desafios quanto aos dois campos de interlocução: por um lado, procurar envolver a camada escolar através da criação de ações e materiais pedagógicos, por outro lado, desenvolver ações de valorização turística culturais e científicas, quer através da dinamização de espaços museológicos já existentes, ou através da valorização de outros componentes histórico-arqueológicos e ambientais, por meio de roteiros que auxiliem na construção de consciências que possam refletir diferentes realidades.

A sistematização de práticas pedagógicas para conhecer/reconhecer repertórios culturais é passível de ser executada em articulação com os diferentes equipamentos culturais existentes na ilha, como estratégia de estimular a participação da população local e visitante nas tarefas de pesquisa, seleção, registro, interpretação e comunicação dos bens patrimoniais.

Memorial Noronhense

trabalhos completos

O Memorial Noronhense está sediado numa antiga construção civil de grande porte na Vila dos Remédios, núcleo histórico da ilha. Através dos tempos, o prédio serviu como residência de funcionários do presídio, como aquartelamento de soldados e como depósito de mantimentos. Abandonado chegou à ruína total, sendo restaurada em 1990, quando então foi incluída no plano de criar-se um Terminal Turístico que atendesse às temporadas dos cruzeiros marítimos, inaugurada naquele ano. Por esse tempo, abrigou a Diretoria de Turismo e parte do Museu e Arquivo Histórico da Ilha. Em 1998, com recursos do Ministério do Meio Ambiente e Recursos Hídricos Renováveis, esse espaço foi adaptado para abrigar o Memorial Noronhense – Espaço Cultural Américo Vespúcio.

Sem uma identidade institucional definida conceitualmente, suas funções foram aparecendo e diluindo ao sabor das administrações do Distrito Estadual, autarquia a que está subordinado. Na sala expositiva, estão reunidas informações históricas constituídas de reproduções fotográficas do século XIX e XX, além de plantas e mapas do século XVII e XVIII. Este equipamento faz parte do roteiro turístico comercializado como “Caminhada Histórica” mas a população residente porém não o utiliza. O Gabinete de Arqueologia, desde 2000, busca reverter esta situação, atraindo professores e alunos das unidades de ensino a participarem de atividades educativas.

Museu Aberto da Tartaruga Marinha

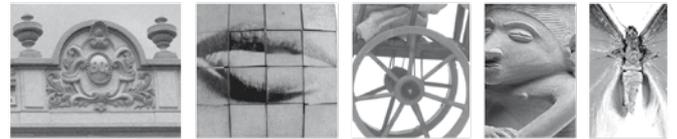
O Centro Nacional de Conservação e Manejo das Tartarugas Marinhas TAMAR / IBAMA desde 1984 zela no arquipélago pelas fêmeas, ovos e ambientes de reprodução e avalia as suas populações. Esses animais são protegidos por Decreto-Lei que estabelece a proibição da captura, pesca e molestamento de todas as espécies de quelônios em águas brasileiras.

Duas importantes praias de desova das tartarugas aruanas (*Chelonia mydas*) estão protegidas pelo Parque Nacional Marinho de Fernando de Noronha: a Praia do Leão e a do Sancho. As tartarugas são observadas a partir de novembro, agrupadas na superfície da água, quando os machos adultos disputam as fêmeas, dando início ao período de reprodução dessa espécie no arquipélago. Durante os meses de chuva (dezembro a maio), as fêmeas, resguardadas pela temperatura da noite, sobem a essas praias para depositar os ovos que incubam durante 50 dias. No ambiente marinho da área do Parque pode-se, mergulhando, observar jovens e adultas tartarugas-de-pente (*Eretmochelys imbricata*), espécie altamente ameaçada devido à pesca para a confecção de óculos, pentes e bijouterias. A tartaruga-de-pente utiliza o arquipélago apenas como local de crescimento e alimentação. Sua origem e suas rotas migratórias são desconhecidas pelos pesquisadores.

No auditório do TAMAR cerca de 300 visitantes/dia assistem as palestras diárias versando sobre os temas: Arquipélago São Pedro e São Paulo, Tubarões, Golfinho Rotador, PARNAMAR, Projeto TAMAR, Aves Marinhas e Conhecendo Noronha. O Museu Aberto das Tartarugas mantém uma estreita relação com a noção de museu de sítio, visto que desenvolve uma função importante junto à comunidade de entorno, afim de que ela conheça e valorize o ambiente marinho, por meio da decodificação da mensagem sobre as particularidades da oceanografia, biologia marinha e outras ciências afins.

A base do projeto Tamar - ICMBio em Fernando de Noronha possui estrutura para dar suporte aos trabalhos de pesquisa e manejo das tartarugas marinhas, um centro de visitantes, com potencial educacional e comunitário, que compõem o Museu Aberto das Tartarugas Marinhas. A partir daí recebe escolas, grupos de turistas e visitantes locais.

O Projeto Tamar possui grande acervo fotográfico de tartarugas marinhas do Brasil e um dos maiores de animais pelágicos. Este acervo é usado para compor a exposição de painéis, que contam de forma interpretativa a relação entre homem, tartaruga marinha e a natureza. Tem por missão, mostrar ao visitante a rela-



ção entre a cultura regional e a brasileira, e o processo de extinção e recuperação das tartarugas marinhas.

Museu do Tubarão

Uma iniciativa de processo museológico distinta das demais partiu de dois engenheiros de pesca que chegaram à ilha para explorar a atividade pesqueira, mas ao repensar o negócio decidiram por montar, no lugar onde funcionava o Noronha Pesca Oceânica (NPO), o Museu do Tubarão, em frente a um dos principais berços de alimentação do peixe. Decorado com grandes arcadas e cartazes informativos, o espaço ainda comercializa souvenirs e os famosos bolinhos de tubalhou feitos com massa de mandioca. A visita é diária e toda sexta, no auditório do TAMAR, são proferidas palestras sobre o comportamento dos tubarões.

Memorial Fotográfico da Embratel – Estação Terrena de Fernando de Noronha

O Memorial Fotográfico da Embratel na Estação Terrena de Fernando de Noronha, instalado no próprio local e aberto ao público conta através de 16 painéis, a história do arquipélago, da Embratel e do programa de gestão ambiental da estação de Fernando de Noronha. Palestras ministradas aos alunos da escola Arquipélago Fernando de Noronha, pretendem conscientizar os ilhéus, os turistas e os funcionários da empresa sobre a importância da preservação do meio ambiente. Esse trabalho foi reconhecido e premiado por várias organizações, inclusive pela comunidade local, que conferiu à Embratel o Prêmio Fernando de Noronha de ecologia e preservação, na categoria empresa, “*pelos relevantes serviços prestados e pelo patrocínio em projetos de preservação da natureza*”. Contudo, apenas turistas e funcionários da empresa visitaram o espaço, atesta Carla Leite recepcionista da estação de telecomunicações da Embratel em Fernando de Noronha.

Memorial da Energia – Celpe

Em dezembro de 2002, a Companhia Energética de Pernambuco - Celpe, instalou o Laboratório “Parceiros da Energia” de Eficiência Energética na Escola Arquipélago com a idéia de criar hábitos saudáveis de consumo de energia e formar multiplicadores. Outra iniciativa desenvolvida foi à implantação do Memorial de Energia na Usina Termoelétrica de Tubarão, constituída de painéis informativos sobre as primeiras iniciativas de fornecimento de energia na ilha, o compromisso institucional da Celpe e dados sobre energia alternativa e eficiência energética. Em ambos os espaços se constata carência de visita.

Sítios Histórico-Arqueológicos

Em abril de 2000, o Governo do Estado de Pernambuco, visando ao atendimento de necessidade de excepcional interesse público, contratou serviços de arqueologia para implantar o Programa de Arqueologia Urbana cuja finalidade era trabalhar segundo as concepções de uma arqueologia preventiva.

Durante o período de agosto de 2000 a janeiro de 2002 foram realizadas buscas no terreno com o propósito de identificar e registrar vestígios de ocupações passadas, a partir da leitura da documentação histórica existente na sede do Distrito Estadual em Recife, junto ao Programa de Resgate Documental, e no Arquivo Geral da Administração do Distrito. Bem como, a partir do levantamento oral com a população residente para caracterização dos sítios; e contatos com pesquisadores da área de arqueologia, geologia, história e oceanografia que atuam ou atuaram no arquipélago.

Ao todo são 120 componentes histórico-arqueológicos e arquitetônicos existentes no Distrito Estadual Fernando de Noronha, cujo território corresponde a Área de Proteção Ambiental, sob tutela Federal. Esses foram mapeados pelo Projeto Atlas Arqueológico Fernando de Noronha, cuja proposta e resultados foram encaminhados ao IPHAN e IBAMA, e serviram de referência quando do zoneamento dos Setores de Preservação Cultural exposto no Plano de Manejo da APA (2005).

No período de 2003 a 2006, procurou-se estabelecer uma rotina administrativa para as ações de arque-

trabalhos completos

ologia da ADEFN. Inicialmente definindo as atribuições da Área de Proteção do Patrimônio Histórico-arqueológico. Assim consta no Manual de Serviços do Distrito Estadual, Decreto nº 26.607, de 15 de abril de 2004:

XXX – Ao Apoio Técnico Operacional, vinculado a Diretoria de Articulação e Infra-Estrutura:

- na Área de Proteção do Patrimônio Histórico-Arqueológico: Identificar e registrar sítios arqueológicos no cadastro Nacional de Sítios Arqueológicos (CNSA/IPHAN), orientando a sua manutenção, assessorando nas questões pertinentes a projetos de intervenções de infraestrutura e coordenando ações no âmbito da educação patrimonial para sua valorização; manter ações de interface entre a ADEFN e o IPHAN; efetuar estudos sobre o potencial arqueológico insular por meio de técnicas não destrutivas.

Datam deste período à elaboração do Plano Diretor do Gabinete de Arqueologia, e as iniciativas de difusão do conhecimento adquirido por meio de cursos para condutores de turismo, organizados pelo Programa de Uso Recreativo do PARNAMAR, além de outras atividades de visita-guiada e prospecções com alunos da Escola Arquipélago e Grupo da Boa Idade.

Atualmente o Gabinete de Arqueologia é virtual, estando o seu acervo edificado sob aguardo de uma ação de política pública que considere estes como detentores de alto potencial museológico.

Problematização

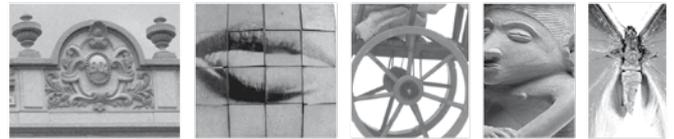
A proposta de diagnosticar os processos museológicos em fase de consolidação, e buscar agrupar outros repertórios culturais que sejam reconhecidos pelos organismos envolvidos com a temática patrimonial, são ações que reforçam as noções de museu como um dos principais agentes do desenvolvimento local.

Candido (2004), em visita técnica para reconhecimento dos trabalhos em desenvolvimento no âmbito do Programa de Arqueologia Insular procurou apreender as potencialidades e desafios para a musealização integrada do patrimônio arqueológico e natural no arquipélago. Como resultado, foi realizado um diagnóstico museológico do Memorial Noronhense apontando caminhos para a potencialização de suas atividades e funcionamento, a fim de dotá-lo de um perfil de museu. Para tal, considerou que os três programas técnico-científicos em desenvolvimento à época pela Administração do Distrito Estadual: Programa de Resgate Documental, de Arqueologia Insular, e de Trilhas Ecoturísticas, poderia “*alimentar de conteúdos e de assessoria técnico-científica básicos os núcleos museológicos*” (Candido, 2004, p.71).

Na dissertação intitulada “Arqueologia Musealizada: patrimônio cultural e preservação em Fernando de Noronha”, se consideraram inicialmente (2001) a idéia de rede de núcleos museais. Em 2004, esta foi substituída por uma proposta de sistema, sem predominância de um núcleo sobre os demais. A implantação de um sistema museológico foi apontada devido aos “*fatores de isolamento e precariedade de recursos humana e financeira a que cada iniciativa patrimonial estaria submetida*”. Ao Memorial Noronhense foi proposta a sua atuação no sistema enquanto “*sede das atividades de comunicação*”, reservando para outro estabelecimento (não indicado à época) a instalação do núcleo sede do setor de acervos, “*com espaços necessários para guarda, tratamento técnico do acervo e montagem de exposições*” (Cândido, 2004, p.71).

Este arranjo de circulação já havia sido pensado em 1997, quando da implantação das trilhas ecoturísticas conforme o escopo da proposta. Porém, sua efetivação não se concretizou haja vista que sete anos depois o potencial de uso foi novamente formulado.

Da leitura da dissertação elaborada se depreende que ao propor uma estrutura organizacional em Rede, os conceitos e propriedades fundamentais (conectividade, densidade, processo de multiplicação e expansão) e os fatores organizacionais (autonomia, horizontalidade, cooperação, democracia e ação concertada e difusa) inerentes a esta idéia não foram considerados. Quais as particularidades e o modo de funciona-



mento dos integrantes que vão compor a Rede? Como eles se articulam? Conhecimentos compartilhados, capacitação, divisão de responsabilidades diante dos bens patrimoniais fazem parte de uma prática entre os integrantes? Ou ainda, estas posturas são reconhecidas como necessárias? Como formar uma dinâmica que favoreça a integração entre os equipamentos culturais em torno de objetivos específicos?

Diversas iniciativas de investigação técnico-científica foram levadas a cabo em Fernando de Noronha, seja no âmbito da esfera socioeconômica, em especial voltada para o turismo (CARVALHO, 1999; LIMA, 2002; SOUZA, 2008)¹⁰⁵, ou ainda de cunho ambiental com ênfase a educação e interpretação de trilhas¹⁰⁶ e no campo da administração pública como diagnósticos e planos¹⁰⁷. Ao reconhecer que tanto os êxitos como as dificuldades inerentes a estes estudos executados foram capazes de gerar resultados positivos em resposta aos esforços empreendidos; se deve ressaltar, contudo, que o fenômeno de produção ou ocorrência de relacionamentos entre os organismos estatais e não-estatais não tem sido contemplados na sua magnitude. E esta passa a ser uma questão crucial quando se percebe que a orientação pelo desenvolvimento sustentável é uma citação recorrente na literatura produzida sobre o arquipélago nos últimos vinte anos.

Existem inúmeras definições de desenvolvimento sustentável, todas de certa forma unânimes em torno da idéia básica de desenvolvimento com equidade social intragerações e entre gerações (Tenório, 2007). Mas, quando se trata da operacionalização do conceito é que se evidenciam as particularidades, que resultam da forma de relacionamento entre os envolvidos no processo.

A educação a uma nova dimensão de conexão em rede perpassa o próprio processo de produção do conhecimento sobre o arquipélago visto que, a opção de soluções particulares e criativas de modelos externos ao local de atuação tem demonstrado serem experiências limitadas, quando não desastrosas, por serem inadequadas à realidade existente.

O incremento da possibilidade de participação dos colaboradores nas atividades de informação, reflexão, investigação, comunicação e gestão favorecem a tendência de fronteiras cada vez menos demarcadas em relação ao ambiente/objeto de atuação, e permite a busca de uma lógica dentro do caos de iniciativas que existem e que se diluem constantemente.

Considerações Teóricas

Todas as organizações são portadoras de um repertório cultural próprio. O conjunto do patrimônio natural e cultural do Arquipélago Fernando de Noronha são testemunhos reconhecidos como herança por algumas organizações. Logo, os componentes do patrimônio natural e cultural são apropriados no repertório cultural (comunicativo e informacional) conforme o interesse de cada segmento, seja para tirar ou criar valor.

Diante do exposto a questão que se impõe é: os processos museológicos constituídos no Arquipélago

105

106 VASCONCELLOS, J. M de O. (1997). *Trilhas Interpretativas como Instrumento de Educação*. In: Congresso Brasileiro de Unidades de Conservação. (Anais. Vol.1, pp. 465-477) Curitiba: IAP; Unilivre: Rede Nacional Pró Unidade de Conservação. SOARES, S. M. V. (2005) A percepção ambiental da população noronhense em relação à Área de Preservação Ambiental. Universidade Federal Rural de Pernambuco, Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Gestão e Política Ambiental do Departamento de Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife.

107 ESCA (1986) *Considerações preliminares e diagnóstico sobre o meio ambiente de Fernando de Noronha*. Rio de Janeiro. PLANO DE MANEJO DO PARQUE NACIONAL MARINHO DE FERNANDO DE NORONHA. (1990). IBAMA e a Fundação PRÓ-NATUREZA-FUNATURA. EMPROBIO (1996) *Estudo de Impacto Ambiental – EIA. Ilha de Fernando de Noronha*, vol. 1. Recife. PROJETO DE DESENVOLVIMENTO DO ECOTURISMO EM FERNANDO DE NORONHA – Implementação Trilhas Interpretativas e Educativas fora dos Limites do PARNAMAR. (1997). IBAMA. RELATÓRIO TÉCNICO ANUAL Temporada 2001/2002 do Projeto TAMAR – Coordenação Regional PE-RN. PERFIL DO TURISTA DE FERNANDO DE NORONHA (2004). Recife: Administração do Distrito Estadual de Fernando de Noronha. PLANO DE MANEJO: APA de Fernando de Noronha- Rocas- São Pedro e São Paulo. (2005). IBAMA, PNUD e ARCADIS TETRAPLAN. LINS, E. T. (2005). *Modernização do Plano de Turismo de Fernando de Noronha*. Relatório Final. Recife: Administração do Distrito Estadual de Fernando de Noronha.

trabalhos completos

Fernando de Noronha possibilitam a produção de condições favoráveis ao intercâmbio, ao apoio mútuo, à parceria, à capacidade empreendedora e à inovação com vista administração do patrimônio e ao desenvolvimento local?

Pela abordagem da sociomuseologia, a cultura integrada a outros aspectos do cotidiano se qualifica num processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, e promove a construção de uma nova prática social que implica em participação dos agentes envolvidos na utilização dos recursos disponíveis nos espaços públicos [no caso, museus], para fazerem valer seus interesses, aspirações e valores, construindo suas identidades, e afirmando-se como sujeitos de direitos e obrigações. (Moutinho, 2007)

A revelação da relação entre educação, cultura e condição social e o questionamento da desigualdade entre os diversos segmentos sociais e étnicos diante dos meios de produção, de expressão e de fruição da arte nos museus europeus, resultou da pesquisa encomendada por agentes da administração pública do Estado francês à equipe do sociólogo Pierre Bourdieu, nos anos 60.

Pierre Bourdieu no “Esboço de uma Teoria da Prática” em 1972, fez uso da expressão capital social assim como Robert Putnam (1998) e Francis Fukuyama (1996, 2000). Em finais dos anos 1990, o conceito ganhou popularidade, servindo como foco de um programa de investigação do [Banco Mundial](#). A bibliografia sobre capital social no Brasil revela iniciativas de revisão do conceito desenvolvidos por Jawdat Abu-el-haj (1999), Renato Raul Boschi (1999), Augusto Franco (2001), David Skidmore (2001), e Bernardo Klisberg (2002).

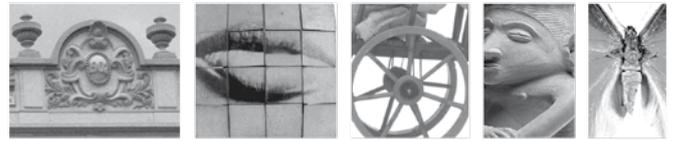
Subjacente ao conceito de capital social encontram-se a noção de vida associativa e coesão social. Normalmente, o capital social refere-se ao valor implícito das conexões internas e externas de uma *rede social*. O valor do capital social disponível é determinado pela correspondência entre os resultados desejados e os recursos coletivos de conhecimento e de identidade disponíveis na interação; a natureza da própria interação; as normas de confiança e reciprocidade construídas. Logo, para o estudo do capital social e a aplicação do conceito numa investigação, é importante compreender a natureza e funcionamento de uma comunidade de prática.

Subirats sustenta, seguindo Gellner (1994), que nos espaços locais coexistem diversas comunidades, que se configuram de forma “modular”. Na medida em que há mais combinação de caracteres de comunidade e de sociedade -, há mais propensão a se constituir uma visão mais inclusiva de pertencimentos comunitários, em função de buscas de soluções mais pragmáticas que ideológicas.

O desenvolvimento da cultura associativa e participativa implica na capacidade de relacionamento do ser humano com seus semelhantes. São conceitos fundamentais para este propósito a conectividade, densidade de conexões, processo de multiplicação e expansão. Autonomia, horizontalidade, cooperação, democracia e ação concertada e difusa são os cinco fatores organizacionais que caracterizam uma rede de relacionamentos coesa. Agrupados, eles formam uma consistente estrutura para a troca de informação, para a produção e a disseminação de conhecimento e para o estímulo ao desenvolvimento e à inovação.

Num sentido geral, conectividade significa qualidade ou estado daquele que está ligado, unido, e propicia a produção contínua de conexões entre os participantes. Os sistemas simbólicos permitem a ligadura social. Cada membro do grupo compartilha aspectos de uma representação negociada da realidade, pautados pela competência subjacente de comunicação – conhecimento maior ou menor dos diferentes códigos em uso.

Portanto, a conexão caracteriza-se pela troca e reconhecimento mútuo entre os envolvidos. A densidade é a quantidade de conexões e é, também, um elemento importante para se compreender o potencial produtivo pois indica o grau de inter-relacionamento dos envolvidos. Quanto maior o inter-relacionamento maior



a união entre os participantes. Um conjunto de participantes, mais denso em conexões é um conjunto mais coeso, e um conjunto mais coeso é um conjunto mais capaz e mais produtivo. A intensa capacidade de fazer conexões simultâneas proporciona que a estrutura de relacionamento tenha alto poder de multiplicação e de expansão. De forma espontânea e não linear e pela ação das conexões que vão sendo estabelecida ao longo do tempo, a estrutura da rede constrói um ambiente favorável à disseminação de boas práticas, tecnologias e informações. A difusão é feita de forma descentralizada, por meio dos próprios participantes interessados, mediante a interação entre eles.

Quando organizados, todos os processos decorrentes do convívio social na organização são marcados pelos traços culturais dessa organização. Segundo Srour (1998:108), podemos definir organização como *“agentes coletivos, à semelhança das classes sociais, das categorias sociais e dos públicos”* que *“são planejadas de forma deliberada para realizar um determinado objetivo”* Como variações, podemos citar primordialmente as organizações públicas, as privadas, as sem fins lucrativos, as filantrópicas e as ONGs – organizações não governamentais. Todas têm em seu interior características muito específicas que as diferenciam, os denominados repertórios culturais.

Processos que acelerem a difusão de conhecimento e a troca de experiências são essenciais para a promoção do desenvolvimento local. Nesse sentido, o diagnóstico dos processos museológicos existentes no Arquipélago Fernando de Noronha se presta como ferramenta para a administração do patrimônio e o desenvolvimento local se detectarem ou produzir as condições favoráveis ao intercâmbio, ao apoio mútuo, à parceria, à capacidade empreendedora e à inovação.

Considerações Finais

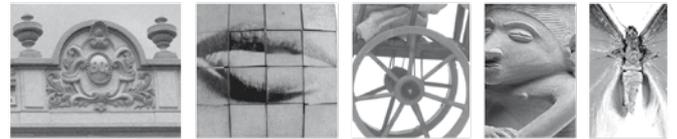
Investigar e compreender a influência das recomendações internacionais e nacionais em vigor nas posturas oficiais do órgão gestor do PARNAMAR e APA (IBAMA e ICMBio), e dos bens que constituem o patrimônio cultural insular (IPHAN), bem como do Distrito Estadual Fernando de Noronha, e em outras iniciativas públicas e privadas que desenvolveram processos museológicos e de interpretação do patrimônio, serão pontos fundamentais para o entendimento da trajetória da preservação do patrimônio natural e cultural insular até o atual momento. As noções de museu a céu aberto, museu de sítio, eco-museu, memorial, rede e sistema de museus, centro de visitantes, estão no bojo da identificação do histórico dos diferentes equipamentos culturais (museais) existentes ou planejados, bem como as noções de sustentabilidade sócio-econômica, musealização do patrimônio e desenvolvimento local.

Compreender e reconhecer esses processos museológicos serão essenciais para que se possa ter um diagnóstico de desempenho que auxilie na administração do patrimônio para o desenvolvimento local. As escalas temporais de mobilização dos diferentes organismos estatais e não-estatais que atuam em Noronha (poder público, empresariado local e grupos organizados da sociedade civil) são distintas, e isto faz a diferença. Para tratar com esta diferença se faz necessária uma gestão da diversidade. Se mobilizada, a diversidade de pessoas e culturas pode criar valor e muitas outras vantagens. Para tal se deve entender o modo como as semelhanças e diferenças entre os segmentos organizados podem trazer benefícios para os mesmos.

Dessa forma, esse projeto se aproxima das premissas da Sociomuseologia pois, segundo Moutinho (2007; 2005), esta procura identificar a importância da museologia como recurso para a sustentabilidade, configurado na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica.

Referências Bibliográficas

- CARVALHO, L. F. A. **Impacto do Turismo no Arquipélago de Fernando de Noronha**: um estudo no caminho do desenvolvimento sustentável. Monografia apresentada ao Departamento de Turismo da Universidade de São Paulo para conclusão do curso de graduação em Turismo, São Paulo, 1999.
- LIMA, M. L. F.C. (ECO) **Turismo em áreas protegidas**: Um Olhar sobre Fernando de Noronha. Tese apresentada a Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Filosofia da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de doutor, São Paulo, 2002.
- SOUZA, G. M. R. de. **Impactos socioculturais do turismo em comunidades insulares**: um Estudo de caso no arquipélago de Fernando de Noronha-PE. Dissertação apresentada ao Centro Universitário Uma para obtenção do grau de mestre. Belo Horizonte: Centro Universitário Uma, 2008.
- ABU-el-haj, J. "O debate em torno do capital social: uma revisão crítica". In: **BIB 47**. Rio de Janeiro, 1 sem. P.65-190, 1999.
- ALENCAR, E & GOMES, M. A. O. **Metodologia de pesquisa social e diagnóstico participativo**. Lavras: UFLa/Faepe, 1998.
- ARAÚJO, M M & BRUNO, M.C.O (Org.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo; documentos e depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
- BABBIE, E. **Métodos de pesquisa de survey**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- Constituição da República Federativa do Brasil**: Promulgada em 5 de outubro de 1988. 27 ed. – São Paulo; Saraiva, 2001.
- BAUER, M. W. & GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 2ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BOSCHI, R. R. "Descentralização, clientelismo e capital social na governança: comparando Belo Horizonte e Salvador". In: **Dados 42** (4), 1999.
- BRUNO, M. C. O. **Museu e Museologia**: idéias e conceitos – Abordagens para um balanço necessário. Rio de Janeiro: ICOFOM-LAM, 2008.
- _____, M. C. O. "Museus e Pedagogia Museológica: os caminhos para a administração dos indicadores da memória". In: **As Várias Faces do Patrimônio**. Santa Maria: LEPA/UFSM, 2006.
- _____, M. C. O. **Principais Campos da Ação Museológica**. São Paulo: CCBB, 2004.
- _____, M. C. O. **Museologia e comunicação**. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 9), 1996.
- CANDIDO, M. M. D. **Arqueologia Musealizada**: patrimônio cultural e preservação em Fernando de Noronha. Dissertação apresentada ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de mestre em Arqueologia, São Paulo, 2004.
- CASTELS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- TENÓRIO, F. G. (Org.). **Cidadania e Desenvolvimento Local**. Rio de Janeiro: FGV; Ijuí: Ed. Unijuí, 2007.
- CUNHA, L. H. & COELHO, M. C. N. "Política e Gestão Ambiental". In: CUNHA, S. B. da & GUERA, A. J. T. (Org.). **A Questão Ambiental**: Diferentes Abordagens. (pp. 43-79). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- FRANCO, A. **Capital social**: Leituras de Tocqueville, Jacobs, Putnam, Fukuyama, Maturama, Castells e Levy. Brasília, Millennium, 2001.
- FUKUYAMA, F. **Confiança**: as virtudes sociais e a criação da prosperidade. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.
- _____, F. **A grande ruptura**: a natureza humana e a reconstituição da ordem social. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.



- KLISBERG, B. **Capital Social e Cultura**: as chaves do desenvolvimento. Rio de Janeiro: Preal, 2002.
- MARTINS, E. (coord.). **Plano de Gestão do Arquipélago Fernando de Noronha, Ecoturismo e Desenvolvimento Sustentável – Fase 1 (capacidade de suporte)**. Brasília: MMA, 2001.
- MOUTINHO, Mario. *Definição Evolutiva de SocioMuseologia*. Lisboa: XIII Atelier Internacional do MINOM, 2007.
- _____, Mario. **Museologia**: Novos Enfoques/ Novos Desafios. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Cadernos de Museologia, 26), 2005.
- NEIROTTI, N. **Alianças e inovações em projetos de desenvolvimento educacional local**. Brasília: UNESCO; Buenos Aires: IPE, 2005.
- PUTNAM, R. **Comunidade e democracia**: a experiência da Itália moderna. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 1998.
- SAUVÉ, L. "Uma Cartografia das Correntes em Educação Ambiental". *In*: SATO, M. & CARVALHO, I. C. M. **Educação Ambiental**: pesquisa e desafios. Porto Alegre: Artmed, 2005.
- SKIDMORE, D. "Sociedade civil, capital social e desenvolvimento econômico". *In*: **Transição em fragmentos**: Desafios da democracia no final do século XX. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.
- SROUR, R. H. **Poder, Cultura e Ética nas Organizações**. São Paulo: Editora Campus, 1998.
- VARINE, Hugues de. "A Respeito da Mesa redonda de Santiago". *In*: ARAÚJO, M M & BRUNO, M.C.O. (Org.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo; documentos e depoimentos**. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995, 2005.

trabalhos completos

30 de abril de 2009

Museus universitários e sua inserção na cidade

A cidade e a academia: obras de arte para espaços urbanos concebidas por professores e artistas formados pela Belas Artes de São Paulo

Ademir Pereira dos Santos

Curador do Museu Belas Artes de São Paulo

Débora Gigli Buonano

Conservadora do Museu Belas Artes de São Paulo

William Keri

Assistente e pesquisador do Museu Belas Artes de São Paulo

Carlos Alberto Negrini

Adriana de Oliveira Batista

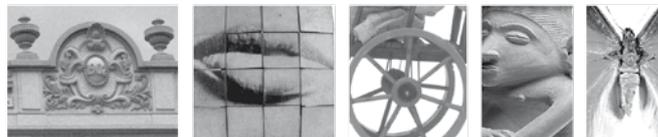
Colaboradora do Museu Belas Artes de São Paulo

Introdução

Desde o ano de 1867, com a inauguração da São Paulo Railway (SPR) a ferrovia que ligava a capital da Província ao Porto da cidade de Santos, a cidade de São Paulo passou por sucessivas transformações urbanísticas para se adaptar à vida cosmopolita anunciada pelo estrondoso impacto da cafeicultura na economia brasileira e da então Província de São Paulo. Com a virada do século XIX surgiria uma nova cidade que aos poucos substituiria o acanhado “burgo de estudantes” de pouco mais de 20 mil habitantes que servia também como entreposto para tropeiros que subiam do litoral ou demandavam o sul e o norte da Província. A abolição da escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889) foram eventos decisivos para a radical transformação dos espaços urbanos paulistanos. A “cidade de taipa”, associada à vida e à condição colonial e imperial, estava com os dias contados com a chegada dos trilhos, dos bancos, dos comerciantes, dos industriais, dos bondes e principalmente dos imigrantes, responsáveis pela construção da “cidade de tijolos”, que por sua vez seria mais tarde combinada e depois substituída pela “cidade do concreto armado” ainda na primeira metade do século 20 (Cf. TOLEDO, 1981).

Como referência anterior dessa re-significação do espaço urbano, chegamos ao ano de 1838, quando foi aberto o Jardim Público (depois denominado como Jardim da Luz), situado ao lado daquela que se apresentava como a “catedral” dos novos tempos, a estação ferroviária, a Estação da Luz. Tal fato pode ser considerado como uma das primeiras iniciativas em dotar a cidade de espaços adequados a um novo modo de vida, importado de centros urbanos europeus e americanos. A urbanidade da sociedade industrial contemplava a (con)vivência e a valorização de espaços destinados à fruição visual do público, principalmente em jardins botânicos, passeios, (bulevares) e praças. A arte urbana, ou seja, as esculturas, os painéis, murais cumpriria papel importante nessa nova dimensão do espaço urbano, pois cabia a ela valorizar esses espaços ao mesmo tempo que apontavam para uma dimensão simbólica de urbanidade e da cultura urbana desejada para a capital paulistana.

A República combinada à expansão econômica e territorial que a impulsionou no Estado de São Paulo e particularmente na sua capital exacerbou ainda mais o simbolismo das intervenções que pretendiam sinalizar as mudanças estruturais que o novo regime implicava diante de um passado que se queria cada vez mais distante. Os nomes dos logradouros, os monumentos, os bustos e as esculturas distribuídas es-



trategicamente pela cidade tinham como objetivo constituir novos paradigmas para urbanidade. Além dos viadutos que permitiam a transposição para espaços até então dedicados à agricultura, a maior expressão desses novos horizontes talvez seja a Avenida Paulista (1891) que se tornaria, posteriormente, um símbolo incontestante da modernidade republicana, inspirada fortemente na *Belle Époque* francesa.

A cidade e a Academia

A criação de novas instituições corroborava as alterações que se alardeavam fisicamente pelas ampliações da cidade. A começar pelas instituições educacionais que de acordo com o ideário positivista (mesclado com ecos distantes do Iluminismo) seriam mola propulsora de uma nova sociedade. O Colégio da Escola Normal criada em 1846 e inaugurada definitivamente em 1894, atualmente Caetano de Campos, construído no Largo dos Curros, depois denominado como Praça da República, representou a constituição de uma sólida referência para a renovação social, papel a ser desempenhado pela educação formal. O Liceu de Artes e Ofícios (1873), o Museu Paulista (1890), a Pinacoteca (1905) e o Teatro Municipal (1911) eram indicadores dessa aspiração, tão bem expressa pelo “classicismo eclético” dos projetos do arquiteto Ramos de Azevedo, autor dos principais “monumentos” erigidos para exprimir esse ideário.

Juntava-se agora à Faculdade de Direito (1827) a Escola Politécnica (1893) e posteriormente a Faculdade de Medicina (1912), que faziam frente à demanda pela formação técnica em nível superior, aspecto fundamental para a expansão das profissões liberais e para o suporte ao desenvolvimento econômico acelerado vivido naquele momento.

As duas primeiras décadas do século 20 assistiram a assimilação e a consolidação dessas transformações, consubstanciadas na gestação de uma vanguarda, elite cultural sintonizada com universo da arte europeia. Muito além da Semana de Arte Moderna de 1922, a configuração de uma imprensa e de um mercado editorial respeitável são indícios desse estado diferenciado que alcançou a sociedade paulistana.

Referenciando-se na capital, o Rio de Janeiro, parte dessa elite cultural se mobilizou para criar uma Academia de Belas Artes em São Paulo, logrando êxito em 1925. A chegada de artistas e mestres europeus até o fim da Segunda Guerra alimentou esta tendência de fortalecimento dos ofícios artísticos. O mercado de obras de artes, as exposições, as publicações e o debate de idéias pela imprensa fortalecia a formação desse público diferenciado. Coube à Academia de Belas Artes neste contexto, apontar para a especificidade da formação artística.

A Academia e a cidade

“Uma academia não é fábrica de produtos cerebrais, morais ou artísticos, nem de aptidões ou talentos. É o centro cultivador das aptidões naturais, onde se as desenvolvem e se as tornam aptas para frutificar.” (Modernell, 2001, p. 33). Estas palavras de Pedro Augusto Gomes Cardim, fundador da Academia de Belas Artes de São Paulo, representam o que a história da instituição viria a desenvolver como proposta ao longo de sua história.

Nascida num período onde já se embatiam tradição e modernidade a Belas Artes seguiu o interesse principal de desenvolver o trabalho educacional no campo das artes.

O primeiro curso da então Academia seria o de Artes, Pintura e Escultura, seguido pelo de Arquitetura em 1928. Especificamente no Curso de Escultura as seguintes disciplinas eram oferecidas: Anatomia; Modelagem; Desenho do modelo vivo; Desenho da figura; Desenho de ornato; História da Arte; Geometria Descritiva e Álgebra; Desenho geométrico e linear; Física; Composição e Escultura. Este currículo que seguia de perto os europeus, lecionado por professores comprometidos com a implantação e o desenvolvimento de uma cultura artística em São Paulo representou uma base sólida de formação para diversos artistas que passaram a ter suas produções como parte integrante da cidade. **A Academia na cidade**

A formação do acervo – O muBA possui inventariado cerca de 240 obras, vinculadas à produção dos pro-

trabalhos completos

fessores desde a criação da escola até o presente. São objetos doados ou adquiridos, de categorias diversas como desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, maquetes, objetos e documentos, entre outros, que foram selecionados pela sua musealidade dentro do contexto histórico da instituição, não deixando de lado as qualidades estéticas dos mesmos e a importância do objeto enquanto patrimônio cultural.

O muBA nasceu com a preocupação maior de ser um museu universitário contemporâneo, não tem o objetivo de ser um espaço neutro. Para tanto, dentro de seu universo de musealização a pesquisa, a participação dos alunos é fundamental. Seu acervo museológico tem sido hoje pesquisado e a reflexão constante sobre o mesmo tem apresentado efetiva contribuição para a formação da história institucional. O levantamento da documentação do acervo em bibliotecas e museus é realizado atualmente por alguns alunos da iniciação científica. Este é um dos objetivos do muBA: fazer com que os alunos participem da pesquisa histórica que revela a importância de cada professor e de cada aluno durante o passado da escola. Para o museu universitário é fundamental a contribuição do aluno, principalmente para a formação da história da escola a qual ele pertence, sua inserção na pesquisa do fazer museal, na aquisição de conhecimentos e na capacitação profissional despertando nos mesmos a importância da preservação e da conservação da cultura material.

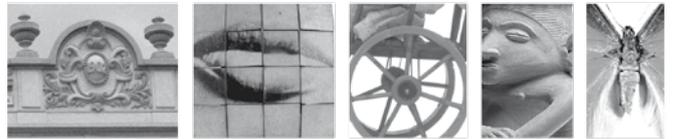
A pesquisa aqui apresentada orienta-se em busca da caracterização, localização e o estudo da produção de diferentes gerações de artistas e profissionais que atuaram como professores da instituição. Da fundação da Academia de Belas Artes em 1925 e que posteriormente, em 1932, mudou sua denominação para Escola de Belas Artes de São Paulo. Em 1976 passou a adotar o nome Faculdade de Belas Artes e, desde 2002, Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

O inventário de obras públicas dos professores e alunos da Belas Artes

O Museu Belas Artes de São Paulo tem como principal atividade de pesquisa nesse momento a inventariação do acervo institucional, disperso pela própria condição que marcou a trajetória da Belas Artes por três sedes ao longo de 84 anos de atividades. Trata-se da linha tronco onde se conectam as linhas de pesquisas relativas a cada um dos cursos desde o início das atividades em 1925. Depois de localizadas as obras de arte e os objetos de interesse museológico que resistiram, foram reunidos, inventariados e incorporados ao acervo do muBA. A pesquisa dos monumentos, esculturas e murais realizados por professores e ex-alunos da Belas Artes que foram incorporados à paisagem paulistana constitui-se numa pesquisa complementar, tanto ao estudo biográfico dos autores como ao acervo “virtual” dos artistas que atuaram ou foram formados pela instituição.

O ponto inicial do levantamento foram os próprios artistas professores e ex-alunos da Belas Artes referenciados ou com obras pertencentes ao acervo do muBA: Rafael Galvez, Clóvis Graciano, Amadeu Zani, Alfredo Oliani, Júlio Guerra, Vicente Larocca entre outros. A bibliografia levantada contempla levantamentos e inventários já realizados por órgãos públicos vinculados ao município de São Paulo e obras que tematizam a condição das obras de arte de caráter urbano. O levantamento e a documentação da obra *in loco* permitem avaliar o estado da obra, as condições de implantação e o entorno, e, principalmente sua função referencial que expressa o valor simbólico adquirido e assumido cotidianamente pela comunidade local, além de possibilitarem a constituição de biografias dos autores e seus vínculos com a instituição.

Resgatar a história dessas obras e de seus autores é uma contribuição dupla à memória, tanto da capital paulistana e seus espaços e monumentos, como à memória da Belas Artes no cotidiano da cidade de São Paulo, pois, aspecto importante para a concepção das futuras atividades do muBA é a contribuição da instituição à formação da paisagem, do imaginário e da identidade paulistana.



Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo
(Giovanetti Neto, 1992).

Obra: *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo* (Monumento da Fundação de São Paulo)

Autor: Amadeu Zani

Localização: Pateo do Colégio (Sé)

Datas: Produzida em 1913 e implantada em 1925

Amadeu Zani

Nascido na Itália e radicado no Brasil desde os 18 anos Amadeu Zani começou sua carreira com o arquiteto Gaudenzio Bezzi na construção do Museu Paulista e como discípulo de Rodolfo Bernardelli no Rio de Janeiro. Estas primeiras ocupações lhe renderam a possibilidade de viajar para a Europa onde freqüentou diversas escolas e academias de arte. Na década de 30 passa a lecionar escultura na Academia de Belas Artes de São Paulo. Apesar de pouco conhecido Zani é autor de inúmeros trabalhos dos quais destacamos *Glória Imortal aos Fundadores de São Paulo*, no Pateo do Colégio; *Monumento ao Dr. Alfredo Maia*, no Largo General Osório; *Monumento a Giuseppe Verdi*, no Parque do Anhangabaú; além de bustos e hermas de diversas personalidades. Ainda que bastante atuante sua produção não foi reconhecida comercialmente, tendo o artista passado por vezes diversas dificuldades financeiras.

