

MARGARITA Nilda BARRETTO Angeli

MUSEUS

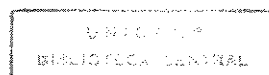
POR TEIMOSIA:

Uma Análise da Utilidade Social dos Museus de Campinas

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1993



MARGARITA Nilda BARRETTO Angeli

Este exemplar corresponde à redação
final da Dissertação defendida por
MARGARITA Nilda BARRETTO Angeli
e aprovada pela Comissão Julgadora
em 11/08/93

Data: 11/08/93

Assinatura: [assinatura]

MUSEUS

POR TEIMOSIA:

Uma Análise da Utilidade Social dos Museus de Campinas

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1993

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do Título de MESTRE EM EDUCAÇÃO na Área de Concentração *Ciências Sociais Aplicadas à Educação* à Comissão Julgadora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação da Profa. Dra. Olga Rodrigues Moraes von Simson.

Comissão Julgadora:

Javildecuski

Edisa Kossitch

Yuri Med

MUSEUS

Por

Tetmosia



UMA ANÁLISE DA
UTILIDADE SOCIAL
DO MUSEUS DE CAMPINAS

Margarita Barretto

FE/UNICAMP

1983

MEUS MAIS SINCEROS AGRADECIMENTOS

Aos diretores, ex-diretores e/ou funcionários dos museus de Campinas entrevistados, que dedicaram várias horas a responder as minhas indagações, e, em especial a uma pessoa que não é mencionada no corpo do trabalho, Ida C. Palermo da Costa, Agente Cultural da Prefeitura Municipal, que tem colaborado comigo em muitas pesquisas.

À Sra. Maria Luiza Pinto de Moura, bibliotecária do Centro de Ciências, Letras e Artes, cujo auxílio na pesquisa de hemeroteca, material de arquivo e livros de circulação restrita foi fundamental para achar elos perdidos na história dos museus campinenses. Se não fosse pelo seu conhecimento e vivência, há vários históricos que, com certeza, não constariam neste trabalho.

À Profa. Elisete Zanlorenzi, que encontrou tempo, dentro das suas inúmeras atividades, para uma revisão desinteressada do português desta estrangeira.

Dentro da Faculdade de Educação, à Profa.Dra. Olga von Simson, orientadora paciente que me ajudou a recompor a visão da instituição museológica, num momento muito especial da minha vida profissional; à Profa. Vani M. Kenski, que se envolveu de forma entusiasta com o trabalho, trazendo idéias, folhetos de viagem, contando sua rica experiência na visita aos museus da Europa e colocando-me em contato com a pós-modernidade, e à Profa. Elisa Kossovich que também fez valiosos aportes teóricos e, no últimos meses, passou a ser competente orientadora substituta; também aos professores das disciplinas que cursei no Decisae, pois cada um enriqueceu, com sua perspectiva, meu universo, e aos colegas de turma pelo apoio e carinho dispensados a todo momento.

Não posso deixar de incluir três amigos que tiveram uma colaboração indireta mas fundamental: Carmen Mercado de Román, que me colocou em contato com a Profa. Olga e Ana e Mario Martínez -quase família nos últimos quinze anos- que aproveitaram suas viagens para trazer do exterior a bibliografia que tornou possível o Capítulo I.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo estudar a utilidade social dos museus de Campinas, tomando como base os paradigmas da museologia mundial, que são: espaços descontraídos, entrosamento com a problemática da sociedade, pesquisa científica rigorosa, formas de exposição lúdicas, com utilização da mais moderna tecnologia, e autofinanciamento. Num país subdesenvolvido onde os números da fome são assustadores, era esperado que os museus estivessem distantes daqueles paradigmas que envolvem grandes despesas, tais como espaços de lazer ou utilização de tecnologia de ponta, portanto, centramos nossas

observações num aspecto que entendemos crucial para o futuro, tanto dos museus quanto da sociedade: o entrosamento com a problemática da comunidade, ao que chamamos de "utilidade social".

O primeiro capítulo mostra quais são os paradigmas autais da museologia mundial, abrangendo, basicamente, experiências de três continentes, Europa, América e África, as informações de Ásia e Oceania são escasas.

O segundo capítulo penetra na intimidade dos museus de Campinas, contando sua história, suas lutas, suas realizações e frustrações, mostrando que há gente boa querendo fazer um trabalho de qualidade sem ter, no entanto, o apoio institucional necessário, que deveria ser traduzido em recursos financeiros para instalações adequadas, e contratação de cientistas adequados ao acervo, duas coisas que constituem uma condição mínima de sobrevivência de qualquer museu.

O terceiro capítulo apresenta quadros, baseados nos critérios do Conselho Internacional de Museus, classificando as instituições de acordo com administração, tipo de acervo, mantenedoras, frequência de funcionamento e média de visitas mensais. Exceção feita do Museu de História Natural (do Bosque) e do Dinâmico, todos mostram pouca repercussão na comunidade. A última parte do capítulo tenta explicar o porquê da pouca utilidade social dos museus em Campinas, fazendo um levantamento histórico do conceito de CULTURA na cidade, concluindo que o descaso com os museus é estrutural já que a sociedade campineira nunca os viu como necessários.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO.....	01
-------------------	----

CAPITULO I: TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DA MUSEOLOGIA MUNDIAL.....	04
---	----

INTRODUÇÃO.....	04
-----------------	----

Dimensão pedagógica do Museu.....	06
-----------------------------------	----

Projeção social do Museu.....	06
-------------------------------	----

Ruptura com o Museu tradicional.....	07
--------------------------------------	----

Intensificação das relações do público com o Museu.....	07
---	----

GENERALIDADES.....	10
--------------------	----

OS PARADIGMAS ATUAIS DA MUSEOLOGIA.....	11
---	----

Arquitetura de museus.....	13
----------------------------	----

Museus ao ar livre.....	16
-------------------------	----

Site Museums.....	19
-------------------	----

Os ecomuseus.....	23
-------------------	----

Os museus-jardim.....	27
-----------------------	----

Conteúdo e papel social dos Museus.....	27
---	----

Museus para crianças.....	33
---------------------------	----

Técnicas de apresentação (museografia).....	34
---	----

Galerias de Vizinhança.....	41
-----------------------------	----

Um quase equívoco: função educativa x programas com escolas.....	42
---	----

Três casos particulares.....	48
------------------------------	----

As exposições itinerantes.....	49
--------------------------------	----

A administração de museus: O pessoal.....	50
--	----

Os recursos financeiros.....	50
------------------------------	----

Tendências contemporâneas.....	55
--------------------------------	----

CAPITULO II: Os MUSEUS DE CAMPINAS.....	62
---	----

INTRODUÇÃO.....	62
-----------------	----

NA INTIMIDADE DOS MUSEUS DE CAMPINAS.....	63
Museu Arquidiocesano.....	63
✂ Museu de Arte Contemporânea de Campinas.....	66
Museu de Arte Moderna.....	72
Museu Botânico.....	75
Museu Carlos Gomes.....	78
✂ Museu da Cidade.....	81
Museu Dinâmico de Ciências.....	85
Museu Dom Barreto.....	93
Museu de História Natural.....	94
Museu de História Natural Unicamp.....	99
Museu Histórico Centro de Memória CPFL.....	103
Museu Histórico e Pedagógico Dr. Campos Sales.....	108
✂ Museu da Imagem e do Som.....	114
Museu do Instituto Agrônomo de Campinas.....	118
Museu da Irmandade do Santíssimo Sacramento.....	120
Museu Odontológico Dr. Sousa Barros.....	123
Museu Universitário Puccamp.....	126
CONCLUSÕES.....	132
 CAPÍTULO III: ANÁLISE DA UTILIDADE SOCIAL.....	138
MUSEUS POR TEIMOSIA.....	145
PROCURANDO EXPLICAÇÕES.....	157
 BIBLIOGRAFIA.....	168