Obra: *Cervantes* (Miguel de Cervantes)

Autor: Rafael Galvez

Localização: Praça D. José Gaspar (Consolação)

Data: 1947

Raphael Galvez

A obra publica destacada de Raphael Galvez na cidade de São Paulo é a estátua *Miguel de Cervantes* produzida em bronze e granito, possuindo o artista também algumas esculturas em necrópoles da cidade. A relação de Galvez com a Belas Artes tem seu início no ano de 1936 quando passa a



Cervantes (São Paulo, 1987, p. 107)

trabalhos completos

ser assistente do então professor Nicola Rollo nas aulas de escultura da Escola matriculando-se no curso um ano depois; em 1971 passa a ser professor da Faculdade Belas Artes de São Paulo e dois anos depois, em 1973, assume a vice-direção da Instituição. Conviveu com o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista, participou de diversos salões e premiações e além da produção escultórica atuou profundamente como pintor e desenhista.



A pega do porco (Giovanetti Neto, 1992)

Obra: *A pega do porco* (*Porco ensebado*)

Autor: Ricardo Cipicchia

Localização: Parque do Ibirapuera

Datas: instalado em 1950 no Largo da Pólvora; em 1952 na Praça da República; nos anos 1970 transferido para o Parque do Ibirapuera.

Ricardo Cipicchia

As obras públicas de Cipicchia retratam ocupações e situações típicas da cultura popular brasileira de sua época como demonstram o monumento *Ferroviários*, instalado em frente a linha férrea do bairro da Lapa e *A pega do porco* localizada no Parque do Ibirapuera. O artista foi professor de modelagem na Belas Artes no período da Academia.



Robert Stevenson Smith
(São Paulo, 1987, p. 122).

Obra: *Robert Stevenson Smith* (*Baden Powell*)

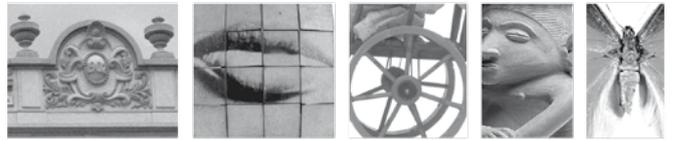
Autor: Vicente Larocca

Localização: Praça da República

Data: 1957

Vicente Larocca

Vicente Larocca foi professor catedrático por concurso, e diretor da Escola de Belas Artes de São Paulo, lecionando modelagem, escultura, anatomia e fisiologia. Foi organizador de diversos Salões Paulista de Belas Artes de São Paulo, influenciando duas ou três gerações de



escultores.

Larocca foi um escultor que seguiu a risca o princípio da escola clássica. Conservador e clássico seus trabalhos buscam reproduzir a beleza integral das linhas e curvas do corpo humano. De sua bagagem escultórica as obras mais importantes são *Monumento aos Mortos da Revolução de 1924* que se encontra no pátio do Quartel da Força Pública de São Paulo; *Monumento Cruz de Anchieta* na Praça Santa Cruz e *Monumento a Baden Powell* na Praça da República.



. Borba Gato
(Modernell, 2001, p. 147).

Obra: *Borba Gato*

Autor: Julio Guerra

Localização: Praça Augusto Tortorello de Araujo (Av. Santo Amaro)

Data: 1962

Julio Guerra

Julio Guerra foi aluno da Escola de Belas Artes, durante 8 anos (1930-1938), estudou escultura com Amadeu Zani e Nicolla Rollo, escultores italianos radicados em São Paulo, anos mais tarde também assumiria o posto de docente na Instituição.

Um de seus monumentos mais conhecidos é *Borba Gato*, que se encontra em Santo Amaro, meio termo entre os conceitos clássicos e modernos esta obra representa um grande marco na cidade e é alvo de diversas discussões, ressaltando tanto suas qualidades quanto julgando-a pejorativamente. Este monumento composto por 40 toneladas de concreto armado aproveitou os antigos trilhos de bonde da cidade para sua construção, é toda revestida por mosaicos, encerra uma altura de 12,5 metros de altura e foi inaugurada em 1962. Guerra ainda é autor de diversas outras obras públicas como os monumentos *Mãe Preta*, situado no Largo do Paissandú, a estátua *São Pedro* na Praça Amadeu Amaral, ambas no centro da cidade; *Monumento a Paulo Eiró* e os painéis *Barbeiro Anedes*, *Monumento às Artes* e *Romeiros de Pirapora* todos localizados em Santo Amaro onde nasceu e viveu.

Guerra gostava de se relacionar com os modernistas, porém, sua formação mais acadêmica fazia com que fosse rejeitado por eles, ao passo que os acadêmicos achavam que o artista possuía linhas mais modernas, desta forma sua produção se insere numa posição dúbia, entre acadêmicos e modernistas. Ainda assim recebeu vários prêmios dos Salões de Belas Artes e o de Arte Moderna além de ter participado de várias Bienais.

Outros Artistas

Não poderíamos deixar de citar também outros artistas que tiveram importante relação com a Belas Artes e que possuem obras pela cidade.

Alfredo Oliani

trabalhos completos

Alfredo Oliani foi aluno da Academia de Belas Artes de São Paulo a partir de 1926 e em 1936 foi nomeado professor de modelagem da Escola de Belas Artes de São Paulo. Recebeu vários prêmios, principalmente nos Salões Paulistas de Belas Artes e foi júri de escolha para o monumento comemorativo à Revolução de 30. Artista de vasta produção executou inúmeras obras em diversas cidades, em São Paulo destacam-se a produção em cemitérios e Igrejas como *O último adeus* túmulo da família Cantarella no Cemitério São Paulo; túmulo da Família Paranhos no cemitério da Consolação; estátuas e balaustrada da Igreja Nossa Senhora do Brasil; sinos da Igreja Santa Generosa na Vila Mariana; Herma do Conde Vicente de Azevedo no Ipiranga, entre outras.

José Washt Rodrigues

José Washt Rodrigues foi um dos fundadores da Academia de Belas Artes de São Paulo. Das suas diversas atuações como professor, historiador, pintor, ceramista e ilustrador somam-se sua contribuição também no campo dos monumentos públicos como a reforma do *Largo da Memória*, localizado no centro da cidade, implantando no mesmo um novo chafariz, escadarias e azulejos decorativos com o brasão da cidade, escolhido por concurso público, vencido em parceria com Guilherme de Almeida no ano de 1917. O monumento é o mais antigo da cidade datado de 1814. Washt Rodrigues também atuou em parceria com Vicente Larocca em *Cruz de Anchieta* de 1938, localizado na Praça Santa Cruz em Santo Amaro, e Roque de Mingo em 1927 no monumento *Vitórias esportivas na Europa* localizado na região de Pinheiros.

Clóvis Graciano

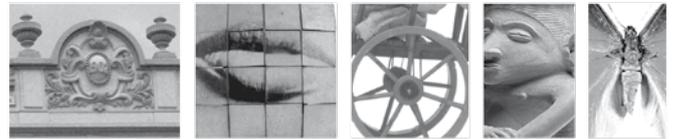
Clóvis Graciano foi aluno da Escola de Belas Artes de São Paulo na década de 30. Apesar de grande reconhecimento como pintor e desenhista, sua produção gráfica perpassa os caminhos da gravura e da ilustração, além da cenografia e da produção de murais. Integrante do Grupo Santa Helena, em 1949 recebe prêmio viagem concedido pelo Salão Nacional de Belas Artes para a Europa onde estuda gravura e pintura mural, dedicando-se principalmente a esta última a partir de 1950. Esta produção pode ser encontrada em vários pontos da cidade como na Avenida Rubem Berta, acesso ao Aeroporto de Congonhas, painel em cerâmica pintada datado de 1969; mural do Edifício Nações Unidas na Avenida Paulista, além dos murais e painéis para o Jôquei Clube Paulista, Câmara Municipal e Edifício Diário Popular. A presença de produções murais como estas em edifícios particulares encerrava uma intenção de proclamar os edifícios particulares como parte fundamental do espaço público. Segundo próprias palavras de Graciano “*A arte mural sempre fica mais próxima do povo (...). É importante para nós artistas, sermos conhecidos pelo nosso povo.*” (Cf. *Folha de São Paulo*, 1988). Hoje cada vez mais envolvidos por artifícios de segurança a função deste tipo de produção em prédios que dialoguem com o espaço público parece ter se esgotado.

Contemporâneos

Apesar de inicialmente esta pesquisa privilegiar artistas e obras de tendências mais acadêmicas o fluxo da história no permite adentrar a contemporaneidade registrando as produções para espaços públicos de Renina Katz e Takashi Fukushima, ambos professores do curso de arquitetura da Belas Artes.

Renina Katz, reconhecida artista por suas gravuras, foi professora da Faculdade Belas Artes de São Paulo na década de 80, anos antes, em 1978, instalava na estação Sé do Metrô um mural de sua autoria composto de 55 peças de concreto pintadas com acrílico dispostas em passagem da estação com saída para a Praça Clóvis.

Já Takashi Fukushima, atualmente professor do curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, no ano de 2000 produziu para o Parque do Anhangabaú um painel em concreto e cerâmica intitulado *Vaga* localizado nos baixos do Viaduto Santa Ifigênia. O artista, destacado por sua produção pictórica teve sua formação em arquitetura e em sua pesquisa são recorrentes o tema da



paisagem e das estruturas ambientais.

Considerações finais

O propósito deste trabalho foi apresentar os resultados iniciais de uma pesquisa em andamento. A constituição de um acervo museológico implica no conhecimento o mais amplo e profundo possível dos autores contemplados pelo acervo.

Tratando-se de uma instituição de ensino de artes e arquitetura os professores e os alunos constituem-se em personagens-objetos de pesquisa museológica. O estudo e a documentação das trajetórias profissionais, bem como da atuação e da amplitude das influências exercidas e absorvidas por diferentes gerações de professores e profissionais, constitui-se numa atividade essencial para a valorização museológica e desenvolvimento de políticas como a de aquisição, de exposições, de publicação etc.

Para o muBA é extremamente importante resgatar os artistas que pela escola passaram e que colaboraram para configuração da paisagem do ambiente urbano paulistano, muitas vezes de caráter monumental, marco de efemérides, personagens e espaços urbanos significativos para o imaginário político da cidade. Caracterizados às vezes pejorativamente como acadêmicos, muitas vezes esquecidos e deteriorados pela agressividade do meio urbano, percebeu-se que as obras estabeleceram, apesar das adversidades, diálogos com a paisagem e adquiriram valores referenciais para comunidades e usuários dos espaços. O uso referencial é um dos índices desse processo de identificação: horizonte para a continuidade, ampliação e aprofundamento do levantamento e análise das obras de professores e alunos da Belas Artes de São Paulo.

Referências Bibliográficas

GIOVANETTI NETO, Bruno Pedro. **Artistas italianos nas praças de São Paulo**. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.

MODERNELL, Renato. **Belas Artes 75 anos**. São Paulo: Faculdade de Belas Artes de São Paulo, 2001.

TOLEDO, Benedito Lima de. **São Paulo: três cidades em um século**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura Municipal. Secretaria Municipal de Cultura. Departamento do Patrimônio Histórico. Divisão de Preservação. – **Catálogo das obras de arte em logradouros públicos de São Paulo: Regional Sé**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1987.

Artigo de jornal

CLÓVIS GRACIANO é enterrado em São Paulo. *Folha de São Paulo*. 1 jun. 1988.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. **Evocação de Gomes Cardim**. São Paulo: Faculdade de Belas Artes de São Paulo, 1995.

FREIRE, Cristina. **Além dos Mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: SESC: Annablume, 1997.

SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público: jardins no Brasil**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 1996.

SEGAWA, Hugo. **Prelúdio da Metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX**. SP: Atelier Editorial, 2000.

O patrimônio arqueológico nos museus universitários: fragilidades e potencialidades do cenário contemporâneo

Camila Azevedo de Moraes

Historiadora, Mestre e Doutoranda em Arqueologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo

Introdução

Os estudos arqueológicos têm a peculiaridade de resultar, *via de regra*, na coleta de vestígios materiais os quais conformam as coleções arqueológicas. O patrimônio gerado a partir dessas pesquisas é considerado Bem da União, como determina a constituição brasileira e as disposições da Lei Federal nº3.924/61.

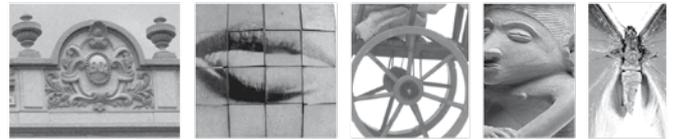
Essas evidências materiais possibilitam o estudo das sociedades humanas, de suas atividades e mudanças ao longo do tempo (Meneses, 1981), configurando o campo de atuação da ciência arqueológica. Por outro lado, tais evidências também são referências patrimoniais, cuja salvaguarda e comunicação são objeto da Museologia (Bruno, 1995).

Arqueologia e Museologia têm, assim, caminhos entrelaçados. Tratamos aqui não de uma Museologia orientada apenas ao estudo de museus, mas de uma Museologia voltada ao estudo do “fato museal” na concepção de Waldisa Rússio Guarnieri (Rússio, 1984; Guarnieri 1990a; Guarnieri 1990b).

O presente estudo parte de duas constatações a respeito da relação entre os campos de conhecimento em epígrafe. A primeira está relacionada ao distanciamento observado entre Museologia e Arqueologia (Bruno, 1995), distanciamento também visualizado na esfera universitária. A segunda constatação reside no papel decisivo das instituições universitárias na preservação de parcela significativa desse patrimônio, a despeito do abandono dos referenciais teórico-metodológicos da Museologia para a salvaguarda e comunicação desses bens. Esse papel de destaque nos aponta a importância de uma reflexão aprofundada acerca das potencialidades e fragilidades dos processos evidenciados nessas instituições museológicas.

Cabe esclarecer que estamos denominando de instituição museológica os espaços destinados à pesquisa, guarda e comunicação de referências patrimoniais, sendo as evidências arqueológicas uma categoria específica dessas referências. Como sabemos, em muitas dessas instituições temos o desenvolvimento de apenas um dos eixos apontados. Nesse sentido, a definição apresentada por Almeida (2001) nos ajuda a explicitar o foco desse texto: “Uma coleção ou museu universitário é caracterizado por estar parcial ou totalmente sob a responsabilidade de uma universidade – salvaguarda do acervo, recursos humanos e espaço físico” (Almeida, 2001, p.10). Essa definição amplia nosso campo de análise, pois passamos a examinar todas as instituições universitárias que possuem patrimônio arqueológico sob sua tutela, mesmo que esse patrimônio não esteja estruturado em um museu propriamente dito.

A trajetória da relação entre instituições universitárias e patrimônio arqueológico revela que as primeiras universidades herdaram, desde sua criação, coleções arqueológicas. Diversas instituições universitárias abrigaram equipes devotadas à arqueologia, configurando uma relação de cumplicidade com a pesquisa arqueológica no país. Essa relação permitiu que grande parte dos estudos arqueológicos realizados no Brasil estivesse no âmbito do universo universitário, possibilitando também a guarda do patrimônio evidenciado nessas pesquisas. Entretanto, a comunicação e divulgação do conhecimento arqueológico produzido foi bastante restrita nessas instituições. Posteriormente, esse quadro foi agravado, uma vez que essas instituições passaram a se definir como laboratórios, núcleos, centros ou departamentos, configurando o abandono da identidade museológica. Se por um lado, esse processo garantiu a pesquisa acadêmica,



por outro restringiu sua comunicação entre pares (Bruno, 1995).

A partir da década de 1980 tivemos o incremento de pesquisas relacionadas ao licenciamento de empreendimentos de natureza diversa, configurando o campo da Arqueologia de Contrato ou Preventiva (Morais, 2006). Esses projetos correspondem à grande parte dos estudos arqueológicos realizados no país (95%), gerando acervos significativos, quer do ponto de vista quantitativo, quer qualitativo, os quais podem e devem ser alvo de processos museológicos. Parcelas significativas desses acervos têm sido inseridas no âmbito da tutela universitária, configurando novos desafios para a musealização desses acervos na esfera dessas instituições.

O estudo em epígrafe busca compreender essa problemática, abordando, sobretudo, o cenário contemporâneo.

Tomamos como hipótese de trabalho que o aumento das pesquisas arqueológicas preventivas trouxe à tona um problema já vislumbrado anteriormente: o abandono do modelo museológico no tratamento das referências patrimoniais advindas da pesquisa arqueológica. Tal abandono não está restrito à esfera universitária, a reflexão proposta compõe parte de uma reflexão mais ampla¹⁰⁸ que examina a relação entre patrimônio arqueológico e instituições museológicas no Brasil desde o século XIX, envolvendo também o estudo de outras esferas institucionais externas às universidades. Entretanto, nesse texto buscamos examinar essa problemática no âmbito das universidades uma vez que vemos nessas instituições um grande potencial para o estabelecimento de políticas de preservação do patrimônio arqueológico, entendendo preservação como uso qualificado.

Em um primeiro momento faremos uma breve apresentação da fundamentação teórica do trabalho, passando à explanação do denominado “movimento arqueológico-universitário” (Bruno, 1995), ao estudo mais aprofundado do cenário contemporâneo (século XXI) caracterizado pelo aumento das pesquisas arqueológicas preventivas, passando finalmente às considerações finais.

Fundamentação teórica

Meneses aponta que a preservação do patrimônio arqueológico como contribuição¹⁰⁹ à formulação ou reforço de uma identidade cultural não tem autonomia ou natureza própria, uma vez que conflui para questões gerais como os conceitos de identidade e memória (1987). A sua vez, a Museologia está relacionada à administração da memória (Bruno, 2000), sendo, portanto, de grande importância na preservação do patrimônio arqueológico.

Para o desenvolvimento dessa reflexão é necessário delinear com precisão alguns dos conceitos em destaque.

Entendemos a Arqueologia como a ciência que estuda as sociedades humanas por meio de sua cultura material “isto é, *aquele segmento do universo físico que é socialmente apropriado pelo homem e que engloba tanto objetos, utensílios, estruturas como a natureza transformada em paisagem e todos os elementos bióticos e abióticos que integram um assentamento humano*” (Meneses 1987: 186). Desse modo, o patrimônio arqueológico musealizado deve incorporar também os vestígios e estruturas arqueológicas relacionados a épocas mais recentes, ou seja, as evidências advindas da Arqueologia Histórica.

Se por um lado temos a Arqueologia como ciência voltada ao estudo da cultura material, a salvaguarda e comunicação desses objetos/ conhecimento é objeto da Museologia.

108 As idéias aqui pontuadas fazem parte do doutorado em desenvolvimento no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina de Oliveira Bruno, intitulado Patrimônio Arqueológico Paulista: Modelos para sua Musealização.

109 Importante ressaltar o termo contribuição utilizado pelo autor, ele por si só demonstra que a arqueologia tem seu papel, mas deve atuar em conjunto com outras ciências sociais.

trabalhos completos

A Museologia é entendida aqui como o estudo do “fato museal”, na concepção de Waldisa Rússio Guarneri (Guarnieri, 1990). O fato museal consiste na relação entre homem (público, audiência, grupos especiais, comunidade...) e objeto (coleção/acervo, referência patrimonial, indicadores da memória) em um cenário (edifício/instituição, espaço aberto, múltiplos espaços, território de intervenção...) (Bruno, 2000, p.88). Assim, os cenários podem ser entendidos como

locais onde o relato é levado à cena podendo o espaço museal ser entendido como um desses cenários. Entender o museu como cenário nos leva a percebê-lo como espaço de reestruturação, encenação e reencarnação, no qual os processos de hibridação das representações do social e do cultural são elaborados como sentidos simbólicos (Primo, 2007, p.23).

A Arqueologia, ao trabalhar com o “mundo dos objetos” e das relações sociais relacionadas à produção, uso e descarte desses objetos, e a Museologia, ao compreender, teorizar e sistematizar a especificidade da relação entre Homem – Objeto em um Cenário, lançam olhares por vezes entrecruzados para os mesmos fenômenos culturais.

Nesse sentido, esse estudo não se restringe aos museus propriamente ditos, ampliando seu escopo a todas as esferas institucionais sob tutela universitária, que possuem patrimônio arqueológico sob sua guarda. Compreendemos esses locais como cenários do fato museal, cabendo a esse estudo decodificar como tem se dado a relação entre homem e objeto nesse cenário.

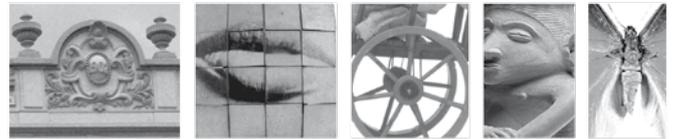
Nas últimas décadas a Museologia tem passado por mudanças teórico-metodológicas significativas: a abertura do Museu à sociedade, a descentralização das ações museológicas, o alargamento da noção de patrimônio e sua utilização como fator de desenvolvimento integrado, entre outras. Museus comunitários, Ecomuseus, Museus de Território, Museus escolares, enfim, espaços diversificados passam a ser cenários do “fato museal” num esforço constante de democratização não apenas do acesso, mas também da seleção e produção do patrimônio cultural.

As transformações mencionadas configuraram o movimento da Nova Museologia, cujo um dos marcos foi a Mesa de Santiago do Chile, em 1972. Esse estudo coaduna os pressupostos dessa Nova Museologia, mas se insere, sobretudo, na Sociomuseologia como área disciplinar que visa consolidar a Museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável das comunidades (Moutinho, 2007, p.1).

Moutinho aponta que a designação terminológica da Sociomuseologia ou Museologia Social procura sintetizar o esforço de adequação das instituições museológicas à sociedade contemporânea (Moutinho, 1993, p.6). O autor nos apresenta dois pontos que destacamos nesse trabalho: o fato de que “*o que caracteriza a Sociomuseologia não é propriamente a natureza de seus pressupostos e dos seus objetivos (...) mas a **interdisciplinaridade** com que apela a áreas do conhecimento perfeitamente consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita*” (Moutinho, 2007, p.1, grifo nosso) e que “*cultura e **desenvolvimento** são cada vez mais elementos de uma responsabilidade social onde assenta a intervenção museal*” (Moutinho, 2007, p.2, grifo nosso).

A Arqueologia Brasileira contemporânea encontra-se fortemente relacionada a projetos de licenciamento ambiental, estando, portanto associada a questões do desenvolvimento. Surge como fundamental a análise da relação entre o patrimônio arqueológico evidenciado nesses projetos e as comunidades envolvidas. Arqueólogos e instituições museológicas devem estar cientes da relação por vezes contraditória desses fenômenos. A Sociomuseologia ao estar vinculada à questões da sociedade contemporânea aparece como enquadramento teórico adequado para o aprimoramento da relação entre Sociedade – Patrimônio Arqueológico – Território.

A interdisciplinaridade, como integração de campos do saber para a construção do conhecimento, aparece



como ponto chave nesse estudo, uma vez que a análise da musealização do patrimônio arqueológico nas instituições universitárias não pode prescindir da interface entre os campos de conhecimento da Arqueologia e da Museologia.

Desse modo, no âmbito da Museologia Geral, esse estudo se enquadra teoricamente na *Sociomuseologia*, uma vez que esta considera o patrimônio como um instrumento a serviço do desenvolvimento da pessoa e da sociedade. Ainda no âmbito da Museologia Geral esse projeto procura desvelar a história de instituições universitárias brasileiras em sua relação com o patrimônio arqueológico.

Com relação à Museologia Especial, está voltado ao exame de instituições que guardam coleções arqueológicas, ou seja, não nos reservamos ao exame dos Museus de Arqueologia, mas toda e qualquer instituição que guarde objetos arqueológicos (Texto), nas Universidades Brasileiras (Contexto).

No que tange a Museologia Aplicada, cabe destacar que esta pode

colaborar com a sociedade contemporânea na identificação de suas referências culturais, na visualização de procedimentos preservacionistas que as transformem em herança patrimonial e na implementação de processos comunicacionais que contribuam com a educação formal (Bruno 1997: 3).

Os campos da Museologia Aplicada são constituídos pelos procedimentos de Salvaguarda e Comunicação. Enquanto as ações de salvaguarda se incubem dos problemas de conservação e documentação, as questões expositivas e educativas são encaminhadas nas ações de comunicação. Nesse sentido o diagnóstico dos procedimentos de salvaguarda e comunicação dos acervos arqueológicos permite a identificação de lacunas e potencialidades, permitindo a proposição de cadeias operatórias onde a inserção desse patrimônio arqueológico nas instituições museais esteja em harmonia com os princípios teóricos que norteiam esse trabalho (Sociomuseologia).

O movimento arqueológico-universitário

O exame da trajetória histórica entre museus e arqueologia nos aponta que o patrimônio arqueológico esteve, durante muito tempo, inserido no âmbito dos interesses da História Natural. Durante o século XIX, tivemos a fundação dos primeiros museus brasileiros, os quais que ocuparam importante papel no desenvolvimento da pesquisa arqueológica em território nacional.

Em 1818 o Museu Nacional foi fundado com um perfil eclético que tinha como objetivo “coleccionar” o mundo circundante exprimindo a força e o poder na nação. Em 1866 temos a inauguração do Museu Paraense Emílio Goeldi, voltado à história natural e assumindo um caráter regional. Em 1874 é fundado o Museu Paranaense, com perfil eclético e regional. O Museu Botânico do Amazonas foi inaugurado em 1884 e, embora fosse voltado à botânica, teve importante papel na pesquisa arqueológica. Em 1895 é fundado o Museu Paulista, que embora de perfil eclético, enfatiza, nos primeiros anos as pesquisas e coleções no âmbito da História Natural.

Schwarcz (2001) nos mostra, a partir da análise dos periódicos publicados pelos museus Nacional, Emilio Goeldi e Paulista entre 1870-1930, que a produção dessas instituições estava voltada, sobretudo, a temas da zoologia, botânica e geologia. A arqueologia ocupa apenas 10% dos textos apresentados nos Arquivos do Museu Nacional, 3,5% dos artigos do Museu Paulista e nem chega a constar na publicação do Museu Goedi.

Embora procurando sempre manter-se em consonância com as tendências européias, as instituições brasileiras traziam características próprias, assim no lugar da exaltação do ‘povo’ temos a exaltação da ‘natureza’, idéias que direcionam também o desenvolvimento das pesquisas. Cabe lembrar que as referências arqueológicas estavam associadas a uma herança pré-colonial que não se enquadrava nos ideais do Império.

trabalhos completos

Essa explanação, acerca dos museus fundados no século XIX, é de suma importância para refletirmos sobre a inserção posterior das coleções arqueológicas nas instituições universitárias. A criação das universidades no país foi posterior aos museus, assim, esses museus eram os locais de ensino e produção científica por excelência, deixando suas marcas nas mentalidades impressas posteriormente nos museus universitários. Não menos importante é o fato de que dentre as cinco instituições museológicas citadas, três foram inseridas no âmbito da tutela universitária.

Segundo Bruno (1995, p.70), a inserção das coleções arqueológicas nos horizontes de interesses da História Natural perdurou até a década de 1930. O avanço nas especializações científicas, e a conseqüente compartimentação do conhecimento, é responsável por uma sensível mudança neste quadro. Por um lado, as áreas foram assumindo autonomia disciplinar, como foi o caso da Zoologia, Geologia e Botânica. Por outro, a História ainda estava arraigada à documentação escrita e a Antropologia voltou-se para o estudo dos grupos indígenas vivos. Tal quadro acarretou o agravamento da trajetória de coadjuvante institucional que pode ser imputada à musealização da Arqueologia no Brasil.

A partir de 1930, questões nacionais passaram a merecer atenção de muitos intelectuais, proliferaram-se os museus históricos, leis preservacionistas foram promulgadas e a formação profissional para a área de museus foi intensificada. Entretanto, o passado indígena revelado pela arqueologia também não se coadunava com os ideais da propalados pela elite da jovem Nação Republicana, tendo sido reforçado nesse período o papel de coadjuvante do patrimônio arqueológico nas instituições museológicas brasileiras (Bruno, 1995).

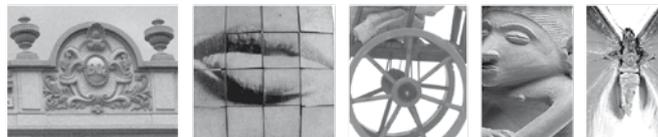
De especial importância nesse processo é que a Arqueologia Brasileira foi sobremaneira influenciada por equipes estrangeiras - especialmente - francesas e norte-americanas, que implantaram “programas” ou “missões” de pesquisa no país. Uma corrente “norte-americana” que priorizou o reconhecimento do maior número de sítios no menor tempo possível – o que por si só indica um método específico, e a prevalência da descrição de artefatos, sobretudo da cerâmica, para reconhecimento de culturas arqueológicas. A corrente “francesa”, por sua vez, priorizou uma arqueologia dos sítios arqueológicos, com detalhamento das estruturas, deixando para segundo plano abordagens mais amplas da história dos grupos indígenas no território brasileiro.

Como observa Bruno (1995, p. 82) essas equipes tiveram uma singular importância para o encaminhamento das estratégias de pesquisa e formação de pessoal, mas pela própria origem, não tiveram grandes envolvimento com as instituições museológicas. O tratamento e a comunicação dos vestígios recuperados, a partir de grandes intervenções arqueológicas, não foram considerados como prioridades.

O “movimento-arqueológico” universitário, iniciado na década de 1950, foi caracterizado pela inserção de instituições museológicas anteriores no âmbito das universidades, assim como pela criação de novos museus com acervos arqueológicos,

“Esta tendência cresceu, consideravelmente, nos anos setenta e oitenta e, paulatinamente, as estruturas arqueológicas universitárias, abandonaram a identidade museológica e se auto-definiram como institutos, núcleos, laboratórios, centros, ou simplesmente, departamentos. Esta perda da identidade museológica tem grande responsabilidade nas questões inerentes à comunicação arqueológica. Neste sentido, o processo curatorial termina na análise e guarda dos vestígios e, evidentemente, na preparação dos exigidos trabalhos acadêmicos. As exposições, quando existem, raramente têm sido elaboradas a partir de princípios museológicos. A musealização do patrimônio arqueológico, da posição de coadjuvante, passou a ser abandonada.”

(Bruno, 1995, p.83)



Como veremos no próximo cenário explicitado, esse processo de abandono da identidade museológica tem sido a tônica na inserção do patrimônio arqueológico nas universidades. Por ora cabe apresentarmos um quadro sucinto das universidades que abrigaram museus e/ou coleções arqueológicas a partir da década de 1950:

Tabela 1. Universidades com Museus de Arqueologia ou com Coleções Arqueológicas

Museu	UF	Universidade	Área	Ano criação
Museu Nacional	RJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Ciências Naturais/ Antropologia	1818
Museu Dom Bosco	MS	Universidade Católica Dom Bosco	Ciências Naturais/ Antropologia	1951
Museu Câmara Cascudo	RN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte	Ciências Naturais/ Antropologia	1960
Museu de Arqueologia e Etnologia de Paranaguá	PR	Universidade Federal do Paraná	Museu de Arqueologia/ Antropologia	1962
Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral	SC	Universidade Federal de Santa Catarina	Antropologia	1965
Museu Antropológico	GO	Universidade Federal de Goiás	Arqueologia/ Antropologia	1970
Museu de Arqueologia e Etnologia	BA	Universidade Federal da Bahia	Arqueologia/ Antropologia	1974
Museu Amazônico	AM	Fundação Universidade do Amazonas	História Regional/ Antropologia	1975
Museu de História Natural	MG	Universidade Federal de Minas Gerais	Ciências Naturais	1976
Museu de Ciências Naturais	MG	Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais	Antropologia	1983
Museu do Homem Sergipano	SE	Universidade Federal de Sergipe	Antropologia	1984
Museu Regional do Alto Uruguai - Museu de História e Antropologia	RS	Universidade Regional Integrada de Erechim	Ciências Naturais/ Antropologia/ História	1985
Museu de Arqueologia e Etnologia Americana	MG	Universidade Federal de Juiz de Fora	Arqueologia/ Antropologia	1986
Centro de Cultura e Arte - Museu Universitário	SP	Pontifícia Universidade Católica de Campinas	História Regional/ Antropologia	1987
Museu de Arqueologia e Etnologia	SP	Universidade de São Paulo	Arqueologia/ Antropologia	1989
Museu de Ciências e Tecnologia	SP	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Centro de Ciências	1999

A inserção dos acervos advindos da Arqueologia Preventiva

trabalhos completos

O cenário contemporâneo é caracterizado pelo aumento exponencial de pesquisas arqueológicas preventivas. Cabe apontar que adotamos o termo Arqueologia Preventiva (MORAIS, 2006) para designar as pesquisas arqueológicas desenvolvidas no escopo do licenciamento ambiental de empreendimentos diversos. Essas pesquisas envolvem distintas fases, desde o diagnóstico do patrimônio na área alvo de licenciamento até as ações de resgate propriamente ditas.

Três instrumentos legais ocupam lugar de destaque na dilatação dessas pesquisas¹¹⁰. A Resolução Conama n°001/86 instituiu efetivamente a avaliação dos impactos ambientais como um dos principais instrumentos da Política Nacional do Meio Ambiente, englobando o patrimônio cultural nessas avaliações e consequentemente, as evidências arqueológicas. Enquanto a Portaria 07/88 normatizou e legalizou as ações de intervenção e resgate junto ao patrimônio arqueológico nacional, definindo a documentação necessária para pedidos de autorização federal de pesquisa, a Portaria 230/02 estabeleceu as ações necessárias nas distintas fases de licenciamento ambiental (licença prévia, licença de instalação e licença de operação). Além disso, a Portaria 230/02 aponta a necessidade de Programas de Educação Patrimonial para divulgação do patrimônio.

Essa legislação permitiu o aumento expressivo das pesquisas arqueológicas realizadas no país, possibilitando também o incremento de pesquisas realizadas na esfera universitária, uma vez que equipes inseridas nessas instituições também realizam esses estudos, resultando paralelamente no aumento dos acervos nas instituições universitárias.

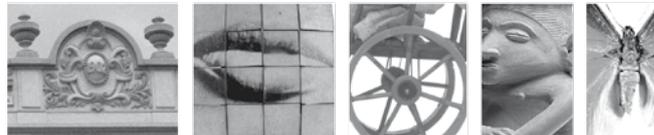
A análise da inserção das instituições universitárias nesse novo contexto foi realizada a partir do exame das Portarias de Pesquisa emitidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e publicadas no Diário Oficial da União, entre os anos de 2003 e 2008. Esse recorte foi adotado, pois em dezembro de 2002 foi editada a Portaria 230/02, já mencionada, que teve particular importância para o cumprimento efetivo da legislação já existente, acarretando o aumento significativo das pesquisas ao redor do país.

As Portarias de Pesquisa analisadas são concessões do direito de pesquisa arqueológica, cabendo destacar que o patrimônio arqueológico é considerado bem da União. Tais portarias são conferidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional do Ministério da Cultura de duas formas, diferenciadas em função dos agentes que solicitam tal direito: a permissão para as entidades particulares e a autorização para as instituições científicas públicas (federal, estadual e municipal) (Costa, 2007).

Desse modo, a emissão da portaria de pesquisa normatiza o acesso ao sítio e regulariza a existência de instituições que serão “responsáveis” pelos acervos gerados, pois é obrigatória a existência de um Endosso Institucional, que deve ser apresentado em conjunto com o projeto de pesquisa ao Iphan. Mediante a análise da documentação o Iphan publica a portaria no Diário Oficial da União, que fornece as seguintes informações: nome do projeto; arqueólogo(s) responsável (is); endosso institucional, vigência da autorização de pesquisa e abrangência (localização) da pesquisa. Desse modo, por meio desses documentos oficiais é possível traçar os perfis das instituições museais responsáveis pelos acervos, ou seja, aquelas que forneceram endossos institucionais às pesquisas, visualizar a relação dos arqueólogos responsáveis¹¹¹ com as referidas instituições e identificar transferências de acervos, muitas vezes salvaguardados em instituições que não estão localizadas na área de abrangência do projeto.

110 Cabe sublinhar que o patrimônio arqueológico já figurava anteriormente na legislação brasileira, primeiramente na Lei 3.924, de 26/07/1961, que proíbe a destruição ou mutilação, para qualquer fim, da totalidade ou parte das jazidas arqueológicas, o que é considerado crime contra o patrimônio nacional. A Constituição Federal de 1988 (artigo 225, parágrafo IV), considera os sítios arqueológicos como patrimônio cultural brasileiro, garantindo sua guarda e proteção, de acordo com o que estabelece o artigo 216;

111 O arqueólogo responsável é considerado fiel depositário dos materiais durante a execução do projeto.



No período examinado foram emitidas 2667 portarias, entre portarias de autorização, permissão, prorrogação e renovação, além de portarias voltadas a publicação de normas e orientações. Na análise em epígrafe foram consideradas as portarias de autorização e de permissão, as quais totalizaram 2238 unidades de análise¹¹². Dentre as 2238 portarias mencionadas, 1127 portarias (50,35%) obtiveram endossos institucionais de esferas inseridas na tutela universitária. Verificamos o predomínio de endossos relacionados a instituições inseridas na tutela universitária nos anos de 2003, 2006, 2007 e 2008, como mostra o Gráfico 1.

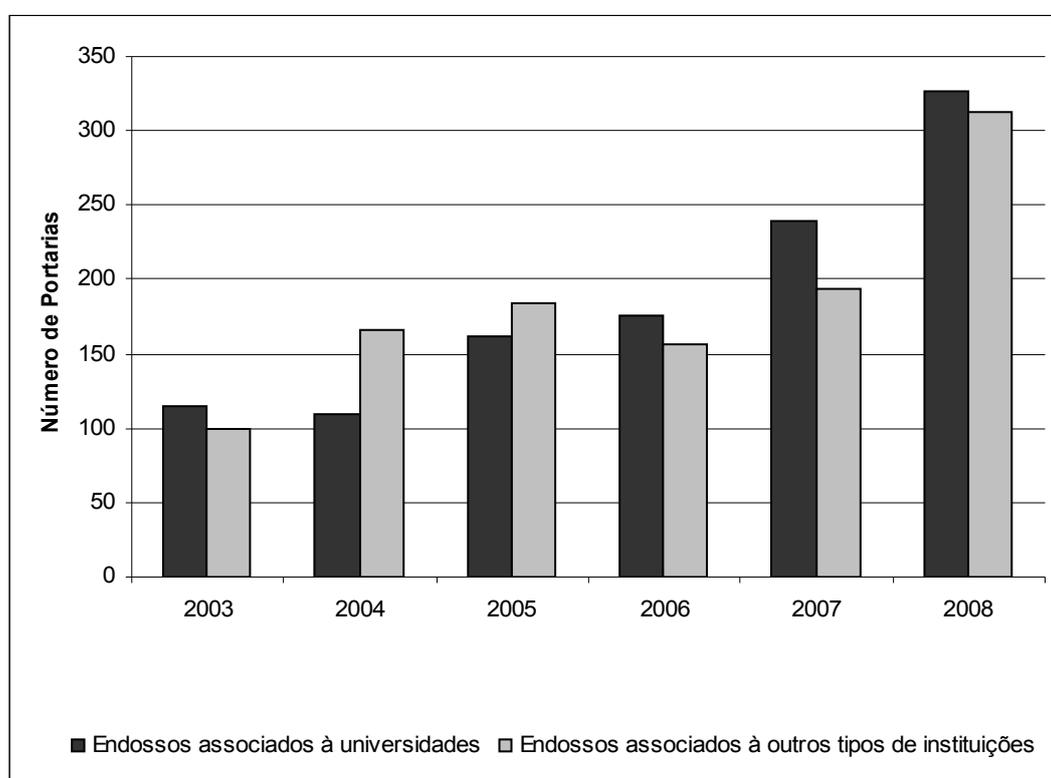


Gráfico 1. Comparação entre número de endossos associados às universidades e os demais endossos (Período 2003-2008)

Outra característica visualizada no gráfico é que ele mostra, claramente, um aumento expressivo das pesquisas a partir do ano de 2007. O Gráfico 2 mostra como as portarias associadas a endossos fornecidos por instituições universitárias estão distribuídas no território nacional.

112 Isso porque a análise de portarias de prorrogação e renovação levaria a um desvio de leitura, uma vez que todas são precedidas de portarias de autorização ou permissão. Cabe apontar que nem todas as portarias de renovação ou autorização são alvo de pedidos de prorrogação ou renovação.

trabalhos completos

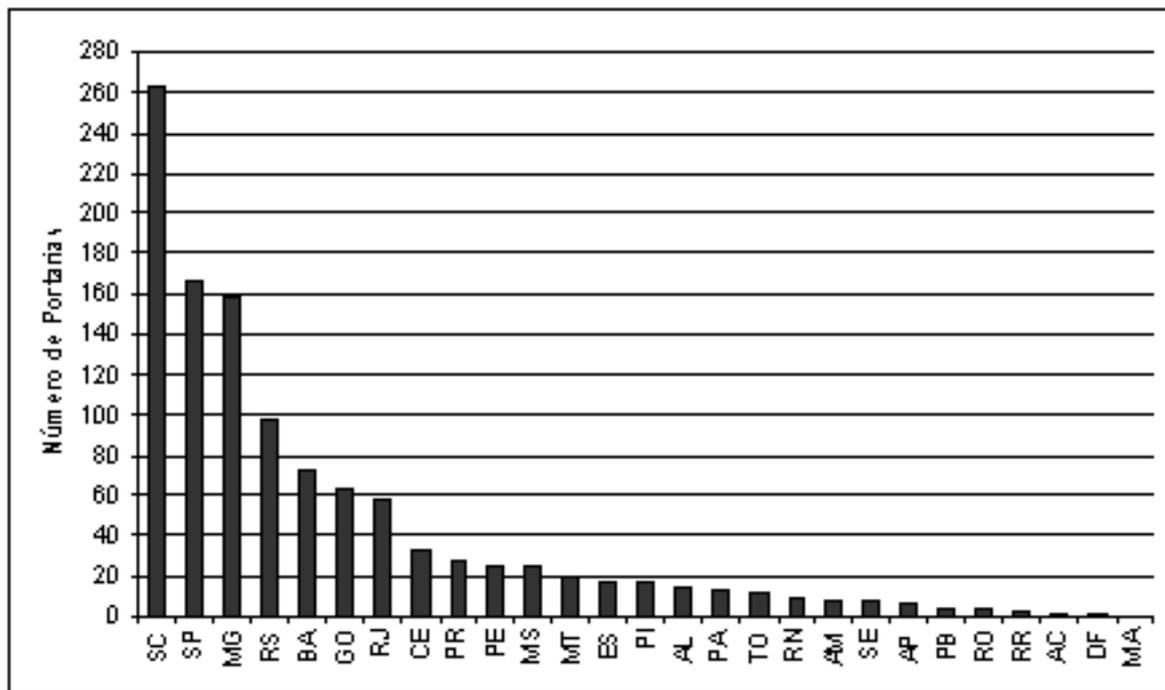


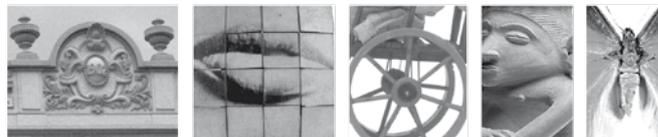
Gráfico 2. Distribuição dos endossos institucionais fornecidos pelas universidades nos estados brasileiros (Período 2003-2008)

Observamos o predomínio de portarias associadas aos estados de Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Bahia.

A inserção da Arqueologia Preventiva nas universidades se dá de duas formas: por meio de pesquisas coordenadas por arqueólogo que pertence ao corpo da instituição e por meio de pesquisas realizadas por terceiros. A tabela 2 a seguir apresenta as 60 universidades que aparecem indicadas no levantamento efetuado, ordenadas de acordo com o número de portarias:

Tabela 2. Distribuição das portarias de pesquisa nas Universidades identificadas

Universidade	UF	2003	2004	2005	2006	2007	2008	TOTAL
Universidade Católica de Santos	SP	20	18	26	15	32	19	130
Universidade do Extremo Sul Catarinense	SC	2	9	16	24	20	27	98
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais	MG	4	5	8	15	19	33	84
Universidade de São Paulo	SP	6	7	12	14	15	28	82
Universidade do Sul de Santa Catarina	SC	14	4	2	6	12	40	78
Universidade Federal de Santa Catarina	SC	4	2	4	7	7	15	39
Universidade Federal do Rio de Janeiro	RJ	2	4	8	6	12	4	36

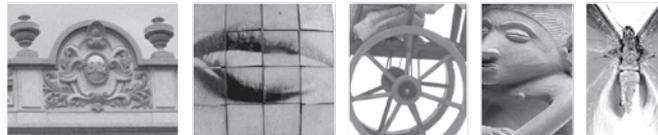


Universidade de Campinas	SP				2	10	21	33
Universidade Comunitária Regional de Chapecó	SC	3	1	1		9	18	32
Universidade Federal da Bahia	BA	7	2	5	8	4	5	31
Universidade Federal do Paraná	PR	4	3	3	2	14	3	29
Universidade Católica de Goiás	GO	5	4	2		7	10	28
Universidade Federal de Pernambuco	PE	3	6	6	1	8	4	28
Universidade Federal de Santa Maria	RS	3	2	7	5	11		28
Universidade Federal de Goiás	GO		1	7	5	5	7	25
Universidade	UF	2003	2004	2005	2006	2007	2008	TOTAL
Universidade Federal de Minas Gerais	MG	6	2	3	6	3	5	25
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul	MS	4	5	7	3	3	3	25
Universidade Federal do Rio Grande do Norte	RN	4	1			1	17	23
Universidade do Oeste de Santa Catarina	SC				5	4	11	20
Universidade Federal da Paraíba	PB	3	7	2	3	3	1	19
Universidade de Santa Cruz do Sul	RS		2	2	3		10	17
Universidade Federal do Piauí	PI		4	4	5	2	1	16
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e Missões - URI	RS		5	4	7			16
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	RS	3	3	2	4	2	1	15
Universidade do Estado do Rio de Janeiro	RJ		1		1	4	6	12
Universidade Estadual do Ceará	CE			3	2	2	4	11
Universidade Federal de Alagoas	AL	1		1	4	1	4	11
UNESP - Presidente Prudente	SP		2	6	2			10
Universidade da Região da Campanha	RS	1	1	1		7		10
Universidade Federal do Rio Grande do Sul	RS	5			3	2		10
Universidade Brás Cubas	SP	5	1	1	1	1		9
UNIVAG - Centro Universitário Várzea Grande	MT			2		1	5	8
Fundação Universidade do Tocantins	TO		1	3	2	1		7

trabalhos completos

Universidade Federal de Pelotas	RS			2		4	1	7
Universidade Federal de Sergipe	SE	1	1		2		3	7
Universidade Federal Rural de Pernambuco	PE			1	1	2	3	7
Universidade do Vale do Rio dos Sinos	RS		2		2	1	1	6
Universidade Federal de Juiz de Fora	MG			1	3	2		6
Universidade Federal do Rio Grande	RS		1	3			2	6
Universidade Federal do Pará	PA				2	3		5
Universidade Estadual de Santa Cruz	SC				1		3	4
Universidade Federal do Amapá	AP			2	1		1	4
Universidade Luterana do Brasil	RS				1		3	4
UNIVATES	RS	1	1				1	3
Universidade de Cruz Alta	RS	1		1			1	3
Universidade do Estado da Bahia	BA		1		1		1	3
Universidade Estadual Paulista - Botucatu	SP					1	1	2
Universidade Estadual de Goiás	GO			2				2
Universidade Federal do Amazonas	AM	1		1				2
Faculdade Vasco da Gama	BA					1		1
Fundação Municipal de Ensino Superior de Bragança Paulista	SP					1		1
Universidade Estadual Paulista - Rosana	SP					1		1
Universidade Católica Dom Bosco	MS						1	1
Universidade Estadual de Feira de Santana	BA			1				1
Universidade Estadual de Maringá	PR				1			1
Universidade Estadual de Mato Grosso	MT	1						1
Universidade Federal de Lavras	MG	1						1
Universidade Federal de Ouro Preto	MG						1	1
Universidade Federal do Acre	AC						1	1
Universidade Federal do Vale do São Francisco	PE					1		1
		115	109	162	176	239	326	1127

A inserção do patrimônio arqueológico nas universidades apontadas se deu, algumas vezes, em mais de



uma esfera no âmbito de uma mesma universidade, caso verificado em 16 universidades. Se em algumas universidades tal distribuição reflete uma política voltada à descentralização da extensão à comunidade, ou ainda, especializações da própria pesquisa arqueológica, em outras não fica clara a premissa adotada. Exemplo do primeiro caso pode ser verificado na Universidade de São Paulo, onde além dos endossos institucionais associados ao Museu de Arqueologia e Etnologia (um total de 28), temos endossos relacionados ao Centro Regional de Arqueologia Ambiental (um total de 52) localizado em Piraju e conveniado ao MAE, ao Instituto de Biociências devotado à estudos de antropologia física (1 endosso) e ao Museu Paulista (1 endosso). Por outro lado, em algumas universidades, como na Federal de Pernambuco, encontramos denominações diversificadas como Laboratório de Arqueologia, Núcleo de Estudos Arqueológicos, Núcleo de Estudos Indigenistas, Programa de Pós-Graduação em Arqueologia, as quais podem estar associadas ou não a um mesmo enquadramento institucional.

Passemos ao exame da natureza administrativa das universidades apontadas, de acordo com a distribuição das portarias de pesquisa:

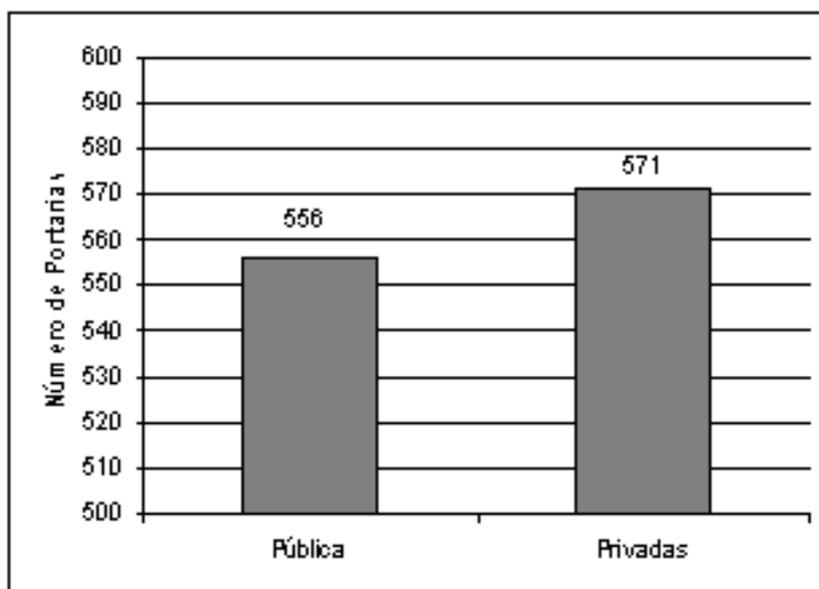


Gráfico 3. Distribuição das portarias de acordo com a natureza administrativa das universidades (Período 2003-2008)

Conforme apontado temos um sutil predomínio de endossos institucionais associados às universidades privadas. Cabe expor que dentre as 60 universidades apontadas, 39 são públicas e 21 privadas, ou seja, não temos um predomínio do número de universidades privadas sobre as universidades públicas no que tange a salvaguarda do patrimônio arqueológico, mas sim uma maior concentração de portarias nas 21 universidades privadas que constam no levantamento. Como retomaremos ao final do texto, esse é um dos pontos críticos da preservação do patrimônio arqueológico.

Outro ponto a ser ressaltado é que, no âmbito das instituições universitárias, vemos o mesmo processo que ocorre em instituições externas à esfera universitária, a saber: o deslocamento de acervos arqueológicos entre regiões e até mesmo estados diferentes. Para a presente análise cruzamos os estados onde estão localizadas as instituições com os estados de onde advêm os acervos dos endossos fornecidos (locais da pesquisa arqueológica) e constatamos que cerca de 22% desses acervos tem sido deslocados dos estados de origem, como mostra o gráfico 4.

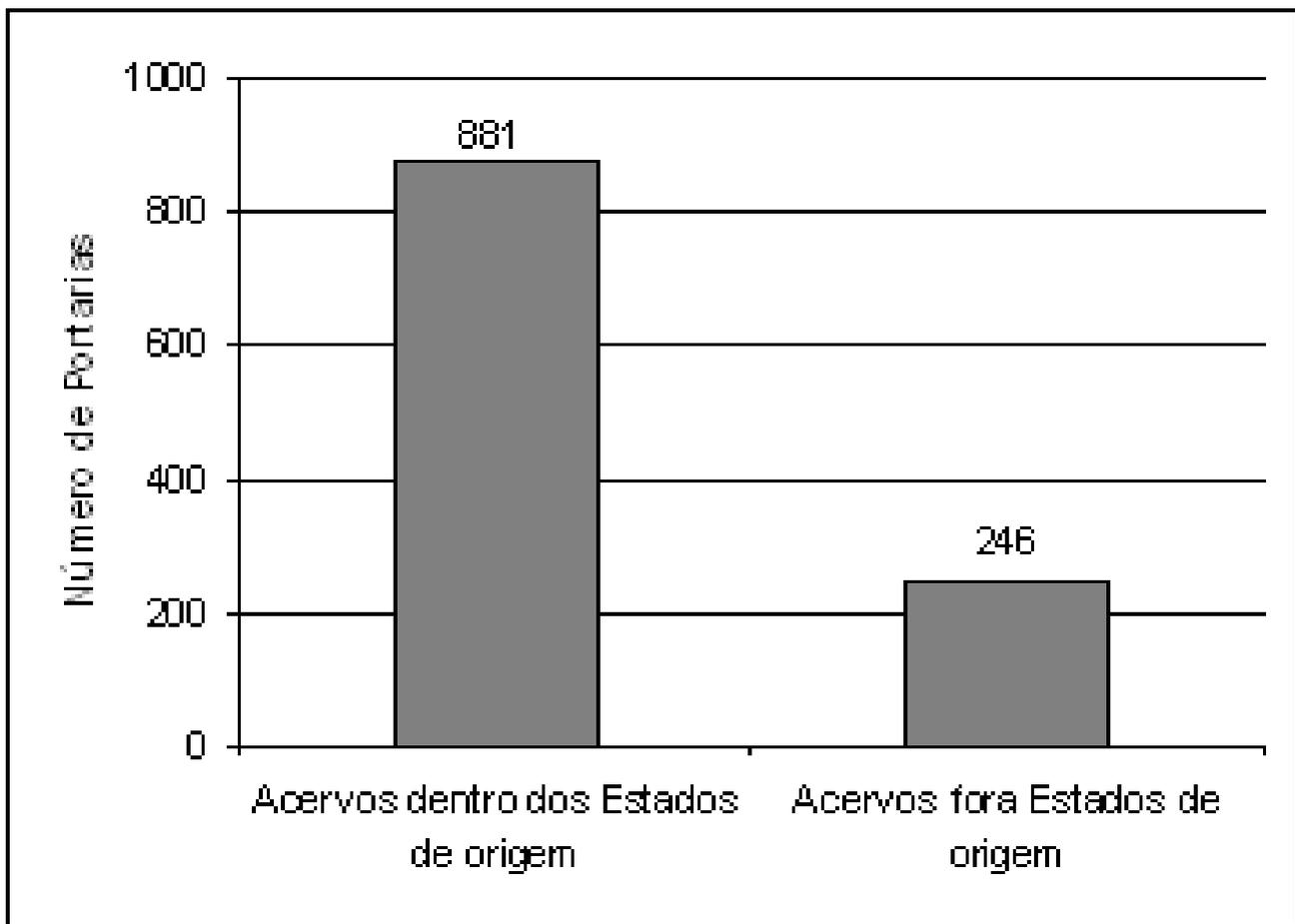


Gráfico 4. Distribuição das portarias de acordo com a localização da pesquisa x localização da instituição responsável pelo endosso (Período 2003-2008).

Para a análise do deslocamento desses acervos optamos por apresentar um gráfico mais detalhado, onde temos 27 instituições universitárias, as quais forneceram mais de 10 endossos no período examinado.

Como vemos no gráfico 5, a seguir, as universidades que forneceram com mais frequência endossos para pesquisas que ocorrem fora do território de seus estados, foram a Universidade Católica de Santos, a Federal da Paraíba, a UNICAMP e a Federal de Santa Maria.

No que concerne a Católica de Santos, universidade que forneceu o maior número de endossos no período analisado - um total de 130, cabe destacar uma problemática mais grave relacionada à inserção do patrimônio arqueológico em universidades privadas. Recentemente, essa universidade decidiu extinguir o Instituto de Pesquisas em Arqueologia, órgão responsável pelos endossos no âmbito da universidade, não tendo mais "interesse" em manter a salvaguarda do patrimônio arqueológico reunido ao longo de sua atuação.

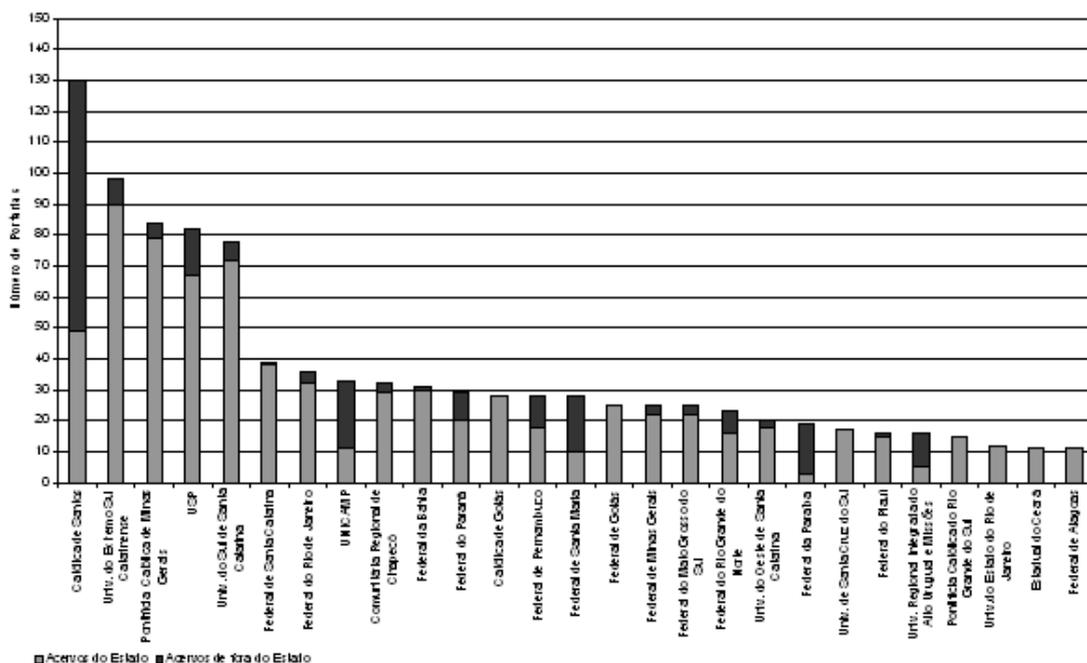
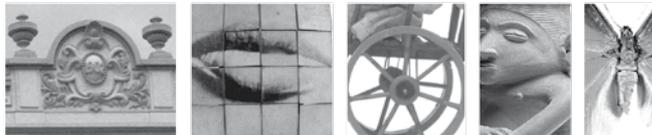


Gráfico 5. Deslocamento de acervos tomando-se as instituições universitárias com mais de 10 endossos no período analisado (Período 2003-2008)

Por fim, apresentamos a análise da tipologia das instituições que aparecem indicadas no levantamento. A classificação da Tipologia da instituição resultou nos seguintes enquadramentos: os *museus de arqueologia* (ou que dão ênfase à arqueologia), *museus com coleções arqueológicas* (que não dão ênfase à arqueologia), os *laboratórios, núcleos, institutos ou centros de pesquisa* devotados à arqueologia e, por fim os *departamentos com coleções arqueológicas*.

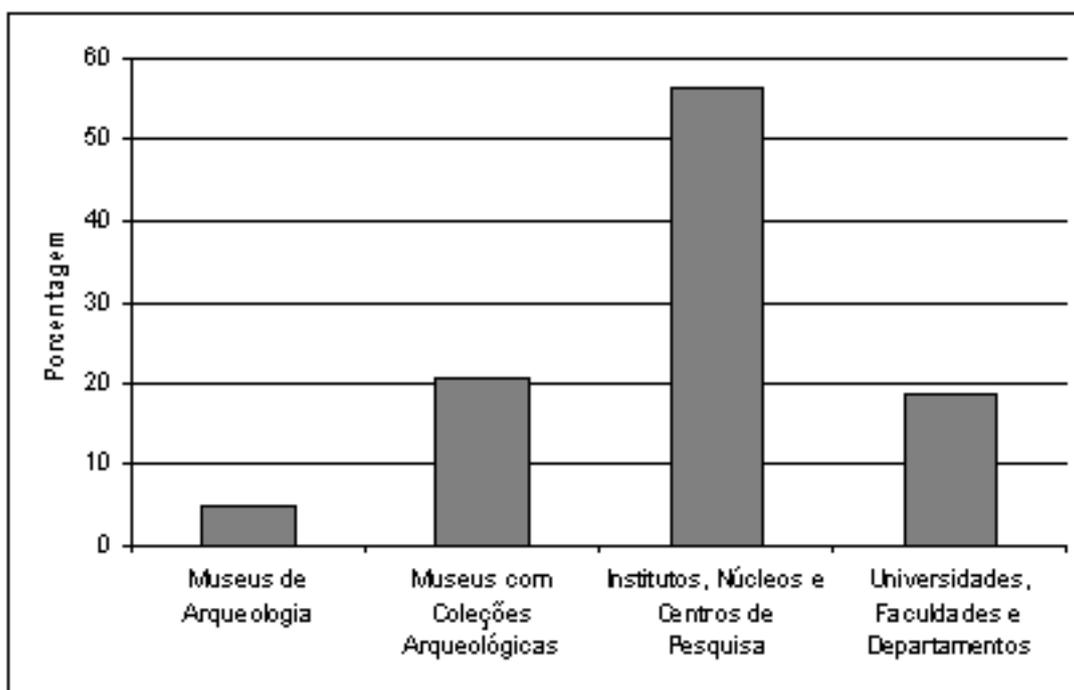


Gráfico 6. Perfil das instituições fornecedoras de endossos (Período 2003-2008)

O gráfico 6 mostra claramente o abandono da identidade museológica nas instituições universitárias, sendo que apenas 19% das portarias analisadas estão associadas a endossos institucionais fornecidos por Museus (de arqueologia ou com coleções arqueológicas).

Dentre os museus de Arqueologia citados temos: o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP; o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia; o Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal do Paraná e o Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora. Esses museus estão associados ao movimento arqueológico-universitário citado anteriormente, tendo sido criados entre as décadas de 1960 e 1990.

Considerações Finais

Como apontado na introdução do texto, tomamos como hipótese de trabalho que o aumento das pesquisas arqueológicas preventivas trouxe à tona um problema já vislumbrado anteriormente: o abandono do modelo museológico no tratamento das referências patrimoniais advindas da pesquisa arqueológica.

Na segunda metade do século XX tivemos a criação ou transferência de museus com acervos arqueológicos às universidades recém-criadas. Tais universidades passaram a se dedicar à pesquisa arqueológica e muito contribuíram para o avanço dessa ciência no país. Contudo, as atribuições museológicas ficaram restritas, sendo paulatinamente abandonado o próprio modelo “museu” como instituição voltada à pesquisa, salvaguarda e comunicação desse patrimônio.

Uma primeira conclusão a ser destacada, a partir do exame das Portarias de Pesquisa emitidas entre 2003 e 2008, é que o abandono do modelo museológico apontado por Bruno (1995) continua a ser preponderante. Laboratórios, centros, núcleos e departamentos têm sido responsáveis por 78% dos endossos institucionais que as universidades forneceram à pesquisas arqueológicas.

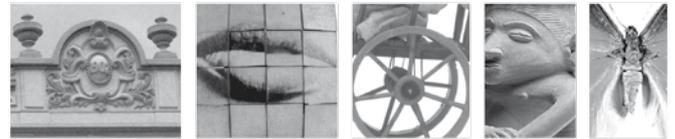
A inclusão de disciplinas que promovam discussões a respeito da relação entre Arqueologia e Museologia - nos cursos de formação em nível de graduação e pós-graduação, é uma estratégia importante para a promoção da interdisciplinaridade, como integração de campos do saber para a construção do conhecimento, destacando-se aí o potencial da Sociomuseologia. No Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, por exemplo, a existência de uma linha de pesquisa devotada a Musealização da Arqueologia¹¹³ tem possibilitado a produção de pesquisas acadêmicas voltadas a essa problemática.

Em segundo lugar devemos destacar o deslocamento de acervos de suas regiões de origem, fato que compromete sobremaneira os processos de comunicação desse patrimônio. A relevância social do patrimônio sob a guarda dos museus universitários perde consideravelmente sua força em processos dessa natureza. Uma vez que a Sociomuseologia busca a construção de uma prática museológica onde o patrimônio passa a figurar como recurso para o desenvolvimento sustentável das comunidades, a musealização desse patrimônio “deslocado” fica seriamente comprometida no âmbito de uma museologia social.

Nesse sentido, o problema do deslocamento de acervos é merecedor de atenção por parte do IPHAN, pois envolve o exame das diversas perspectivas dessa problemática. Sabe-se que uma universidade pode desenvolver pesquisas arqueológicas em diversas regiões do país, tendo papel fundamental na construção do conhecimento arqueológico. Contudo, a transferência total e/ou definitiva desses acervos deve ser tomada com cautela.

Terceiro ponto. Notamos o aumento de coleções sob salvaguarda de universidades privadas. Sabemos que os museus universitários públicos são instituições científicas com responsabilidades culturais e sociais junto às sociedades que lhe proporcionam apoio financeiro (Bruno, 1997), assim questiona-se qual o com-

113 Essa linha de pesquisa, na qual esse estudo se insere, tem como coordenadora a Profa. Maria Cristina de Oliveira Bruno.



promisso de instituições privadas num contexto no qual vemos a crescente mercadorização da educação superior. Costa (2007) apresenta uma reflexão interessante ao analisar a inserção do patrimônio arqueológico em instituições privadas de um modo geral: “qual a real garantia de salvaguarda, manutenção e uso social que certos centros de estudos – privados e sem recursos monetários, técnicos, profissionais e infra-estrutura mínima – pode oferecer ao patrimônio arqueológico?” (Costa, 2007, p.8). O caso dos acervos sob salvaguarda da Universidade Católica de Santos nos alerta para esse problema.

Mais uma vez esse ponto requer atenção do Iphan. Vale ressaltar que não podemos ser maniqueístas a ponto de pensar que toda instituição particular é a priori um perigo para a salvaguarda do patrimônio arqueológico. Nesse sentido, a avaliação e fiscalização constante é um caminho a ser trilhado.

Um quarto ponto a ser ressaltado está particularmente relacionado à inserção de acervos arqueológicos advindos de pesquisas preventivas nas universidades. Compreendendo que um museu ou coleção deve ser parte de uma política universitária sistêmica e estruturante (Santos, 2008), entendemos que a inserção do patrimônio arqueológico nas universidades pode auxiliar à democratização desse patrimônio e seu uso qualificado, desde que sejam estabelecidas políticas que garantam tal inserção. Desse modo, a inserção desse patrimônio na esfera universitária deve ser acompanhada da adoção ou ampliação de estratégias que dêem sentido a essas coleções, transformando-as em agentes de informação (Sarian, 1997, p.34).

Por fim, gostaríamos de ressaltar que esse estudo procurou apresentar algumas reflexões a respeito da relação entre instituições universitárias e patrimônio arqueológico a partir de um olhar específico, segundo o qual a preservação nos remete necessariamente ao uso qualificado.

No cenário contemporâneo vemos tanto na Arqueologia como na Museologia um quadro de crescimento. Se por um lado, as pesquisas arqueológicas crescem no campo da Arqueologia Preventiva, a prática museológica também apresenta-se eferescente, tendo contado nos últimos anos com aumento de editais federais, leis de incentivo e o crescimento das organizações não governamentais no campo da cultura. Em ambas as áreas têm-se o crescimento do número de cursos de graduação e pós-graduação.

Nesse contexto as instituições universitárias reúnem condições para o aprimoramento da comunicação e socialização desses bens, podendo desenvolver inclusive pesquisas voltadas ao aprimoramento da interface entre Museologia e Arqueologia, construindo propostas para musealização do patrimônio arqueológico dentro e fora das universidades. Assim, acreditamos que as instituições museológicas universitárias ao apresentarem como especificidade o exercício da pesquisa, ensino e extensão poderão fornecer insumos para uma melhor interação entre Arqueologia e Museologia, a partir do desenvolvimento de pesquisas interdisciplinares.

Referências Bibliográficas

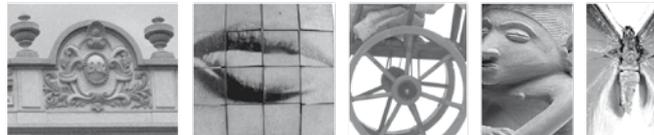
ALMEIRA, Adriana Mortara. **Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?** Tese apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor, São Paulo, 2001.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. **Musealização da Arqueologia:** um estudo de modelos para o Projeto Paranapanema. Tese apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor, São Paulo, 1995.

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. Difusão científica, Musealização e Processo Curatorial: uma rede de possibilidades e desafios para os museus universitários. **Anais I Semana de Museus da Universidade de São Paulo**, pp.45-49, 1997.

trabalhos completos

- BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. **A luta pela Perseguição ao Abandono**. Tese apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de livre-docente, São Paulo, 2000.
- COSTA, Carlos Alberto Santos. A legalidade de um equívoco: acerca dos processos legais para a guarda de materiais arqueológicos em instituições museais. **Anais do XIV Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, Florianópolis, 2007 (Cd-Rom), 2007.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio C. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. **Cadernos Museológicos**, nº 3. pp.07-12, 1990a.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio C. Museologia e Identidade. **Cadernos Museológicos**, nº 1 & 2. pp.39-48, 1990b.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. **Natureza da Arqueologia e do Documento Arqueológico. Problemas Gerais da Arqueologia Brasileira**. Notas de aula. Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1981.
- MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Identidade Cultural e Arqueologia IN: **Cultura Brasileira, Temas e Situações**, Série Fundamentos, São Paulo: Ática, 1987.
- MORAIS, José Luiz. Reflexões acerca da arqueologia preventiva. IN: **Patrimônio: Atualizando o debate**. São Paulo: 9ª Superintendência Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pp. 191-220, 2006.
- MOUTINHO, Mário. Sobre o conceito de Museologia Social. **Cadernos de Sociomuseologia**, nº1, 1993.
- MOUTINHO, Mário. Definição evolutiva de Sociomuseologia. **Atelier Internacional do MINOM**, Lisboa/Setubal, 2007.
- PRIMO, Judite. **A Museologia e as Políticas Culturais Europeias: O Caso Português**. Tese apresentada a Universidade Portucalense Infante D. Henrique para obtenção do título de doutor, Porto., 2007
- RÚSSIO, Waldisa. Texto III. IN: ARANTES, Antônio Augusto. (org). **Produzindo o passado. Estratégias de construção do patrimônio cultural**. São Paulo: Brasiliense. pp.59-78, 1984.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Museus Universitários Brasileiros: Novas Perspectivas. IN: SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros Museológicos - reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: MinC/ IPHAN/ DEMU, pp.229-239 (Texto apresentado original 2006), 2008.
- SARIAN, Haiganuch. Curadoria sem Curadores? **Anais I Semana de Museus da Universidade de São Paulo**, pp.33-35, 1997.
- SCHWARCZ, Lilian K. M. O nascimento dos museus no Brasil. IN: MICELI, Sérgio (org). (2001). **História das Ciências Sociais no Brasil. Volume 1**. São Paulo: Editora Sumaré, pp.29-90. (2ª ed. Revista e ampliada) (Publicado Original 1989), 2001.



Gestão Museológica: preservando para hoje

Cristina Castellano

Diretora da Divisão de Museologia do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral
Universidade Federal de Santa Catarina

Esta comunicação apresenta a trajetória institucional quanto as ações de preservação, a vinculação com as demandas das comunidades e as políticas curatoriais adotadas – neste caso destaca-se aqui, as atenções dispensadas para salvaguardar tecnologias tradicionais em processo de abandono no litoral catarinense. Trata-se aqui da trajetória das ações desenvolvidas no Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina (MU/UFSC). Este foi criado em 1968 como instituição de caráter antropológico e, desde então, mantém o seu perfil original, ou seja, comprometido com a produção e difusão de saberes a partir de acervo de cultura material. E, enquanto parte de uma universidade, é instituição de ensino, pesquisa e extensão. Administrativamente o MU/UFSC está estruturado em Divisão de Pesquisa, com os Laboratórios de Arqueologia, Etnologia Indígena e Cultura Popular; e Divisão de Museologia, responsável pelas políticas de conservação do acervo institucional.

É a partir do seu acervo - representações da cultura material de populações pré-coloniais e contemporâneas, desde as indígenas até as tradicionais – que se fundamentam suas ações cotidianas, fomentando a reflexão crítica sobre a diversidade cultural. Configura-se assim em uma instituição antropológica que em sua especificidade opera “*com o mundo das coisas físicas, dos objetos, na produção de sentido.*” (Menezes, 1994) Sob a perspectiva de fonte de elaboração de problemáticas e desenvolvimento de pesquisas, este acervo vem sendo disponibilizado para pesquisadores de instituições de ensino superior, tanto nacionais quanto internacionais. Desta forma o MU/UFSC coloca-se como um instrumento a serviço da democratização da cultura deste estado, concebendo a cultura como um processo contínuo e sujeito a mudanças em suas dimensões temporais e espaciais.

Por outro lado, o seu acervo material impõe a responsabilidade de sua salvaguarda, o que inicialmente era feito de modo precário e esporádico. Foi somente a partir de 1999 que o MU/UFSC começou a empreender efetiva e adequadamente ações de conservação do seu acervo. Desde então vem sendo realizados, através de uma série de parcerias - firmadas com entidades que apresentam programas de apoio a museus - projetos focados em ações de conservação.

A primeira parceira do MU/UFSC - para a execução de um projeto que em seu escopo previa ações de conservação de uma coleção de desenhos sobre papel - foi concretizada com a Vitae¹⁴. Posteriormente, estabeleceu-se outras parcerias via editais, como aquelas com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artís-

trabalhos completos

tico Nacional¹¹⁵ e da Caixa Econômica Federal¹¹⁶. Também contou-se com o apoio de uma instituição privada - Santinho Empreendimentos Turísticos S.A. Assim vem se estabelecendo e amadurecendo a política museológica e curatorial do MU/UFSC - entendendo-a como o ciclo completo de ações de gerenciamento do acervo.

Inicialmente a política curatorial do MU/UFSC tratou de sustar as ações de deterioração ativas, em um segundo momento passou a incluir o inventário técnico do material existente e, num terceiro momento, buscou ampliar suas coleções etnográficas.

As ações curatoriais que vem sendo desenvolvidas são aquelas indispensáveis que, no dizer de Menezes, (1990: 1) estão a orientar *“todo um ciclo de atividades: a formação e ampliação permanente das coleções, sua conservação física, seu estudo e documentação, assim como a socialização, seja do acervo assim disponível, seja do conhecimento que ele pretende gerar e completar.”* A este ciclo inclui-se pesquisa de laboratório e de gabinete, sem as quais é impossível dar sentido as coleções do museu.

No que se refere a ampliação das coleções etnográficas, destaca-se a aquisição via compra da Coleção de Rendas de Bilro Doralécio Soares¹¹⁷, com o apoio da Caixa Econômica Federal. Esta constitui um marco institucional em termos de sua política de salvaguardar de tecnologias tradicionais em processo de abandono.



Rendeira

A renda de bilro¹¹⁸ também conhecida como renda de almofada, era no século XIX, uma atividade feminina praticada no âmbito doméstico. Surgiu provavelmente do bordado, porém diferencia-se deste por trabalhar com pontos no ar, sem tecido.

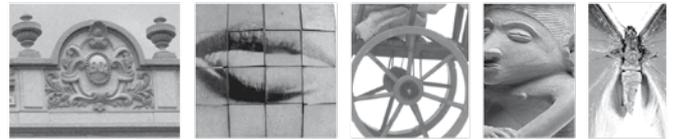
Provavelmente sua origem remonta ao século XV, na Itália, e foi introduzida na Ilha de Santa Catarina, então Desterro, no século XVIII pelos descendentes dos imigrantes do Arquipélago dos Açores. A produção de renda se desenvolveu principalmente

115 Junto ao IPHAN, em seu edital de Modernização de Museus no ano de 2006, executamos o projeto “Sistema de Climatização, Segurança e Armazenamento do Acervo do Museu Universitário/UFSC”, com um custo financeiro de R\$ 65.000,00.

116 Com a Caixa Econômica Federal executamos o Projeto “Catalogação e Informatização do Acervo do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral e Aquisição da Coleção de Rendas Doralécio Soares”, no Programa de Caixa de Adoção de Entidades Culturais, com um custo de R\$ 92.686,36. Brevemente vamos iniciar o projeto Conservação-Restauração das Obras de Arte sobre Papel de Franklin Joaquim Cascaes, no mesmo programa, no patrocínio de 2009.

117 Doralécio Soares é um pesquisador preocupado com a atividade das rendeiras, tendo publicado uma série de trabalhos sobre a renda. Doralécio nasceu no dia 23 de outubro de 1914, na cidade do Recife, sendo contratado como professor da antiga Escola de Aprendizes e Artífices, atual Escola Técnica Federal. Doralécio Soares, sendo presidente da Comissão Catarinense de Folclore por 29 anos (1970/1999), teve importante atuação comunitária, ocupando durante alguns anos, a Coordenação da Associação das Rendeiras da Ilha de Santa Catarina e durante sua trajetória formou uma importante coleção.

118 Para a produção da renda é, deve-se contar com almofada cilíndrica que pode variar de tamanho desde 29,0 x 32 chegando a 40,0 x 100,0 cm recheada de fibras vegetais (palha de bananeira, macela etc.); bilros que são pequenas bobinas de madeira (que pode ser rabo-de-macaco, guamirim entre outros tipos de madeira) com aproximadamente 15,0 cm; alfinetes feitos de espinhos de mandacará, xique-xique ou laranjeira; piques que são modelos de renda, feito através da perfuração de um papelão geralmente amarelado, para que se destaque da cor da renda geralmente branca e os fios, usualmente linha de algodão.



nas regiões litorâneas entre comunidades de pescadores. Esta atividade, passada de mãe para filha, até hoje é praticada nestas comunidades, inclusive como reforço do orçamento doméstico.



Renda Tramóia



Pique

A aquisição da coleção de renda de bilro ampliou a pequena coleção do MU/UFSC (composta de 190 rendas, 10 piques, 3 almofadas e bilros) que foi acrescida de 224 rendas - incluindo algumas toalhas de grandes dimensões, quadros, detalhes de toalhas, palas de blusa, toalhinhos, pontilha, peitilho, pegamento entre outras.

A aquisição da Coleção de Rendas de Bilro Doralécio Soares tornou a instituição uma referência para pesquisadores interessados nesta atividade específica. Reunida em uma instituição pública comprometida com a difusão do conhecimento, preserva-se uma importante fonte de informação para as próprias rendeiras, uma vez que esta coleção reúne modelos de rendas que hoje não são mais produzidas.

Para possibilitar a aquisição da coleção de rendas, contou-se com o apoio da Caixa Econômica Federal. Aliás, também foi através desta instituição financeira que se informatizou registros relacionados à parte do acervo etnográfico do MU/UFSC, disponibilizado *on-line*, no Banco de Dados do Acervo do MU/UFSC¹¹⁹. Tal iniciativa ampliou a visibilidade do acervo contemplado no âmbito de Santa Catarina e de outros estados. Atualmente, a política curatorial do MU/UFSC também assumiu o compromisso de dar sentido científico a todas as coleções existentes no



Doralécio Soares

museu. Para tanto vem impulsionando a elaboração de projetos que visem à contextualização de suas coleções, tendo em vista que o seu acervo pode também ser agente de reflexão sobre as sociedades que o

119 Que se encontra ativo com o apoio do Núcleo de Processamento de Dados da Universidade Federal de Santa Catarina, no endereço: <http://notes.ufsc.br/Aplic/Museu.NSF>.

trabalhos completos

produziram.

Este sentido é alcançado através de projetos que tratam o acervo dentro da perspectiva que, por exemplo: O objeto etnográfico é documento de uma vivência cultural, assim como testemunha a respeito de técnicas manufatureiras, de modalidades econômicas, de formas de organização comunitária ou familiar, de atividades sociais ou rituais, de formas de pensar o mundo e estruturar cosmologias. (Van Velthem apud Van Velthem, 2004: 123).

Por outro lado, o material arqueológico, constitui o referencial básico da produção de conhecimento em Arqueologia, que tem por preocupação o entendimento da comunidade do passado que os estes materiais representam ou seja:

Os vestígios contextualizados de atividades dos membros da comunidade do passado, desenvolvidas no local hoje transformado em sítio, constituem a documentação arqueológica. Assim, o sítio arqueológico deve ser investigado enquanto documentação de comportamento humano e não como uma entidade que tenha existência própria. (Fossari, 2004: 47)

Em síntese, sob a égide desta complexificação, as ações implicam em um estudo criterioso do acervo e de sua documentação primária (fotos, mapas, fichas e cadernos de campo). A documentação produzida durante as pesquisas que constituem registros primários, contém informações importantes, fazendo parte da própria documentação museológica. Acrescente-se que a criação de sistema de informação torna-se imprescindível pela própria existência dos dados referenciais das coleções. Com o estudo deste importante acervo e sua disponibilização, pretende-se garantir à comunidade científica e público interessado, agilidade, segurança e facilidade no acesso aos dados.

Dispondo-se de acervos museológicos preservados e estudados - ferramentas estratégicas que permitem ações de caráter inclusivas ou afirmativas na construção identitária de um povo ou nação - garante-se a sobrevivência de um patrimônio cultural, referência fundamental para qualquer sociedade humana.