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1.-

Classificação dos museus de acordo com sua administração.....139

Quadro 2.-

Classificação dos museus de acordo com seu acervo principal (quantitativamente maior).....140

Quadro 3.-

Classificação dos museus de acordo com as instituições que os abrigam.....141

Quadro 4.-

Classificação dos museus de acordo com seu funcionamento.....142

Quadro 5.-

Estudo comparativo da visitação mensal média dos museus.....143

SIGLAS UTILIZADAS NESTA DISSERTAÇÃO

- ASSPAM.- Associação Paulista de Museologia.
- BRASESCO.- Banco Brasileiro de Descontos S.A.
- CAPES .- Coordenadoria de Aperfeiçoamento e Pesquisa
- CENP.- Coordenadoria de Ensino e Normas Pedagógicas
- CBPO.- Companhia Brasileira de Projetos e Obras
- CONDEPACC.- Conselho de Patrimônio Artístico e Cultural de Campinas
- CCLA.- Centro de Ciências, Letras e Artes
- CNPq.- Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia
- CPFL.- Companhia Paulista de Força e Luz
- FAO.- Food and Agricultural Organization
- FAPESP.- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- FGV.- Fundação Getúlio Vargas
- IAC.- Instituto Agrônomo de Campinas
- ICOM.- International Council of Museums
- MACC.- Museu de Arte Contemporânea de Campinas
- MAE.- Museu do Instituto de Arqueologia e Ethnologia da USP
- MAM ou MAMCAMPINAS- Museu de Arte Moderna (de Campinas)
- MEC.- Ministério de Educação e cultura
- MIS.- Museu da Imagem e do Som
- PUCC ou PUCCCAMP.- Pontifícia Universidade Católica de Campinas
- SPHAN.- Serviço de Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
- UFMC.- Unidade Fiscal do Município de Campinas
- UFR.- Unidade Fiscal de Referência
- USP.- Universidade de São Paulo
- UNICAMP.- Universidade Estadual de Campinas

APRESENTAÇÃO

O objetivo da nossa dissertação é analisar qual é a utilidade social dos museus de Campinas.

Esta inquietude surgiu a partir de duas atividades, a primeira delas uma pesquisa de campo na qual observamos que havia uma grande quantidade de museus fechados e, a segunda, uma experiência de seis anos de trabalho num museu particular cujo público era quase que exclusivamente composto por escolares.

A primeira pesquisa nos levou a pensar por quê e para quê tantos museus fechados.

A segunda nos levou a refletir sobre o papel do museu na sociedade em geral e não apenas na escola. O museu não era procurado, as escolas eram visitadas e após um trabalho de demonstração do potencial educativo, nós mesmos organizávamos a excursão. Isso era chamado de serviço educativo. Nós começamos a questionar se esse era realmente um serviço educativo ou se, na verdade, era apenas um programa de apoio ao ensino formal e se o papel educativo do museu não seria algo mais amplo.

Para obter resposta para a segunda questão precisamos estudar teoria museológica, a qual embasa nosso primeiro capítulo, onde estudamos as tendências contemporâneas da museologia no mundo, tentando fazer uma ponte com o que acontece no Brasil. Dizemos "tentamos" já que a expressão "museologia brasileira" é mais um conceito do que uma prática. Como será visto no corpo do trabalho, não há uma política museológica, nem sequer uma instituição que possa cuidar dela desde que foi extinto o Ministério da Cultura. Tanto isto é verdade que, em 18 de maio de 1992, dia internacional da museologia, dois dos maiores museólogos paulistas escreveram um artigo intitulado "Museus, será que vale a pena comemorar?", onde denunciavam a situação lamentável em que se encontra a museologia no país.

A produção bibliográfica é reflexo desta situação. A bibliografia do presente trabalho é basicamente estrangeira, a sua maior parte vem da Inglaterra, seguida da França e Estados Unidos. A produção brasileira é muito escassa, assim como são poucas as obras traduzidas ao português.

Só como exemplo, podemos citar o conteúdo do livro "Bibliografia museológica" obra única nacional no gênero, realizada pelo Museu da República em 1990. São citados nele mil e quinhentos livros e artigos sobre museologia e museografia. Destes, vinte e nove são de autores brasileiros, ou seja dois por cento. Estas vinte e nove referências incluem documentos normativos do MEC e do SPHAN e revistas deste último que já não se editam. Faz parte dos autores brasileiros um polêmico catálogo feito em 1965 por Viniciuos Stein Campos, cuja estrutura obedece mais a um guia turístico, e seis livros editados entre 1939 e 1958, de relevância na sua época. A produção propriamente científica entre 1960 e 1990 fica, assim, reduzida a quatorze livros e artigos de revistas e/ou jornais. Cinco desses livros foram escritos por Fernanda de Almeida Camargo Moro, representante no Brasil do ICOM. Mesmo sabendo que o apanhado bibliográfico citado dista de ser completo, e que é apenas um caso, uma verificação "in loco" do acervo das bibliotecas do Museu Paulista da USP e do MAE¹ evidencia um quadro similar, que seria entediante reproduzir. Isto justifica plenamente nossa escolha por uma bibliografia internacional emanada do ICOM ou de pessoas a ele ligadas, como é o caso do autor que seguiremos como linha mestre, Keneth Hudson, inglês, que durante vinte anos vem percorrendo os museus do mundo como assessor do referido conselho.

Munidos deste material teórico, fomos a campo verificar a situação dos museus de Campinas para ver em que medida eles acompanham as tendências da museologia no mundo, e o resultado dessa pesquisa consta no capítulo segundo, onde descrevemos forma e conteúdo dos museus da cidade.

Por uma questão de sistematização do trabalho e de delimitação do universo, optamos por considerar somente aquelas instituições denominadas explicitamente "museu", deixando de lado outros centros como o Parque Ecológico Monsenhor Salim que, apesar de estar numa casa histórica e ter um pequeno acervo, não se considera a si mesmo um museu e sim um centro de educação ambiental, conforme depoimento da sua coordenadora.

O resultado era esperado: nenhum museu acompanha todos os paradigmas mundiais, poucos acompanham algumas das tendências da

¹ considerada pela ASPAM a mais completa do país em termos de museologia

museologia atual e a maior parte não acompanha nenhuma. Isto por um lado espelha a realidade da museologia brasileira mas, nós devemos pensar que Campinas é uma cidade diferenciada em termos econômicos e educacionais. Apesar da situação da educação e da pesquisa no Brasil, Campinas tem a Unicamp, cujos cursos gozam de prestígio em toda América Latina, e o Instituto Agrônomo, que exporta tecnologia agrícola; embora com favelas e indigentes, sua região metropolitana é responsável pelo 8% do PIB nacional. "marca superada apenas pela Grande São Paulo" (Exame, 1993:8). Poderia muito bem, independentemente da situação dos museus no Brasil, ter museus bons, se houvesse interesse.

Quando dizemos "museus bons" não queremos necessariamente dizer museu com grande investimento em tecnologia o que pode muito bem ser protelado num país onde, conforme dados da FAO, 70 milhões de pessoas estão passando fome e 30% das crianças com menos de 5 anos apresenta problemas de desnutrição (PMSP, 1992:143/ IBGE, 1991:317). Um museu bom é, nesta conjuntura, aquele que atende pelo menos um dos paradigmas fundamentais do nosso tempo: o da utilidade social. Também não queremos dizer com isto que entendemos que os nossos museus não devem ter acesso à tecnologia. Esta é um patrimônio da humanidade como um todo, portanto, temos tanto direito de aparelhar os nossos museus quanto os países do primeiro mundo têm, da mesma forma que temos o direito a ter acesso a outras descobertas realizadas no primeiro mundo em todos os campos. Achamos perigosamente conformista o discurso de alguns projetos latino-americanos e brasileiros onde é proposto que dispenseemos a tecnologia em favor da discussão. Hoje espera-se que todo museu seja fórum de discussão, e, sem dúvida, a discussão será mais rica se pudermos contar com a tecnologia como instrumento a nosso favor, da mesma forma que a mídia e a indústria cultural contam.

O terceiro capítulo pretende aprofundar a história do Museu da Cidade, antes chamado Museu Histórico Municipal, que mostra um museu que tem estado desde 1948 em permanente formação e reformulação, evidenciando um descaso, cujas causas acreditamos estar na própria cultura de Campinas.

CAPITULO 1

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DA MUSEOLOGIA MUNDIAL

INTRODUÇÃO

Os museus, tanto o Museion da antiguidade grega quanto as coleções surgidas no Oriente no século X e no Ocidente no XVI, foram criados pela realeza, o clero a nobreza ou burguesia, de acordo com seu padrão de gosto e em função das suas necessidades. Neste século o conceito de museu passou por uma revisão. Começou a questionar-se o papel na sociedade desta instituição que tinha sido durante séculos a guardião dos tesouros da classe dominante, principalmente obras de arte e objetos exóticos obtidos nos saques de guerra ou nas viagens de conquista. Os museus começaram a procurar um futuro útil para si mesmos.

Os trabalhos que revolucionaram a museologia a partir de 1950 provêm da França, onde estudiosos como Georges Bazin, Marcel Evrard e Hugues de Varine-Bohan começaram a questionar os museus tradicionais Europeus cujo modelo estendeu-se pelo mundo.

"Foram os países europeus os que impuseram aos países não europeus seu método de analisar, tanto o fenômeno quanto o patrimônio culturais" (Varine -Bohan in Salvat,1974:12)

Estas modificações surgiram como resposta à crise que os museus viviam na década de 70. De acordo com Varine Bohan esta crise advinha do impacto da industrialização e da grande especialização do conhecimento. Assim, começaram a realizar-se algumas experiências renovadoras, em quatro frentes:

- 1)-a dimensão pedagógica do museu
- 2)-a projeção do museu sobre seu entorno social
- 3)-as tentativas de ruptura com o museu tradicional
- 4)-a intensificação das relações público-museu

Na época Varine-Bohan afirmava : "os museus continuam a ser instituições dedicadas à coleção, conservação , apresentação e educação no sentido mais didático da palavra, mas em nenhum caso desempenham um papel ativo, no sentido de se dar ao público a iniciativa cultural. Não tenho muita certeza de que possam permanecer muito tempo nesta situação" (Varine -Bohan in Salvat,;14)

"A significação histórica da instituição chamada "museu" está em vias de desaparecimento. A conservação da herança cultural da humanidade não se justifica pelo simples prazer de relembrar o passado, nem pela pesquisa feita pelos intelectuais para os próprios intelectuais. Teoricamente, o museu está destinado a desaparecer coincidindo com o fim do contexto cultural e da classe social que o criou"(Varine -Bohan in Salvat,;23).

A crise dos museus era devida, em parte, à revisão dos conceitos na área da antropologia. Esta ciência tinha-se apoiado durante muitos anos na coleta de evidências da cultura material. A partir dos anos 30 começou o interesse pela pesquisa de campo e o estudo do comportamento das etnias, de forma que, nos anos 60 os museus passaram a ser praticamente desnecessários para os antropólogos. "Exceto para a arqueologia, os estudos da cultura material e as coleções de museu deixaram de ser importantes para a pesquisa antropológica. [Nos anos 60] poucos etnólogos estavam interessados ainda em coleta de material. Num contexto em que, pelo menos 90% dos espécimes etnológicos dos museus provavelmente nunca tinham sido estudados, a função de pesquisa dos museus tinha-se atrofiado" (Stocking Jr, 1985:09)

Dimensão pedagógica do Museu:

Por dimensão pedagógica do museu entende-se o conjunto de atividades realizadas com escolares dentro do mesmo. Estas atividades são também conhecidas como "serviços educativos", conceito que discutiremos ainda no corpo deste trabalho, e não constituem uma inovação deste século. Já em 1880 o Louvre criou um serviço permanente para escolares e, em 1914, o fez o Victoria and Albert de Londres. Nos Estados Unidos entre 1920 e 1960 criaram-se 35 museus dedicados estritamente a escolares. (salvat, apud)

Por sua própria especificidade, os museus de arte foram os primeiros a despertar para a necessidade de "educar para ver". Na década de 70 foram introduzidas experiências inovadoras pelo Museu Nacional de Cuba em Havana e pelo Museu das Crianças criado numa sala do Museu de Belas Artes do Palais de Longchamp, em Marselha (França).

A experiência do Museu de Longchamp era a princípio destinada a crianças entre 4 e 12 anos, e depois passou a ser dedicada ao público em geral. Após a introdução nas técnicas artísticas, os visitantes podiam tocar as obras e realizar trabalhos manuais, assim como polemizar sobre as obras expostas. Mais adiante, o museu criou o Museubus, um ônibus adaptado para sala de exposição que leva a proposta pedagógica para as comunidades afastadas do centro cultural.

Projeção Social do Museu

Este trabalho, que pode ser também chamado de "ação cultural ou comunitária" tem como pioneiro o Museu Arqueológico Nacional da Tunísia, onde a prática levou à teoria, mostrando a necessidade de engajar a população, quando se quer efetivamente manter um projeto de restauração. Os especialistas do museu foram encarregados de elaborar, juntamente com urbanistas e arquitetos, um plano para a restauração e conservação da riqueza arquitetônica da Medina, distrito da cidade que tem muitas jazidas arqueológicas e que estava deteriorando-se face ao crescimento urbano desordenado. Foram limpas as fachadas e calçadas e as estruturas dos prédios reforçadas. Pouco depois, alguns setores começaram a apresentar sinais de deterioração novamente. Então, os técnicos pensaram na possibilidade de integrar,

na missão de resgate os próprios habitantes do distrito. Para isso foi necessário um trabalho de informação e conscientização sobre a riqueza cultural do bairro e da necessidade de preservá-lo. Nesse contato, os técnicos perceberam as condições de marginalização da população, sem infraestrutura sanitária, sem escolas, com alto grau de delinquência; então como primeira medida, antes de ensiná-los a preservar, precisaram dar-lhes condições dignas de vida. Aos poucos, a população foi respondendo positivamente ao processo e os habitantes do distrito transformaram-se nos guardiões do seu patrimônio²

Ruptura com o Museu tradicional

A experiência pioneira de ruptura com os conteúdos formais tradicionais dos museus aconteceu num dos onze museus da Smithsonian Institution, o de Anacostia, em Washington, onde foram utilizadas técnicas museísticas para conscientizar a população sobre seus problemas cotidianos e mostrar as possíveis soluções. Começaram com uma exposição sobre ratos, que constituíam o principal problema sanitário, e continuaram com outra sobre a criminalidade.