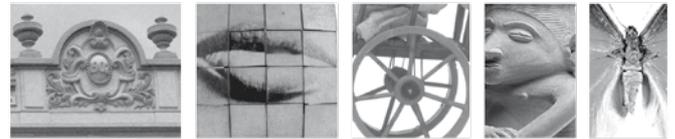
Referências Bibliográficas

FOSSARI, Teresa Domitila. **A população pré-colonial jê na paisagem da Ilha de Santa Catarina**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. **Plano Diretor do Museu Paulista da USP**. São Paulo, 1990. (datilografado).

_____, Ulpiano Bezerra de. **Revista de Estudos avançados**. Vol. 8 n. 22. São Paulo. Set/Dec. 1994.

VAN VELTHEM, L. H. "A coleção Etnográfica do Museu Goeldi: memória e conservação". In: **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**. Vol. 1, n. 1. 2004. Rio de Janeiro: IPHAN, 2004.



Alfabetização científica, Exposições Itinerantes e a inserção social do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto

M. Moreira

V. Fernandes

Valdir Lamim-Guedes

Mestrandos pelo Programa de Pós-Graduação em Ecologia de Biomas Tropicais do Instituto de Ciências Exatas e Biológicas da Universidade Federal de Ouro Preto

G. A. Nunes

Coordenador do Núcleo de Astronomia do Museu de Ciência e Técnica de Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto

Museu de Ciência e Técnica de Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto

Educação em Ciência e Tecnologia

O desenvolvimento científico e tecnológico, a modernização da sociedade e a redefinição do tempo e do espaço social operada pela globalização impõem novas exigências educacionais, com repercussões tanto na interface da educação com o mundo do trabalho, quanto da educação como exercício da cidadania (CAZELLI, MARANDINO & STUDART, 2003, p. 83). Sendo a educação científica e tecnológica o caminho para se atender estas novas exigência educacionais.

“A cultura científica deveria ser adquirida na educação de base, no marco de uma educação para todos – motivo pelo qual a chamamos de Ciência para Todos, Ciência na Escola ou alfabetização científica. Essa educação pretende formar os alunos – futuros cidadãos e cidadãs – para que saibam se desenvolver em um mundo impregnado pelos avanços científicos e tecnológicos, para que sejam capazes de adotar atitudes responsáveis, tomar decisões fundamentadas e resolver os problemas cotidianos. Essa cultura científica será proporcionada por um novo ensino das ciências, orientado a uma ciência pela vida e para o cidadão, superando assim o tradicional enciclopedismo dos programas atuais .”

(MACEDO, 2005, p. 38)

O alfabetismo científico, ou alfabetização científica, refere-se à idéia de apropriação pelas pessoas do conhecimento, entendimento e habilidade requeridos para uma atuação efetiva na vida cotidiana em função da importância do papel da ciência, da matemática e da tecnologia na vida moderna (CAZELLI, MARANDINO & STUDART, 2003, p. 84). Por exemplo, uma população adulta que não seja só capaz de ler e escrever, mas que seja também matemática, científica e tecnologicamente alfabetizada, visto que isso torna os indivíduos menos dependentes uns dos outros, fazendo com que os processos democráticos, os valores sociais e as oportunidades individuais não permanecem dominados pelas elites cultas (CAZELLI, MARANDINO & STUDART, 2003, p. 84).

Como disse Federico Mayor:

“o acesso aos conhecimentos científicos é inerente ao direito de todos à educação e à informação. Um novo compromisso com a ciência implica um novo compromisso com a educação científica, sem a qual nenhum país pode adquirir capacidade científicas endógenas suficientes. ”

(1999 apud MACEDO, 2005, p. 37)

A educação em ciências não é só essencial, mas também deve ser o cerne dos futuros esforços para melhorar a educação, uma vez, que nos oferece oportunidades, pela própria natureza, de desenvolver expe-

riências de aprendizagem que sejam cativantes, motivacionais e duradouras (SANGARI, 2005, p. 32). É possível ensinar ciências às crianças de forma a ajudar no desenvolvimento das habilidades essenciais de pensamento de curiosidade, investimento e questionamento levando às capacidades de solucionar problemas e ao pensamento criativo (SANGARI, 2005, p. 32).

Carlos Fuentes, citado por Merino (2005, p. 100), diz que “vítimas ou beneficiários, todos concordam que a natureza do progresso no século XXI dependerá, acima de tudo, da educação” e, a seguir, sugere uma forte trilogia: a educação como base do conhecimento; o conhecimento como base da informação, e; a informação como base para o desenvolvimento sustentável, pois é a matéria-prima do conhecimento.

A educação científica, como ferramenta para o desenvolvimento sustentável exige a elaboração de estratégias que admitam metas de saber com caminhos alternativos, cenários viáveis, que facilitem integração da reflexão, do pensar em situações aleatórias, inclusive o surgimento do inesperado e adverso, dando lugar à iniciativa e à organização flexível dos conteúdos culturais, não fragmentados ou parcelados, mas sem um conjunto com constituintes heterogêneas, dissociáveis (MERINO, 2005, p. 104).

A cultura científica será proporcionada por um novo ensino das ciências, orientado a uma ciência pela vida e para o cidadão, superando assim o tradicional enciclopedismo dos programas atuais (MACEDO, 2005, p. 38).

Não existiu um currículo definido para a educação científica. Mas é importante que cientistas, mestres e divulgadores trabalhem profissional e formalmente, gerando modelos explicativos, saberes compreensíveis racionais e favorecendo a compreensão dos significados sociais dos núcleos teóricos mais relevantes da ciência, compartilhando as paixões do conhecimento (MERINO, 2005, p. 103).

Mesmo sabendo do potencial de todas estas instituições divulgadora da ciência, não se pode ter dúvidas de que, em matéria de popularização da ciência, os museus e centros de ciência desempenham papel mais importante (PERSECHINI; CAVALCANTI, 2004).

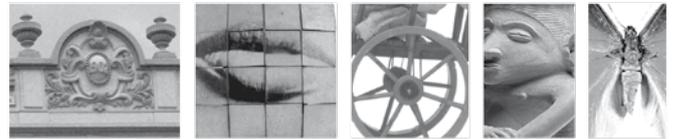
Educação em Museus

Um Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e lazer, testemunhos materiais e imaterial dos povos e seu ambiente (ICOM, 2004, p. 4).

... o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais. (Conselho Internacional de Museus, ICOM, 1972).

Os museus e os centros de ciência desenvolvem uma importante ação educativa não-formal, desta forma, apresentam uma maior liberdade na seleção e organização de conteúdos e metodologias, possibilitando uma ampliação da transdisciplinaridade e contextualização dos assuntos abordados nas exposições ou oficinas. A educação não-formal por ter uma organização espaço-tempo mais flexível, possui um importante papel para a ampliação da cultura científica e humanística (Vasconcelos, 2005).

O museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve (ICOM, 1972). Assim é necessário formar uma rede de interpretação com outras instituições, assim como, com a própria comunidade, para que esta se sinta parte do processo museológico e não somente enquanto



expectadora. Trata-se de “educar com museu”, não no sentido de “por seu intermédio”, o que colocaria todo o peso dessa ação no pólo instrumental, mas no sentido de parceria, isto é, de algo que se faz junto (Fortuna, 2006).

Desta forma, os Museus de Ciências apresentam-se atualmente como uma importante ferramenta educativa que, se pedagogicamente estruturado, pode propiciar amplos ganhos neste processo. As ações educativas desenvolvidas podem proporcionar uma melhor aprendizagem dos conteúdos formais, assim como oferecer uma formação científica.

A partir desta concepção, o Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto, visando uma maior inserção social, contribuindo efetivamente para uma educação científica dos cidadãos, passou a produzir exposições itinerantes.

História do Museu

O Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto (MCT) está localizado na Praça Tiradentes, centro histórico Ouro Preto, no prédio que foi sede do Palácio dos Governadores, construído no século XVIII (1741-1748). Esta edificação passou a ser ocupada pela Escola de Minas de Ouro Preto após a transferência da capital da província de Minas Gerais para Belo Horizonte, em 1897. A Escola de Minas foi fundada pelo professor mineralogista francês Claude Henri Gorceix, contratado por D. Pedro II para escolher a localidade mais adequada à criação de uma escola de minas no Brasil, sendo fundada assim a Escola de Minas de Ouro Preto (1876).

Durante a criação da Escola de Minas, Gorceix trouxe da Europa os primeiros tipos de minerais. Inicialmente, estas e outras amostras integraram um laboratório de mineralogia na cidade do Rio de Janeiro, que após a escolha de Ouro Preto para sediar a Escola de Minas foram transferidas para esta cidade, passando a integrar o acervo de material didático usado pelos alunos do curso de engenharia. Assim, este conjunto foi posteriormente disponibilizado para a visita pública com a criação do então chamado Museu de Mineralogia. Por sua vez, em 1984, este museu sofreu uma grande e expressiva alteração, por causa da oferta, feita pela Escola de Minas de Paris, de um novo espaço de exposição mineral, baseada na museografia expositiva daquela instituição (Gandini *et al.*, 2005).

A Escola de Farmácia de Ouro Preto (criada em 1839) e a Escola de Minas, duas instituições de ensino centenárias, foram unidas em 1969, formando a Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Em 1992, foi construído um novo prédio para abrigar a Escola de Minas no *campus* universitário, no Morro do Cruzeiro, sendo que o Museu de Mineralogia permaneceu na antiga sede do Palácio dos governadores.

O Museu de Mineralogia, enquanto instituição existiu até 1995, quando então foi transformado em Museu de Ciência e Técnica. Esta mudança foi realizada com o objetivo de preservar, conservar e divulgar a tecnologia e a ciência vivenciada, desenvolvida pela Escola de Minas em mais de um século de existência. Desta forma, a origem do Museu de Ciência e Técnica se confunde com a criação da própria Escola de Minas.

Estrutura atual do MCT

O MCT atualmente apresenta um acervo com mais de 60.000 peças vindas de todas as partes do mundo (Delicio, 2007), sendo representado por amostras mineralógicas, maquetes didáticas e equipamentos de topografia, de engenharia civil, de mineração e de metalurgia, além de exemplares paleontológicos, arqueológicos e zoológicos e ainda instrumentos para estudo e observação astronômica (Gandini *et al.* 2005). Atualmente o museu dedica-se não só a preservação desde acervo, mas também a sua utilização como ferramenta educativa. Todos os espaços e as atividades realizadas no MCT têm como objetivo proporcionar, aos diversos tipos de público, o desenvolvimento do gosto pela visita ao museu, e ter uma melhor assimilação dos vários conceitos científicos relacionados aos diversos setores temáticos nele existente. Grupos,

trabalhos completos

principalmente escolares, recebem atendimento monitorado, que acompanha os visitantes pelo prédio fazendo explicações sobre o acervo e história do Museu.

Cerca de 80.000 pessoas entre turistas, estudantes e comunidade local (Revista Escolha, 2008-2009) visitam anualmente todos os setores implantados: Astronomia, Desenho, História Natural, Metalurgia, Mineração, Mineralogia, Topografia, Física e Ciência Interativa.

Compõe ainda o roteiro de visitação no prédio histórico da Escola de Minas a Biblioteca de Obras Raras e a Capela Imperial. No prédio ainda existem o observatório astronômico, a Galeria do antigo Aluno e o Panteon de Claude Henri Gorceix, estes dois últimos são abertos somente durante o aniversário da Escola de Minas (12/outubro). E ainda há os setores de siderurgia e transporte ferroviário localizados em outros lugares de Ouro Preto.

No prédio do antigo Parque Metalúrgico da Escola de Minas, unidade piloto de produção de aço, que operou até o início da década de 1960, sendo transformado em 2001 no Centro de Artes e Convenções da universidade, está implantado o setor de Siderurgia do Museu. Na Estação Ferroviária de Ouro Preto incorporada ao patrimônio da UFOP em 2004, encontra-se o setor de Transporte Ferroviário do Museu, integrando um projeto de educação patrimonial desenvolvido pela Fundação Companhia Vale do Rio Doce denominado Trem da Vale.

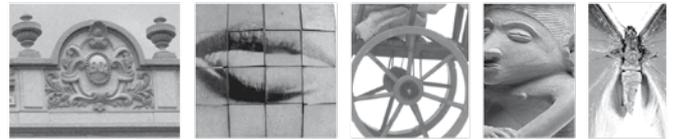
Estes setores abrigam exposições de longa duração. Enquanto que Exposições temporárias são montadas na sala Engenheiro Carlos Walter que abrangem diversos temas, por exemplo, historia dos Museus, geologia, arquitetura, entre outras. Alguns exemplos de exposições que foram montadas recentemente nesta sala: “Gabinete de Curiosidades da Escola de Minas” e “Santos Drummont em Ouro Preto”.

Além das exposições montadas nos prédios do MCT, algumas exposições Itinerantes foram montadas, pois a interação do museu com a comunidade pode de ser ampliada ao desenvolver ações museológicas fora do museu. Assim, o uso de exposições itinerantes torna-se uma importante ferramenta para a integração destas comunidades mais distantes. Várias exposições foram produzidas pelo MCT de forma a serem transportadas com facilidade, por exemplo: “Mamíferos”, com animais taxidermizados e esqueletos montados; “Plantas Africanas na Cultura Popular Brasileira”, tratando de aspectos culturais e biológicos de espécies vegetais de origem africana, “Santos Drummont em Ouro Preto”, sobre a vida e invenções de Santos Drummont, bem como sua passagem pela cidade; “Minerais de A a Z”, com amostras de minerais e a sua importância econômica para a sociedade. A equipe do projeto de extensão Astronomia Itinerante leva a bairros e distritos de Ouro Preto e cidades vizinhas telescópios e projetores multimídia para apresentar palestras e realizar atividades de observação de astros e do céu noturno.

As ações educativas desenvolvidas no MCT estão organizadas no Programa Integrado de Extensão para o Ensino e a Divulgação de Ciência (PRO-CIÊNCIA) da Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal de Ouro Preto. Este programa pretende reunir todas as iniciativas referentes à recepção e monitoramento de escolas e grupos nos setores temáticos do Museu, programas de rádio, cursos e eventos que de alguma forma promovam o ensino e a divulgação das ciências (UFOP, 2007; p. 40-42).

Discussão

A divulgação científica em especial e todo o processo de socialização do conhecimento científico em geral estão diante de uma decisão inadiável de possibilitar a compreensão pública das principais teorias da ciência, de promover o sentido de oportunidade, dar sentido ao que fazemos e incorporar ao sentido cultural, impregnar de sentido as práticas cotidianas, a compreensão e a expressão (MERINO, 2005, p. 104). Essa decisão favorecerá em nossas sociedades a construção de espaços estruturais de autonomia, dissenso e confrontação de idéias.



As atividades educativas desenvolvidas pelo MCT têm o compromisso com a divulgação e educação científica, tendo um forte viés relacionado à mineração, astronomia e geologia. Este compromisso é, especialmente, importante na região de Ouro Preto, pois considerável parte de sua história teve como base econômica a extração mineral, de ouro, no período colonial, e de minério de ferro, alumínio e manganês atualmente. Em uma perspectiva local, esta abordagem torna-se essencial para que os benefícios advindos da exploração das riquezas minerais tragam benefícios para a comunidade local, que seja mantida a sustentabilidade local, e não somente um passivo ambiental. Neste contexto, além das exposições de longa e curta durações montadas dentro do MCT, a exposição itinerante “Minerais de A a Z” foi montada com o objetivo divulgar algumas informações sobre os principais minerais e suas utilidades. Uma maior intimidade da população local sobre este tema, auxilia na compreensão desta da importância da mineração, pois sem ela ficamos sem matérias-primas parando o processo produtivo. E ainda do passivo ambiental decorrente desta atividade e da necessidade de diversificação das atividades econômicas para que com o fim da extração mineral, ou até mesmo uma crise no setor não deixe as cidades sem fontes de renda e de empregos.

O MCT, apesar de ter um forte viés relacionado à mineração e geologia, outros aspectos do ensino de ciências não deixam de ser trabalhados. Este processo é interessante porque “o próprio processo de divulgação e popularização da ciência ajuda a desmistificá-la, a aproximá-la mais do povo e facilitar sua maior compreensão” (VALE, 2005, p. 152).

Fensham (1999 *apud* CAZELLI, MARANDINO & STUDART, 2003, p. 83) chama a atenção para o fato de que o conhecimento que o público adulto tem sobre os temas científicos mais atuais e relevantes não advém das experiências escolares e sim da ação da divulgação científica, da mídia eletrônica de qualidade e da atuação dos museus de ciência, que trazem para as suas exposições tanto os conhecimentos científicos/tecnológicos clássicos, quanto as temáticas atuais e/ou polêmicas.

Um desdobramento da educação científica, como conseqüência de um conhecimento melhor do ambiente natural e urbano, é a abordagem integrada do meio ambiente, não estando restrita apenas ao ensino de biologia, cujo tratamento de forma articulada aborda questões ambientais que visam a sustentabilidade em vários níveis, do local ao global.

A biodiversidade, como parte importante da dinâmica ecossistêmica, deve ser foco das montagens museológicas feitas nos museus sobre aspectos bióticos do meio natural. Desta forma, a utilização de animais taxidermizados é uma ferramenta importante para uma abordagem sobre a biodiversidade. Este tipo de exposição tem sido montada no setor de História Natural do MCT e Também montadas exposições itinerantes (atividades do projeto Taxidermia Educativa, apresentadas em Nunes *et al.*, 2007), contribuindo para a divulgação de informações sobre tal tema, visando auxiliar a formação de opinião dos visitantes para que estes sejam encorajados a tomar iniciativas em prol da conservação da natureza.

A exposição itinerante “Mamíferos” é um exemplo de montagem que trata da biodiversidade de um grupo taxonômico específico. Ao trazer vários tipos morfológicos diferentes (golfinho, felino, marsupial, por exemplo), com informações sobre a biologia e aspectos relacionados à conservação destas espécies proporcionam ao público um momento de descobertas muito proveitoso.

Outra exposição que trata de espécies, neste caso vegetais, e ainda faz um resgate de cultura dos negros africanos é a “Plantas Africanas na Cultura Popular Brasileira”, tratando de aspectos biológicos e usos medicinais e culturais das plantas de origem africana que foram trazidas para o Brasil pelos escravos. Esta montagem é muito importante localmente por causa da importância do tráfico negreiro trouxe para a região, pois com a extração de ouro, grande número de negros foi trazido para esta região, valorizando a

trabalhos completos

cultura dos descendentes destes negros.

A exposição itinerante “Santos Dumont em Ouro Preto”, faz um resgate da história do aviador brasileiro Alberto dos Santos Dumont. E ainda divulgando fatos pouco conhecidos de sua história, por exemplo, que sua família morou em Ouro Preto, sendo seu pai um engenheiro civil muito respeitado, com construções feitas por ele podendo ser vistas até hoje.

A diversidade de temas e abordagens que as exposições itinerantes montadas pelo MCT têm demonstram dois aspectos importantes: a amplitude da ação que o museu pode ter e como este museu pode ampliar sua ação social. Parte importante deste processo é a construção de parcerias com diversos setores da Universidade que mantém o MCT e também com outros setores da comunidade Ouro-pretana e região.

Estas iniciativas somadas a outras desenvolvidas em Ouro Preto, pelos outros Museus e outras instituições, como por exemplo, o Parque Estadual do Itacolomi oferecem uma grande variedade de atividades educativas que estão à disposição dos professores, auxiliando continuamente sua prática pedagógica.

Considerações finais

No MCT são desenvolvidos vários projetos que em conjunto desempenham um importante papel na educação público em geral, assim como de alunos da educação básica e superior. Sendo as exposições itinerantes muito interessantes por estarem mais acessíveis ao público, sendo montadas em locais de grande circulação e permitirem a aproximação do público com o museu, ampliando sua ação social.

Referências Bibliográficas

CAZELLI, S.; MARANDINO, M.; STUDART, e D. C. “Educação e comunicação em museus de Ciência: aspectos históricos, pesquisa e prática”. *In*: GOUVÊA, G.; MARANDINO, M.; LEAL, M. C. (Org.). **Educação e Museu: a construção social do caráter educativo dos museus de ciência**. Rio de Janeiro: Access, 2003. p. 83-103.

DELICIO, M. P.; GANDINI, A. L. & NUNES, G. A. “Museu: Ferramenta de Ensino de Ciências”. *In*: **I Simpósio de Pesquisa em Ensino e História de Ciências da Terra e III Simpósio Nacional sobre o Ensino de Geologia no Brasil**. Campinas, UNICAMP; 2007. p. 207-209.

FENSHAM, P. **School science and public understanding of science**. *International journal of science education*, v. 21, n. 7, p. 755-763, 1999.

FORTUNA, T R. “Museu é lugar de brincar?”. *In*: **Revista Museu** [on line]. 2006, jul. Disponível em <www.revista.museu.com.br>

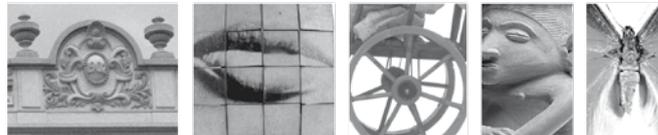
GANDINI, A. L.; DELICIO, M. P. & NUNES, G. A. **A coleção de minerais do Museu de Ciência e Técnica da Escola de Minas da Universidade Federal de Ouro Preto: relato histórico e ações pedagógicas**. Porto Alegre: Episteme. Nº 20, p. 43-47, jan/jun. 2005.

ICOM, Conselho Internacional de Museus. **Código de ética para Museus, revisado e aprovado durante a 21ª. Assembléia Geral do ICOM**, realizada em Seul, Coréia do Sul, em 8 de outubro de 2004. 14p.

ICOM, Conselho Internacional de Museus. **Mesa-redonda sobre o papel do museu na América Latina de hoje**, Santiago do Chile, 1972, convocada pela UNESCO. Disponível em <www.revistamuseu.com.br>, acesso em 12/03/2007

MACEDO, B. “Como melhorar o ensino de Ciências na infância”. *In*: UNESCO. **Ciência e Cidadania: II Seminário Internacional de Ciência de Qualidade para todos**. Brasília, 28 nov. a 01 dez. 2004. Brasília: UNESCO, 2005. p. 31-35.

MERINO. G. “A importância da Educação e popularização científico - tecnológica como estratégia de de-



envolvimento sustentável”. *In*: UNESCO. **Ciência e Cidadania: II Seminário Internacional de Ciência de Qualidade para todos**. Brasília, 28 nov. a 01 dez. 2004. Brasília: UNESCO, 2005. p. 99-106.

NUNES, G. A., LAMIM-GUEDES, V., BRUM, M., PYLO, R. F. **Extensão universitária e meio ambiente: a taxidermia educativa como uma ferramenta unificadora**. Rio de Janeiro: Revista Interagir (UERJ). , v.9, p.165 - 172, 2007.

PERSECHINI, P. M.; CAVALCANTI, C. “Popularização da ciência no Brasil”. *In*: **Jornal da Ciência, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência**, nº 535, 2004.

SANGARI, B. “Ciência para a vida e para o cidadão: educação científica no marco da educação para todos”. *In*: UNESCO. **Ciência e Cidadania: II Seminário Internacional de Ciência de Qualidade para todos**. Brasília, 28 nov. a 01 dez. 2004. Brasília: UNESCO, 2005. pp. 37-44.

UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto). **Catálogo dos projetos de extensão**. 2007; pp. 40-42

UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto). **Revista Escolha**. ano II, nº 2, 2008-2009.

VALE, M. R. “Instrumentos para popularização e difusão da ciência”. *In*: UNESCO. **Ciência e Cidadania: II Seminário Internacional de Ciência de Qualidade para todos**. Brasília, 28 nov. a 01 dez. 2004, 2005. pp.149-158

VASCONCELOS, M.M.N. e GUIMARÃES, M. **Educação ambiental no museu de astronomia**. Disponível em <www.redpop.org> Acesso em 12 abr. 2007.

Seção de Biblioteca do Museu Republicano “Convenção de Itu” - MP/USP: agindo sobre novas demandas

Maria Cristina Monteiro Tasca

Mestre em Ciência da Informação pela PUCCAMP

Bibliotecária do SIBi/USP - Museu Republicano “Convenção de Itu”-MP/USP

Introdução

Um dos problemas de maior interesse da Ciência da Informação é destacado por Wersig e Neveling apud Freire et al. (2002, p. 2) como sendo a responsabilidade social de transmissão do conhecimento para aqueles que dele necessitam. Compromisso que para as universidades públicas merece registro em sua missão onde se pretende: *“o ensino de graduação e pós-graduação, a pesquisa e a cultura e extensão de serviços à comunidade em geral”*.

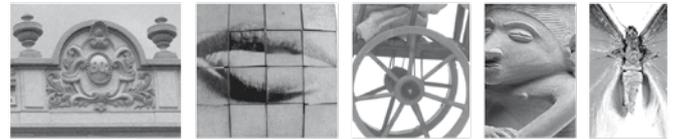
Já é sabido que países desenvolvidos têm a informação como insumo básico para o desenvolvimento científico, tecnológico, econômico e social. Em contrapartida, países incapazes de criar sistemas de informação adequados às variadas demandas estarão fadados a utilizar estoques informacionais, por vezes, distorcidos e comprometidos com interesses não éticos, acentuando o estado de dependência e a perda de autonomia.

Informação, aqui, é entendida como “conjuntos significantes com a competência e a intenção de gerar conhecimento no indivíduo, em seu grupo ou na sociedade. Sendo seu destino final criar conhecimento modificador e inovador no indivíduo e no seu contexto”. (BARRETO, 1999).

Do ponto de vista social, a construção da cidadania passa pelo conhecimento dos direitos e deveres de cada cidadão, o que permite a tomada conscientes de decisões, tanto individual como coletivamente. Subsidiar cidadãos de informação utilitária, organizando e disseminando estoques informacionais capazes de alterar paulatinamente os estoques de conhecimento da população, poderá motivar o indivíduo à busca de novos conhecimentos que o levem, em última instância, a melhores condições de vida. Lembramos do símbolo piramidal elaborado por Barreto (2000), para refletir a busca por informação e sua evolução qualitativa. O autor registra que, somente com informação que garanta a satisfação das necessidades básicas de alimentação, habitação, vestuário, saúde, educação; que representam a segurança de existir em um determinado espaço, o indivíduo estará motivado a galgar estágios informacionais superiores. Num segundo momento, a informação garantirá o acesso ou permanência segura nos diversos grupos sociais a que pertence ou deseja pertencer. Neste estágio o indivíduo orienta-se por um comportamento participativo e pelo desejo de permanência nos grupos aos quais pertence, seja no trabalho, na comunidade, afetivos ou profissionais. Por último, o indivíduo já está apto a elaborar a informação em proveito próprio. No topo da pirâmide de Barreto estão os indivíduos que, tendo satisfeitas as necessidades anteriores, são impulsionados por sentimentos de auto-realização e vinculam-se à informação com compromissos de reflexão, criatividade e realização de seu potencial.

Entretanto, os estoques informacionais e sua oferta relacionam-se à demanda de maneira inversamente proporcional, lembra o autor. Ou seja, há racionamento de informação utilitária e excesso de informação para indivíduos que já se encontram na fase de informação seletiva.

Embora todos concordem com a necessidade de oferecer à sociedade estoques de informação utilitária, recorrendo a diferentes suportes e mediadores, testemunhamos, há décadas, o descaso com as bibliotecas públicas, principais responsáveis pelo atendimento das demandas da comunidade em geral.



O manifesto da UNESCO (UNESCO, 2008) sobre Bibliotecas Públicas declara que sua missão está relacionada com a informação, alfabetização, educação e cultura da comunidade onde se inserem, direcionando seus acervos, produtos e serviços em atendimentos às necessidades locais, garantindo livre acesso a todos, incluindo diferentes tipos de suportes e tecnologias. As coleções devem ser isentas de qualquer forma de censura ideológica, política ou religiosa e de pressões comerciais. Denomina a Biblioteca Pública como:

Porta de acesso local ao conhecimento [que] fornece as condições básicas para uma aprendizagem contínua, para uma tomada de decisão independente e para o desenvolvimento cultural dos indivíduos e dos grupos sociais. [...] Força viva para a educação, a cultura e a informação, e como agente essencial para a promoção da paz e do bem-estar espiritual nas mentes dos homens e das mulheres. (UNESCO, 2008)

Observa-se, entretanto, um fortalecimento de unidades de informação especializadas e universitárias, em detrimento das públicas e escolares. As primeiras, atendendo a uma minoria da população, o “topo da pirâmide” as últimas, resistindo a sucessivos descasos das políticas públicas.

No universo das bibliotecas públicas, um crescente baixo status dos profissionais e dificuldades de recursos humanos, financeiros e de infra-estrutura resultam em uma prestação de serviços que, muitas vezes, se resume a meras rotinas burocráticas. Certamente tais premissas determinaram a péssima imagem de grande parte das bibliotecas públicas e a percepção equivocada de seus reais compromissos pela população.

Embora as bibliotecas universitárias e especializadas desfrutem de uma situação mais confortável que permite a realização de grande parte dos seus objetivos frente à comunidade acadêmica, é freqüente o registro de demandas por informação, decorrentes de outros segmentos da população. O estudante do ensino fundamental e médio e o cidadão comum que, num primeiro momento, não consistem em foco principal destas unidades informacionais, também constituem-se em demanda facilmente observada. Tais usuários, que recorrem diariamente aos acervos das bibliotecas universitárias e especializadas, representam um pequeno percentual da demanda não atendida. Usuários com necessidades informacionais e coragem suficientes para acessarem tais unidades. Esta demanda povoa constantemente as inquietações dos profissionais de bibliotecas especializadas e universitárias: Atendê-la ou não?

A observação cotidiana leva-nos à constatação de que grande parte da população carece de acesso à informação, sobretudo utilitária, recorrendo, desta forma, à unidade de informação que está ao seu alcance, sendo esta, algumas vezes, a biblioteca universitária ou especializada. É neste contexto que se encontra a Biblioteca Especializada do Museu Republicano “Convenção de Itu”, extensão do Museu Paulista da Universidade de São Paulo e o projeto de parceria instituído, em 2007, com a Biblioteca Pública Municipal de Itu.

O projeto que ora desejamos apresentar reflete, por um lado, o compromisso da Universidade de São Paulo com o local onde se insere e, por outro, uma tentativa de alertar para a necessidade de estabelecimento de políticas públicas que contemplem a criação de unidades informacionais que atendam às necessidades da população em geral.

A Seção de Biblioteca do Museu Republicano “Convenção de Itu” (MRCI)-MP/USP

A Seção de Biblioteca do MRCI iniciou-se em 1987 e durante 18 anos funcionou em uma das salas do Museu Republicano “Convenção de Itu”, inaugurado pelo Presidente do Estado de São Paulo, Washington

trabalhos completos

Luis Pereira de Sousa, a 18 de abril de 1923 e desde então subordinado administrativamente ao Museu Paulista (o popularmente conhecido Museu do Ipiranga) que, em 1934, tornou-se Instituto complementar da recém-criada Universidade de São Paulo e a ela se integrou pela Lei No. 7.843, de 11 de março de 1963. O edifício, sobrado de taipa de pilão e pau-a-pique, construído em meados do século XIX, abrigava, além das áreas expositivas, os acervos biblioteconômicos, arquivísticos e iconográficos. Com o desenvolvimento das coleções e o aumento das atividades educativas e de extensão, o edifício, tombado pelo IPHAN e CONDEPHAAT, tornou-se insuficiente e inadequado ao armazenamento das coleções documentais e o atendimento ao público pesquisador.

Negociações com os poderes legislativo e executivo do município possibilitaram a aquisição de novo espaço, com melhores condições para realização das atividades desenvolvidas. Atualmente a biblioteca do MRCI localiza-se em edifício estrategicamente posicionado na área central da cidade de Itu (SP)¹²⁰, próximo às áreas de comércio, instituições financeiras, agência de correio e com fácil acesso ao transporte coletivo. Popularmente conhecido como “Casa do Barão”, o edifício funcionou, anteriormente, como sede da Prefeitura e Secretaria Municipal de Turismo, abrigando, por décadas, diversos órgãos públicos municipais e, a partir de novembro de 2005, passou a ser chamado Centro de Estudos da Universidade de São Paulo e por ela será utilizado e administrado por um período de 30 anos, em regime de comodato.

Criada como um ramal da biblioteca do Museu Paulista, a biblioteca do MRCI ocupa parte do piso inferior do edifício e tem como objetivo básico desenvolver produtos e serviços que subsidiem projetos de natureza científica, educacional e cultural realizados sob o tema Movimento Republicano e História da Primeira República (1889-1930).

Seu núcleo inicial foi constituído pela Biblioteca Prudente de Moraes, doada na década de 1920 por familiares do primeiro presidente civil do Brasil. Desta coleção, composta de 1.222 volumes, destacam-se obras de jurisprudência, legislação, relatórios provinciais e de setores do aparelho do Estado e anais da Câmara Federal e do Senado.

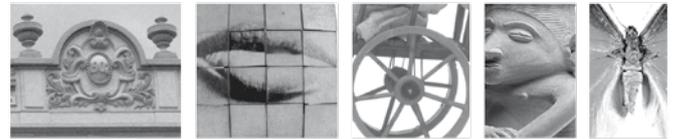
A este núcleo acrescentaram-se, primeiramente, obras duplicadas e transferidas da Biblioteca do Museu Paulista da USP e doações recolhidas desde o início das atividades do Museu no ano de 1923. As doações foram intensificadas na década de 1990, por campanhas junto a professores e estudiosos dos primeiros anos da República.

Gradativamente a coleção vem sendo atualizada através de aquisição por compra e doações de trabalhos acadêmicos: monografias de final de curso, dissertações e teses, desenvolvidas a partir do acervo institucional.

No ano de 2005 a biblioteca recebeu, através de doação do Banco Itaú, cerca de 27.000 obras pertencentes à biblioteca particular do Prof. Edgard Carone. O acervo conta com livros sobre história do Brasil, mais especificamente do período republicano, certamente, coletados no decorrer dos longos anos como professor do Instituto de História da Universidade de São Paulo. Há, também, grande coleção de livros sobre comunismo, socialismo, movimento operário e revoluções russa e cubana, resultado de sua atuação política como membro do antigo Partido Comunista do Brasil (PCB).

À coleção base, composta hoje por cerca de 32.000 volumes entre livros e teses, 142 títulos de periódicos da área, além de 23 títulos de jornais da região referentes ao período de 1870-1930, incorporaram-se, em

120 Município localizado a 101 km da capital do Estado, com 147.157 mil habitantes. Situa-se entre o planalto cristalino e o sedimentar. Relevo de colina suave e nas regiões limítrofes algumas altitudes. A cidade é famosa por seus objetos com tamanhos exageradamente grandes. Possui um centro histórico e diversos museus e igrejas, além das centenárias fazendas de café. O clima da região é tropical e a temperatura varia de 16° a 22° em média. O verão é muito quente e seco, o inverno é seco. O município é banhado pelo Rio Tietê e alguns outros de menor extensão como o Itaim Mirim, Itaim Guaçu e Braiajá.



decorrência do interesse do público usuário e de doações da própria comunidade, duas coleções de fundamental importância: biografias de contemporâneos representativos do período e história local e regional. Para melhor atender ao público usuário, a biblioteca criou serviços especiais de orientação bibliográfica, orientação quanto às normas de referências e apresentação de trabalhos acadêmicos, treinamentos em bases de dados, levantamentos bibliográficos e desenvolvimento de projetos especiais envolvendo professores e alunos de escolas do ensino fundamental e médio.

Detectando novas demandas

Embora o foco central da biblioteca do MRCI seja o pesquisador e o público acadêmico de graduação e pós-graduação, sobretudo das áreas de História, Arquitetura, Sociologia e Direito, a unidade sempre recebeu solicitações de estudantes de primeiro e segundo graus e, mais recentemente, com a mudança do acervo para a “Casa do Barão”, passou a receber grande quantidade de cidadãos comuns, às voltas com dúvidas sobre serviços e produtos de caráter público.

O atendimento à demanda estudantil foi prontamente solucionado com o desenvolvimento de projetos educativos junto à Diretoria de Ensino local, incluindo o atendimento às pesquisas escolares, desde que, devidamente engajadas em projetos cujos temas são atendidos pelo acervo da Instituição. Anualmente, professores do ensino fundamental e médio incluem os recursos informacionais da biblioteca em seus planos pedagógicos, se antecipam na seleção de fontes bibliográficas e instrumentalizam os estudantes para o trabalho de pesquisa. Incluímos no atendimento às Escolas de Ensino Fundamental e Médio, cursos oferecidos em parceria com Oficinas Pedagógicas, para orientação dos docentes sobre normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT) para elaboração de projetos de pesquisa, trabalhos acadêmicos, citações e apresentação de referências bibliográficas. As oficinas, destinadas aos professores, e atendendo a pedidos destes, atingem também o público discente, que recebe instruções sobre as normas em sala de aula.

Com relação à demanda por informações utilitárias, notou-se uma intensificação, desde a transferência dos acervos para o novo prédio (2005), com arquitetura mais adaptável aos acervos e serviços da biblioteca e cujas dependências já recebiam grande frequência de cidadãos comuns. Após três anos de funcionamento no local, a equipe da biblioteca constatou uma recorrência da população em busca de informações de caráter utilitário.

Conscientes de que a Prefeitura do Município mantém apenas duas bibliotecas públicas (uma das quais distante cerca de 12 quilômetros da área central) para atendimento a cerca de 150 mil habitantes; que a unidade de informação em questão, embora recentemente reformada, passa por dificuldades técnicas, administrativas e financeiras, que seus serviços destinam-se, prioritariamente, ao atendimento de estudantes do ensino fundamental e médio; e que grande maioria da população desconhece sua existência ou possui percepção errada de seus objetivos; a equipe da biblioteca do MRCI optou por aproximar-se desta instituição. O contato objetivou o estabelecimento de parceria para troca de conhecimento, aplicável aos problemas observados na biblioteca pública municipal, responsável pelo atendimento à demanda detectada pelos funcionários da Biblioteca do MRCI.

A biblioteca especializada do MRCI conta com excelente espaço físico, mobiliário adequado, equipe qualificada e com todas as facilidades técnicas e administrativas decorrentes do pertencimento ao Sistema de Bibliotecas da Universidade de São Paulo (SIBi-USP). Suaiden (2000) afirma em seu oportuno texto “A biblioteca pública no contexto da sociedade da informação” que, em estudos para desenvolvimento dos serviços bibliotecários, iniciados em 1936 no Governo de Getúlio Vargas, com a Criação do Instituto Nacional do Livro.

[...] ficou comprovada uma tendência de que as bibliotecas especializadas e centros de documentação que começavam a ser criados tinham mais recursos que os demais tipos de bibliotecas. Era uma grande inversão de valores na medida em que as bibliotecas infantis, públicas e escolares, que deveriam privilegiar a formação do leitor, não contavam nem com recursos humanos, nem com recursos financeiros adequados.

Certamente temos mais recursos e não é o cidadão comum, o foco principal de nossos produtos e serviços; porém, diante da situação que nos foi apresentada, não conseguimos nos furtar a uma ação que possibilitasse o fortalecimento da biblioteca pública localizada na área central do município, para proceder uma transferência da demanda, de forma gradativa e planejada.

Nos primeiros contatos, observou-se que a biblioteca pública abrigava problemas já conhecidos da literatura especializada. A inexistência de bibliotecas escolares no município e a obrigatoriedade do desenvolvimento de projetos de pesquisa nos estabelecimentos de ensino levaram uma legião de alunos do ensino fundamental e médio a ocuparem a biblioteca, ocorrendo um fenômeno de “escolarização da biblioteca pública” (SUAIDEN, 2000). A exemplo de outras instituições congêneres, o atendimento a essa demanda obrigou a negligência aos serviços destinados à população em geral. Uma recente reforma, finalizada nos primeiros meses de 2008, proporcionou melhoras no espaço físico; porém, a recorrente escassez de recursos financeiros, humanos e físicos tornou o local pouco atraente por muitas décadas, para qualquer público usuário. O resultado, afastamento da população e uma percepção bastante negativa dos serviços bibliotecários.

Nossa intenção, além do compartilhamento do conhecimento, foi auxiliar no levantamento de necessidades informacionais da população em geral, para elaboração de diagnóstico consistente, que possibilitasse vincular a biblioteca pública com os interesses da comunidade, tornando-a interessante e necessária. Além, obviamente, de atender de imediato a demanda que nos foi apresentada.

Autores como Cunha et al. (2008) e Lemos (2005) fortaleceram nossa convicção da necessidade da parceria: os primeiros alertam para a importância de as bibliotecas públicas exercerem suas funções no Programa Sociedade da Informação no Brasil, sobretudo nas questões de conteúdo e identidade cultural e no aspecto da democratização do acesso à informação, incluídas que estão na linha de ação - universalização de serviços para cidadania.

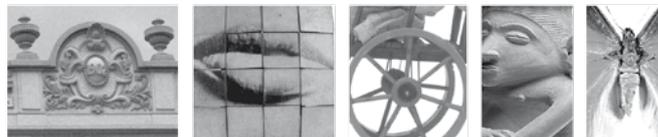
Lemos (2005) registra, por sua vez, que: *“Na realidade, as bibliotecas públicas têm sobrevivido, sem rumo e sem objetivos claros, com suas funções sendo definidas a reboque das práticas técnicas e não como uma busca constante de satisfazer as necessidades expressas pela própria comunidade”*.

Complementa destacando a importância de examinar a situação da biblioteca pública da perspectiva *“mais ampla das desigualdades que caracterizam a sociedade brasileira”*. Desigualdades presentes nos diferentes aspectos da vida humana: *“da moradia à educação, da alimentação ao lazer, da saúde à morte, tudo isso se acha distribuído de forma cruelmente desigual. E, nos últimos anos, essas desigualdades se têm acentuado ainda mais.”*.