Intensificação das relações do público com o Museu

Outra das inovações propostas era um relacionamento diferente com o público, para que este sentisse que tinha direito e dever de participar nas atividades dos museus. *"Para começar a solucionar os problemas da participação, o primordial deveria ser centrar o público em torno de objetivos comuns e depois preocupar-se em proporcionar ao museu o conteúdo adequado e necessário para que ele possa atingir os ditos objetivos"*. (Varine -Bohan in Salvat:109)

2 Juntamente com a antropóloga E. Zanlorenzi, em 1989, tivemos oportunidade de confirmar que não se pode trabalhar preservação com grupos que não tem condições de sobrevivência, quando tentamos o resgate de brincadeiras tradicionais com um grupo de crianças, cuja fonte de alimentos era o lixo de uma fábrica de doces vizinha. Afirmação similar encontramos numa análise da apreciação estética proveniente da França: "há condições sociais que dão feitura a nossa vida, pressões econômicas que nos impedem a percepção estética da existência". (Galard, 1971:14).

O pioneiro nesta nova forma de participação foi o Museu Antropológico do México. Seu objetivo principal é explicar a história e costumes do país, destacando as características nacionais. A forma da exposição, ou seja, a museografia, também deixou os modelos tradicionais para se adequar à nova filosofia. Todas as exposições estão baseadas em imagens e elementos plásticos, pensado para um público em sua maioria analfabeto. No museu estão reconstruídas cenas da vida quotidiana, fazendo com que os indivíduos representados sejam por sua vez espectadores da representação. Uma casa em exposição, inclusive foi montada pelos próprios populares. Este museu tem uma política que é comum à museologia mexicana: a) a visita aos museus deve ser livre e voluntária; b) as atividades devem acontecer em lugares de fácil acesso; c) os programas de visita devem estar previstos para o tempo livre, ou seja, fora do horário de trabalho; d) os requisitos para a participação devem ser mínimos e de fácil cumprimento; e) é desejável que as atividades sejam subvencionadas pelos próprios participantes.

Após a revolução cultural de 68 na França, observa-se que as pessoas preferem elaborar suas próprias interpretações e estabelecer suas próprias conexões. Para isso propõe-se uma nova forma de exposição, a "desordenação" dos elementos, a qual apresentaria múltiplas possibilidades de interpretação e exigiria do sujeito receptor uma atividade que o capacitaria para poder captar a informação que os objetos lhe transmitem e poder elaborar sua própria interpretação da realidade. Isso implicou em mudanças na arquitetura dos museus, na museografia e nas técnicas de comunicação adotadas. Aspirava-se a que, dessa forma, o museu passasse a ser um fator crítico da sociedade, um fator que a obrigaria a modificar normas e interpretações. (apud Salvat, 1974:121)

"Se a "desordenação" do museu força o visitante a adotar uma atitude, se consegue tira-lo da passividade habitual com que perambula pelas salas e articula os canais de expressão para que possa comunicar livremente suas impressões, solicitar uma maior informação dos aspectos que considere interessantes ou sugerir mudanças a partir da própria experiência, o museu terá saído do nível de incomunicação em que está submerso" (varine -Bohan in Salvat:122-23)

Os museus começaram a procurar uma inserção na comunidade, um envolvimento com a mesma para a conscientizar sobre a preservação da própria história. Da mesma forma que na História passou a ser valorizada a "petit histoire" -a vida cotidiana e não mais os heróis e grandes feitos oficiais-, os museus passaram a tratar de temas do cotidiano e das maiorias historicamente silenciadas. De outro lado, a corrente chamada "nova museologia" propunha um museu pluralista, onde todos os segmentos da sociedade se sentissem representados.

"Um museu sempre é a expressão e o reflexo da classe social que o cria. Nesse sentido, pode -se afirmar que um museu que expresse a complexidade da sociedade da qual forma parte não pode existir. Por isso surge a necessidade de criar um novo conceito de museu no qual cada indivíduo possa encontrar os elementos básicos para seu desenvolvimento como ser humano e membro desta complexa sociedade atual. Portanto o museu do futuro tem que ser uma obra coletiva e cooperativa, na qual todo membro da comunidade ocupe o lugar que lhe corresponde"(Varine-Bohan in Salvat,:81)

Nas duas décadas subseqüentes às previsões de Varine-Bohan tem havido muita discussão sobre a forma em que os museus podem ser realmente úteis.

Como será visto neste capítulo, o museu de criação coletiva e auto-gestão teve duração efêmera. Não foi assim com as propostas lúdicas e de experimentação que aos poucos vêm sendo introduzidas em quase todos os museus, face à necessidade de se situar como mais um meio de comunicação numa nova sociedade "massmediatizada". A diferença fundamental entre os museus e outros meios de comunicação reside na qualidade e no embasamento científico dos conteúdos comunicados e no fato de que o papel dos museus não é meramente recreativo mas essencialmente educativo. O desafio maior dos museus é transformar os resultados da pesquisa em algo ameno e acessível ao público, sem empobrecer a linguagem científica.

GENERALIDADES

Cada cinco anos o número de museus no mundo aumenta dez por cento. Este crescimento começou depois da Segunda Guerra Mundial. O país que tem mais museus per capita é a Finlândia e o que tem maior concentração em função do território é Suíça, que estimamos que hoje tenha mais de quinhentos³. A diversificação dos museus suíços é enorme, há museus do vinho, da relojoaria, da farmácia. O país da Europa que começou mais tarde a se preocupar com os museus foi Portugal, por volta de 1840 e seu museu mais famoso é o Dos Coches, que exhibe carruagens feitas com o ouro levado do Brasil. (Campos, 1965, apud). Na América Latina os museus surgiram no século passado, fundados com a intenção de "civilizar", ou seja, de trazer para o novo mundo os padrões científicos e culturais das nações colonizadoras. Um exemplo claro é o Museu Nacional de Rio de Janeiro, fundado pelo Imperador juntamente com outras instituições "consideradas efeitos de civilização" (Schvarcz, 1991:30). Não podemos afirmar que, no novo continente, os museus foram instituições a serviço da ideologia do colonizador; o Museu Nacional deu prioridade sempre, em suas publicações, a autores nacionais; o primeiro museu argentino, o Museu de Ciências Naturais Bernardino Rivadavia foi fundado por este cidadão, que fora membro do primeiro triunvirato, ou seja, um dos gestores da independência do país. Podemos afirmar sim que são instituições transplantadas e não nativas do continente, implantadas para veicular as idéias científicas e sociais imperantes na Europa com a intenção de trazer o que seus idealizadores entendiam como progresso, no sentido positivista, a um país considerado atrasado. Por exemplo, o primeiro diretor do Museu Paulista, manifestou em 1895 que " Não temos...nem ao menos uma academia ou escola de ciências naturais. Nestas condições não é difícil explicar o atraso em que ...acha-se o estudo das ciências naturais no Brasil" (H. von Ihering, citado por Schvarcz, 1991:30).

O apogeu dos museus no mundo como instituições educativas e científicas dá-se na Europa no final do século XIX, época em que também há uma explosão do espírito comemorativo de acordo com Le

³ Em 1965 eram 342 museus e abriam-se mais dez cada ano (Campos, apud). Tentamos atualizar este dado no Consulado G. da Suíça, mas não sabem.

Goff. Esta "era dos museus", de acordo com Sturtevant (citado por Schvarcz, :21), acabará em 1920.

Em 1946 constituiu-se uma entidade ligada à Unesco, o ICOM (Conselho Internacional de Museus), com sede em Paris, para discutir os rumos da museologia. Este conselho foi definido em várias assembléias gerais da seguinte forma: "Uma organização, internacional, não governamental e profissional, representativa dos museus e da profissão museal...[cujos objetivos maiores são:] a) definir, defender e ajudar à instituição museal e os museus; ...b) organizar a cooperação entre os museus e os membros da profissão museal nos diferentes países; c) acentuar a importância do papel dos museus e da profissão museal⁴ dentro de cada comunidade para um melhor conhecimento e uma melhor compreensão entre os povos" (ICOM; 1986:04). O órgão soberano do ICOM é a Assembléia geral, aberta a todos os membros, institucionais ou individuais. A partir de 1951 o ICOM e a UNESCO começaram uma verdadeira cruzada para conscientizar sobre o papel educativo dos museus, entendendo educação como sinônimo de crescimento integral da pessoa.

Em todas partes do mundo há museus administrados pelo Estado e museus particulares e sua posição varia de acordo com o país; por exemplo, na Inglaterra e na Alemanha os museus chamados independentes, que não são fundados pelo Estado são muito bem vistos, o que não acontece na Suécia. Nos Estados Unidos predominam os museus privados e na América Latina os estatais.

As informações sobre os museus no mundo são veiculadas por várias revistas; este trânsito de informações é bom por um lado, de acordo com os especialistas, mas não está isento de um certo perigo de homogeneização, que pode ser evitado na medida em que cada museu pesquise a realidade social em que está inserido e tome consciência que sua única razão de ser está em ser útil a essa comunidade.

OS PARADIGMAS ATUAIS DA MUSEOLOGIA

Paradigma, de acordo com o dicionário filosófico significa exemplo, modelo. Para que uma instituição seja considerada paradigmática deve haver um consenso de que ela serve como modelo,

4. pessoal de museus e similares... (com) formação especializada" (ICOM:1986:03)

por seus resultados na prática. Por isso basearemos nossa pesquisa em trabalhos feitos por estudiosos da museologia ligados ao ICOM, instituição que promove reuniões anuais com membros de todas as partes do mundo e, nas suas publicações, reflete as tendências mundiais incluindo os países que não estão no primeiro mundo.

Precisamos em primeiro lugar adotar uma definição de Museu e de Museologia. Escolhemos as definições do ICOM, (Título 1, artigos 3 e 4 do Estatuto) pela mesma razão antes apontada: acreditamos que é uma entidade avalizada que realiza um trabalho sério.

Adotaremos a definição a seguir que entendemos ser tão universal quanto uma definição de museus pode ser, visto a complexidade da instituição.

"O Museu é uma instituição permanente sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que realiza pesquisas sobre a evidência material do homem e do seu ambiente, as adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe, com a finalidade de estudo, educação e fruição " (ICOM:1986: 3).

Assim enquadram-se dentro da definição :

"Institutos de preservação e galerias de exposição permanentes de bibliotecas e centros de documentação; sítios e monumentos arqueológicos, etnográficos, e naturais, sítios e monumentos históricos, que tenham natureza de museu pelas atividades de aquisição, conservação e comunicação; instituições que mostram espécies vivas, tais como zoológicos e jardins botânicos, aquários, viveiros, etc.; reservas naturais; centros de ciência e planetários"(ICOM: 1986:3)⁵

Esta definição praticamente torna desnecessário o esclarecimento prestado por Hugues de Varine Bohan, um dos responsáveis pela revolução da museologia contemporânea, enfatizando que museu não é museu de arte como muitas pessoas ainda pensam.

"O Museu é uma instituição que em si mesma não é artística. A arte, a natureza, a história, o Homem, a técnica, a ciência... estão no Museu...Um dos maiores pecados dos museus é terem se identificado

⁵ Kenneth Hudson se questiona sobre a utilidade de uma definição para os museus, dizendo que ultimamente os museus têm se caracterizado mais pelo que eles pretendem conseguir do que pelo que eles são, porém dentro do nosso trabalho faz-se imprescindível partir de uma definição clara de museu para podermos definir nosso universo de pesquisa. (Hudson, 1977:01)

com a arte durante 150 anos" (Salvat, 1973:17)

O papel dos Museus na América Latina foi definido em Santiago do Chile em 1973, em conferência internacional: *"Uma instituição a serviço da sociedade que adquire, comunica e expõe, especialmente para fins de estudo, conservação, educação e cultura, testemunhos representativos da evolução da natureza e do homem"* (Giraudy, 1990:98).

A diferença básica entre a definição adotada para Museus em geral e para os Museus da América Latina em particular, reside em que nos Museus latino-americanos não há referência à finalidade de deleite nas suas exposições.

Nós, particularmente, não vemos inconveniente em que um Museu do Terceiro Mundo ofereça deleite aos seus visitantes.⁶

A definição de Museologia que adotaremos será a do ICOM: *"Ciência do museu que estuda a sua história, seu papel na sociedade, os sistemas específicos de pesquisa, conservação, educação e organização a arquitetura e os sítios, a tipologia"* (Giraudy :11)

Também incluiremos a definição de Museógrafo, como sendo o profissional encarregado de traduzir o objeto do acervo para que seja "lido" pelos diversos públicos do museu, sem se utilizar da escrita ou da fala, apenas do cenário e da contextualização. (conf. Giraudy:53)

Arquitetura de museus

Até o século XVI os Museus funcionaram em velhos castelos ou prédios fechados. A primeira construção especial para museu será a Galeria Uffizi, em Florença, que previa um andar térreo para os escritórios (uffizi) administrativos da cidade e um primeiro andar para as obras de arte dos Médici. A tendência continuou a ser a de construir prédios apropriados e, no início do século XX começaram os museus ao ar livre, complexos museológicos com várias construções.

A grande inovação da museologia contemporânea são os museus-jardim, onde as coleções apresentam-se em parques interpenetrando-se com a natureza. Exemplos desta nova tendência são

⁶ A margem dessas definições oficiais o que tem acontecido na América Latina e na África é um trabalho de ação cultural por parte dos Museus objetivando que estes fizessem o papel de centros cívicos de formação da cidadania, colaborando inclusive com a economia local.

o Museu Yamato Bukakan, de Nara (Japão), o de Arte Contemporânea de Luisiana perto de Copenhagen (Dinamarca), a Fundação Joan Miró, em Barcelona (Espanha), a Fundação Maeght, em Saint-Paul-de-Vence (França), o Museu de Israel em Jerusalém (Israel) só para citar alguns.