E é concordando com tais colocações que nos sentimos co-responsáveis pelas dificuldades enfrentadas na biblioteca pública do município de Itu e pelos indivíduos que procuraram, ao longo destes dois anos, os serviços da Biblioteca Especializada do MRCI. Refletimos sobre a questão - Atender ou não ? . Optamos por agir.

As ações

Num primeiro momento foram agendadas reuniões com um representante da biblioteca pública (uma bibliotecária voluntária, há décadas longe do meio profissional) para levantamento das dificuldades. Cerca



de sete encontros foram necessários para oferecermos orientações sobre descarte/seleção, processamento técnico, produtos e serviços específicos da biblioteca pública, softwares para automação de acervos, tratamento de materiais especiais e obras raras, noções básicas de conservação e preservação de acervos, além de literatura básica sobre os serviços técnicos bibliotecários. Em seguida, nos prontificamos em selecionar e dar acesso a textos científicos sobre o papel da biblioteca pública na formação da cidadania, a fim de sensibilizar os poucos funcionários existentes no local sobre a importância de suas funções. Visitamos, motivamos, nos aproximamos.

Simultaneamente, no edifício sede da Biblioteca do MRCI, optamos por atender temporariamente a demanda, registrando todas as necessidades expressas pela população. E ao mesmo tempo, informando da existência da biblioteca pública, localizada a cerca de 300 metros de nosso edifício. Os registros das necessidades são tabulados e enviados periodicamente ao responsável pela biblioteca.

O público que diariamente recorre à Biblioteca do MRCI certamente irá necessitar de algum tempo para que possa aprender as novas funções da biblioteca pública. Até que isso aconteça e que a biblioteca esteja preparada para recebê-los, os registros serão feitos e enviados, garantindo subsídios ao planejamento de produtos e serviços mais adequados às necessidades locais. A tarefa de registro das solicitações ficou a cargo de um dos funcionários da biblioteca, responsável pela recepção ao público, que registra em formulário próprio a data, categoria da informação e o procedimento adotado: satisfação da informação ou encaminhamento a outro órgão. Para a realização dessa atividade, o funcionário tomou conhecimento dos órgãos da administração pública local, ligados aos poderes executivo, legislativo e judiciário, além de serviços de saúde, bancários, correios, entre outros. O funcionário recebeu treinamento sobre a importância do oferecimento de informação útil ao cidadão. Munido dessas informações, muitas questões foram de pronto respondidas e, em outros casos, o cidadão foi encaminhado ao local desejado. Cabe lembrar que o formulário foi desenvolvido levando-se em conta as categorias das demandas observadas e apresenta-se em formato simples e prático, demandando tempo e esforço mínimo para o registro.

Para melhor conhecer os problemas que levam parte da população da cidade à busca por informações, elaboramos tabela e gráfico que registram o fluxo de atendimento no período de outubro de 2007 a dezembro de 2008, na recepção do edifício sede da Biblioteca do MRCI:

Solicitação	Quantidade
Atividades culturais esportivas e turísticas (museus, grupos de terceira idade, secretaria de turismo, Biblioteca, localização de ruas e praças, esportes)	125
Serviços Públicos federais, estaduais e municipais	76
Trabalho	36
Comércio	5
Previdência Social	7
Habitação	2
Serviços jurídicos (Cartórios, advocacia)	17

trabalhos completos

Fundo social / assistente social (conselho tutelar, cestas básicas, material escolar, bolsa escola, fornecimento de alimentação gratuita...)	170
Educação (Cursos de capacitação, endereços de instituições de ensino públicas e privadas)	137
Câmara Municipal	5
Saúde Pública (Farmácia do Povo, carteirinha do SUS, postos de saúde)	70
TOTAL	650

TABELA 1 - Categorias das necessidades informacionais.

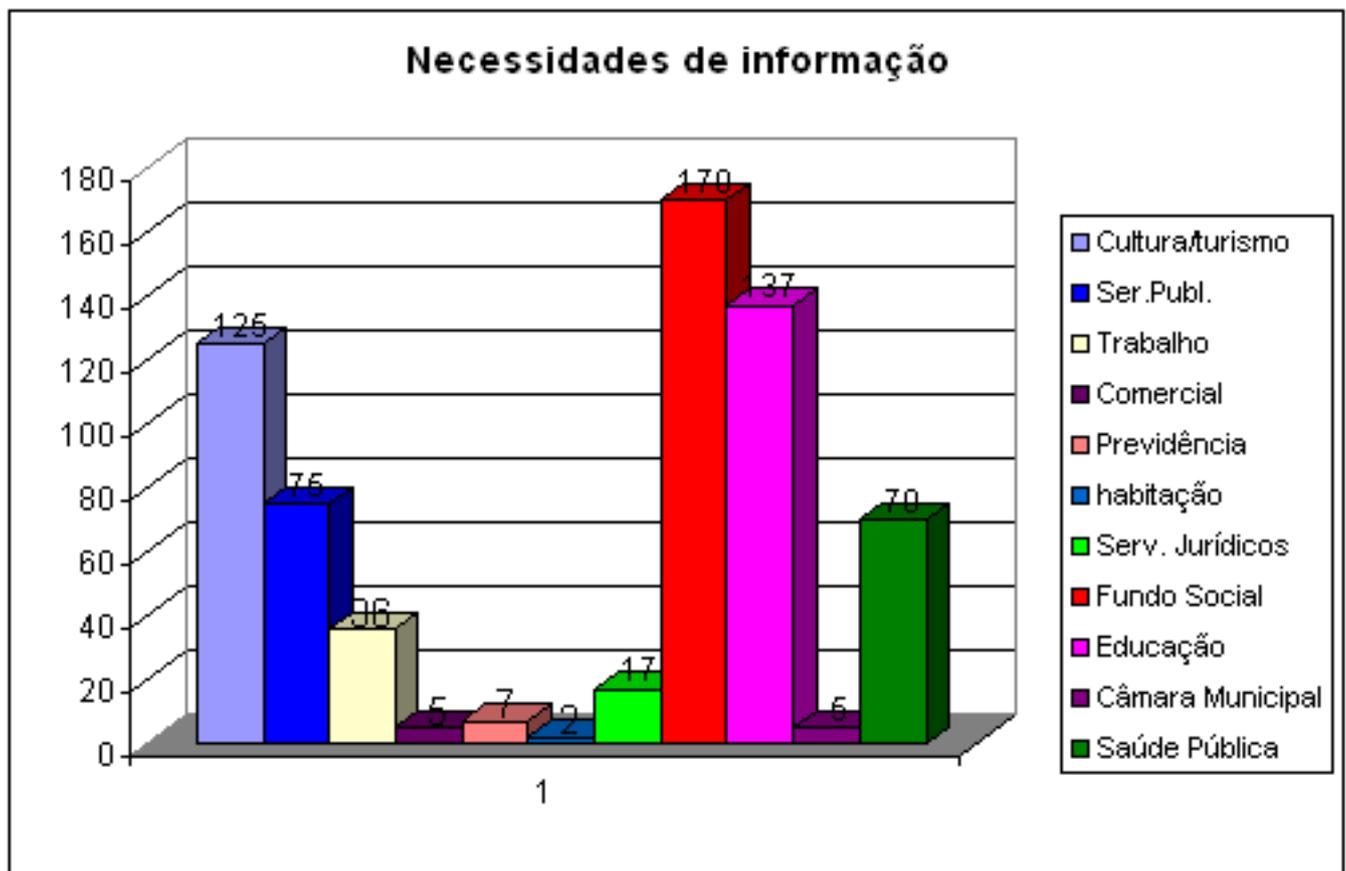
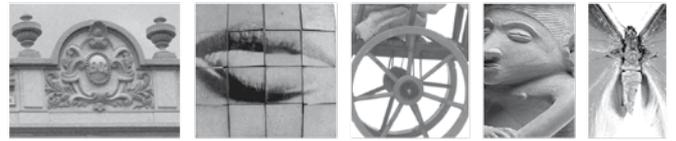


Gráfico 1 - Categoria de necessidades informacionais.

As ilustrações sugerem demandas muito concretas por informações de utilidade pública. Cidadãos que procuram por serviços ligados à educação e assistência social (conselho tutelar, cestas básicas, bolsa escola, fornecimento de alimentação gratuita) representam a maior parte das solicitações. Certamente a demanda por serviços de assistência social, reflete a grande quantidade de pessoas que ainda necessitam do auxílio do poder público para sobreviver em melhores condições.

A Saúde Pública (solicitações de endereços de postos de saúde, locais para confecção de carteiras do SUS e locais para obtenção de remédios gratuitos) também é preocupação dos munícipes que procuram a “Casa do Barão” para obter tais informações.



A presença desta e de demandas como habitação e previdência social, entre outros, indicam demanda pela satisfação de *“necessidades básicas que representam a segurança de existir em um determinado espaço.”* (BARRETO, 2000).

Surpreendeu-nos a grande demanda por informações sobre Educação (cursos de capacitação, endereços de instituições de ensino públicas e privadas). Tal fato pode indicar a preocupação da população em capacitar-se para ingressar ou obter melhores colocações no mercado de trabalho.

A demanda por informações culturais e turísticas justifica-se por ser esta cidade uma Estância Turística, o que implica na necessidade de criação de postos de informação, também ao visitante externo. Função que poderia ser assumida pela equipe da biblioteca pública, instalada em local privilegiado, em meio aos principais pontos históricos da cidade.

Um total de 650 registros entre outubro de 2007 a dezembro de 2008 possibilitou constatar a necessidade de divulgar a biblioteca pública como unidade de informação utilitária, transferindo gradativamente a demanda atendida pelo museu para o local mais adequado.

Registramos, ainda, casos de indivíduos com impossibilidade ou sérias dificuldades em preenchimentos de formulários para requisições de serviços públicos, telefones de utilidade, nomes de ruas, praças e outras informações que podem facilmente ser resolvidas por um mapa da área central.

Questionados os usuários sobre a biblioteca pública, localizada nas proximidades da Biblioteca do MRCI, a totalidade informou não ter conhecimento e, tampouco, que tais informações poderiam ser obtidas no local. Muito embora a Prefeitura local ofereça um serviço gratuito de informação por telefone, o número (156), este não é de conhecimento de grande parte da população.

Considerações finais

Reiteramos a afirmação de que a Biblioteca Especializada do Museu Republicano tem como seu público alvo o pesquisador e estudantes dos cursos de graduação e pós-graduação e, para a satisfação destes, desenvolvemos novos conhecimentos, que resultam em produtos e serviços específicos. Entretanto, insistimos no dever de compartilhar nossos recursos para a melhoria das demais instituições informacionais do município, sem prejuízo de nossas atividades rotineiras, numa tentativa de comprovar, sobretudo, ao poder público local, a necessidade de melhora dos serviços públicos de informação, capazes de possibilitar ao cidadão a educação continuada, informação, cultura e lazer. São estas as demandas por nós captadas e vão ao encontro das funções inerentes à biblioteca pública.

Compartilhar nosso conhecimento e recursos parece-nos fundamental no fortalecimento da biblioteca pública, de maneira que possa exercer plenamente suas funções e, quiçá, estimular a criação de outras unidades em diferentes bairros da cidade. Entendemos ainda, estarmos em acordo com a missão da Universidade, no tocante à extensão de seus serviços à comunidade, além de estarmos colaborando para *“assegurar o acesso dos cidadãos a todos os tipos de informação da comunidade local”*, como parte das missões da biblioteca pública, expressas pela UNESCO. (UNESCO, 1995).

Finalizamos, parafraseando Suaíden (2000), lembrando que, à medida que a biblioteca pública de Itu se vincular adequadamente à comunidade, passará a ser o caminho que possibilitará a participação efetiva dos cidadãos na Sociedade da Informação. Mais concretamente, participando nos destinos do município. Isso, afirma o autor, é fundamental em um país onde a desinformação atinge altas proporções e, dessa forma, o cidadão não tem oportunidade de entender e ter noção dos seus direitos e deveres em uma sociedade globalizada, pois o acesso à informação, nos novos tempos, significa o investimento adequado para diminuir as desigualdades sociais e as formas de dominação que marcaram a história contemporânea.

Referências Bibliográficas

BARRETO, Aldo de Albuquerque. "Os Agregados de informação: Memórias, esquecimento e estoques de informação". **Revista Ciência da Informação**, v.1, n.3, jun. 2000.

CUNHA, Vanda A. da; DAMASCENO, Elane C.; SANTOS, Levi Alâ N. dos; REIS, Jandira Santos dos. **Biblioteca pública, desafios, perspectivas e (des)caminhos na inclusão digital**. Disponível em: <<http://dici.ibict.br/archive/00000461/01/vandaelanelevijandira.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2008.

FREIRE, Isa Maria et al. "Estudos de usuários: o padrão que une três abordagens". **Revista Ciência da Informação**, Brasília, v.31, n.3, p. 103-107, set. / dez. 2002.

LARA, Marilda Lopes Ginez de; CAMARGO, Joice Claudia C.; ROCHA, Silvia Gagliardi. "Informação estatística e cidadania". **Perspectivas**, v. 16, nº 3. São Paulo jul./set. 2002.

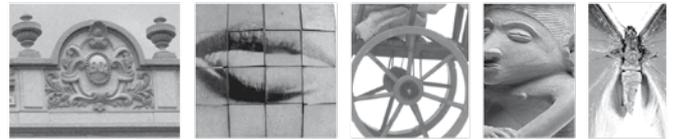
LEMOS, Antônio Agenor Briquet. "Para onde vão as bibliotecas públicas". **ExtraLibris**, 2005. Disponível em:

http://academica.extralibris.info/bibliotecas/para_onde_vao_as_bibliotecas_p.html.

Acesso em 30 jan. 2008.

SUAIDEN, Emir José. "A biblioteca pública no contexto da sociedade da informação", Brasília, **Revista Ciência da Informação**, v. 29, nº 2, maio/ago.2000.

UNESCO. **Manifesto da UNESCO sobre bibliotecas públicas**. Disponível em: <www.bperj.rj.gov.br/manifestounesco-novo.htm>. Acesso em: 30 jan. 2008.



30 de abril de 2009

Museus e requalificação urbana

Educação e ciência pelas trilhas educativas do Museu Goeldi

Ana Claudia dos Santos da Silva

Bacharel em Turismo, Mestre em Memória Social e Documento, Especialista em Educação Ambiental

Técnica Serviço Educação / Núcleo de Visitas Orientadas

Museu Paraense Emílio Goeldi

Introdução

Este artigo relata a experiência de educação realizada pelo Núcleo de Visitas orientadas ao Parque Zoobotânico do Museu Paraense Emílio Goeldi – MPEG. Pretende-se apresentar experiências educativas desenvolvidas no Parque do Museu, em parceria com professores de diversas escolas de Belém. Enfatizando as trilhas interpretativas que tem como objetivo

O Museu Paraense Emílio Goeldi – MPEG, desde sua criação tem por finalidade “pesquisar a fauna, a flora, os recursos naturais e o homem da Amazônia, e os diversos ecossistemas bem como preservar e ampliar os respectivos acervos dando subsídios, através dos resultados destas pesquisas para a realização de atividades educativas para difusão da ciência.

O Parque Zoobotânico – PZB será a principal referencia deste projeto. Este parque se constitui de espécies bastante representativas da fauna e flora da região. Possui cerca de 800 espécies de plantas e 600 espécies de animais em uma área de 5,2 hectares em pleno centro de Belém do Pará. Das espécies existentes neste PZB muitas estão ameaçadas de extinção, a exemplo do Gavião Real (*Harpia harpyja*), Onça pintada (*Panthera onca*), urubu-rei (*sarcoramphus papa*), mogno (*Swietenia macrophylla*), pau-rosa (*Aninba rosaeodora*), castanheira (*Bertholletia excelsa*) só para citar alguns.

O PZB do Museu Goeldi se caracteriza como um Oásis em pleno centro da cidade de Belém, pois nele o visitante pode ter a sensação de “frescor” em uma tarde quente e contemplar diversas espécies de aves, ouvindo o som tranqüilizante da natureza. Por conta destas características este local também se constituiu como um excelente espaço para a educação ambiental.

A educação ambiental deve ser entendida como uma educação que se propõe a atingir a todos os cidadãos, por meio de um processo pedagógico participativo permanente visando estabelecer uma consciência crítica sobre a problemática ambiental e a mudança de comportamento do homem em relação à natureza, refletindo positivamente para a qualidade de vida de todos. Buscamos desta forma uma abordagem abrangente da educação ambiental desde a degradação e poluição dos ecossistemas naturais até a questão da alimentação saudável, visando atender a um público diversificado e carente de informações neste sentido. O MPEG na perspectiva da educação ambiental promove simultaneamente, o desenvolvimento de conhecimento, de atitudes e de habilidades necessárias à preservação e melhoria da qualidade ambiental mostrando a possibilidade de uso sustentável dos recursos naturais, a biodiversidade e a importância do não desperdício.

No seu PZB o Museu Goeldi desenvolve diversas atividades dirigidas para um público diversificado e tem por objetivo sensibilizar o visitante sobre a problemática ambiental global a partir da percepção dos problemas locais da região pela difusão dos conhecimentos científico produzido por esta instituição. Sendo assim o Museu Paraense Emílio Goeldi se insere no contexto sócio-cultural do paraense e atua como um

trabalhos completos

instrumento de educação ambiental por meio das ações educativas por ele realizadas.

A Amazônia apresenta a maior diversidade de plantas e animais encontrados na terra, totalizando cerca de 7 milhões de km², embora ocupe apenas 7% da superfície da Terra, a Floresta Amazônica contém quase a metade de todas as plantas e animais conhecidos. Sendo aproximadamente 2.500 a 3.000 espécies conhecidas de peixes, 11% das espécies de pássaros do mundo, e 20% de todas as espécies de primatas.

A grande diversidade de vida na floresta está seriamente ameaçada por um crescimento rápido da população humana e o desenvolvimento desordenado sem preocupação com os impactos ocasionados ao meio ambiente e a exploração dos recursos naturais sem a preocupação com o futuro. Prova disso são as queimadas para criação de gado e agricultura em escala alarmante, a poluição de rios com resíduos sólidos, e o alto teor de emissão de gás carbônico para atmosfera contribuindo para o aumento do aquecimento global. Todos estes são alguns dos problemas globais que afetam toda a sociedade. O papel do Museu Goeldi é ser um agente propagador do conhecimento sobre a Amazônia, visando estimular a preservação da diversidade biológica e cultural existente nesta região. A melhor forma de fazer isto é por meio da educação, neste caso a educação ambiental, visto que o Parque Zoobotânico oportuniza a observação de exemplares vivos da fauna e flora e processos ecológicos.

A proposta aqui apresentada utilizará o Parque Zoobotânico para a realização de atividades direcionadas para o público escolar que visita o Museu. A interpretação de trilhas tratará de temas relacionados a socio-diversidade Amazônica, tendo como base as pesquisas realizadas pela instituição.

Pagani et alli definem a interpretação ambiental como uma técnica didática, flexível e moldável às mais diversas situações que busca esclarecer os fenômenos da natureza para determinado público alvo, em linguagem adequada e acessível utilizando os mais variados meios para tal.

A interpretação da natureza é um instrumento que permite descobrir e explicar fenômenos naturais para que o homem aprenda a conhecer e respeitar seu meio ambiente. Desta forma contribui-se para a sensibilização do indivíduo quanto ao seu meio ambiente e a valorização deste como espaço de relações ecológicas. Para alcançar bons resultados com o público para o qual está sendo direcionada a interpretação ambiental deve relacionar a experiência do visitante ao tema que está sendo apresentada de outra forma, esta atividade será estéril.

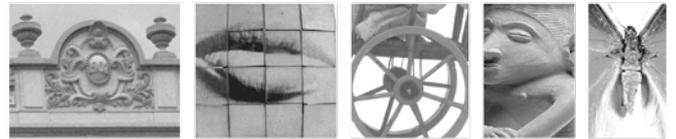
Objetivos

- Utilizar a interpretação ambiental como recurso para a educação ambiental no Parque Zoobotânico do MPEG;
- Sensibilizar o visitante sobre a problemática ambiental global a partir da percepção dos problemas locais da região;
- Difundir o conhecimento científico produzido pelo Museu Goeldi por meio de atividades lúdico-educativas no Parque Zoobotânico;
- Sensibilizar o visitante sobre a importância da preservação do Parque Zoobotânico como espaço de memória social e de valorização do conhecimento sobre a Amazônia.

As atividades educativas realizadas no Parque Zoobotânico do Museu Goeldi são desenvolvidas pelo Serviço de Educação e Extensão Cultural – SEC onde o Núcleo de visitas Orientadas ao PZB - NUVOP tem como objetivo *“atender às escolas com finalidade educativa em museus, tendo como princípio básico a Educação Ambiental, suscitando a sensibilidade ecológica e a percepção abrangente quanto aos problemas ambientais urbanos e da região Amazônica.”*

Dessa forma, apontamos os seguintes objetivos específicos:

- Agendar as visitas de escolas, igrejas, fundações, creches, universidades, grupos comunitários, etc.



ao PZB;

- Orientar as escolas ou grupos na preparação e realização da visita ao Parque;
- Informar sobre as regras de visita ao Parque;
- Sugerir roteiros e atividades;
- Elaborar material informativo ou didático para a utilização do Parque;
- Promover cursos de preparação para visitas ao PZB e para a utilização do material didático oferecido pelo NUVOP;
- Oferecer oficinas, palestras, seminários que promovam a Educação Ambiental e o conhecimento da região e do homem da Amazônia;
- Manter cadastro das instituições de ensino que visitam o PZB, com as seguintes informações: nome da escola, diretor, vice-diretor, endereço para correio, endereço de e-mail, telefones, fax, celulares.

Além do nome dos professores que já participaram de cursos promovidos pelo NUVOP.

O trabalho consiste na utilização do Parque Zoobotânico como instrumento educativo, isto se fará com a criação de trilhas interpretativas temáticas. Estas trilhas são desenvolvidas em roteiros diversos e adaptáveis aos objetivos do grupo que será atendido e da programação oferecida. Ao longo de alguns pontos das trilhas temos as estações de descobertas que são espaço de interação do grupo com um determinado nicho relacionado à temática abordada. As trilhas são acompanhadas por monitores que conduzem as atividades educativas e orientam os grupos quanto às normas de conduta no Parque.

O serviço de monitoria é oferecido em dois horários (manhã e tarde) duas vezes na semana. Para as trilhas interpretativas faz necessário o agendamento prévio visto que precisa de providências que devem ser tomadas para a realização da atividade.

As trilhas interpretativas

As trilhas temáticas foram elaboradas com o objetivo de atender a demanda escolar que visita o Museu Goeldi. Com a criação do Núcleo de Visitas Orientadas ao Parque Zoobotânico – NUVOP as visitas monitoradas se estruturaram e intensificou-se a oferta deste serviço para as escolas. Como recurso da Educação Ambiental, as trilhas interpretativas proporcionam um aprendizado pautado na experiência e vivência do indivíduo em seu ambiente total. Com base nesta premissa busca-se através desta atividade difundir os conhecimentos científicos produzidos no Museu Goeldi visando sensibilizar os estudantes e professores que participam das trilhas sobre a sua responsabilidade ambiental.

A monitoria nestas trilhas é realizada por estudantes do ensino fundamental e médio de escolas públicas de Belém, na faixa etária de 12 a 18 anos. Estes adolescentes são bolsistas do Projeto PIBIC jr. gerenciado pela Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Pará – FAPESPA. Este programa iniciou em 2007 e tem por objetivo despertar nos jovens e adolescentes o interesse pela pesquisa científica.

Inicialmente foram selecionados quatro bolsistas que atuam no atendimento ao público escolar. Em 2008 foram selecionados mais oito bolsistas PIBICjr totalizando atualmente doze monitores e mais 8 estagiários de cursos de graduação em Turismo, Relações Públicas, Ciências Ambientais que ajudam na elaboração das atividades.

De 2007 a 2009 foram elaboradas cinco trilhas que são descritas a seguir:

Trilha Decifrando as Aromáticas

Teve como objetivo proporcionar aos participantes a oportunidade de ampliar seus conhecimentos e referentes às características das espécies aromáticas expostas no MPEG. Essa trilha buscou restabelecer a importância da flora amazônica, de uma forma dinâmica, estimulada pela competitividade e trabalho em equipe.

trabalhos completos

Metodologia

As pistas foram distribuídas em seu percurso, sendo mostradas as principais características e curiosidades de algumas das espécies aromáticas existentes no Parque.

A dinâmica da trilha através de orientações distribuídas ao longo do trajeto, onde somente fazendo a leitura de cada pista, que se encontra nas raízes de cada espécie, é que o grupo consegue identificar a próxima aromática a ser encontrada.

As pistas, citadas acima, representam a “fala” das árvores, ou seja, uma simulação como se as aromáticas tivessem tomado vida, estivessem recepcionando o público e apresentando umas as outras.

São organizados dois grupos, de no máximo quinze pessoas, onde o grupo vencedor será aquele que terminar o caminho em menos tempo, e com todas as pistas em mãos.

Estilo dos Textos das placas na Trilha Aromática

Poxa me acharam!!! Não consegui me esconder!!!!

Não quero mais brincar, só tem árvore “dedo duro” nesse museu!!!!

Não vou dizer onde está a próxima aromática, muito menos dizer que se trata de um arbusto lenhoso, que é muito utilizado para curar febres, resfriados e dores de cabeça. Não adianta insistir, não vou contar que as folhas e o caule têm um fortíssimo cheiro igualzinho ao do alho, que pode até ser utilizado em seu lugar na hora de cozinhar, como tempero, sabe??!!!!

O que vocês ainda estão fazendo aqui na minha frente, não adianta que eu não vou dizer nada sobre daquele arbusto que se intitula cipó que está no sentido dessas setas aí!!!!

Não adianta persistir, não quero mais brincar, não vou falar mais nada!!!

Percurso desta trilha é composto pelas seguintes espécies:

Ingá-xixica – *Inga alba*®**Louro-rosa** – *Aniba parviflora*®**Copaíba** (*Copaifera spp.*)®**Cacauí** – *Theobroma speciosus*®**Andiroba** (*Carapa guianensis*)®**Cipó d’alho** *Pachyptera alliacea* (Lam) A. H. Gentry®**Vitória-régia** *Victoria amazônica* (Poepp)®**Pau-rosa** (*Aninba rosaeodora*)®**Cumarú** *Dipterex odorata* (Aubl.)Willd.

Trilha das espécies ameaçadas de extinção na Amazônia

Em busca da castanheira

Proporcionar informações referentes a atual situação das espécies ameaçadas de extinção, mas especificamente, as que estão representadas no interior do Parque.

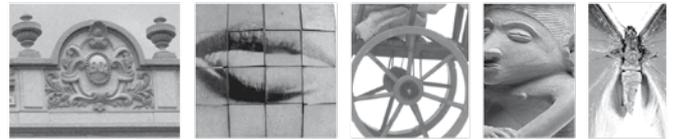
As espécies participantes da trilha foram identificadas por tarjas vermelhas, onde todo percurso são colocadas setas, na mesma cor indicando as direções corretas e ao chegar a cada uma das espécies ameaçadas, um instrutor esta disponível a apresentar as utilizações, principais características e algumas curiosidades referentes sobre o animal ou planta ali destacados. Esta trilha foi elaborada com base na lista de espécies ameaçadas de extinção lançada pelo Estado do Pará através de parceria com o Museu Goeldi. Atualmente esta trilha foi chamada de **Trilha Vermelha**.

Percurso:

Copaíba (*Copaifera spp.*)***Acapú*****Cacauí*****Onça-Pintada** (*Pantera onca*)***Peixe-Boi** - *Trichechus inunguis****Gavião-Real** (*Harpia harpyja*)***Urubu-Rei** (*sarcoramphus papa*)***Mogno** – *Swietenia macrophylla* King **Cedro** (*Cedrella Odorata*)***Pau-Rosa** (*Aninba roseodora*)®**Castanha-Do-Pará** (*Bertoletia excelsia*)***Estação da descoberta**.

Trilha das Palmeiras

A Trilha das Palmeiras tem uma abordagem baseada na construção do conhecimento pelo próprio aluno, portanto a organização da dinamização desta trilha varia de acordo com o público, tamanho do grupo e tempo de visita. Basicamente trabalhamos com as turmas divididas em pequenos grupos que recebem



um roteiro chamado “*folha da Descoberta*”, com algumas questões sobre as características morfológicas das palmeiras.

Cada grupo fica responsável pelo estudo de uma palmeira que deverá ser observada de acordo com as questões das folhas de descoberta. A princípio deixamos os alunos a vontade com a sua palmeira para que ele observasse os seus mínimos detalhes, para a partir de sua percepção construir um conhecimento sobre a espécie estudada. Uma das perguntas da folha de descoberta era “*o que você já conhecia sobre esta palmeira?*” e a resposta da maioria dos estudantes era que não sabiam ou nunca tinham ouvido falar sobre ela. Isto com exceção da palmeira Açaí que é muito conhecido dos paraenses.

Após o tempo de observação da palmeira os alunos recebiam uma cartela com imagens e informações sobre a sua espécie estudada para que pudesse complementar as informações que não conseguiu responder na folha. No final da trilha os grupos visitaram um espaço denominado estação da descoberta onde puderam ver artefatos produzidos com fibra de palmeiras e perceber a importância desta espécie no cotidiano das populações amazônicas.

Esta atividade foi acompanhada por monitores do Núcleo de Visitas Orientadas ao PZB, que realizam o atendimento às escolas. Para o atendimento é realizado treinamento com enfoque para a mediação das visitas monitoradas, onde se tratou da postura do monitor e técnicas de abordagens nas visitas. Para a Trilha das Palmeiras foi escolhida a *descoberta guiada*, que tem como princípio a construção do conhecimento a partir das experiências do próprio visitante.

Neste treinamento os monitores tiveram a oportunidade de visitar o Campus de Pesquisa do Museu Goeldi onde estão localizadas as coleções científicas. A ênfase na visita foi na Coordenação de Botânica onde puderam observar a anatomia das plantas e conhecer alguns projetos de pesquisa realizados por esta Coordenação. Isto foi o ponto de partida para a construção da Trilha das Palmeiras que inicialmente havia sido elaborada, com um roteiro concentrado em apenas uma área do Parque Zoobotânico do Museu e após a discussão com a pesquisadora consultora do projeto a proposta foi revista e refeita, sendo o roteiro distribuído ao longo de todo o Parque.

Os materiais elaborados para interpretação da trilha foram Banner com fotos e informações básicas sobre a mesma: *Nome popular; nome científico, utilidade*. Como suportes foram elaborados cartelas sobre cada uma das palmeiras do circuito que serão utilizadas nas atividades educativas.

Trilha interpretativa Caminhando no reino das plantas

Esta trilha está direcionada para os estudantes do 2º ano do ensino médio e tem como objetivo:

- Permitir que os estudantes que visitam o Parque Zoobotânico do MPEG conheçam as características básicas dos grandes grupos que formam o Reino das Plantas, as mudanças sofridas durante o processo evolutivo.

A trilha inicia nas proximidades da entrada de escolas no Parque Zoobotânico do MPEG, com um banner com diversas ilustrações caracterizando os grupos vegetais, destacando as suas inovações evolutivas. Durante o percurso da trilha *Caminhando no Reino das Plantas*, os alunos são informados por **monitores do Nuvop** sobre as características básicas dos grupos vegetais. Antes das visitas esses monitores recebem informações e orientações sobre os diferentes grupos que formam o Reino Plantae, como também os professores participam de reuniões prévias sobre as normas da Trilha. Os professores são orientados que deverão dividir os alunos que participarão da *Trilha Caminhando no Reino das Plantas* em equipes para um jogo didático sobre as plantas.

O jogo didático:

- O jogo consta de um caminho formado por 50 quadrados de 50 cm X 50 cm traçados no chão do Parque

trabalhos completos

Zoobotânico. Em cada rodada do jogo participarão 3 equipes de 5 alunos. Para iniciar o jogo será necessário que um membro de cada equipe lance um dado de esponja de aproximadamente 25 cm, numerado de 1 a 6. A equipe que obtiver o valor mais alto iniciará o jogo, em caso de empate o dado deverá ser lançado novamente até que seja definida a ordem de início do jogo. Deve haver um revezamento entre os integrantes das equipes durante o lançamento do dado. Após cada rodada um integrante da equipe deve se deslocar o número de quadrados correspondente ao número tirado. Caso o aluno que lance o dado caia em um quadrado que contenha uma pergunta a ser respondida, deverá respondê-la ao monitor. Se o aluno acertar ou errar a resposta deve seguir a orientação contida abaixo da pergunta. Ganhará o jogo a equipe que atingir primeiro a chegada do caminho.

Trilha dos seres encantados: uma viagem ao imaginário amazônico

Esta trilha foi elaborada para a comemoração do dia do Folclore de 2007, e tem como objetivo mostrar e valorizar o imaginário da Amazônia. Na sua primeira versão foi realizada no subsolo do prédio da Rocinha¹²¹, que foi ambientado como floresta com árvores artificiais e sons da mata. Os seres encantados eram representados pelos monitores que se caracterizavam como os personagens e conversavam com as crianças. Nesta versão foram apresentados O boto, a matinta perera, o curupira e a vitória régia.

No ano seguinte 2008, esta trilha foi reeditada e repaginada sendo tema do trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Turismo de duas estagiárias do Nuvop. A nova versão da trilha foi levada para o Parque Zoobotânico do Museu Goeldi em um percurso com seis lendas: curupira, Aruanã®, Vitória Regia, As Amazonas, Boto e Matinta perera. A visita inicia no portão de entrada das escolas com a recepção dos alunos por uma dupla de monitores caracterizados como um velho Caboclo ou cabocla que dá as boas vindas e acompanha os grupos até o começo da trilha, neste percurso o monitor vai conversando com o grupo contando história para despertar a curiosidades dos alunos. As lendas ficam alocadas em pontos estratégicos no Parque Zoobotânico, onde os monitores caracterizados como os personagens conversam com os visitantes narrando a sua história e deixando uma mensagem ambiental para o grupo.

Como esta trilha foi realizada no parque zoobotânico num período de grande fluxo de visitantes o público foi mais diversificado, pois muitas pessoas podiam assistir a encenação ao longo do percurso da trilha.

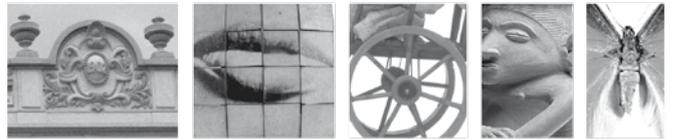
Considerações finais

O NUVOP/SEC desenvolve suas atividades tendo em vista a missão da instituição que é difundir conhecimento sobre a região amazônica. Neste sentido a interpretação de trilhas vem ao encontro deste objetivo institucional visto que estimula o interesse do público que participa desta atividade pelas riquezas naturais e culturais da Amazônia.

Em dois anos de existência o NUVOP realiza as trilhas temáticas e já atendeu um considerável número de público visto que o Museu Emilio Goeldi por seu tempo de existência é o Museu mais conhecido e visitado da cidade de Belém. Desta forma recebe um considerável número de escolas de todos os níveis de ensino e de todas as regiões do Estado. Recentemente iniciou-se a avaliação do atendimento nas trilhas interpretativas visando identificar os principais pontos críticos e pontos fortes da atividade, processo que se encontra em andamento e terá os resultados parciais em junho.

Desta forma tem-se atingido o público escolar de Belém e de outras cidades do Estado do Pará cumprindo com o ideal de Emilio Goeldi que era ver o Museu Paraense reconhecido nacional e internacionalmente

121 O Pavilhão Ferreira Penna é o Prédio símbolo do Museu Goeldi. Seu nome é uma Homenagem a Domingos Soares Ferreira Penna, o idealizador do Museu. Atualmente este Prédio Foi restaurado e abriga Exposições de curta Duração o Centro de Visitante e o Núcleo de Visitas. Seu estilo é neoclássico e era edificação muito comum no Sec. XIX servindo de casa de Veraneio para as famílias mais ricas de Belém. A rocinha do Museu é a única que remanescente deste estilo totalmente de uso público.



cumprindo seu papel perante o povo paraense que ver esta instituição com uma referência direta em sua memória social.

Bibliografia

BEDIM, Bruno Pereira. **Trilhas Interpretativas como instrumento pedagógico para educação biológica e ambiental**: reflexões. Mimeo.

PROJETO DOCES MATAS. **Grupo Temático de Interpretação Ambiental. Manual de interpretação ambiental**. Belo Horizonte, 2002.

SANJAD, Nelson & VAN VELTHEM, Lúcia H. **Reencontro**: Emílio Goeldi e o Museu Paraense. Catálogo de Exposição, 2006.

SILVA, Ana Claudia dos S. da. **Projeto de Interpretação de Trilhas no Parque Zoobotânico do Museu Goeldi**, 2007. Mimeo.

trabalhos completos

O Novo Museu Naval

Gláucia Soares de Moura

Capitão-tenente, do Quadro Técnico – Museóloga e Historiadora, encarregada da Divisão de Museografia, do Departamento de Museologia, da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha

Paula Cristina da Costa Perez Tavares Dias

Museóloga, atualmente executa projetos em parceria com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha

O museu de cidade não pode ser pensado isoladamente. Há um contexto histórico, arquitetônico e social que, se não motivou o seu aparecimento, com certeza influencia a sua existência.

Esta apresentação visa olhar o museu como espaço dinâmico, de informação, de lazer e de educação, que cria áreas de difusão histórico-culturais com a finalidade de despertar a consciência do público para a preservação do patrimônio artístico, cultural e histórico pertencentes à nação brasileira.

“Os museus se inserem na paisagem das cidades como instituições relevantes para representar a história do país, da região ou do lugar, para identificar as bases geográficas e arqueológicas das nações, para conhecer a sua etnografia, a história das populações antigas ou ainda a cultura material das épocas mais diversas. (...)”

(SANTOS, 2004, p. 16)

A repercussão da reabertura do Museu Naval, em setembro de 2006, no espaço urbano da Praça XV, centro histórico da Cidade do Rio de Janeiro, onde estão localizados outros importantes museus e espaços culturais, devolveu ao cenário carioca, e porque não dizer do País, uma parte importante de sua história que andava um pouco despercebida: a participação do poder naval na formação do Brasil.

A inserção do Museu Naval no espaço urbano carioca

A Cidade do Rio de Janeiro, sob o ponto de vista da construção da nacionalidade, pode ser considerada a cidade brasileira com maior densidade simbólica para o estudo da civilização no Brasil, pois por meio da memória, ou ausência da mesma, é possível uma leitura clara do que foi o Império e o início da nossa República.

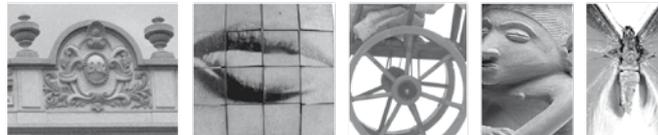
“A cidade, porém, é um museu de si mesma a céu aberto e um texto para ser lido e interpretado” (SANTOS, 2004, p. 16). Situado entre construções emblemáticas como o Centro Cultural Banco do Brasil e o Museu Histórico Nacional, a Casa França-Brasil e o Museu da Imagem e do Som, o Museu Naval está ao lado da Praça XV, onde se encontra outro espaço de elevado valor para a história do país, o Paço Imperial.

Inserir-se assim, o Museu Naval, num importante circuito cultural desta zona da Cidade do Rio de Janeiro que faz parte do seu Centro Histórico, área onde cada vez mais os edifícios de museus têm papel importante nas ações de requalificação da urbanidade e da preservação da história do lugar e dos seus habitantes.

Um dos melhores exemplos já em desenvolvimento é o pólo de lazer e entretenimento que vem desenvolvendo ações que promovem o resgate cultural e histórico desta área para os habitantes cariocas.

A localização do Museu Naval – ao lado da Estação das Barcas Rio-Niterói e de dois terminais rodoviários, ao mesmo tempo em que possibilita a propaganda da instituição dificulta com que as pessoas entrem para visitá-lo. O público passante pela entrada do museu, em sua maioria, sempre está com outro destino já traçado.

Assim não bastava reinaugurar o Museu Naval, era preciso torná-lo novamente de interesse para a população. Figurando novamente entre as instituições culturais inseridas no espaço público do Centro Histórico do Rio de Janeiro cabia ao Museu mudar quantitativamente e qualitativamente a área da cidade sob a



qual tem influencia.

A criação do Museu Naval

Em 14 de março de 1868 pelo decreto Nº 4.116 foi criado oficialmente o Museu Naval pelo Visconde de Ouro Preto, Ministro da Marinha durante a Guerra do Paraguai, com o intuito de salvaguardar a memória dos feitos obtidos naquele conflito.

A primeira localização do Museu foi o Arsenal de Marinha da Corte – que fica a alguns metros da localização atual - e nele foram guardados objetos de interesse da preservação da Armada Nacional, sendo aberto ao público em 1868 na presença do Imperador Pedro II.

Em 1890 o Museu foi transferido para o prédio da Biblioteca da Marinha na Rua Conselheiro Saraiva, próximo ao Arsenal de Marinha, e passa a estar unido a ela.

O acervo do Museu vai aumentando e, em 1907, o Museu passou a ocupar o prédio da antiga sede do Clube Naval, na Rua Dom Manuel Nº 15, Praça XV, onde funciona até hoje.