Não existe uma arquitetura ideal de museu, varia conforme as necessidades e especificidades da(s) coleção(ões) que abriga. A orientação básica é que existam salas de exposição, pelo menos uma para exposições permanentes e outra para temporárias, ou um circuito principal de exposições e outro secundário, reservas técnicas⁷ climatizadas de acordo com os objetos guardados, laboratórios de restauração e/ou preparação, salas para a administração, auditórios, salas de pesquisa e de atividades com o público, assim como outros complementos que se colocam como necessários. *"Sobre a planta das salas do museu, todo um trabalho está sendo elaborado: alternam-se tempos de pausa e de visita. Por exemplo, depois da bilheteria e dos vestiários, uma sala de introdução audio-visual apresenta o tema escolhido, enquanto numa última sala é exposta, em mesas de leitura, a bibliografia documental. No meio do percurso pode-se integrar uma sala de repouso com local para fumantes e, ao longo da visita, prever prospectos e folders gratuitos....[completando com] um balcão de vendas (cartazes, cartões postais, slides)...Por fim uma lanchonete torna-se cada vez mais necessária, bem como o restaurante e uma creche...indispensáveis para que os visitantes fiquem mais à vontade"*(Giraudy,:37) A arquitetura deve também prever a conservação das peças em exposição, mediante a utilização de luz branca indireta, climatização, sistemas de segurança, circulação de público em geral, instalações para deficientes. A idéia é que o museu seja um lugar de descanso, lazer, educação e desenvolvimento cultural. *"o museu torna-se hoje o lugar de expressão da sociedade ..., colocando-se finalmente a seu serviço "*. (Giraudy,:35)

[Mas não é somente pelos prédios caríssimos que se caracterizam os museus da atualidade; eles podem estar a serviço da sociedade em instalações modestas.] Há museus que funcionam em simples barracões ou casas comuns; trata-se das Galerias de Vizinhança -das quais

⁷ Sala onde os objetos ficam depositados quando não estão sendo exibidos. Devem ter iluminação, temperatura e umidade controladas, assim como atmosfera filtrada.

falaremos detalhadamente mais adiante- cujo papel é mais o de ser um centro cultural ou cívico do que propriamente um museu.

A partir do início do século surgiram os museus ao ar livre e, nos anos 30 os museus de sítio (site museums) que se multiplicaram nos anos 60 devido ao crescimento do movimento da arqueologia industrial⁸, que defendeu a necessidade de deixar os objetos históricos nos seus contextos reais (Ironbridge Gorge na Inglaterra, Missões Jesuíticas na Argentina e no Brasil) e, pouco depois, os ecomuseus, "onde as exposições se espalham numa grande área, dando a impressão de que sempre estiveram no local"(Hudson, 1987:160) (Le Creusot e Montceau-les-Mines, na França⁹).

Os ecomuseus são um tipo de museu ao ar livre. A diferença reside em que os ecomuseus estão orientados para enriquecer culturalmente a vida da comunidade local, promovendo um processo de preservação e resgate da história¹⁰. "São muito óbvias as semelhanças entre ...Le Creusot e ...Ironbridge...mas as diferenças também são importantes...Ironbridge, desde o início, foi desenhado para atrair e agradar visitantes de fora: Le Creusot existe para enriquecer a vida dos habitantes locais... A renda obtida com os visitantes é extremamente importante em Ironbridge, mas em Le Creusot não tem prioridade" (Hudson, 1987: 166)

Os Parques e Zoológicos retomaram seu papel museológico nos últimos anos, sendo museus ao ar livre por excelência, onde o público vive mais intensamente a componente lúdica e o prazer do contato com a natureza (Armorique, e outros na França; Museu Goeldi, no Pará).

⁸ Nome dado à atividade de resgate da história da industrialização, que também é chamada de patrimônio industrial..

⁹ No Brasil existe o Ecomuseu de Itaipu mas é na verdade um museu ecológico. O tema ecomuseu será melhor desenvolvido neste mesmo capítulo.

¹⁰ Le Creusot foi concebido para a população local e nunca esteve voltado para o público externo. Atualmente transformou-se num museu tradicional por falta de recursos financeiros, o que não aconteceu com seu similar inglês Ironbridge Gorge, que voltou-se para o mercado.

Podemos identificar na arquitetura de museus:

-museus interiores

- em prédios construídos especialmente
- em prédios de valor histórico ou artístico adaptados
- em barracões ou casas simples

-museus ao ar livre, que podem ser de três tipos,

- construídos
- "site museums"
- ecomuseus.

-museus jardim que combinam prédios construídos com espaços ao ar livre.

Museus ao ar livre

Ocupam grandes extensões de terreno onde há construções e reconstrução de cenários de grande realismo. As exposições são ilustradas com pessoas ou bonecos em tamanho natural vestidos a caráter. O pioneiro foi Skansen, na Suécia, cujo início remonta a 1891. O Professor Arthur Hazelius, especialista em língua escandinava, viajava muito pelo interior do seu país e começou a perceber que os costumes tradicionais estavam sendo esquecidos face ao advento da industrialização. Definido como uma espécie de fanático da cultura nórdica, *"convenceu-se de que, para que as futuras gerações pudessem entender como havia sido a Suécia antes das mudanças [produzidas pela indústria, a ferrovia e o correio] deviam ser formadas algumas coleções enquanto o material ainda existia"* (Hudson, 121). Ele mesmo começou a comprar objetos de arte e artesanato tradicionais, organizando pequenas exposições em Estocolmo e na Exposição Internacional de Paris de 1878 inovou introduzindo o que ele chamou de "quadros vivos" onde as pessoas encenavam o cotidiano da vida rural sueca. Em 1891 comprou o terreno onde hoje está o museu e começou aos poucos a trazer construções de todo o interior da Suécia, assim como animais para mostrar de que forma os antepassados trabalharam e interagiram com a natureza. Após sua morte em 1901 o trabalho continuou e em 1938 o museu recebia dois milhões de visitantes por ano. Skansen é muito questionado, pois a sua falta de contextualização, esse congelamento no tempo o transforma em algo exótico. *"quando Skansen foi inaugurado não era somente comum, mas*

normal, que os homens e, não raro as mulheres, carregassem sacos de milho, farinha ou batatas [nas costas]...isto hoje é uma exceção e por isso ininteligível. Portanto, sem as velhas dimensões de força, exaustão, ansiedade, habilidade, orgulho e vigor, os objetos em si mesmos, embora preservados, carecem de significado. São fósseis, aos quais nenhuma dança folclórica ... pode devolver a vida" (Hudson,:124).