O prédio do Museu Naval

Prédio de estilo eclético, inaugurado em 1900, foi construído para ser sede própria do Clube Naval que de lá saiu em 1905 quando passou a abrigar o Conselho Naval (futuro Conselho do Almirantado).

Nessa mesma época, o Clube Naval mudou-se para outro local, o que levou a Marinha a comprar este imóvel em 1906, estabelecendo aqui, em 1907, a sede do Almirantado Brasileiro, a Consultoria Jurídica, a Biblioteca e o Museu da Marinha, estes localizados no pavimento térreo. A partir de 1914, a Escola de Guerra Naval e as 1ª e 2ª Auditorias da Marinha também funcionaram neste conjunto.

A criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, levou a extinção do Museu Naval, tendo seu acervo sido distribuído àquela instituição e à Escola Nacional de Belas Artes.

Em 1934, com a construção do novo edifício da Marinha no 1º Distrito Naval, todas as organizações militares existentes no prédio foram transferidas para aquele local. Cedido inicialmente ao Museu da Educação e Saúde Pública, este prédio abrigou ainda o Museu da Justiça, nos âmbitos Federal e Estadual. Por força da Lei nº 3752/1960, foi entregue ao então Estado da Guanabara, recebendo os órgãos da Justiça Estadual. Retornou a responsabilidade da Marinha brasileira em 2 de setembro de 1970 e, em 1972, após várias obras de restauração foram inauguradas aqui as novas instalações do Serviço de Documentação Geral da Marinha, dentre elas o Museu Naval, reaberto ao público na época.

O crescimento das atividades culturais e dos respectivos acervos históricos determinou a transferência para Sede da Ilha das Cobras, em 1984, dos departamentos de Biblioteca da Marinha e Naval e o Arquivo Histórico Naval, e o setor de Publicações e Divulgação do Serviço de Documentação da Marinha, ficando o Museu Naval no prédio da rua D. Manuel.

As obras de revitalização da Praça XV trouxeram sérios problemas estruturais ao prédio exigindo seu fechamento para reparos. Em 2006, completamente recuperado, reabriu a visitação pública apresentando exposições de longa duração sobre a História Naval Brasileira.

A estrutura organizacional hoje

A Organização militar na qual o Museu Naval está inserido atualmente é a Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha, fruto da junção do Serviço de Documentação da Marinha com a Diretoria do Patrimônio Histórico e Cultural da Marinha.

O Museu Naval integra o complexo cultural da Marinha no Rio de Janeiro, o qual conta com a Biblioteca da Marinha, o Arquivo da Marinha, a Ilha Fiscal, o Espaço Cultural da Marinha, o Navio-Museu *Bauru*, o Submarino-Museu *Riachuelo*, o Rebocador *Laurindo Pitta* e o Helicóptero *Rei dos Mares*. Todos estes espaços localizados próximos a Praça XV e a Praça Mauá, redutos históricos da cidade.

A representação da cidade no Museu Naval

O novo circuito expositivo do Museu Naval é composto pela exposição “O Poder Naval na Formação do Brasil”, que permite ao público conhecer a grande importância do mar e da Marinha do Brasil na história e formação do País. De todos os fatos representados, grande parte vai ocorrer na Cidade no Rio de Janeiro ou dela influenciar as demais regiões do País.

A maior parte das ameaças e agressões ao território nacional veio por mar. Separado dos países desenvolvidos, em especial da Europa, pelo Oceano Atlântico, construímos nossa existência, em parte, dependentes do mar. O território nacional teve ainda sua consolidação após lutas pela Independência do Brasil, quando, por mar, a Marinha rapidamente ofereceu e facilitou as primeiras resistências a um possível retorno português. Assim, o país promoveu sua independência de forma a unificar seu território e nossas cidades cresceram no rastro desse desenvolvimento.

Sala 1: Rumo à Terra Pressentida

Nesta sala são apresentadas as grandes navegações realizadas pelos portugueses, incluindo o descobrimento do Brasil, pela segunda armada que Portugal enviou à Índia. A aventura dessas grandes navegações, que se iniciou no séc. XV deu novo rumo à História. Os oceanos, que antes eram obstáculos, passaram a ser vias de comunicação.

Tudo resultou da decisão portuguesa de prosperar através do comércio direto com o Oriente. Para isso, eles precisaram desenvolver tecnologia necessária para navegar em alto-mar a longas distâncias.

O Brasil foi descoberto e colonizado por mar; e a defesa dos núcleos de colonização dependeu do poder naval de Portugal.

Sala 2: Intrusos e Invasores

Diversos corsários, piratas e outros intrusos desafiaram os interesses ultramarinos de Portugal durante os séculos XVI, XVII e XVIII. Os invasores vieram do mar e somente sua expulsão, com a participação de forças navais, garantiu a integridade do futuro território brasileiro.

Os principais invasores foram: os franceses no Rio de Janeiro e no Maranhão; os holandeses, ingleses e irlandeses no Pará; e holandeses na Bahia e em Pernambuco.

Sala 3: Expansão e Independência

Durante o séc. XVIII o futuro território brasileiro se expandiu para o Sul, em freqüente disputa com os espanhóis.

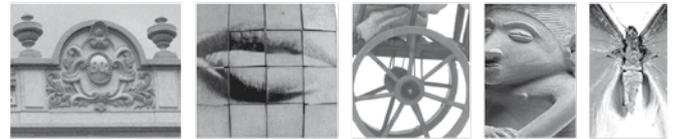
Em 1808 chegou ao Brasil a Família Real portuguesa e o Rio de Janeiro se tornou a sede do império colonial português.

Com o retorno de D. João VI para Portugal, D. Pedro proclamou a Independência, em 1822, e a recém-criada Marinha do Brasil, partindo do Rio de Janeiro, levou essa independência para províncias que ainda não haviam aderido a ela, como o Maranhão, o Pará e a Cisplatina (futuro Uruguai, que então era parte do território brasileiro). A ação eficaz da Marinha garantiu a integridade territorial do Brasil.

Sala 4: o Poder Naval como instrumento da Política Nacional

Após a independência, o poder naval brasileiro foi empregado como instrumento da Política nacional do Império: projetando o poder militar para debelar as rebeliões que poderiam ter fracionado o Brasil; atuando na região do Rio da Prata (em guerras e intervenções em outros países), em respaldo à Política externa do país; e coibindo o tráfico negro.

A exposição também destaca a atuação do futuro Marquês de Tamandaré, Patrono da Marinha, que se distinguiu, apesar de muito jovem, nesses conflitos.



Salas 5 e 6: A Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai

A Guerra da Tríplice Aliança (1865-1870) foi o mais longo e sangrento conflito da América do Sul. Tendo em vista que os Rios da região, o Paraná e o Paraguai, eram as principais vias de comunicação, o papel da Marinha foi muito relevante.

A Batalha Naval do Riachuelo, no rio Paraná, foi decisiva e a primeira grande vitória dos aliados nessa guerra. Ela garantiu o bloqueio que impediu o Paraguai de receber os armamentos do exterior.

A obtenção, pelo Brasil, de navios encouraçados foi fundamental para avançar e ultrapassar as fortificações instaladas nas margens do Rio Paraguai.

Após a Passagem de Humaitá pelos navios brasileiros e sua posterior ocupação, o progresso das tropas aliadas dependeu de complexas operações combinadas com a participação da Marinha e do Exército.

Foram cinco longos anos de guerra, que trouxeram sacrifício para todos, mas também, em que os brasileiros mobilizados de todas as partes do País se conheceram melhor e aprenderam a trabalhar juntos.

Sala 7: O Emprego Permanente do Poder Naval

Durante o século XX, ocorreram duas guerras mundiais, em que o país se viu agredido no mar, por submarinos.

A Marinha Brasileira participou da Primeira Guerra Mundial principalmente através da Divisão Naval em Operações de Guerra, cuja tarefa era o patrulhamento de um trecho da Costa Africana.

Na Segunda Guerra Mundial, coube à Marinha proteger os comboios de navios mercantes, que asseguraram o abastecimento das cidades brasileiras e transportaram matérias-primas vitais para o esforço de guerra aliado.

Nesta sala é ressaltado o emprego do poder Naval em tempo de paz, por sua importância na defesa dos interesses do País. Ele envolve um conjunto de ações necessárias para que os conflitos de interesses com outros países não saiam da esfera da diplomacia. O Brasil também participou de muitas operações de paz, patrocinadas por organizações internacionais.

As relações do Museu com seu público por meio da ação educativa

Contamos com um público fiel que são os apaixonados pela Marinha, sejam eles estudiosos de temas ligados a Marinha, militares da ativa ou da reserva que com orgulho mostram o fruto do seu trabalho, ou ainda civis que por motivos afetivos visitam o museu.

Para alcançarmos o público leigo e na busca de tornar novamente o museu como referência para a história naval e mais um centro de lazer na cidade optamos em destinar nestes primeiros anos a ter como público alvo às crianças e jovens em idade escolar, com a intenção de despertar neles o interesse pela vida no mar e atraí-los juntamente com seus professores e familiares para um retorno ao museu.

Para tal, as atividades educativas do Museu Naval visam promover a integração do público com o museu tornando este uma referência para a história naval brasileira. Os projetos desenvolvidos aliam o conteúdo da exposição de longa duração com atividades divertidas que contam com a participação ativa dos visitantes, propiciando um aprendizado extraclasse, com a compreensão de conteúdos artísticos, culturais e históricos, de forma interessante alegre, divertida e que contribuem para o crescimento intelectual do público em geral.

Projetos atuais:

Projeto Escola

Criado há mais de 10 anos, o Projeto Escola, transporta grupos de crianças de escolas públicas para visitar o Complexo Cultural da Marinha, do qual faz parte o Museu Naval. As visitas são guiadas e as crianças recebem fotografia do grupo e lanches patrocinados pelo Departamento Cultural do Abrigo do Marinheiro.

trabalhos completos

O projeto já abrangeu cerca de 44.800 pessoas.

Projeto Uma Viagem pelo Mundo na História

Projeto patrocinado pela TRANSPETRO, sendo composto por 07 peças teatrais apresentadas de acordo com a faixa etária do grupo agendado, proporcionando as crianças e jovens, uma visão abrangente sobre a participação da Força Naval na história do Brasil. O público estimado desde 2007 é de 5.617 pessoas

As peças teatrais em cartaz são:

1808 – A Corte Portuguesa no Brasil

Trata-se de uma opereta cabocla, interpretada por dois atores-cantores personificados de bonecos musicais. A apresentação é cantada em ritmos brasileiros, com algumas interpretações operísticas, e narra os episódios que motivaram a saída de D. João de Portugal. Faixa etária recomendada: a partir dos 6 anos.

Vida a Bordo no Século XVI

Primeira montagem teatral infantil do Museu Naval para grupos escolares que visitam nosso espaço. De forma alegre e descontraída, dois personagens do século XVI convidam os alunos para uma pequena viagem no tempo, a bordo de uma nau. Faixa etária recomendada: 6 aos 12 anos.

O Brasil e o Mar – a Amazônia Azul

Gincana teatral que fala da importância do poder naval para defender os interesses de nosso país. Um desses interesses é o reconhecimento pela ONU do direito brasileiro de utilizar como zona exclusiva o mar de 200 milhas até o limite da plataforma continental, a nossa Amazônia Azul. Faixa etária recomendada: 6 aos 12 anos.

Tamandaré – Jovem Herói

Peça teatral que relata as aventuras do Almirante Tamandaré, patrono da Marinha do Brasil, que muito lutou no século XIX para garantir que pudéssemos viver, hoje em dia, num belo e grande País. Faixa etária recomendada: a partir dos 13 anos.

Amélia e Ataliba - o Brasil na II Guerra Mundial

O espetáculo que se passa no ano de 1944, mostra a participação da Marinha do Brasil durante a Segunda Guerra Mundial sob o enfoque da esposa de um oficial, o qual participara da escolta dos comboios. Faixa etária recomendada: a partir dos 15 anos.

As Missões de Paz da ONU – o Brasil que Eu Vi

Jornalista correspondente de guerra explana as razões que o levaram a exercer essa função como justificativa para pedir ao público a análise de seu trabalho sobre o MINUSTAH – Missão das Nações Unidas para Estabilização no Haiti, antes que o mesmo seja enviado ao redator. Faixa etária recomendada: a partir dos 15 anos.

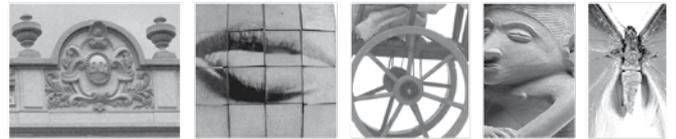
O Francês Voador

Uma jovem pesquisadora em busca do lendário tesouro dos jesuítas encontra o fantasma do corsário Duguay-Trouin, que em 1711 invadiu a Cidade do Rio de Janeiro em busca de riquezas. Entre muita música e divertidos equívocos, cada um deles conta sua versão de como se deu a invasão do corsário e sua tropa em terras cariocas. Faixa etária recomendada: a partir de 7 a 15 anos.

Projeto O Fantástico Mundo da Ciência (Projeto CNPq)

O Projeto, patrocinado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) é composto por uma peça teatral que visa informar as crianças entre 9 e 13 anos da importância da preservação da água no nosso planeta e a participação da Marinha do Brasil no programa Antártico Brasileiro (PROANTAR).

O Projeto conta ainda com visita guiada ao Museu Naval e atividade de fixação.



Realizado uma vez por semana desde novembro de 2008, participaram do projeto cerca de 490 crianças.

Projeto Marinha em Origami

O Projeto tem como objetivo promover o desenvolvimento de habilidades motoras e criativas dos grupos de crianças visitantes, através das atividades de dobraduras em papel com temas ligados ao mar. Realizado uma vez por semana desde abril de 2008 já abrangeu cerca de 890 crianças.

Atividades realizadas:

Atividades realizadas nas comemorações do dia das crianças

A Seção de Ação Educativa realizou no Museu Naval no dia 11 de outubro de 2008, uma serie de atividades em homenagem ao Dia das Crianças.

Foi distribuído, para as 70 primeiras crianças, o kit-lanche, com informativos e revistinha da Amazônia Azul da instituição Marinha do Brasil e do Museu Naval. Durante o evento as crianças participaram de visita guiada, do Projeto Marinha em Origami, de Jogos Recreativos (Jogo da Velha Marinha e Jogo da Memória) e puderam assistir à apresentação da peça *Vida a bordo no século XVI* do projeto Uma Viagem pelo Mundo na História.

O público para o evento do Dia das Crianças foi de aproximadamente 300 pessoas.

Atividades realizadas nas comemorações do dia do marinheiro

Realizada no dia 13 de dezembro de 2008, foram distribuídos kits com informativos, revista Tamandaré, caneta, balas e balões. Foi realizada a oficina de nó e pescaria, além da apresentação teatral *Tamandaré* do projeto Uma Viagem pelo Mundo na História. Este dia teve também a participação dos Fuzileiros Navais com *stand* que continha os equipamentos usados por eles e uma oficina de camuflagem.

O público foi de aproximadamente 70 pessoas.

Uma noite no Museu

Evento realizado em 24 de abril de 2008 com o patrocínio da EMGEPRON e da Poupex apresentou uma visita noturna ao Museu Naval orientada por artistas fantasiados, teatro e exposição temporária das principais doações recebidas pelo acervo da Marinha do Brasil nos últimos três anos.

O Museu Naval está situado na Rua D. Manuel, nº 15(Praça XV);

Funcionamento: de terça a domingo das 12h às 17h. Telefones: 2104-5493 e 2104-550

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. Tradução: Píer Luigi Calua – 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (Org.). **O Direito à Memória: Patrimônio Histórico**. São Paulo. Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos (Org.). "Museus e Cidades". In: **Seminário Internacional**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004.

O diálogo do Museu Casa Guignard com a cidade de Ouro Preto

Greciene Lopes dos Santos

Silvania Sousa do Nascimento

Laboratório de Estudos Museu e Educação – LEME – FAE - UFMG

Introdução

O museu é lugar de sonho, devaneio, informação de todo tipo, deleite estético, expansão da afetividade, da memória, da identidade, mas é também lugar de conhecimento, consciência. O museu é, por excelência, o espaço da representação do mundo, seres, coisas, e relações (MENEZES, 2004). Podemos também dizer que é um mundo fantástico de sensações, onde adentramos hoje, para tocar as coisas, ver os objetos, ouvir os sons, enfim, construir e dar sentido à realidade, através da própria experiência sensorial e cognitiva.

Os museus são por um lado instituições sociais e de memória, e por outro lado, ambientes de formação, tanto para aqueles em que neles atuam profissionalmente, quanto para aqueles que os visitam e dele fazem uso. Se os museus são, ambientes de formação eles também podem educar comunidades, potencializando suas maneiras de se relacionar com a memória social e comunitária e com seu patrimônio (PEREIRA, et all 2008).

Nesta perspectiva, vamos discutir como o Museu Casa Guignard (MCG) se estabeleceu na cidade de Ouro Preto desenvolvendo atividades expográficas e de ações educativas que buscam a valorização da cultura local.

Ouro Preto: cidade museu, cidade de museus

Ouro Preto é uma cidade museu. Diga-se, no entanto que não se trata de uma cidade qualquer e, menos ainda, de um qualquer museu. Trata-se de um museu vivo, pulsante, dinâmico e criativo; trata-se de uma cidade com densidade histórica, artística, e cultural. É uma cidade que cotidianamente afirma e confirma a sua própria vida e a sua conexão com a memória e a criação. Vincular-se a vida, à memória e a criação é o desafio de toda e qualquer cidade, de todo e qualquer museu.¹²²

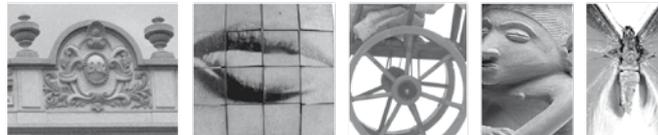
Patrimônio Nacional desde 1933 e hoje reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade, Ouro Preto está intimamente ligada à história da museologia e do patrimônio no Brasil. Foi em Ouro Preto que aconteceu o 1º Congresso Nacional de Museus em 1956. Criada em 1711, com o nome de Vila Rica de Albuquerque, Vila Rica virou Imperial Cidade de Ouro Preto em 1823 e permaneceu como capital da Província de Minas até 1897, ano da inauguração de Belo Horizonte.

Chegou ao século XX quase intacta, conservando as relíquias e as ruínas de um passado colonial, Ítalo Calvino em seu livro Cidades Invisíveis, afirmava que as cidades não contam seu passado, elas o contém, como linhas da mão, assim é Ouro Preto, a Igreja de São Francisco, a Matriz do Pilar, a Igreja de Nossa Senhora do Carmo, o largo e a Igreja do Rosário, sobrados que contam histórias e constroem elos entre passado e presente na direção de um futuro. Ouro Preto é uma cidade-museu e também uma cidade de museus. E é nesta cidade que nasce em 1987 o Museu Casa Guignard.

Guignard: carioca de Ouro Preto

“(…) *Minha profissão como artista requereu muito exercício,*

122 Discurso proferido pelo Ministro da cultura, Gilberto Passos Gil Moreira na Solenidade de Abertura do II Fórum Nacional de Museus em Ouro Preto /MG – 2006.



boa vontade e principalmente uma grande tenacidade. Sem isto nada se faz”.

Guignard

«Ouro Preto é a sua cidade, amor, inspiração.» É o próprio pintor que faz, por escrito, nesta frase, sua declaração de amor à histórica cidade mineira, antiga capital do Estado, berço de Aleijadinho e inspiração de tantos outros artistas. Alberto da Veiga Guignard nasceu em 25 de fevereiro de 1896 em Nova Friburgo-RJ, e veio a falecer em 26 de junho de 1962 em Belo Horizonte, sendo sepultado, no Cemitério da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto.

A ligação de Guignard com Minas Gerais começou em 1944, quando foi convidado pelo então prefeito Juscelino Kubitschek, que estava pretendendo criar um pólo cultural em Belo Horizonte, Guignard gostou tanto do que viu em Minas que meses depois da primeira visita mudou-se de vez para a cidade. Fundou a Escola Municipal de Belas-Artes, Guignard permaneceu ligado à escola até a sua morte, em sua homenagem a escola passou a se chamar “Escola Guignard”.

Ligou-se às cidades mineiras de tradição barroca colonial, como São João del Rei, Sabará e particularmente Ouro Preto, onde passou a residir em 1960. A ida para Minas Gerais e o contato com a arte colonial foram decisivos para a obra de Guignard. Seu estilo absorveu sem exageros as sinuosidades do barroco. Tornou-se um apaixonado pela paisagem e pela gente de Minas.

Mudou, assim, as perspectivas da criação artística em Minas Gerais. É considerado um dos maiores pintores e desenhistas brasileiros do século XX. Guignard viveu em Minas de 1944 até sua morte, em 1962. Carioca por nascimento, mas mineiro por opção, registrou, na maioria dos seus quadros, as belezas naturais de Minas Gerais, e em especial de Ouro Preto. Sua relação com a cidade de Ouro Preto começou com uma visita que ele descreve... “Quando descí do trem vi uma cidade fria, coberta de neblina, ao subir a rampa da estação, o sol apareceu, dissolvendo a névoa, vi então torres de igrejas saindo de dentro das nuvens... uma impressão que nunca mais me foi esquecida” (FREIRE, 2000), Guignard passou a ser o pintor poeta de Ouro Preto. E foi ele próprio incorporado a paisagem da cidade por Cecília Meireles no poema:

*O que é que Ouro Preto tem?
Cecília Meireles, 1949*

*Tem montanhas e luar
tem burrinhos, pombos brancos,
nuvens vermelhas pelo ar.
Tem procissões nas ladeiras
com dois sinos a tocar
opas de todas as cores
anjinhos a caminhar.
Tem Rosário, São Francisco,
Santa Efigênia, Pilar (...)*

*E ali na Rua das Flores,
na varandinha do bar,
tem a figura risonha
do grande pintor Guignard*

*que Deus botou neste mundo
para Ouro Preto pintar.*

Museu Casa Guignard

O Museu Casa Guignard¹²³ (MCG) foi idealizado com o intuito de preservar e divulgar a obra de Alberto da Veiga Guignard. A história do Museu inicia-se em 1960, quando um grupo de amigos cria uma fundação destinada a amparar a escola fundada pelo artista e assegurar a este apoio moral e material para continuidade de sua produção.

Mas só veio a ser efetivamente implantado em 1987, o museu conta com um acervo pequeno, mas que permite ao público a acessibilidade da obra do artista que se encontra, em sua maior parte, dispersa em coleções particulares. O Museu está instalado em um sobrado, uma construção típica da Vila Rica do século XVIII, que a exemplo da maioria dos sobrados, caracteriza-se pela implantação em lote estreito e de grande profundidade, alinhada à rua, com paredes laterais sobre os limites do lote, formando, com as residências vizinhas, um conjunto uniforme de fachadas contínuas, espécie de fundo na paisagem urbana (SUM-SEC-MG, 2007).

O diálogo: o lugar do museu

O museu do século XXI ultrapassa a função primeira de guarda e preservação de bens culturais tocando um novo obstáculo: interlocução entre o sujeito social e o sujeito cultural. Diferentes dos museus criados a mais de 30 anos, a estrutura dos jovens museus persegue a construção de sentidos de suas expografias. Elas buscam representar a diversidade das práticas sociais e se aproximar do contexto do visitante. O olhar do museu se define na presença de signos da cultura, no encontro da lembrança e do esquecimento. Já o visitante, não sendo um receptor passivo, mas um compositor, integra em suas lembranças e esquecimentos a experiência sensível de interpretação do objeto museal (NASCIMENTO, 2008).

O MCG vem se transformando de um local de reflexão e de busca de conhecimentos. Em oposição à instituição elitista do século XVII, o novo museu abre suas portas ao público e conquista a rua e todos os espaços sociais de encontro e trocas de conhecimento. Entre muitas rupturas, o projeto de museu para o novo milênio se define na valorização do multiculturalismo e das múltiplas inteligências. Sigo em minha exposição trazendo um exemplo de como o Museu Casa Guignard tem investido em ações nesse sentido. Em 1992, o Museu Casa Guignard, muda de direção, o artista plástico Gelcio Fortes¹²⁴, assume a administração do museu e em entrevista¹²⁵ ele nos conta como encontrou o museu e qual as estratégias utilizadas para inserir o museu no contexto da cidade de Ouro Preto. Fazer com que a comunidade se apropriasse daquele espaço.

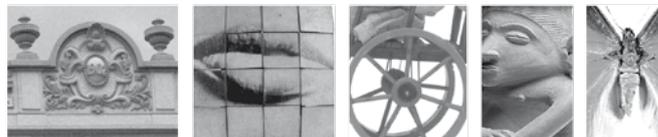
[...] eu encontro a casa bastante assim... desabitada de acervo, de propostas de projetos, a comunidade de Ouro Preto não entendia muito bem o que significava aquilo, parecia mais assim uma ação... não saberia dizer a palavra exata agora... mas enfim a casa não estava inserida no contexto da comunidade [...]

Falar em contexto, não só da comunidade, mas da cidade de Ouro Preto. Que é a cidade dos museus, e

123 O museu é vinculado a Superintendência de Museus do Estado de Minas Gerais, unidade da Secretaria de Estado de Cultura. Se localiza na Rua Direita, nº110, Ouro Preto, MG. Telefone:(31)35515155. Horário de abertura: de terça à sexta-feira e feriados, das 12 às 18h, sábados e domingos, das 09h às 12h e das 13h às 18h. Pra mais informações acesse: <http://www.cultura.mg.gov.br/museus>

124 Gelcio Fortes – Artista Plástico e Diretor do Museu Casa Guignard.

125 Entrevista concedida no escopo do projeto de pesquisa: “Ação Educativa Museal: Marcas Institucionais e registros documentais” do Programa de Pós-graduação/ Mestrado em Educação: Conhecimento e Inclusão Social da Faculdade de Educação - UFMG.



que se inserir neste espaço, requer procurar caracterizar alguns traços culturais em que a ação se inscreve, é não ignorar, por exemplo, que o Museu da Inconfidência já era o segundo museu mais visitado do país.

[...] o Guignard foi sempre um grande professor, ele foi professor o tempo todo, no Rio em Belo Horizonte, mesmo em Ouro Preto, morando em Ouro Preto ele tentou criar um novo espaço, onde ele pudesse orientar algumas pessoas, então eu partir mesmo desse trabalho construído pelo Guignard, que ele pouco escreveu, pouco falou, mas a gente tinha uma documentação suficiente para a gente pensar alguma coisa em torno disso, que seria essa escola livre de desenho e pintura do professor Guignard [...]

Ter um ponto de partida é fundamental para se pensar uma ação, e foi assim que o museu começou o seu trabalho.

[...] a minha primeira preocupação antes de mais nada como Ouropretano, como uma pessoa que morava na cidade era realmente abrir as portas do museu e dizer para a cidade a que veio aquela casa, a importância que o Guignard tem, a importância da cidade para ele e o por que de ter ali um memorial, uma referência de um artista do porte de Guignard [...]

A inserção do MCG precisa ser entendida como parte de um processo no qual foram desenvolvidas práticas educacionais que pretendiam estabelecer estratégias eficientes de convencimento social.

[...] Então a primeira coisa que eu fiz foi pensar exatamente numa ação educativa, numa ação comunitária, algo que criasse um diálogo entre a cidade e o museu Guignard. A primeira idéia que me veio, já que não tinha recurso, e o acervo era muito pequeno também, foi dividir o museu em duas partes, e eu coloquei o acervo todo na parte de cima, e na parte de baixo nós começamos a fazer uma série de exposições de artistas de Ouro Preto. Foram exposições, que claro a gente escolheu artistas que tinha um nível bacana de trabalho, essas exposições eu consegui um convênio com a Prefeitura Municipal no sentido de catálogo, o básico para se fazer uma exposição, e essas exposições começaram a trazer público para dentro do museu, as pessoas começaram a perceber que o museu tinha uma função dentro da cidade [...]

O diálogo começou a se delinear, trazer o público local para dentro do museu, as pessoas começaram a perceber que o museu tinha uma função social dentro da cidade, e assim foi se estabelecendo uma parceria entre a comunidade e o museu.

[...] eu tinha claramente a idéia de que era uma ação temporária, ela durou exatamente um ano essas exposições, foram 12 exposições, era uma por mês, uma loucura, cada mês uma exposição, mas a casa estava cheia, visitada pela comunidade, enfim acho que deu para atingir os objetivos. Terminada essa fase, que eu achei que as pessoas já estavam vendo o museu com olhos mais generosos, eu achei que já abria possibilidades de buscar parcerias dentro da cidade, para eu enfim começar um trabalho mais direcionado, mais dentro dos propósitos mesmo da casa que era uma casa que seria assim um centro de referência documental sobre a vida e a obra de Guignard [...]

Qualquer prática institucional é também um conteúdo a ter em conta, aqui o museu optou em disponibilizar um conjunto de serviços, que tornasse o museu mais próximo da comunidade e de seu público alvo, que eram os moradores da cidade de Ouro Preto. A necessidade de identificar o museu com a comunidade permanece forte na fala do diretor, e aqui ele trabalha com o sentimento de pertencimento, e é com este sentimento que, mais uma vez, ele busca novas parcerias, agora com as escolas da cidade.

[...] então eu parti para uma ação educativa no âmbito escolar, eu encontrei na prefeitura de Ouro Preto uma excelente parceria, um grande apoio para isso, eu já tinha trabalhos realizados em Ouro Preto, já tinha uma credibilidade para buscar patrocínio, então a gente começou a fazer um trabalho bastante intenso com as escolas, eu me lembro que nós fizemos, que foi uma coisa inédita, que os professores acharam que não ia dar certo que foi uma visita ao museu para alunos do pré. Crianças de 4, 5 anos. Todo mundo falava, mas esses meninos

não vão entender nada, o que eles vão fazer no museu...e foi uma das visitas que eu mais gostei, por que eles não só entendiam, ou seja eles entendiam a casa através da própria obra do Guignard que havia uma identidade muito grande, as crianças adoram a obra de Guignard, e eu me lembro que um acervo importante que a casa tinha e tem até hoje, eu acho que é um tesouro que o museu tem que é a coleção dos Cartões de Guignard para Amalita, e nós conseguimos fazer com essas crianças após uma visita ao museu e aos cartões que eles ficaram encantados, fizemos uma oficina de cartões, para crianças de 4 e 5 anos, aquelas primeiras garatujas, a primeira tentativa de assinar o nome, escrever...cheios de lacinhos, foi um encanto esse trabalho, e nós fizemos com todos os prés de Ouro Preto [...]

Nesta fala temos uma situação que nos permite compreender aspectos da interface educativa escola e museu, relações de cooperação entre escolas e museus existem desde a expansão delas em nossa sociedade (SILVA, 2003). Aqui temos um exemplo bem claro desta cooperação.

[...] agente começou a trabalhar também com as séries do ensino fundamental, de 1ª a 4ª, eu fazia muita palestra nas escolas levava livro [...] Era uma troca assim, eles conheciam o museu e agente ia as escolas. E esses foram meus primeiros anos, foi esse período difícil de casar esses objetivos de um centro cultural Casa Guignard, referenciar o mesmo com essa função que eu acho que o museu tem que ter no, âmbito da comunidade, senão também ele perde o sentido, ficar uma coisa ali que não tem vínculo com Ouro Preto, ainda mais o Guignard que era apaixonado por Ouro Preto, desenhou e pintou Ouro Preto assim durante todo esse período que ele teve aqui em Minas [...]

Reconhecer que é preciso haver trocas, ter um trabalho diferenciado, trazer novos discursos para dentro do museu, estabelecer uma relação de parceria, são estes os percursos que o MCG foi criando com a comunidade, foi um caminho que se abriu paulatinamente, e deu espaço para que outros projetos fossem realizados.

[...] Um projeto que eu acho, sela esse momento foi “Os passos de Guignard em Ouro Preto”, ele abre um caminho de diálogo entre o museu e a comunidade. E aí eu vou encontrar muitos amigos do Guignard, eu senti que a memória do Guignard em Ouro Preto ainda estava muito fresca muita viva, as pessoas se lembravam de casos de...enfim esse foi um caminho que foi se abrindo, depois esse projeto foi retomado a partir de uma gestão da SUM que eu não me lembre aqui exatamente o ano, mas foi muito feliz essa retomada por que o museu entra nos trilhos, nos seus propósitos iniciais, mas já acertado dentro da cidade, já com um diálogo aberto com a comunidade, com um setor educativo funcionando, já com um projeto de pesquisa funcionando [...]

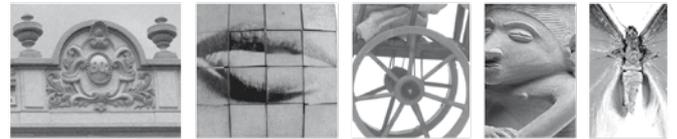
A relação que o museu estabeleceu com a cidade, com a comunidade através das exposições com os artistas locais, a parceria firmada com as escolas, foi uma relação de valorização do trabalho mútuo, por isso ela abriu portas. A ação educativa desenvolvida no museu é, pois, o seu ponto de referência. As experiências relatadas valorizam a experiência do outro, incentivam a criatividade e a abertura de novos caminhos.

Conclusão

Podemos assegurar que somente uma concepção que considera o museu como um instrumento cultural dinâmico e a serviço da comunidade, pode assumir uma gestão participativa como orientação metodológica. Podemos dizer também, que a comunicação de um museu só se efetiva quando o discurso do museu é incorporado e integrado ao seu cotidiano em forma de um novo discurso.

O Museu Casa Guignard estabeleceu, no curso de sua relação com a cidade, um discurso linear com suas ações, as parcerias firmadas reforçaram esse discurso colocando em destaque a sua vocação maior, de ser um espaço aberto ao diálogo com a comunidade no qual ele está inserido.

Uma regularidade observada no depoimento do diretor é a preocupação e a valorização da presença da comunidade dentro do museu, ele não concebe o museu sem estes sujeitos. Assim suas ações foram todas



voltadas para atingir este objetivo: trazer o público local para dentro do museu.

Ele investiu em trabalhar com ações educativas, entendemos ação educativa como um conjunto de procedimentos educativos que utilizam o acervo museológico como mediador da realidade social. De modo amplo, o museu imbuído de sua função social, pretende atingir o público, no intuito de favorecer o acesso aos bens patrimoniais e a compreensão da realidade na qual está inserida.

Os métodos utilizados por cada instituição museal, seja ela de arte ou não tem sempre por princípio propiciar a seus públicos os mais diversos sentidos, mas sempre estimulando-os a exercer como cidadãos o direito de compartilhar e valorizar o seu patrimônio. Os métodos sempre serão muitos, e cada um pensado e adequado a realidade de cada instituição e de cada educador envolvido. Ao buscar parcerias o museu se fortaleceu, ganhou espaço e atingiu o seu objetivo maior: ser reconhecido na comunidade na qual está inserido.

Referências Bibliográficas

- BRASIL, 2º Fórum Nacional de Museus: **O futuro se constrói hoje**: Relatório. Ministério da Cultura, Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de museus e centros culturais – Brasília, DF: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.
- BRASIL. MINC. **Política Nacional de Museus**. Ministério da Cultura, Secretaria de Patrimônio, Museus e Artes Plásticas, Brasília, maio 2003.
- BRASIL. MINC. **POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS: Relatório de gestão 2003- 2006**. Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais. [Brasília]: MinC/ IPHAN/DEMU,2006.
- FREIRE, Priscila. **História de Guignard**, 2000.
- MENEZES, Maria Cristina, (Org.). **Educação, memória, história**: Possibilidades, Leituras. Campinas - São Paulo: Mercado das Letras, 2004.
- MENEZES, U. B. “A Exposição Museológica e o conhecimento Histórico”. *In*: FIGUEIREDO, B.G.; VIDAL, D. G. **Museus**: dos Gabinetes de Curiosidade à Museologia Moderna. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2005.
- MINAS GERAIS, Secretaria de Estado de Cultura, Superintendência de Museus. **Cartões de Guignard para Amalita**. 2007.
- NASCIMENTO, Sylvania Sousa do. **Museu, Ciência&Tecnologia e Sociedade**: Um desafio de Gerações. 2008
- PEREIRA, Júnia Sales et alli. **Escola e Museus**: diálogos e práticas. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura / Superintendência de Museus; Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais / CEFOR, 2007.
- SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA DE MINAS GERAIS. Superintendência de Museus; [online] Disponível na internet via <http://www.cultura.mg.gov.br/museus>. Arquivos capturados em março de 2009.
- SILVA, Isabel. “Escola e Museu – Virtudes e debilidades de uma longa parceria”. *In*: BARCA, Isabel. **Educação Histórica e Museu**. Braga: Cieds, Universidade do Minho, 2003.

A invenção do patrimônio histórico musealizado no bairro da cidade velha de Belém do Pará, 1994 – 2008

Luiz C. Borges

Museu de Astronomia e Ciências Afins, PPG-PMUS UNIRIO/MAST

Rosângela Marques de Britto

Universidade Federal do Pará, PPG-PMUS UNIRIO/MAST

Propósito e objeto

Há muitas maneiras de pensar o espaço urbano, assim como muitas são as perspectivas analíticas que visam compreender a cidade e seus movimentos. Em nosso caso, optamos por enfocá-la *“como um espaço (...) de produção, disputa e circulação de sentidos”*, e onde o confronto entre esses sentidos sempre transparece (MARIANI, s.d., p. 17). Assim sendo, a cidade e seu espaço podem ser entendidos como um projeto em movimento sobre o qual incidem os movimentos do sujeito e do sentido (ORLANDI, s.d.), dando margens para um jogo de confluências de redes de sentido no discurso/percurso urbano.

Se, a partir dessa perspectiva discursiva, a cidade e sua gama de tessituras aparecem, por um lado, como uma organização que busca controlar e ordenar os movimentos do sujeito e do sentido; por outro, vemos que essa estrutura organizada comporta, em sua constitutividade, o espaço do conflito e da disputa pelos sentidos (poder público, movimentos sociais, organizados ou não, indivíduos), o que certamente produz efeitos sobre os modos como a cidade faz sentido no e para o sujeito, isto é, na forma como a cidade fala e é falada em cada sujeito urbano (LAGAZZI-RODRIGUES, 1999; MARIANI, s.d.; ORLANDI, s.d.; PFEIFFER, 1997).

Essa dialética singular do simbólico e do imaginário que compõe a cidade, deixa a descoberto que organização e desorganização, ordem (ordenamento) e desordem (ruptura /resistência ao ordenamento), percurso controlado e percurso aleatório (ruas, calçadas, trilhas: caminhos previamente estipulados) são traços complementares na e da dinâmica urbana, sendo, portanto, constitutivos do ser cidade. Isso, por seu turno, nesse contínuo jogo de reprodução e ruptura, permite a emergência de novos processos de significação que afetam tanto a ordem discursiva da urbe, quanto da organização social (ORLANDI, s.d.).

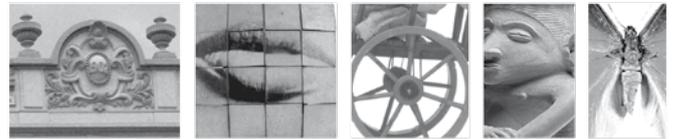
Vistas por esse ângulo, a urbanização e a musealização configuram-se como formas de organizar as falas da e sobre a cidade, ordenar seus significados e, assim, devem ser compreendidas como uma maneira, seguindo uma lógica administrativa, de aprisionar ou silenciar a materialidade histórico-simbólica da cidade, com vistas, sobretudo, a encobrir a evidência de que a cidade é um campo de disputas e de conflitos. A



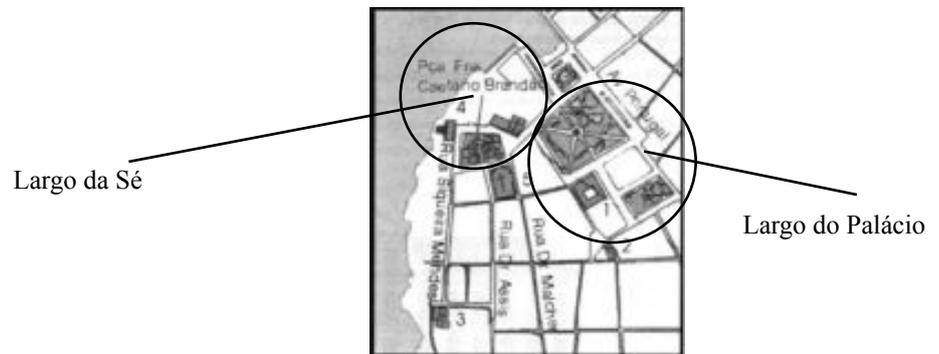
Largo da Sé e Largo do Palácio (no lado direito inferior da imagem, a frente da Igreja de Santo Alexandre; no lado esquerdo, o Palácio dos Governadores).

Fonte: SECULT, 2006.

esse processo podemos chamar de domesticação ou disciplinarização dos sentidos. A disciplinarização dos sentidos visa sobrepor ao ir-significado do processo histórico e simbólico, o já-significado da cidade *“museografada”* ou musealizada. Esses são, enfim, alguns parâmetros teórico-analíticos que nos orientam a pensar acerca do discurso urbano (da cidade, na cidade e sobre a cidade) e, em vista dos quais, o propósito desta comunicação é apresentar um núcleo museológico enquanto espaço privilegiado de significações,



relacionando-o à política de memória quanto à preservação do museu-monumento histórico no Largo da Sé e no Largo do Palácio de Belém do Pará, em uma dada conjuntura sociohistórica, o período de 1994 a 2008.