Por outro lado, hoje considera-se que transferir material de um lado para outro é inevitavelmente dar a este material um toque de romantismo, esquecendo dos problemas da vida cotidiana desse passado, as lutas de classe, o esforço por sobreviver ao frio e à escassez, as doenças, os conflitos entre as gerações. A mesma crítica é feita a quase todos os museus ao ar livre, que, em lugar de fazer história social realizam estudos de folclore. O conceito de folclore está associado a uma parte da sociedade, à cultura rural. Seu aparecimento no cenário científico dá-se quando na Europa os costumes tradicionais começaram a desaparecer com o advento da industrialização e esse vocábulo passou a definir os costumes, entretenimentos e crenças de um grupo em particular. "A idéia era que [a palavra folklóre] substituisse a antiga denominação de "antigüidades populares...mas com importante conotação de seriedade, já que "lore" significava ensino e ciência e "folk" abrangia a idéia de pessoas e nação " Por sua vez, este conceito estava associado com o conceito alemão de tradição, Volkgeist, que surgiu como uma resposta romântica ao Iluminismo e significava "histórias, canções, costumes, rituais e provérbios que recortavam o espírito coletivo de uma "gente" particular... enfatizava identidade em termos do crescimento orgânico das culturas nacionais como modos específicos de vida territorialmente determinados. Ao mesmo tempo estava associado com a idéia de comunidade representada pela vida camponesa em oposição à sociedade industrial e à cultura erudita" (Rove & Schelling, 1991:03-04).

Realizando estudos de folclore, os museus mostram apenas parte da vida das pessoas: "tem-se esforçado em evitar assuntos contundentes e potencialmente perturbadores como saúde-doença, pobreza, cansaço, conflitos sociais, sindicatos, movimentos políticos, que são indiscutivelmente "vida das pessoas"."(Hudson,: 126).

O paradoxo, para os críticos é que estes museus tentam mostrar a realidade falsificando-a e que os museus "deveriam lidar com a forma em que as sociedades mudam e comparar...A tendência a fixar a realidade num momento atemporal impossibilita o entendimento do processo...Os museus deveriam transformar-se em parte da correnteza da vida cultural e não numa profunda represa"(Lumley, 1988:19). O estudo da forma em que as sociedades mudam faz parte da história social, pois esta é justamente "o estudo da rede mutável de relacionamentos sociais, do desenvolvimento das instituições sociais e das variações dos conceitos e valores sociais...[é produto] de uma reação contra a história política estreitamente definida, particularmente a história do governo e do Estado" (FGV, 1986:556). Este conceito foi introduzido por G. Vico em 1725, quando "transferiu o centro de interesse nos estudos históricos dos fatos e proezas pessoais, guerras, tratados e alianças para os costumes, instituições, formas de organização econômica e social, línguas, artes, religiões, ciências e climas de opinião" (FGV, *ibid.*)¹¹

Depois da segunda guerra, os museus europeus passaram a adotar a história social, seguidos pelo terceiro mundo. No final da década de 80 também os museus dos Estados Unidos começaram a dar lugar à discussão social; o Museu de História Nacional do Smithsonian realizou a instigante mostra "Do campo à fábrica" (1988) em que se retrata a vida de uma família negra no sul e sua migração durante a grande depressão de 30 e atualmente o Whitney Museum de Nova Iorque realiza uma exposição com preocupação política e social: arte de e sobre negros, latinos e outras minorias.

Um museu ao ar livre, ou a céu aberto, como é chamado pelo seu idealizador, que reúne as condições de ser um local de lazer e um centro educativo e de ação social é o Museu Nacional do Niger, na capital do país, Niamey, que tem muitas características de eco-museu e deve ter servido de inspiração para Hugues de Varine que o visitou e declarou "que o Niger é o primeiro país que soube aproveitar ao máximo um museu para apoiar a ação do governo em prol da unidade nacional".(Toucel, 1975: 35)

¹¹ Dito de outra forma, na expressão de J. R. Green, a história social é a história da faca e do garfo em vez da história do tambor e da trombeta. (FGV, 1986:557)

A construção do museu seguiu os moldes de Skansen: "Num terreno de 24 hectares recriou o imenso país do Niger, de 1200 quilômetros quadrados - em todos os seus aspectos: étnico, cultural, artístico, zoológico, botânico, etc. Esse museu extremamente original, que deve servir de modelo a outros países novos, permite a duzentos mil visitantes anuais descobrirem as raízes nacionais do Niger e conhecerem a diversidade do país" (Toucet.:39). Este museu foi concebido e organizado em 1958 com duas idéias, completar e ampliar o ensino básico ministrado nas escolas e fazer com que o africano de qualquer idade tomasse consciência do seu passado. Reconstruíram-se casas de todas as partes do país com as técnicas originais e trouxeram-se artesões que trabalham no local. Também recuperaram a história oral, permitindo aos visitantes escutarem histórias, lendas e canções tradicionais. Esta últimas, são ensinadas às crianças, que as mantêm vivas. "A meu ver nada contribui tanto para conservar uma canção ou uma lenda como ensiná-la às crianças... Isso é melhor do que guardá-las gravadas em arquivos longe do sol e da vida" (Toucet.: 35)

É também um centro de ação social porque ocupou-se em dar emprego a pessoas desocupadas, ensinando-lhes artesanato e fazendo um trabalho pioneiro com deficientes, associando na produção artesanal cegos e paraplégicos que antes eram mendigos.

Site museums

A expressão inglesa "site museums" pode ser traduzida de duas formas, como "museu de sítio" ou como "museu no local". A primeira tradução limita o conceito a museu de sítio arqueológico, o que não corresponde à realidade desta proposta.

De acordo com a definição dada pelo ICOM, um "site museum" "é um museu concebido e implantado para proteger a propriedade natural ou cultural, móvel ou imóvel, em seu local original, ou seja, preservada no local em que tal propriedade foi criada ou descoberta" (Hudson, 1987:144)

Existem quatro tipos de "site museums": Ecológico, Etnográfico, Histórico e Arqueológico.

O Museu Farnham (Inglaterra) foi o pioneiro dos museus jardim e também dos site museums, já que foi feito numa propriedade herdada por Pitt-Rivers¹² em 1880 na qual ele realizou escavações durante os vinte anos subsequentes. *"Estabeleceu um novo modelo do que deve ser um museu de sítio arqueológico: extremamente popular, baseado em pesquisa da melhor qualidade que não fale aos visitantes de cima para baixo e que dê a impressão de que está colocando os interesses deles em primeiro lugar"* (Hudson,; 35)¹³. Neste século, o primeiro museu de sítio foi construído em Sussex, Inglaterra. Trata-se do Museu do Paço Romano em Fishbourne (Roman Palace Museum), inaugurado em 1968 -a partir de uma escavação começada em 1960- onde foi encontrado o palácio de um rei romano que ocupou as terras entre os anos de 75 a 3 a.C. Este estilo de museu teve grande aceitação por parte do público e hoje é considerado "atração turística". Calcula-se atualmente que 20% dos museus da Grã Bretanha são "site museums". Estão orientados pelo pressuposto de que os objetos devem ser preservados no seu contexto histórico. *"sempre que for possível os objetos históricos devem ser preservados juntamente com seu contexto, já que ambos [contexto e objeto] são necessários para entender o que aconteceu...Fora da Nigéria o bronze de Benin teria se transformado num mero objeto de arte, anêmico e desnaturalizado...Os mármore de Elgin são uma coisa no Museu Britânico; eles seriam outra se fossem devolvidos ao Partenon"* (Hudson,;38)

O sucesso dos museus de sítio também reside no fato de que eles estão em áreas agradáveis, como os museus-jardim, e, sendo que estão normalmente fora dos centros urbanos, são visitados por pessoas realmente interessadas. *"O museu de sítio é filho do carro e do ônibus..... é um lugar de peregrinação. As pessoas que o visitam têm que realizar um esforço para tal. Não estão ali por acidente ou para proteger-se da chuva ou porque não tinham nada melhor para fazer e, por isso, acredita-se que eles tenham uma curiosidade e interesse acima da média, e não raro também mais inteligência e educação."* (Hudson,;38)

É um tipo de museu que tende multiplicar-se mais do que os outros, por ser de manutenção barata e ter grande aceitação por parte

¹²-Nome adotado por August Henry Lane Fox, por imposição do testamento.