Mapa marcado o Largo da Sé e o Largo do Palácio, patrimônio urbano.
Fonte: SECULT/UNAMA, 2000.

Neste sentido, o patrimônio cultural é enfocado como lugar de memória (NORA, 1984) e, por conseguinte, como um *locus* específico de produção e de ordenação de sentidos. Para efeito de análise, elegemos como objeto dois projetos sociotécnicos: a restauração do Palácio Antônio Lemos e sua musealização, como Museu de Arte de Belém realizado pela prefeitura de Belém, em 1994; e o projeto Feliz Lusitânia efetivado pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará, a partir de 1998. Com base nesse enfoque, entendemos que este território urbano requalificado, composto por monumentos históricos que foram restaurados e musealizados, formando um Núcleo Cultural no bairro da Cidade Velha, foi submetido a um processo de intervenção no imaginário discursivo da cidade, ao mobilizar e reinterpretar elementos da tradição e do imaginário belenense. Este último é tido como núcleo urbano fundador da cidade de Belém, uma cidade de colonização portuguesa, fundada em 12 de janeiro de 1616 e que, atualmente, conta com uma população de 1.428.368 habitantes.

Os dois espaços urbano-simbólicos (figura 2 e 3) analisados, juntamente com seus projetos sociotécnicos, remetem-nos a uma conjuntura sociohistórica da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro e seus reflexos nas ações de preservação do patrimônio histórico-arquitetônico do núcleo fundador da cidade de Belém, bem como às ações dos agentes públicos na musealização do patrimônio histórico situado no bairro da Cidade Velha. O Forte do Presépio, composto por seus espaços museológicos, será o ponto de referência de constituição dos dispositivos analíticos aplicados para a leitura-interpretação do patrimônio urbano no núcleo central da cidade, delimitado pelo Largo do Palácio, tombado em 1942, e o Largo da Sé, patrimônio cultural nacional desde 1964.



Percurso do Largo do Palácio a partir do espaço museológico do Forte do Presépio. Observe os dois museus, o primeiro da SECULT, Museu Histórico e o segundo, em azul, da prefeitura, o Museu de Arte de Belém.

Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 3. Vista aérea do Núcleo Cultural Feliz Lusitânia. Observe o segundo plano o espaço museológico do Forte do Presépio. Fonte: SECULT, 2006. Foto: João Ramid.



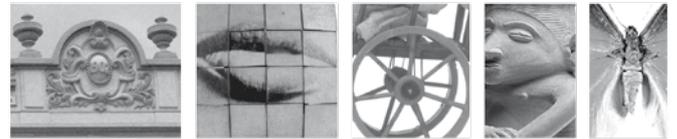
O intercampo de análise

Ao refletir sobre a cidade de Belém, entendendo-a como um organismo complexo, buscamos perceber o espaço ou a forma arquitetônica da cidade e do patrimônio histórico-arquitetônico como um espaço socio-cultural que se presentifica na relação, não desprovida de contradições, entre o corpo do indivíduo, o corpo da cidade e entre o corpo do Museu ou o corpo patrimonial. O conjunto destes elementos é deslocado na produção de sentidos, que se realiza entre locutores, formando um só campo: corpo sociohistórico e seus espaços de significações, o qual, por sua vez, é fundante-fundador da paisagem cultural e da paisagem autoral. Daí nos referirmos ao discurso urbano, entendendo discurso como os efeitos de sentido que são produzidos entre interlocutores, sendo o espaço urbano tomado como um texto, o que propicia o gesto de leitura/interpretação.

Face a essas inquietações, encetamos um estudo visando entender a historicidade do processo e do produto dessa musealização, tomando como ponto de partida que são os *“fatos que reclamam sentidos, cuja materialidade não é apreendida em si, mas no discurso”* (ORLANDI, 2004, p. 33). Em síntese, o objetivo de descrever a invenção do núcleo museológico, a propósito do Forte do Presépio e entorno museológico, ou seja, o valor atribuído ao patrimônio cultural, em especial o patrimônio histórico musealizado foi analisado em duas ordens: 1) os discursos sobre a preservação do patrimônio cultural; 2) os discursos de preservação do patrimônio cultural. No primeiro, os discursos de preservação concernem às agências de preservação do patrimônio nas instâncias federal, estadual e municipal; e o segundo referem-se aos enunciados advindos da sociedade local sobre um dado *“lugar de memória”*, os quais são entendidos como instâncias de passagem (NORA, 1984). Como explicitaremos mais adiante, associaremos a noção histórico-patrimonial de *“lugar de memória”* à noção discursiva de lugar ou sítio de significância, para tratar simultaneamente da constituição de um *locus* que, uma vez inscrito na história, fala e faz-nos falar dele de uma dada maneira.

A criação e o emprego do termo patrimônio, ou monumento histórico, por sua vez, remetem-nos à Revolução Francesa (CHOAY, 2006a e 2006b). A autora acrescenta que a expressão aparece em 1790, no momento em que, no contexto desse movimento revolucionário, foi elaborado o conceito de patrimônio e seus instrumentos de preservação. O termo, contudo, só foi instituído oficialmente com a criação do cargo de Inspetor de Monumentos Históricos da França, em 1830. Devemos também considerar esse período como um marco importante no estabelecimento e regulamentação do patrimônio público no Ocidente.

Françoise Choay refere-se ainda à metamorfose quantitativa sofrida pelo culto ao patrimônio, ocorrida na década de 1960. Amplia-se a noção de patrimônio, para além do patrimônio histórico, com vistas a abarcar os tecidos urbanos, a arquitetura industrial e a arquitetura vernacular. Também é neste momento que se associa este termo ao papel da indústria cultural, que altera os princípios adotados na valorização do patrimônio urba-



no. A autora destaca, no urbanismo, o predomínio da ideologia da tábula rasa que preconizava a destruição da antiga malha dos velhos bairros de Paris, substituindo-os por arranha-céus padronizados, conservando apenas alguns monumentos. Esta concepção da tábula rasa foi sustentada pelos integrantes do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), dentre os quais se destaca Le Corbusier, e influenciou na adoção de princípios de conservação dos monumentos representativos do passado, sob a vertente de um novo urbanismo, tal qual aparece na Carta de Atenas. Este urbanismo da tábula rasa e as novas contribuições de preservação têm influenciado, desde 1933, as políticas de preservação do patrimônio urbano de diversos países em desenvolvimento e, por conseguinte, nas cidades contemporâneas brasileiras.

A análise dos territórios requalificados selecionados se apoiou fortemente em dois eixos: “*lugar de memória*” (NORA, 1984), para referir a alguns locais, topográficos ou não, voltados à preservação da memória; e “*lugar de significação*”, para referir a posições enunciativas cujos efeitos de sentido encontram-se inscritos nos signos e na história, isto é, enquanto discursividade. O que interliga esses dois conceitos é o fato de que o fazer sentido e, portanto, o interpretável depende do processo historicossocial e da posição enunciativa ocupada pelo sujeito urbano. Essa aproximação possibilitou o entrecruzamento de temas, questões e procedimentos relativos ao patrimônio cultural e ao museu. A análise do patrimônio histórico mostrou-o como elemento ou categoria produtora de efeitos de sentido, pois o mesmo funciona como espaço discursivo em que o signo cultural (seja por meio oral, escrito e visual) está relacionado ao espaço-tempo e à memória. Isso permite (retro)alimentar as atribuições de valores dos diversos agentes relacionados à preservação dos bens culturais. Ao considerarmos a interação linguagem-sociedade-patrimônio, este último foi compreendido como signo - uma materialidade histórico-simbólica que nos fala e na qual algo também fala -, manifestando-se nas relações das “coisas”, das “idéias” e das “pessoas”, ou mesmo do espaço/cenário, que é o edifício e o território em relação com o objeto/bem cultural-coleção-patrimônio e, em última instância, na relação homem/sujeito-público-sociedade.

Aqui, faz-se necessário diferenciar os termos *lugar* e *espaço*, aferidos pelo campo da arquitetura. O lugar é uma parte do espaço geográfico onde vivemos e interagimos como forma arquitetônica; é um ponto imaginário numa coordenada espacial percebida e definida por meio dos sentidos. O espaço arquitetônico é constituído pela forma arquitetônica que é percebida e sentida pelo indivíduo ao penetrar em uma edificação. Cada espaço arquitetônico tem seus próprios significados cultural, psicológico, emocional, político, filosófico, sociológico e econômico (ZEVI, 1978).

Essas categorias de tempo e espaço, segundo Andreas Huyssen (1994 e 2004), são fundamentais para as percepções historicamente enraizadas e ligadas entre si de maneiras complexas, e interligadas à intensidade dos discursos de memória. O processo de compressão do espaço-tempo, ocorrido na passagem do século XX ao século XXI, transforma a percepção de espaço e de tempo. Esta transformação foi influenciada pelas mudanças históricas que alteraram a percepção do sujeito em relação à espacialidade, que passou a ter as dimensões presenciais e não apenas presenciais, e uma nova dinâmica do tempo, que se multiplica. Esta conjuntura de mudanças históricas gerou a sensação de achatamento do espaço-tempo cujos efeitos são percebidos nas cidades contemporâneas. Assim, a arquitetura e os museus, como culturas de massa e como *locus* de ordenação/disciplinarização, são objetos materiais e simbólicos fundamentais na negociação entre o sujeito e a sociedade com uma “sensibilidade compensatória” representada pelos lugares de memória. O autor sugere um novo olhar ao museu, o qual deve apresentar-se como um espaço de significações culturais e de memória, de modo a contrabalançar a perda dos meios de memória, devido à vertiginosidade e à saturação de informações que existem nas sociedades contemporâneas.

Quase no mesmo período de expansão do conceito de memória, verifica-se, desde a segunda metade do

trabalhos completos

século XX, a expansão da noção de patrimônio cultural, que se amplia em relação à atribuição de valores do termo, segundo Heloisa Costa (2008). Essa expansão semântica e conceitual nos leva a refletir acerca de quais e quantos são os tipos de patrimônio; quais bens devem ser preservados e como e quando lhes atribuir valores e que valores devem ser atribuídos a fim de torná-los patrimônio.

Gonçalves (2007) - que denominou este tipo de abordagem patrimonial de estudo semântico do termo patrimônio - reitera que os objetos materiais classificados como patrimônio cultural, por determinado grupo social, desempenham uma função social e simbólica de mediação entre o passado, o presente e o futuro do grupo, assegurando-lhe a sua continuidade no tempo e sua integridade no espaço. O autor reporta-se ao estudo dos museus e coleções, sendo estes elementos de mediação e construção de memórias e identidades sociais. O museu e o patrimônio histórico assumem, dessa forma, a dimensão de uma representação imaginária do outro. Contudo, para que tal ocorra é necessário que agências e agentes intervenham para produzir e/ou reproduzir essa relação identitária determinada.

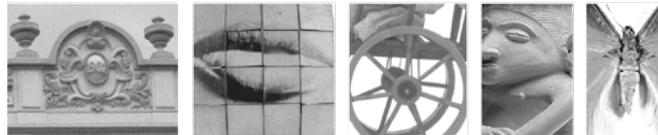
Enquanto bens culturais, os documentos têm como local de guarda o museu. Assim, o museu também pode ser entendido como um espaço da memória, tomando a forma de um arquivo¹²⁶, já como templo-arquitetura e como lugar da ordem. Na condição de coleções dos museus, os documentos são representações de partes dessa realidade e de seus meios (legitimados, validadores) de interpretações, que vão diferenciar os diversos focos de análise e de constituição do “fato museológico”. Waldisa Guarnieri delineou o conceito de fato museológico, aprofundando a relação do homem/realidade, ou mesmo do homem e do objeto da pesquisa museológica que configura o “cenário institucionalizado”, que é o museu. A autora dimensiona o termo institucionalizado ao reportar-se ao museu como um cenário que “*resulta da comunidade e não para a comunidade*” (GUARNIERI, 1989, p. 88).

O museu apresenta-se como uma interpretação mediada ou afetada por olhares diversos, em que o objeto é tomado como testemunho de uma dada relação homem/realidade. Destarte, apresenta marcas intrínsecas e extrínsecas a ele e, no conjunto destas relações, visando à transmissão dessas marcas interpretativas. Através da mobilização de seus múltiplos os recursos de difusão, o espaço do museu apresenta-se “*como um cenário em que se processa o fato museológico, em que o fato museológico se evidencia*” (GUARNIERI, 1989, p. 60). O efeito de evidência do fato museológico resulta, pois, da ação de reprodutibilidade mediante a qual, discursivamente falando, ocorre um silenciamento da memória fluida, em favor de uma memória já dada.

Mario Chagas (2005) relaciona a pesquisa museológica a dois movimentos: o primeiro integrado à função da pesquisa como construtora da identidade do museu; e o segundo em que se reitera que os museus operam com três funções básicas: preservação, comunicação e investigação. Baseado na concepção do fato museológico, este autor apresenta, como objeto da pesquisa museológica, a relação entre homem/sujeito e o objeto/bem cultural num espaço/cenário denominado museu e mesmo fora dele, considerando-se que o homem, o bem cultural e o espaço/museu fazem parte de uma mesma realidade historicamente determinada. Assim sendo, as coleções são fontes de informação e de comunicação e mesmo de mediação do museu com a sociedade; já as políticas de memória atem-se às ações de preservação, pesquisa e comunicação a partir desses documentos-monumentos (CHAGAS, 1991 e 2003).

Em síntese, sob esta ótica de constituição dos campos disciplinares que configuram nosso intercampo de

126 Derrida (2001, p. 11) observa que o termo arquivo, derivado de arkhé, refere-se simultaneamente a começo e a comando, conjugando um componente histórico (onde as coisas começam) e um componente da lei (onde os homens e os deuses comandam, onde se exerce a autoridade e se instaura a ordem social). Arquivo, enfim, é o lugar de onde emana a ordem (começo e lei).



investigação, o conceito de invenção comparece como um termo-chave para explicar a construção socio-histórica do patrimônio cultural com base na atribuição de determinados valores (e não de outros), o que nos permite apontar o espaço museológico como um campo discursivo, sendo a musealização um produto cultural constituído por vários discursos que estão relacionados às memórias sociais. Desse modo, a função social e política do museu e do patrimônio histórico atuam como campo de reflexão, de cognição e de ordenamento, em mediação com a sociedade, em prol de um futuro administrado da memória.

Utilizamos o conceito de invenção (HOBSBAWN, 1997) para sustentar a argumentação de que todo fato representado na conjuntura social pode ser considerado como construção ou intervenção na memória fluida da sociedade, por parte dos aparatos de controle e direcionamento, com vista à institucionalização de uma memória imaginária ou (supra)identitária. Trata-se de um processo constituído por um conjunto de práticas reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas. Tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento, normalmente estabelecidas para garantir a continuidade de um passado histórico apropriado.

Assim, consideramos como invenção do patrimônio urbano a intervenção e a musealização do complexo formado pelo Forte do Presépio e seu entorno, enquanto paisagem urbana requalificada e ressignificada. Trata-se de uma ordenação possível, dentre as várias interpretações da realidade vivenciada no cotidiano e segundo o senso comum de alguns moradores e usuários do Forte do Presépio e do Museu de Arte de Belém. Ou seja, o patrimônio histórico restaurado é transformado em museu (musealização) na orla urbana do bairro central do município de Belém, denominado de “Cidade Velha”, formando uma paisagem simbólica composta por pluralidades de olhares sociais, os quais são estruturantes dos discursos de preservação do patrimônio musealizado (ordenamento e fixação de sentidos) e que, no entanto, são continuamente ressignificados pela memória social do espaço-lugar (memória fluida ou lugar da resistência). Concebemos a noção de cidade, bairro e rua no conjunto da paisagem a partir dos estudos de Lamas, para quem essas categorias implicam em ordenar ou disciplinar os dispositivos de leitura da paisagem na relação objeto-observador, em escala e dimensões diferenciadas e organizadas em hierarquias. O autor também reitera que a experiência ambiental pressupõe o conhecimento de diversos conjuntos, a sua articulação e desagregação sucessivas. Assim, as relações dos elementos morfológicos com as dimensões ou escalas urbanas se processam em três dimensões:

Na **dimensão sectorial, ou à escala de rua, os elementos morfológicos identificáveis são essencialmente os edifícios (com as sua fachadas e planos marginais), o traçado e também a árvore ou a estrutura verde, desenho do solo e o mobiliário urbano.**

Na **dimensão urbana, ou a escala de bairro, são os traçados e praças, os quarteirões e monumentos, os jardins e áreas verdes, que constituem os elementos morfológicos identificáveis.** Diremos também que a forma a esta escala se constitui pela adição de formas a escala inferior. **O movimento é necessário ao entendimento da cidade e à ligação, ou colagem, das várias partes urbanas.**

Na dimensão territorial, ou escala urbana, os elementos morfológicos identificam-se com os bairros, as grandes infra-estruturas viárias e as grandes zonas verdes relacionadas com o suporte geográfico e as estruturas físicas da paisagem. (LAMAS, 1992, p.110, grifos nossos).

Nossa análise da relação museu, sociedade, patrimônio cultural e linguagem operou na dimensão da escala setorial da rua, em que os elementos essenciais morfológicos são as formas arquitetônicas enquanto

patrimônio histórico musealizado. No que tange aos mobiliários urbanos, também foram considerados os acessórios expositivos que orientam a expografia do “lugar de memória”.

A escala urbana não é analisada em sua atual configuração histórica urbanística da cidade, além do território da Feliz Lusitânia, que corresponde ao sítio da gênese urbana de Belém. Assim como a dimensão urbana, a escala do bairro é analisada na medida necessária de implantação do espaço ou núcleo museológico, que tem como referente o patrimônio histórico do cenário urbanístico e paisagístico constituidor do entorno do Forte do Presépio e interligado espacialmente ao tecido urbano do bairro da Cidade Velha, pelo Largo da Sé e o Largo do Palácio.

A noção de cidade que utilizamos baseia-se também, ainda que parcialmente, em Argan (2005), que relaciona a história da arte na história da cidade e destaca a materialidade arquitetônica da cidade como informação e educação, compreendida numa conjuntura do sistema cultural urbano. Igualmente importante para nossa concepção de cidade são os estudos de Orlandi (s.d.; 2001 e 2004), que pensa a cidade como fato simbólico, como espaço social público urbano, compreendido como “*espaço material (político-simbólico) comum, sociohistórico, com uma quantidade de sujeitos significantes vivendo dentro*” (ORLANDI, 2001, p. 62).

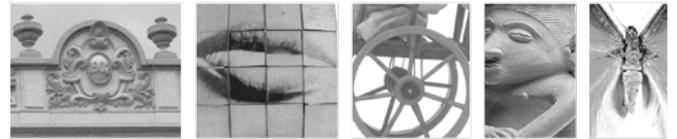
A cidade, a partir desta perspectiva no entremeio da arquitetura, do urbanismo, da museologia e da discursividade, será sempre tessitura, trama de vivências cotidianas de seus cidadãos; é o continente das experiências e imaginários humanos. A cidade é também um registro, uma escrita do tecido urbano. As formas e tipologias arquitetônicas podem ser lidas e decifradas como um texto; apontam as passagens de seus viajantes e descobridores, contam sua história de ocupação e desenvolvimento, assim como o registro da vida social. Adota-se a configuração do conceito de cidade e de espaço urbano como um texto. A arquitetura histórica convertida em museu, a cultura do lugar e a relação do indivíduo no espaço, enquanto texto/discurso patrimonial, num contexto da relação da linguagem/sociedade e museu/patrimônio histórico.

Para as cidades pós-industriais, imersas em um ambiente mediático contemporâneo, o grande desafio é como equilibrar as demandas do desenvolvimento quantitativo sem que se destrua o desenvolvimento qualitativo. Neste sentido, os projetos de revitalização dos centros antigos podem ser articulados à recuperação da competência de construir, buscando preencher os vazios da malha urbana e ao mesmo tempo compreender o sentido das novas formas de ocupação urbana, procurando integrá-los aos núcleos já existentes de memória social e de convívio.

Compreendemos, dessa maneira, a arquitetura como teoricamente associada ao campo das artes visuais, em um *continuum* das linguagens das artes, e em que a arte-arquitetura é percebida como portadora e índice do próprio valor, em que este “*valor de arte relativo*”, segundo Alois Riegls (2006), está ligado ao espaço-tempo da conjuntura sociohistórica da obra e do artista. A especificidade da linguagem arquitetônica refere-se à invenção, organização e ordenação do espaço para um determinado uso e objetivando uma intenção (ação subjetiva). Neste caminho, a percepção da arquitetura necessita da relação corpo-objeto para ser sentida em termos de espaço e volume e na escala ou dimensão das idéias e do corpo do Homem.

O conceito de arquitetura, enquanto patrimônio, foi deslocado para adequar-se à proposta de análise de Riegls, que reitera a importância da compreensão do monumento moderno em sua dimensão subjetiva. Destacamos a importância de levar em conta na formulação e, sobretudo, na prática de uma política de preservação, o valor de rememoração e o valor de contemporaneidade que são atribuídos aos bens culturais no nível da percepção mais imediata, intuitiva e menos culta.

Assim, a preservação do monumento deverá conter um valor de antiguidade. Isso não implica que seja dispensável o exame constante do valor de rememoração e o valor de contemporaneidade. Para Riegls,



em uma escala de atribuição de valores, o menos significativo deve ser o valor de rememoração, que está relacionado à conservação do documento-monumento como o mais autêntico possível; este valor poderia ser associado a um valor histórico tradicional. O valor de contemporaneidade é o mais importante e deve estar associado às escalas de validade de outros dois valores, o valor de uso e o valor de arte relativo, pois o mesmo está relacionado ao valor artístico ou poético, que será um valor artístico relativo à mudança contínua. Nas palavras de Riegl, *“um monumento só apresenta aos nossos olhos valor de arte à medida que satisfaz a aspiração da vontade artística moderna”* (RIEGLS, 2006, p. 96).

Na análise do objeto, a invenção do patrimônio histórico musealizado, a concepção moderna de valor relativo de arte-arquitetura vai ao encontro da perspectiva da arte nas dimensões do fazer-conhecer e do exprimir (PAREYSON, 1989). O exprimir, no caso do patrimônio arquitetônico, relaciona-se à dimensão de espaço-tempo como forma arquitetônica que é percebida como portadora e índice do próprio valor. A dimensão da conservação do monumento moderno é deslocada para coadunar-se ao enfoque analítico em pauta, e que se processa na dimensão da preservação. Esta, por sua vez, se diferencia dos termos conservação e restauração, que conduziram o estudo dos edifícios como monumentos modernos para a interface com outros campos de saberes. Conservação é a somatória de ações sociotécnicas adotadas a partir de princípios definidos pelos documentos patrimoniais (recomendações, cartas, dentre outros), visando garantir a integridade física do objeto/documento, o mais próximo possível do original, e relacionado a um maior espaço de tempo possível. A restauração segue as considerações ditas sobre conservação e reporta-se às ações de intervenção no objeto/documento (COSTA, 2002 e 2008).

Em relação ao termo preservação, a noção adotada orienta-se em dois movimentos que se interpenetram. O primeiro, segundo Costa, refere-se à ação de viabilizar a proteção de qualquer um e de qualquer coisa. Trata-se, pois, de *“uma ação que se faz com intensidade para alguém ou alguma coisa, portanto, tem um objetivo mais amplo em direção ao humano, à transmissão, à formação dos indivíduos”* (COSTA, 2008, p.122). Assim, são ações de acolhimento, que pressupõem critérios de escolha, seleção, decisão e sensibilização.

O segundo movimento, segundo Chagas (2003), remete às ações integradas de memória política e de política de memória, associadas à idéia de preservação, relacionadas às interfaces coleção/bem cultural/patrimônio e público/indivíduo/sociedade, associadas às concepções de memória e política, configuram-se no processo de tomada de consciência da importância de um bem patrimonial como um valor de efeito cultural e de força social.

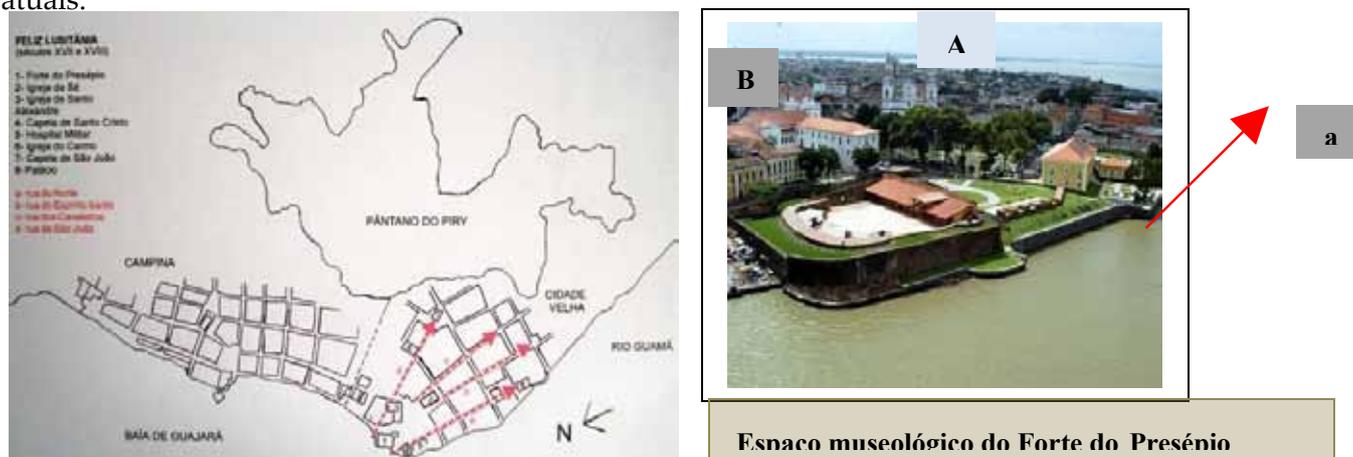
Neste ponto de intercessão do saber do ofício do museólogo e do ofício do arquiteto, encontra-se o planejamento do programa museológico e do programa arquitetônico para atender à arquitetura do museu e mesmo ao design do espaço museológico. Estes refletem, ou espelham, a política de memória e a memória política adotada em relação à preservação do patrimônio histórico musealizado. A identidade profissional do arquiteto, em sua atuação como profissional de museu, versa pela sua ação na organização e planejamento espacial, circulação, concepção formal de acessórios expositivos, dentre outros. O intercampo do ofício do arquiteto, como profissional de museu está associado a outras especialidades que definem o campo multidisciplinar de desenvolvimento de um programa arquitetônico, que envolve o profissional de museu com outros profissionais, além do arquiteto e do museólogo.

A partir deste intercampo de saberes que consubstanciaram a análise dos bairros da Cidade Velha e do Comércio (bairro da Campina) de Belém que, em seu conjunto, delimitam o território do Centro Histórico de Belém. Na atualidade, continuam sendo bairros residenciais, com 3.375 unidades domiciliares e 2.412 de uso comercial. No Pará, o IPHAN tombou 26 bens, dos quais 23 são da grande Belém.

Com relação à materialidade e à simbologia do lugar, ressaltamos as contribuições dos engenheiros milita-

trabalhos completos

res luso-brasileiros na implantação da malha radiocêntrica, tendo como ponto de desdobramento o Forte, e que orienta o desenvolvimento do tecido urbano, o qual segue o arruamento com orientação cardeal, e na introdução de perspectiva axial predominante na volumetria da forma urbana. A síntese da invenção do patrimônio urbano de Belém no núcleo da “Cidade”, conforme nomeação do século XVII, e as transformações a partir do XVIII, é apresentada na Figura 4, cujo objetivo é aproximar as realidades do cotidiano atual dos arruamentos constituídos pelo plano urbanístico português, no período colonial (a ocupação da Amazônia inicia-se no século XVII), bem como das ações administrativas do Marques de Pombal, na segunda metade do século XVIII. Características que foram mantidos desde a gestão de Antônio Lemos, por meio dos empreendimentos urbanísticos realizados no período de 1897 a 1910 (que corresponde à *Belle Époque*, marcado pelo ciclo econômico da borracha, que se estendeu de 1870 a 1912), vindo até os dias atuais.

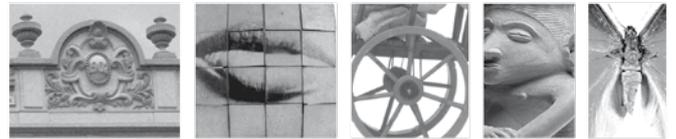


Mapa da Feliz Lusitânia dos séculos XVII e XVIII. Elaboração: Cristovão Duarte. Foto, vista aérea do Núcleo Cultural Feliz Lusitânia e a marcação das edificações históricas e a rua Siqueira Mendes (anterior rua do Norte, marcação “a”). Fonte: SECULT, 2006. Foto: João Ramid.

Destacamos, da comparação das duas imagens, o vazio delimitado pela fachada das edificações e o jogo de volumetria e planejamento da paisagem constituída pelos vestígios da história que marcam o lugar de memória do Largo da Sé. A Sé (A), posicionada em sua relação de simbiose com o Forte, local de sua origem, enquanto igreja Matriz e o confronto das duas igrejas e o Museu de Arte Sacra, antigo colégio jesuítico (B). O conjunto, composto pela Sé e Santo Alexandre, valoriza o espaço urbano da praça, colocando-se numa relação dinâmica e cenográfica. À direita, no primeiro plano, a integração espacial proposta pelo jardim de esculturas Feliz Lusitânia, possível pela demolição de algumas edificações extemporâneas. O Forte e o núcleo da cidade desdobram-se a partir do Portal do Aquartelamento e o registro do muro demolido.

As ações de restauração do patrimônio histórico a partir de 1998, desse conjunto de monumentos históricos tombados pelo IPHAN, que equivaleu a uma área de 25.000 m², sofreu o processo de requalificação urbana. O termo “requalificação” é empregado para indicar as cidades brasileiras que passaram por intervenções urbanas. São áreas que não estão estagnadas economicamente. A “revitalização” relaciona-se à dinamização das atividades econômicas e sociais, incluindo, ou não, mudanças na ocupação e no uso do solo. “Enobrecimento” (ou gentrificação) indica a substituição da população usuária da área por outras pessoas de poder aquisitivo maior (GONDIN, 2007, p. 83).

O Largo da Sé e suas edificações históricas, no período de 1998 a 2002 (inauguração do Museu de Arte Sa-



cra, em 1998, e os demais existente no Largo da Sé, em 2002) foi objeto de requalificação urbana realizada pelo estado, por meio da SECULT, com a denominação de Projeto Feliz Lusitânia. O projeto foi coordenado e executado pela SECULT, em nome do Governo do Estado do Pará, ao longo de aproximadamente doze anos consecutivos de uma gestão governamental, representada por dois governadores (Almir Gabriel e Simão Jatene, ambos do PSDB), portanto, inserido em um programa de governo que ordenou sua ação político-administrativa em secretarias especiais voltadas para as áreas de proteção, produção (ações de turismo) e promoção social (ações de educação e cultura). A gestão política aplicou como estratégia a criação e renovação de equipamentos urbanos, objetivando inserir o estado numa perspectiva de modernização e de desenvolvimento. É possível afirmar que o objetivo foi alcançado, considerando que foi dada uma maior visibilidade pública às edificações históricas restauradas e musealizadas, bem como um implemento da preservação e difusão do patrimônio cultural.

A arquitetura do Forte do Presépio e entorno, como monumento-documento, foi ampliada à condição de patrimônio cultural brasileiro a partir da constituição dos textos/discursos aferidos pelos agentes públicos de preservação do patrimônio. Nesta política de memória, destacam-se dois atos de preservação: o “tom-bamento” e a “musealização” do bem patrimonial. Assim, o “*lugar de memória*”, como monumento-documento, foi constituído pelos discursos do espaço museológico e sua contrapartida, os textos, expressos no conjunto da paisagem urbana. Conforme será explicitado no item a seguir, os discursos de preservação remete às agências de preservação do patrimônio nas instâncias federal, estadual e municipal. A este discurso do poder público, adjuntaremos, no item que trata da recepção dos usuários, o discurso produzido pelos sujeitos da sociedade local sobre o “*lugar de memória*” e o “*espaço de significação*”.

Como vimos apontando, uma das características de uma cidade moderna (opondo-a ao modelo urbano anterior à reforma do Barão de Haussmann) é o fato de ser planejada, ou de estar em permanente estado de planejamento, conforme assevera Pfeiffer (1997). Temos, pois, através do planejamento (ou da administração racionalizada do poder) e da intervenção urbanística (e musealizante) a delimitação ou enquadramento da cidade fluida (ou em movimento) pela sobreposição da cidade corretiva ou disciplinada/disciplinante). Lembremos que o urbano, para Orlandi (s.d. e 2001) funciona como catalizador do social, daí a emergência ou estabelecimento dos lugares de memória, como parte da organização seletiva de um dado fragmento da memória urbana.

No que tange à memória discursiva da cidade, entendemos que os espaços musealizados ou requalificados incidem como ordenação dessa memória, afetando-a, transgredindo-a, procurando discipliná-la através de uma correlação orientada entre “lugar” e “*memória*”. Esse procedimento de disciplinarização da memória urbana e da memória dos conflitos e sentidos em disputa executado pelo administradores não se restringe à urbanização, mas se reflete igualmente na tentativa de disciplinar o movimento corporal dos sujeitos urbanos, bem como a sua relação social e simbólica com a cidade.

Desse movimento e dessa dialética (poder público-agentes sociais) resulta uma tessitura da cidade em que o *uno* (o estabelecido, o organizado, disciplinado, o que permanece) se entremeia ao *fluido* (o devir, o ir-significando, o que falha e escapa, o inacabado). E é nessa urdidura do uno e do fluido¹²⁷ que a cidade vai significando e sendo significada.

A rua e o museu; o museu e a rua: discursos sobre preservação do patrimônio cultural

Os discursos sobre a preservação do patrimônio cultural no Brasil referem-se à política de preservação do patrimônio histórico adotado a partir da inspiração da política francesa. O marco se dá pela criação, no ano de

127 As noções de uno e fluido, aplicados à cidade, foram tomadas de Zoppi-Fontana, citada por Mariani (s.d., p. 19)

trabalhos completos

1936, do Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico Nacional (SPHAN), o atual IPHAN, ligado ao Ministério da Cultura (MINC). O roteiro de análise segue a pesquisa de Maria C. Londres Fonseca (2003 e 2005), em que a autora analisa aproximadamente sessenta anos da trajetória da política federal de preservação no Brasil.

Esta política de preservação teve suas bases teóricas inspiradas inicialmente numa conjuntura dos ideais do movimento modernista brasileiro, movimento no âmbito artístico que influenciou mais amplamente o contexto cultural brasileiro. Destacam-se, nas décadas de 1920 a 1930, as ações de preservação voltadas ao patrimônio histórico e das obras de arte. Dentre os intelectuais que lideraram o movimento de preservação brasileiro, cujo líder foi Rodrigo Melo Franco de Andrade, destacam-se as participações de Lúcio Costa, Mário de Andrade, dentre outros.

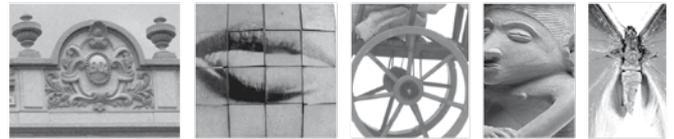
Fonseca agrupa em três as fases do patrimônio no Brasil: a fase heróica; a fase moderna e a prática de tombamento (1970-1990). Na fase heróica, ocorre a criação do serviço de patrimônio no bojo do movimento modernista brasileiro, anos 30 e 40 – os intelectuais foram os mediadores entre o Estado e a sociedade na elaboração de propostas patrimoniais; a figura central desta fase foi Rodrigo de Melo Franco.

Na fase moderna, amplia-se a relação Estado e sociedade, abrem-se as possibilidades de contextos ou conjunturas culturais ao diálogo de inserção da política de preservação mais ampla. Assim, estende-se a dimensão do termo bem patrimonial para bem cultural associado à memória social. Nesta fase, a figura de destaque foi Aloísio Magalhães.

Na terceira fase, de 1970 a 1980, surge a proposta de reformulação do órgão que foi iniciado no século XX, em que a proteção a bens de valor histórico e artístico torna-se questão politicamente relevante e merecedora de intervenção do Estado; e no período de 1980 aos anos 1990, a reformulação da política cultural, destacando-se a elaboração de um novo ideário sobre patrimônio, sendo que a ênfase desloca-se da concentração do poder de iniciativa do Estado, para a sociedade civil organizada, instada a participar da tarefa da política de preservação. Assim, em 1988, a prática de preservação foi incorporada à Constituição Federal, nos artigos 215 e 216. A institucionalização da política de preservação do patrimônio nacional reflete-se nos estados e municípios. O patrimônio histórico tombado no centro histórico de Belém reporta-se à fase heróica e moderna da trajetória nacional. Na década de 1970 são criadas as Secretarias de Cultura do estado e do município, assim como a legislação de preservação destas instituições culturais. A prática adotada pelo IPHAN e pelas instituições locais de preservação, relativa à preservação do patrimônio histórico da cidade e do Estado, se espelhou no período de 1930 aos anos de 1980 da política brasileira incentivada para o campo da preservação do patrimônio histórico e artístico, com a criação dos “instrumentos de proteção” continuaram praticamente os mesmos: “o tombamento para bens imóveis e os museus para guarda dos acervos de bens móveis” (FONSECA, 2005, p. 217). É importante frisar que graças a estas ações de preservação do patrimônio histórico realizadas no passado, é que na atualidade da vida cidadina, podemos renovar as interpretações e leituras dos ícones do patrimônio histórico nacional e local.

À fase de tombamento do patrimônio histórico e a valorização do monumento histórico transformando-o em museu é que associamos os processos adotados de criação dos museus no bairro da Cidade Velha, ou mesmo em outros bairros da cidade, e é o que vem se refletindo nas atuações das Secretarias de Cultura de outros municípios do estado do Pará. Deste período, destacamos a criação dos museus da SECULT, Museu do Estado do Pará (MEP), Museu da Imagem e do Som (MIS) e o Museu de Arte de Belém (MABE), da prefeitura de Belém.

O patrimônio cultural, segundo Gonçalves (2002 e 2007), pode ser entendido como gênero de discurso. Os polos discursivos do monumental e do cotidiano correspondem a usos diferentes da expressão patrimônio cultural. A narrativa do monumental, a fase heróica, nos anos trinta do século XX, em que a figura



representativa era Rodrigues Melo Franco, enfatiza a valorização do passado, em que os monumentos e obras de arte materializam a tradição, como uma fonte segura de delineamento de uma identidade nacional. Fala-se em memória da nação. A narrativa do cotidiano, anos 1970, tendo como figura representativa Aloísio Magalhães, enfatiza o deslocamento do discurso do cotidiano de bens patrimoniais para o de bens culturais, em que o presente é valorizado em detrimento ao passado. Nesta situação discursiva, as individualidades fornecem o ponto de partida para narrar o patrimônio.

Verificamos que, no período histórico analisado, os discursos dos agentes públicos funcionam em dois pólos: o discurso do monumental e do cotidiano, assim como os campos do patrimônio e do museu, em sua trajetória de formação da política de preservação do patrimônio cultural brasileiro, de sua gênese e ao longo do período de 1930 até 1990 (Fase Heróica, Fase Moderna e Prática de Tombamento), se percebe historicamente a tensão constitutiva da trajetória do campo de preservação do patrimônio cultural, tendo como elo de tensão a disputa de interesses divergentes, algumas vezes entre os agentes públicos e parcelas representativas da sociedade civil.

Em Belém, as ações sociotécnicas dos agentes públicos do município e do estado se voltam para ao patrimônio histórico e artístico, ao discurso do monumental. Motivado pelo perfil profissional de dois gestores públicos, no período de 1996 a 2004. De 2005 a 2008, as ações voltam-se à variação mais equilibrada entre os dois pólos discursivos, do cotidiano e do monumental. Nos anos de 1994 a 2003, percebemos uma reestruturação do campo patrimonial, principalmente em relação à Secretaria de Cultura do Estado, que se renova enquanto organograma, com a criação de uma nova estrutura de gerência patrimonial e artística, assim como a máxima aplicação de recursos financeiros na restauração do patrimônio histórico e de seus equipamentos culturais que continuam sendo mantidos e conservados no cotidiano das ações de gestão dos equipamentos culturais por parte do estado.

Na atualidade, o funcionamento cotidiano do Centro Histórico de Belém, tendo como bairro central o da Cidade Velha, juntamente com a instalação do Museu de Arte de Belém (MABE/FUMBEL), em 1994, possibilitou, nos últimos quatorze anos de funcionamento, um incentivo à mudança no uso do bairro, além do residencial e comercial, para o uso das instituições públicas ligadas ao Poder Judiciário.

No campo do museu, a criação do Sistema Integrado de Museus (SIM/SECULT), em 1998, foi positiva, pelo balanço advindo dos relatórios de avaliação do período de 1998 a 2006. O planejamento traçado foi relativamente atingido, no que se propôs para a criação de reservas técnicas conjuntas para as coleções, a criação de novos museus, a informatização da informação das coleções e, principalmente, investimento na capacitação de profissionais de museus. O período de 2006 a 2008 se inicia, após dez anos de criação do SIM, com novos desafios advindos das demandas geradas pela realização dos Fóruns de Museus do Estado, cujo primeiro se realizou em 2008 e terá periodicidade bianual.

A recepção dos usuários e o espaço sociourbano e museológico

Neste tópico, e à guisa de conclusão, desejamos focar as relações da sociedade com o seu patrimônio histórico musealizado, e interpretar os processos das metamorfoses da memória social ou os efeitos de sentidos, que se transformaram pelas ressignificações e reapropriações sociais e simbólicas que o bem cultural sofreu quando foi reclassificado e/ou deslocado da conjuntura de seus usos e funções cotidianas para novos contextos institucionais e discursivos de patrimônios e museus.

Em 9 de novembro de 2006, foi criada a Associação Cidade Velha – Cidade Viva (CiVViva)¹²⁸ com objetivo de buscar melhorias para o bairro, e composta por moradores, empresários estabelecidos e amigos do bairro

trabalhos completos

da Cidade Velha, com aproximadamente 113 associados. Esta Associação aponta a violência como um dos piores problemas do bairro, além de outros problemas de infra-estrutura, e vem se mobilizando junto aos representantes dos poderes públicos, por suas ações reivindicatórias, via abaixo-assinados, ofícios e manifestos. Uma das mobilizações concerne à busca de financiamento para a recuperação dos imóveis tombados da esfera privada. Nos documentos que a associação enviou aos candidatos à Prefeitura da cidade nas últimas eleições, destacamos duas questões relacionadas ao núcleo museológico e a preservação do patrimônio histórico:

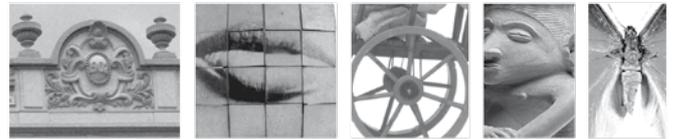
Turismo: Por todos esses motivos, além da Feliz Lusitânia não convém levar ninguém, a pé, para passear no bairro. Nos envergonhamos só em pensar que durante o Fórum Social Mundial alguém tenha a idéia de levar um turista a pé até o Mangal das Garças.

Patrimônio histórico: A Cidade Velha, que poderia ser um ponto de atração turística, vê seu patrimônio histórico abandonado. Até hoje o Palacete Pinho continua interditado ao público e inacabado. O Instituto Histórico encontra-se em situação penosa. Na Praça do Arsenal um quarteirão inteiro, com dois casarões antigos, espera uma chuva mais forte para desabar. Várias outras casas espalhadas pelas ruas da parte histórica aguardam uma ventania violenta para ir ao chão e depois transformar-se quem sabe, em estacionamento. Como reclamar dos privados se os imóveis públicos estão em situação idêntica?

Não deixa de nos preocupar, enquanto confluência entre o mercado e a patrimonialização, o valor de antiguidade atribuído aos imóveis, representando a sensibilidade dos associados da CiVViva em relação à preservação do patrimônio histórico do bairro e da cidade. Outra preocupação é a segurança, Visando o bem-estar destes e dos visitantes ao circularem no roteiro turístico já sedimentado no bairro, os associados fazem a referência à estrutura de segurança organizada no entorno do Forte do Presépio, possibilitando uma situação de conforto aos turistas e moradores do bairro das áreas contíguas ao núcleo museológico.

Outro contraponto a ser verificado é o título aferido ao órgão de “Cidade Viva”, em contraste com “Cidade Velha”. Esse deslocamento discursivo reporta-nos a Orlandi, que enfatiza a cidade como texto “é um espaço simbólico com sujeitos vivendo dentro” (ORLANDI, 2001, p. 21). A cidade, sendo compreendida como linguagem e historicidade, constitui-se pelo corpo dos sujeitos urbanos nos seus processos de significações e relações de sentidos que se estabelecem correlativamente à articulação do tempo, do espaço e do corpo. Para a autora, não há separação entre senso comum, lugar comum, singularidade e espaço público. Nesta perspectiva, lugar comum é o “lugar politicamente significado pela convivência social em seu vínculo; espaço que se significa pela produção da vida comum” (ORLANDI, 2001, p. 63), sendo que o que interessa é a natureza do espaço, que é urbano, ou seja, um espaço público social. Assim, para os membros do CiViva, o núcleo da Cidade, a Feliz Lusitânia, está relacionado à memória coletiva destes, por isso é pulsante, porque o discurso destes sobre a cidade é continuamente ressignificado e reapropriado com base em seu cotidiano. O que os une são os projetos com fins de denúncia e reivindicação de uma nova ordem discursiva urbana para o bairro da Cidade Velha.

Enfim, a invenção do patrimônio histórico musealizado, como espaço de significações e de produção de sentidos me remete às idéias do papel da cultura em cidades que estão se reinventando, segundo Garcia Canclini



(2005, p.186)¹²⁹. O autor cita dois tipos urbanos que aplicamos à cidade de Belém. Uma “cidade-paranóica”, com todos os seus problemas urbanos, de segurança e violência e, simultaneamente, uma “cidade-espetáculo”, pela permanência da herança arquitetônica luso-brasileira e francesa, portanto, híbrida, e os hábitos e costumes da tradição indígena. À dialética cidade-paranóica/cidade-espetáculo, acrescentamos, no que tange a essa memória urbana complexa, a cidade-una e a cidade-fluida, a que se submete à planejamento ordenador e a que escapa, criando seus próprios lugares de significância.

Referências Bibliográficas:

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. 5. ed. Tradução de Píer Luige Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 280.
- CHAGAS, Mário de Souza. “O objeto de pesquisa no caso dos museus”. **Apontamentos Memória & Cultura**, Rio de Janeiro, n.1, pp. 37-51, abr., 1991.
- CHAGAS, Mário de Souza. “Memória política e política de memória”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. pp. 142-171.
- CHAGAS, Mário de Souza. “Pesquisa Museológica”. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Cláudia Penha dos. (Orgs.). **Museus e instituições de pesquisa**. Rio de Janeiro: MAST, 2005. pp. 51-63. (MAST Colloquia, v. 7.).
- CHOAY, Françoise. “A Invenção do Patrimônio Urbano”. In: _____. **A alegoria do patrimônio**. Tradução Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade; UNESP, 2006a. pp. 175-203.
- CHOAY, Françoise. “Prefácio: A propósito de culto e de monumentos”. In: RIEGLS, Alois. **O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese**. Tradução de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia: Ed. UCG, 2006b, pp. 7-17.
- COSTA, Heloisa F. G. “Culturas urbanas: identidades e diversidades”. In: **Seminário Mercocidades – Cidade & Memória na Globalização**, 2000, Porto Alegre, Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2002. pp. 141-156.
- COSTA, Heloisa F. G. “Atribuição de valor ao patrimônio material e imaterial: afinal, com qual patrimônio nos preocupamos?”. In: **Conferência Um Olhar Contemporâneo sobre a Preservação do Patrimônio Cultural Material**, 1, 2007, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008. pp. 119-129.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo. Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.
- FONSECA, Mario Cecília Londres. “Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural”. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. pp. 56-80.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo: trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ; MINC/IPHAN, 2005.
- GARCIA CANCLINI, Nestor. “O papel da cultura em cidades pouco sustentáveis”. In: SERRA, Mônica Alende (Org.). **Diversidade cultural e desenvolvimento urbano**. São Paulo: Iluminuras, 2005. pp. 185-198.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **A retórica da Perda: os discursos do Patrimônio Cultural no Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2002.

129 Usamos estas denominações guardando as diferenças de escalas propostas pelo autor, portanto as Cidades-Espetáculos são as cidades emblemáticas do processo de globalização, como Berlim, Barcelona e Nova Iorque. As Cidades – Paranóicas, são as urbes de temor e violência, que se destroem, mas continuam a ser destinos desejados pelos turistas, como Buenos Aires, Caracas, Lima, México e Rio de Janeiro.

trabalhos completos

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; NASCIMENTO JUNIOR, José; CHAGAS, Mário (Org.). **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. (Museu, Memória e Cidadania).

GONDIM, Linda M. P. "Espaço Urbano Pós-Moderno". *In*: _____. **O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna**: cultura, patrimônio e imagem da cidade. São Paulo: Annablume, 2007. pp. 61-93.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. "Cultura, Patrimônio, Preservação". *In*: ARANTES, Antonio Augusto et al. (Org.). **Produzindo o passado**: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense; Secretaria da Cultura; CONDEPHAAT, 1989. pp. 59-78.

HOBSBAWM, Eric. "Introdução". *In*: _____.; RANGER, Terence (Org.). **A invenção da Tradição**. Tradução Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. pp. 9-23.

HUYSEN, Andreas. "Escapando da Amnésia: o museu como cultura de massa". Tradução Valéria Lago. *In*: **Cidade**, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/MINC, Rio de Janeiro, nº 23, pp. 35-55, 1994.

HUYSEN, Andreas. "Sedução Monumental". *In*: _____. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução Sérgio Alcides. Seleção de Textos de Heloisa Buarque de Holanda. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. pp. 41-66.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. "Deixar a cidade vir para a terra – Discurso urbano em movimento". *In*: **RUA – Nudecri/Unicamp**, n. 5, p. 39-46, 1999.

LAMAS, José M. Ressano Garcia. "Morfologia Urbana". *In*: _____. **Morfologia urbana e desenho da cidade**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. pp. 35-129.

MARIANI, Bethania. "Pontuando sentidos em trânsito". *In*: **Escritos – Labeurb/Unicamp**, n. 1, pp. 17-23, s.d.

NORA, Pierre. "Entre Memória e História: a problemática dos lugares". Tradução Yara Aun Khoury. *In*: **Projeto História**, São Paulo, nº 10, pp. 1-28, dez., 1993.

ORLANDI, Eni P. "A desorganização cotidiana". *In*: **Escritos – Labeurb/Unicamp**, nº 1, pp. 2-10, s.d.

ORLANDI, Eni P. A cidade como espaço político-simbólico: textualização e sentido público. *In*: _____. **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos. 2. ed. Campinas: Pontes, 2001, p.185-214.

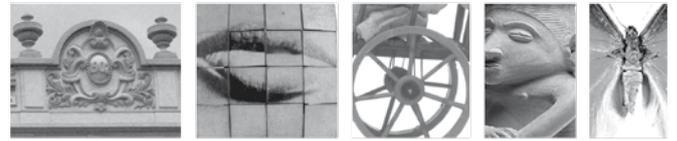
ORLANDI, Eni P. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 4. ed. Campinas: Pontes, 2004. p. 156.

PAREYSON, Luigi. "Definição da arte". *In*: _____. **Os problemas da Estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 29-33.

PFEIFFER, Claudia Castellanos. "Sentidos na cidade: clichê e sujeito urbano". *In*: **RUA – Nudecri/Unicamp**, n. 3, p. 37-57, 1997.

RIEGLS, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: sua essência e sua gênese. Tradução de Elane Ribeiro Peixoto e Albertina Vicentini. Goiânia: Ed. UCG, 2006.

ZEVI, Bruno. "As interpretações da arquitetura". Tradução Maria Isabel Gaspar e Gaëtan. *In*: _____. **Saber ver a Arquitetura**. Martins de Oliveira. São Paulo: Martins Fontes, 1978. pp. 97-138.



A participação do Museu de Artes e Ofícios no processo de requalificação urbana da praça da estação em Belo Horizonte

Maíra Freire N. Corrêa

Mestranda do Programa de Pós Graduação em Patrimônio e Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Sibele Cazelli

Professora do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio e Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Apresentação

Este trabalho tem por objetivo apresentar o processo de requalificação urbana da Praça da Estação, situada em Belo Horizonte, Minas Gerais, tendo como foco o papel que o Museu de Artes e Ofícios (MAO) desempenhou nesse processo, uma vez que o museu está instalado em duas edificações que fazem parte do conjunto arquitetônico da Praça, tombado como patrimônio cultural do estado de Minas Gerais e do Município. Esperamos desta forma, contribuir para as discussões sobre os museus enquanto agentes de preservação do patrimônio urbano e de uma melhor qualidade de vida nas cidades brasileiras.

O Museu de Artes e Ofícios tem como missão: "Preservar o acervo das artes e ofícios do período pré-industrial brasileiro e difundi-lo, a partir de mediação capaz de fazer emergir sua dimensão imaterial, provocando, em seus diferentes públicos, a reflexão sobre o saber e o fazer no contexto das relações do mundo do trabalho". Percebemos nesse enunciado a intenção do museu em fazer de seu acervo não apenas uma representação do passado, mas uma via de pensamento sobre o presente e o futuro do trabalho e dos trabalhadores no Brasil, o que nos remete à importância do patrimônio como instância viva da memória, capaz de evocar todos os tempos: passado, presente e futuro. (SCHEINER, 2004, p.106).

As peças do acervo foram colecionadas durante mais de 30 anos e recolhidas durante viagens que o primeiro colecionador (Flávio Gutierrez) fazia, principalmente, por Minas Gerais. Depois de seu falecimento, sua filha (Angela Gutierrez), continuou com a coleção. Hoje, o MAO conta com mais de 2.300 peças, doadas em sua maior parte (2.147 objetos) ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) pela presidente do Instituto Cultural Flávio Gutierrez, organização não-governamental sem fins lucrativos responsável pela administração do Museu do Oratório, em Ouro Preto e do Museu de Artes e Ofícios, em BH. Além disso, o MAO também expõe imagens e textos em painéis e vídeos que demonstram a elaboração e utilização dos equipamentos pré-industriais, o modo de vida e os conhecimentos daqueles que tanto produziram em condições hoje vistas como precárias.

Porém, no caso do MAO, o comprometimento com o patrimônio não se restringe ao acervo exposto, mas aos edifícios e ao entor-



Fonte: www.mao.org.br acessado em 16/05/2008.

no que o abrigam. Para entendermos essa relação é importante conhecermos a delimitação geográfica do espaço referente à Praça da Estação. Podemos dizer que a Praça situa-se no hiper-centro da capital mineira, como nos mostra o mapa que destaca o Obelisco da Praça Sete (à esquerda) e a Estação Ferroviária Central do Brasil (à direita), prédio que hoje abriga o museu.

Além dos edifícios Estação Central do Brasil (destacado no mapa) e Estação Oeste de Minas (não aparece no mapa), outros elementos que compõem a Praça são: Edifício Central na Av. Dos Andradas com Rua dos Caetés (de uso comercial); Casa do Conde de Santa Marinha, na Av. Dos Andradas com Rua Guaicurus que hoje abriga órgãos federais ligados à cultura – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN) e a Fundação Nacional de Cultura (FUNARTE) e também funciona como espaço de eventos; e os antigos galpões ferroviários, na Rua Aarão Reis, hoje abrigam o escritório regional do Ministério da Cultura e a Estação Ferroviária para embarque de passageiros no trem que liga BH à Vitória, ES.

Para relatar as diversas fases pelas quais passou a Praça da Estação e como o MAO se insere nessa história, trabalharemos com três momentos. O primeiro momento relata a fase de construção e inauguração da Praça, no início do século XX e sua posterior decadência até o fim da década de 1970. O segundo inicia-se na década de 1980, com ênfase no ano de 1981, quando a Praça da Estação sofre ameaça de demolição, e se estende até o ano 2000. Já o terceiro momento é marcado pela instalação do Museu de Artes e Ofícios, pela reforma da Praça realizada pela Prefeitura Municipal e pela implantação da Linha Verde, projeto do Governo do Estado.

Primeira fase: da inauguração à década de 1970

O ano de construção da primeira estação ferroviária que deu nome à Praça é 1894. O prédio, estilo eclético, logo foi visto como insuficiente e antiquado em relação ao progresso que a nova capital mineira apresentava. Desta forma, em 1919, foi derrubado para dar lugar aos novos prédios, que foram inaugurados em 1920 (Edifício Oeste de Minas, que ligava Belo Horizonte ao interior do estado) e em 1922 (Edifício Central do Brasil, que ligava a cidade a outras capitais do país).

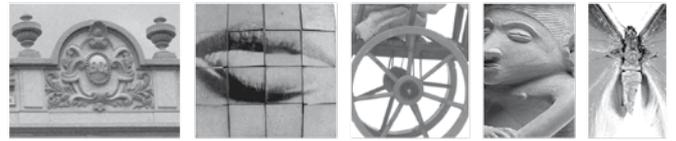
Em 1923, a Praça ganha um novo nome oficial, Praça Rui Barbosa, porém os habitantes da cidade ainda hoje não demonstram familiaridade com este nome e a chamam de Praça da Estação. Este fato demonstra como o governo dispôs de um espaço público para atender a uma demanda diplomática e política circunstancial¹³⁰ e que, portanto, não obteve correspondência no âmbito popular.

Em 1924, a Praça da Estação passou por uma reforma paisagística que incluiu a construção de jardins, caramanchões, instalação das quatro esculturas representativas das estações do ano, entre outras intervenções. Pouco depois, a Praça começou a perder seu espaço para favorecer a circulação dos carros e seus jardins passaram a sofrer depredações, o que acarretou a transferência das obras de arte que os adornavam para outros locais mais seguros, como os jardins do Palácio da Liberdade, sede do governo do Estado. (MIRANDA. 2007, p. 85).

A Praça da Estação foi, desde o início da ocupação da cidade, uma importante referência urbana. Constituiu-se como o principal local de chegada e saída das pessoas na nova capital de Minas Gerais, era o cartão de visitas de Belo Horizonte¹³¹. Entretanto, podemos perceber que os moradores desenvolveram uma relação com o espaço muito permeada pela funcionalidade cotidiana. Desta forma, o local sofreu várias modificações a fim de se tornar cada vez mais útil, servindo às necessidades práticas da capital. Parece que

130 Rui Barbosa, renomado jurista brasileiro, havia falecido recentemente.

131 Informações no site www.mao.org.br.



a beleza da Praça da Estação não era suficiente para fazer dela uma lembrança¹³² na vida dos belorizontinos, uma vez que a população não havia criado uma relação afetiva com o espaço, mas sim um elemento do que Ecléa Bosi chama de “memória-hábito”, aquela que se constitui de ações e elementos que o corpo utiliza no cotidiano, quase automatizadas. Assim, mesmo com o papel importante que desempenhou na cidade, a Praça da Estação foi aos poucos abandonada pelo poder público e pela população, sofrendo grande deterioração física e sócio-cultural, principalmente nos edifícios da Estação Central do Brasil e da Estação Oeste de Minas. Aos poucos a Praça vinha sendo mutilada, para dar espaço ao comércio e principalmente aos veículos particulares.

Nessa época (anos 60/70), a idéia de patrimônio cultural, sempre determinada pelo Estado, estava ainda fortemente vinculada à materialidade. No âmbito nacional havia-se criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) que, comandado por Rodrigo Melo Franco de Andrade de 1937 a 1968, colocou em prática, principalmente por meio do tombamento, ações de preservação do patrimônio que procuravam valorizar exemplares arquitetônicos como referências da identidade brasileira. Em Minas Gerais, encontramos o tombamento expressivo das igrejas barrocas, das edificações que abrigaram órgãos do Estado e de elementos que representavam a herança portuguesa deixada no Brasil. Essas escolhas, do que deveria ou não representar a cultura e a história do Brasil, procuravam eternizar certos exemplos de conduta de uma classe, de uma época, de um estilo de vida glamourizado pelo passado que não volta mais. (SCHEINER, 2004, p. 133). Excluía-se, desta forma, representações culturais de outros segmentos sociais, os trabalhadores braçais, por exemplo, que não correspondiam aos modelos que as classes dominantes escolheram para representar a identidade brasileira.

A ameaça e a reação

Na década de 1980 os edifícios estavam muito depredados. A Praça serviu como oficina mecânica informal, estacionamento de automóveis e abrigo para moradores de rua.

A criação da Região Metropolitana de Belo Horizonte proporcionou um crescimento populacional exagerado e uma demanda crescente por transporte público para atender a grande massa de trabalhadores que se deslocavam da periferia para o centro da cidade. A solução encontrada pelos órgãos responsáveis (Empresa Brasileira de Planejamento de Transportes, Companhia de Transportes Urbanos na Região Metropolitana de Belo Horizonte e Empresa Brasileira de Transportes Urbanos)¹³³ foi a demolição de todo o conjunto arquitetônico da Praça da Estação para a implantação de vários terminais de ônibus integrados à uma grande estação de metrô metropolitano.

Entretanto, nessa época, as manifestações políticas contra a ditadura militar já haviam escolhido como local de concentração, a Praça da Estação. Isso fez com que alguns segmentos sociais voltassem seu olhar para aquele local. Quando a ameaça de demolição tomou forma, para mais uma vez favorecer o transporte urbano, provocou reações de vários setores ligados à preservação do patrimônio.

Liderados pelo Departamento de Minas Gerais do Instituto dos Arquitetos do Brasil, representantes políticos, técnicos do poder público e líderes da sociedade civil realizaram o I Encontro pela Revitalização da Praça Rui Barbosa, em 1981. O evento procurou definir políticas e diretrizes para a preservação do conjunto arquitetônico e culminou na publicação do documento final: “Praça da Estação: origem e destino”. Essa manifestação conseguiu impedir que a demolição do conjunto arquitetônico da Praça fosse realizada. Além disso, em decorrência da mobilização sociopolítica do I Encontro pela Revitalização da Praça Rui Barbosa,

132 Aqui usamos o termo lembrança como Ecléa Bosi utiliza, ou seja, sinônimo de Memória-Sonho, elementos do passado que marcaram a vida das pessoas e que voltam à mente sem uma função prática, mas pela afetividade.

133 Siglas: GEIPOD / METROBEL / EBTU.

trabalhos completos

ocorrido em 1981, o Conjunto Arquitetônico da Praça Rui Barbosa finalmente foi tombado pelo Instituto Estadual de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), em 1988.

Apesar de todos os compromissos assumidos pela ação de Tombamento, muito pouco foi feito pela conservação e valorização da Praça da Estação. A região passou a ser sinônimo de sujeira, prostituição, delinquência juvenil, e pequenos crimes, como roubo de pedestres. Isso se refletiu intensamente no patrimônio edificado. Entre as agressões mais graves podemos citar a depredação de duas estátuas femininas, as Ninfas das fontes há muito já desativadas, que ocorreu em 1996. Percebemos que a pressão de pessoas ligadas ao patrimônio e o reconhecimento do poder público impediram a demolição dos edifícios, porém não tiveram fôlego para mudar a realidade degradante em que a Praça se encontrava. O que ocorreu foi a preservação material do patrimônio, porém não uma vivência patrimonial. (SCHEINER, 2004, p. 125).

Em 1987, o metrô de superfície passou a funcionar tendo nos edifícios Estação Central do Brasil e Estação Oeste de Minas o principal ponto de parada. Para atender a essa função os interiores dos prédios passaram por grandes mudanças, os salões em estilo eclético tiveram suas características “neutralizadas” para servirem como escritórios dos funcionários do metrô. Identificamos então o processo descrito por Choay como uma “curetagem”: *“Nesse caso, resta apenas uma casca vazia de seu conteúdo (...) procedimento inadmissível quando se resume ao sacrifício das estruturas e do ambiente interno de um edifício.”* (CHOAY, 2001)

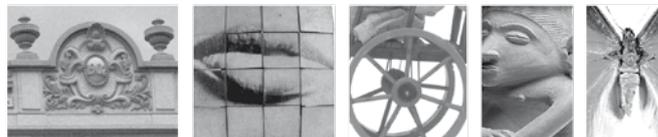
De 1979 a 1982, a SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), presidida por Aloísio Magalhães, reformulou em parte sua visão de patrimônio. Reconhecia-se a importância do patrimônio natural e dos traços culturais imateriais (saberes e fazeres), porém ainda não era utilizada a expressão “patrimônio cultural imaterial”. A visão predominante do patrimônio que se disseminava localmente ainda o colocava como “algo que fixa, ou possibilita a idéia de permanência” (SCHEINER, 2004, p. 34), a fim de representar e lembrar os elementos que constituem as identidades, as origens, de uma sociedade ou de um grupo. No âmbito municipal, em 1998, o Conjunto Urbano da Praça da Estação foi tombado pela Prefeitura Municipal que realizou concursos para escolher um projeto arquitetônico que promovesse a revitalização do espaço. Os projetos propostos apresentavam preocupações não só com a preservação do espaço físico, mas principalmente em fazer com que as intervenções arquitetônicas e paisagísticas facilitassem o convívio social e as práticas culturais populares.

Novas perspectivas

No ano 2000 foi divulgado o projeto do Instituto Cultural Flávio Gutierrez para a instalação de um museu nos prédios da Estação Central do Brasil e Estação Oeste de Minas. Deu-se início ao processo de recuperação e restauração dos edifícios. A escolha do local para montar este museu levou em consideração o tamanho do acervo e a acessibilidade ao grande público. Só fazia sentido um museu sobre ofícios pré-industriais, com peças rústicas que relatam o trabalho do povo brasileiro, se este museu pudesse ser de fácil acesso à população e a localização na Praça da Estação, hiper-centro de BH, veio atender a esta consideração. Desta forma, a Companhia Brasileira de Trens Urbanos (CBTU), cedeu os dois edifícios em regime de comodato ao ICFG por trinta anos.

Entre as ações mais importantes realizadas pela equipe do ICFG está a restauração dos bens móveis e integrados dos prédios da Praça da Estação. Durante mais de quatro anos, profissionais de diversas áreas, comandados pelo Grupo Oficina de Restauro, trabalharam nos prédios da CBTU e resgataram mais do que pinturas, apliques, vitrais, pisos e gradis. O que ocorreu foi uma redescoberta do estilo de vida na época da construção dos prédios, ou seja, o resgate de uma memória que estava sufocada, muitas vezes por seis camadas de tinta e muito descaso.

Durante o processo de restauração procurou-se favorecer a participação da comunidade. No início do



trabalho as pessoas que utilizavam o metrô ainda passavam pelo prédio da Estação Central do Brasil e testemunhavam o trabalho da equipe, participavam das emoções cotidianas, pois a cada dia uma nova descoberta era feita. Faziam perguntas, comentavam o projeto de instalação do museu, enfim, começavam a entender as conseqüências do abandono daquele patrimônio e como ele poderia ser de novo inserido na vida da cidade. Isso se reflete ainda hoje no museu. Não houve, até agora, casos de pichações nos prédios e na ocasião da inauguração do MAO houve manifestações de boas vindas dos comerciantes locais.

Não é possível falar da revitalização dos prédios que hoje abrigam o MAO sem falar sobre a reforma da Praça, realizada pela Prefeitura Municipal (início em 2001 e término em 2005). Com a nova Praça da Estação, a qualidade de vida das pessoas que a freqüentam melhorou. O espaço ganhou em segurança e limpeza, o que favorece os diversos eventos populares lá realizados e, conseqüentemente, a imagem do museu. Por sua vez, o Governo do Estado de Minas Gerais contribuiu para a melhoria da circulação de veículos e pedestres por meio do projeto Linha Verde iniciado em 2005 que se configura como um complexo conjunto de intervenções viárias em Belo Horizonte e região metropolitana¹³⁴. A primeira etapa do projeto visou a organização, sinalização, ampliação de vias na região da Praça da Estação, o que melhorou o acesso ao Museu e a imagem da Praça como um todo.

Desafios

Apesar dos avanços socioculturais dos últimos anos, ainda existem vários aspectos na relação do MAO com seu entorno e com a sociedade que precisam ser trabalhados.

Depois da abertura ao público, em janeiro de 2006, vem sendo observada uma necessária reformulação da imagem da Praça da Estação no imaginário da população que não freqüenta o centro da cidade. Muitas pessoas, mesmo vendo fotos nos jornais, informadas das reformas físicas, ainda não se sentem seguras para freqüentar a Praça, e por isso, deixam de conhecer o MAO. Acreditamos que para mudar esta mentalidade novos empreendimentos culturais de qualidade são bem vindos. Além de uma constante política pública social, econômica e cultural, direcionada àquele espaço. Cabe ao MAO investigar as ações que favoreçam a comunicação, tanto com as pessoas habituadas à Praça, quanto com as que não habitam e nem trabalham por lá, mas que ao se aproximarem podem demonstrar o mesmo olhar de um turista: um olhar de descoberta, estranhamento e admiração.

Acreditamos que as relações entre o MAO, o patrimônio e a sociedade se darão de forma dinâmica e, certamente, com muitos conflitos e negociações. Porém, a recuperação física da Praça e a valorização da história do trabalho pré-industrial brasileiro nos apontam para um caminho rico e bem vindo no percurso do patrimônio cultural.

Referências Bibliográficas

BOSI, Ecléa. **O Tempo Vivo da Memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2a ed. São Paulo, 2003.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: UNESP/ Estação da Liberdade, 2001.

MIRANDA, André de Souza. **A Gênese da Preservação do Patrimônio Municipal em Belo Horizonte: movimentos sociais em defesa da Praça da Estação**. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2007.

RAMOS, Maria Regina R. "Salvaguarda do Museu de Artes e Ofícios". In: **Anais dos Seminários de Capa-**

trabalhos completos

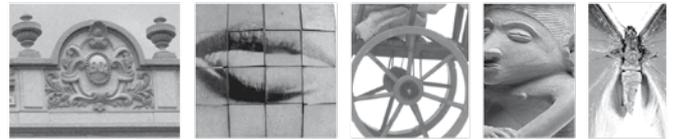
citação Museológica. Instituto Cultural Flávio Gutierrez. Belo Horizonte, 2004. pp. 242 – 245.

SCHEINER, Tereza Cristina. **Imagens do Não-Lugar: comunicação e os novos patrimônios.** Tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro, 2004.

Sites

A cronologia da Praça da Estação. Disponível em <http://www.mao.org.br>. Acesso em 16 de maio de 2008.

<http://www.linhaverde.mg.org.br>. Acesso em 10 de março de 2009.



O Museu Jardim Botânico de São Paulo

Tania Maria Cerati

Pesquisadora Científica do Instituto de Botânica

Jardim Botânico de São Paulo. Seção de Educação Ambiental.

Introdução

Este trabalho pretende fazer algumas considerações sobre a inserção de jardins botânicos na categoria de museus fato que para muitos, pode causar certa estranheza.

Reddig e Leite, 2007 descrevem a visão de museu disseminada na população como um local que guarda um patrimônio morto, disponível a uns poucos aficionados e colecionadores, interessados em conhecer como era o seu passado. Trata-se de uma visão de museu como espaço pouco dinâmico e sem sentido, e o público o identifica como local descomprometido da realidade e diversidade cultural.

Os jardins botânicos juntamente com zoológicos, aquários, arboretos e até mesmo áreas de preservação (como parques, reservas e ilhas) apresentam como objeto de exposições organismos *in vivo*, nestes locais, novas tecnologias advindas dos campos da museologia, da comunicação e da educação não formal fornecem um novo paradigma para as exposições (Marandino, 2001).

Que objetos são colecionados em um jardim botânico? Para compreendermos a essência das coleções e do patrimônio guardados nos jardins botânicos atualmente, vamos conhecer as origens dessas instituições.

As origens

O primeiro jardim botânico foi o jardim de Theophrasto criado por volta de 370-285 a.C. em Atenas, ligado ao Liceu onde Theophrasto, hoje considerado “pai da botânica”, iniciou a pesquisa botânica. A partir do século XVI surgem na Europa os primeiros jardins botânicos: o de Pisa, fundado em 1543, Pádua e Florença em 1545 e Bologna em 1547, caracterizando-se como instituições médico e farmacêutico com o objetivo de cultivar plantas medicinais para a produção de fármacos. A pesquisa farmacológica foi impulsionada pela criação de novos jardins estabelecidos em: Zurich (1560), Leiden (1577), Leipzig (1579), Paris (1597), Montpellier (1598), Oxford (1621), Uppsala (1655), Edinburgo (1670), Berlim (1679) e Amsterdam (1682) (HEYWOOD, 1987).

Na época dos descobrimentos as viagens às terras recém-descobertas, produziram valiosas informações e novos conhecimentos, sendo que a exuberância e a riqueza das florestas nativas, em contraste com a vegetação européia, desencadearam a busca pelas plantas medicinais, especiarias e ornamentais. O intercâmbio de plantas entre o novo mundo e a Europa, e vice-versa, era muito grande (FERRÃO, 1993). Nesta época os jardins botânicos passam a ser importantes centros de aclimação de plantas.

No Brasil em 1798 na cidade de Belém, foi fundado o Horto Botânico do Pará (Hoehne et al., 1941) e tinha como objetivo o cultivo de especiarias orientais no Brasil. Posteriormente foram criados o Jardim Botânico do Rio de Janeiro em 1808, Jardim Botânico de Olinda (PE) em 1811, o Jardim Botânico de Ouro Preto (MG) e Jardim Botânico de São Paulo (SP) em 1828 (Segawa, 1996). Destes primeiros jardins, os que se mantêm até hoje são o Jardim Botânico do Rio de Janeiro e o Jardim Botânico de São Paulo.

O primeiro jardim botânico do Estado de São Paulo foi implantado na capital, no bairro da Luz onde atualmente se localiza o Parque da Luz, mas foi desativado anos depois. Em 1928 o Secretário da Agricultura do Estado Dr. Fernando Costa, destinou uma vasta região ocupada por sitiantes e chacareiros com grandes extensões de mata nativa para a implantação de atual Jardim Botânico de São Paulo, com o objetivo de recuperar a mata e preservar os recursos hídricos existentes na região (Hoehne et al, 1941).

trabalhos completos

No último século a crescente devastação dos ambientes naturais direcionou os jardins botânicos a assumir uma postura conservacionista e, atualmente, são definidos como *instituições que abrigam coleções de plantas (ou partes de plantas) vivas e não vivas, devidamente identificadas, catalogadas e registradas, que recebem tratamentos especiais que dão longevidade a esse patrimônio com a missão de conservação da biodiversidade, pesquisa científica e educação.*

Diante do exposto os jardins botânicos são considerados museu vivo cujo patrimônio é formado por coleções de plantas conservadas e resguardadas para a realização de pesquisas científicas direcionadas para o conhecimento da flora e da biodiversidade.

Conservação do patrimônio

O patrimônio vegetal vivo é exposto ao público ao ar livre, em estufas ou viveiros e sua conservação é realizada de duas formas:

§Conservação *in-situ* D a coleção é mantida em seu local de origem, isto é, em área de reserva natural, permitindo a manutenção de populações e comunidades no ambiente ao qual está adaptada. Portanto é desnecessária a utilização de dioramas, terrários e vitrines, artefatos comumente utilizados em diversos museus para representar a natureza.

§Conservação *ex-situ* D a coleção é formada por vegetais originários de outra região, sendo necessária sua adaptação. A “ambientação” desta coleção segue um projeto paisagístico que favorece sua exibição ao público.

As coleções do Jardim Botânico de São Paulo

Como dito anteriormente parte do acervo é exposta a céu aberto em área acessível ao visitante e parte, é guardada em áreas restritas que permitem sua perfeita conservação sendo destinado exclusivamente a pesquisa científica. Seu valioso acervo está organizado em coleções agrupadas em quatro categorias:

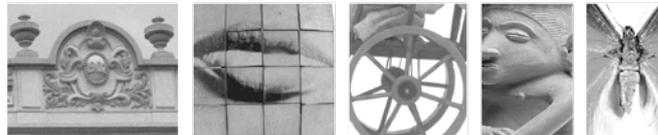
1. Coleção viva – formada por plantas e microorganismos vivos. Parte desta coleção está exposta ao público e parte disponível apenas para pesquisa científica.

Tabela1. Relação das coleções vivas do Jardim Botânico de São Paulo com respectivo número de espécies.

Coleção de organismos vivos	Número de espécies na coleção
Orquídeas	700
Bromélias	211
Ervas medicinais	27
Cactaceae	15
Arecaceae	32
Marantaceae	45
Algas	200
Sementes (diasporoteca)	70
Arboreto (*)	200
Coleção ex-situ (*)	Cerca de 3.000
Coleção in situ	Cerca de 5000

Fonte: www.ibot.sp.gov.br acessado em 15/03/2009.

(*) exposta ao público



2. Coleção não viva

As coleções descritas abaixo são utilizadas para o desenvolvimento de pesquisas em diferentes áreas da Botânica.

Herbário - O Herbário é um conjunto partes de plantas preservadas, organizadas segundo um sistema determinado, e que servem como material de pesquisa para todas as áreas da ciência que utilizam os vegetais como seu objeto de estudo. O Herbário do jardim botânico está localizado no Instituto de Botânica e conta com 390.000 plantas preservadas.

Palinoteca – Coleção de grãos de pólen de diversas famílias botânica, fixados em lâminas e armazenados para estudos científicos.

Xiloteca – Coleção de madeira de diversas famílias formada por fatias de tronco de árvores cortadas transversalmente para estudos anatômicos e ecológicos.

Extratoteca – Coleção de extratos vegetais destinados a estudos fitoquímicos.

3. Coleção gráfica

Coleção composta por: ilustrações botânicas feitas a nanquim; ou em aquarelas (incluindo parte do acervo de Margareth Mee); arquivos fotográficos(que contam a história da criação do Jardim Botânico de São Paulo) ; obras raras e relatórios históricos.

4. Coleção arquitetônica

Edificações históricas que hoje se integram à paisagem. As estufas que estão integradas ao Jardim de Lineu e as escadarias fazem parte do conjunto arquitetônico construído em 1928, data da fundação do Jardim Botânico de São Paulo. Toda essa área recebe manutenção especial e restauro quando necessário, mantendo-se extremo cuidado para a não descaracterização do projeto original, tanto do paisagismo quanto dos elementos arquitetônicos.

O público e as coleções

A visitação no Jardim Botânico de São Paulo vem aumentando anualmente e, como observado em outros museus, durante a semana predomina o público escolar que realiza a visita com finalidades pedagógicas. Nos finais de semana há um aumento significativo do público espontâneo, além de visitas de universidades, principalmente do interior paulista.

O grande atrativo para o público é o contato com a natureza, observação das plantas, lazer contemplativo, momentos de tranqüilidade, silêncio, ar puro onde o visitante aproveita para fotografar e caminhar. A visita aglutina sensações de aproximação e valorização do meio natural, gerando novas aprendizagens e reflexões sobre o meio ambiente e novas posturas frente aos problemas ambientais atuais.

Para o público ter acesso à sua coleção in situ (fragmento de mata atlântica), foi construída, em 2006, a Trilha da Nascente, um projeto arquitetônico diferenciado com o objetivo de: 1) educação ambiental e lazer - subsidiar as práticas de educação ambiental do Jardim Botânico, ampliar o acesso a uma área de Mata Atlântica conservada e inserida na região metropolitana de São Paulo; 2) Inclusão social - permitir o acesso e a percepção do ambiente a todos os visitantes, especialmente idosos e com limitação de mobilidade, ou seja, os que necessitam de bengalas, muletas, cadeiras de roda etc.; e 3) Histórico cultural - possibilitar o acesso a nascente do Córrego Pirarungau, um dos formadores do Riacho do Ipiranga que foi palco da Independência do Brasil (CERATI et all 2007).

Ao completar 80 anos em 2008 o Jardim Botânico de São Paulo teve seu cenário renovado. O Córrego Pirarungau, que corta toda a área do jardim, canalizado em meados da década de 30, sofreu uma ousada intervenção de descanalização e renaturalização (Figura 1 e 2). Esta obra contempla a regeneração das margens com a vegetação natural, utilizando espécies nativas e algumas ameaçadas de extinção. É uma

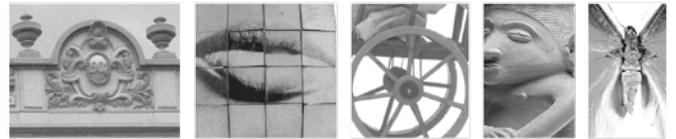
trabalhos completos

intervenção que integra a história com a conservação da biodiversidade, na tentativa de restaurar a paisagem original da área.

Para finalizar consideramos o Jardim Botânico de São Paulo um museu a céu aberto que guarda parte da biodiversidade do Estado onde os objetos expostos estão contextualizados ao ambiente natural. Dessa forma os visitantes ao percorrerem as áreas do jardim, conhecem suas coleções que guardam a riqueza de nossa flora associada aos componentes naturais, históricos e arquitetônicos, além da beleza estética, fatores que propiciam reflexões sobre a importância da preservação do imenso patrimônio que é a biodiversidade.



Figuras 1 e 2. Vista do Jardim Botânico antes e depois da descanalização e renaturalização do Córrego Pirarungaua, ladeado pela coleção de palmeiras.



Referências Bibliográficas

CERATI, T. M.; GANZELLI, J. P.; AUN, M. V.; BICUDO, D. M.; GOMES, E. C. **Trilha da Nascente do Riacho do Ipiranga: conservação, manejo, educação e inclusão social.** V Congresso Brasileiro de Unidades de Conservação. Anais. Curitiba 2007.

FERRÃO, J. E. M. **A aventura das plantas e os descobrimentos dos portugueses.** 2 ed. Portugal. 1993. 241p. Edição Comemorativa dos Descobrimientos Portugueses

HOEHNE, F. C. **Relatório anual do Departamento de Botânica do Estado: exercício de 1941.** São Paulo: Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio, 1942. 136p.

HEYWOOD, V. H. "The changing role of the botanic garden". *In*: BRAMWELL, D. et alii (ed.) **Botanic Gardens and the World Conservation Strategy.** London: Academic Press, 1987. p.3-18.

MARANDINO, Martha. **O conhecimento biológico nos museus de ciências: análise do processo de construção do discurso expositivo.** São Paulo, 2001. Tese (Doutorado) - Faculdade de Educação da USP, 2001.

REDDIG, A. B.; LEITE, M. I. "O lugar da infância nos museus". *In*: **Revista Brasileira de Museus e Museologia**, nº 3, 2007. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2004. II

SEGAWA, H. **Ao amor do público: jardins no Brasil.** São Paulo: Studio Nobel, 1996. p. 255.

apoio



organização



Museu de Zoologia
Universidade de São Paulo