¹³ Este museu, porém, é questionado por mostrar uma visão evolucionista da cultura em lugar do relativismo aceito atualmente.

do público, em todas partes do mundo. Só para citar alguns exemplos, há "sites museums" em Hiroshima e Nagasaki (Japão), nos campos de concentração de várias regiões da Europa; no Canadá está a cabana do Tio Tom (na realidade o Reverendo Josiah Henson); nos Estados Unidos há vários nos locais onde aconteceu a Guerra Civil; em São Petersburgo (antiga Leningrado) o cruzador Aurora, onde começou a Revolução de Outubro, é um "site museum", assim como na Argentina, a casa em que Manuel de Falla viveu. *"Todos estes museus tem como apelo principal o fato de que a construção, o navio, ou seja lá o que for, é parte integrante da história"* (Hudson,: 140). A aura histórica desses museus não é encontrada em outros, nem foi criada intencionalmente pela museologia. *"Se [esses museus] têm um parente definido, é o lugar de peregrinação medieval.... Quando o hábito da peregrinação secularizou-se, teve-se o começo da visita aos prédios e locais históricos..."* (Hudson,: 140).

Os "site museums" começaram na Europa e foram aceitos imediatamente nos Estados Unidos (o que não aconteceu com os museus ao ar livre, tipo Skansen), onde transformaram-se num sucesso comercial (Hudson,:140) e depois começaram a ser implantados em outros países. O exemplo mais relevante deste tipo de museu nos Estados Unidos é o de Williamsburg ,na Virgínia, que *"provocou algo aproximado com uma revolução cultural, possibilitando que o comum das pessoas tivesse uma impressão fiel da forma como seus antecessores viviam"* (Hudson,:148).

Precisa ser mencionado o fato de que o interesse na preservação, nos Estados Unidos, desencadeado a partir de 1930, teve um forte componente econômico: foi um meio encontrado pelo governo para gerar empregos, absorvendo de arquitetos a mão-de-obra qualificada, durante a grande crise; mas não se pode deixar de reconhecer que isto representa um grande mérito dentro de um país que nunca se preocupou com a própria história ou que sempre a distorceu através do cinema. Em Williamsburg *"não se tentou romantizar a vida daqueles tempos...a história inclui os menos privilegiados e os descontentes...devemos descobrir um passado...que tenha relevância para todos...mostrar mais claramente a contribuição dos residentes negros que constituíam perto da metade da população e faziam a maior parte do trabalho pesado"* (Hudson,:140). O museu se sustenta com a cobrança de ingressos e de atividades auxiliares. Ou seja, seu

compromisso é com a sociedade, independentemente da opinião de um patrocinador, o que possibilita sua postura crítica. Williamsburg segue a linha do "museu vivo" trazida por Hazelius, mas difere de Skansen porque manteve o sítio histórico como um todo. Inovou também nas formas de comunicação e no relacionamento com o público. Por exemplo, réplicas de mobília são feitas nas próprias oficinas, na presença do público.

Grande parte dos "site museums" dos Estados Unidos tem guias e monitores vestidos a caráter, o que não acontece na Europa, onde o público *"se sente embaraçado"* com eles (Hudson, 1954). Há, inclusive, críticas a este tipo de recurso, pois não está provado que o público se sinta mais no passado por ver alguém assim vestido, e há quem diga que é apenas uma forma de vender mais souvenirs. A discussão está em aberto. *"Somos levados a acreditar que os americanos não estão rodeados e imersos no passado da mesma forma que os europeus. Precisam... dessas pontes entre eles e as gerações anteriores [tais como] velhos vestidos em corpos novos. O assunto merece uma pesquisa mais cuidadosa do que a realizada até agora, tendo em mente que o problema da contextualização histórica transcende o das roupas de época"* (Hudson, 1967).

Atualmente o "site museum" mais importante do mundo é Ironbridge Gorge, na Inglaterra, que ocupa uma extensão de vários quilômetros ao longo do rio Severn onde se aperfeiçoou a fundição de ferro e foi construída a primeira ponte deste material em 1779. Foi o primeiro museu europeu a combinar a prática museológica com os conceitos de rentabilidade e retorno de capital que até os anos 70 eram tabu. Seu diretor entre 1971 e 1983, Neil Cossons, acreditava que *"o museu tinha que ser o suficientemente atrativo para persuadir um grande número de pessoas a enfrentar a viagem até Ironbridge. Uma vez lá, deveriam sentir que valia a pena o dinheiro gasto...podiam ter a seu cargo relíquias históricas maravilhosas, mas se elas não fossem habilmente apresentadas ao público e interpretadas e, se ...a infra-estrutura para visitantes ...-estacionamento, banheiros,...pessoal agradável e prestativo- não fossem considerada satisfatória, o público não viria ou não voltaria e não traria seus amigos."* (Hudson, 1959) A visão do museu como empresa sem detrimento da qualidade é considerada normal na Inglaterra, com a justificativa de que vivemos numa economia capitalista.

Tanto Williamsburg quanto Ironbridge Gorge atendem um público que não é da região, são turistas. Nisto reside uma das grandes diferenças com os ecomuseus da França, cujo objetivo era trabalhar com a população local.

"Os gigantes do mundo dos "site museums"...estão totalmente avalizados para dizer que têm melhorado enormemente padrões de organização, conservação e interpretação, dando um exemplo a ser seguido. Eles podem, também, afirmar que deram a milhões de visitantes a oportunidade de pensar sobre o passado de uma forma diferente, confrontando-os com a evidência da vida cotidiana de gente como eles. A palavra chave, entretanto, é visitantes. Muito poucos dos que visitam museus de cultura popular, sejam estes ao ar livre ou convencionais, moram no distrito. Eles podem disfrutar o que vem e podem aprender muito, mas suas próprias raízes não estão no local onde o museu está" (Hudson, 1992: 160)

Os ecomuseus

O termo ecomuseu aparece pela primeira vez na França em, 1971. Foi criado por Hughes de Varine-Bohan para ser utilizado pelo ministro do meio ambiente e referia-se a "um museu interdisciplinar de ecologia e meio ambiente, natural e humano, orientado pela comunidade de um território definido". Discute-se que vinte e cinco anos antes o "pai" da moderna museologia francesa, Georges Henri Rivière tinha assentado as bases para este tipo de museu quando planejou o Museu Bretão em Rennes. Sua definição de ecomuseu é: "um instrumento concebido, moldado e operado conjuntamente pelo público (constituído por autoridades locais e pela população local). O envolvimento da autoridade pública dá-se através dos experts e dos recursos, o envolvimento da população local depende das suas aspirações, conhecimento e abordagens individuais. É um espelho onde a população local vê a si própria para descobrir sua imagem e no qual procura uma explicação para o território do qual faz parte e para as populações que a precederam... É um espelho que a população mostra aos visitantes para ser melhor compreendida, de forma que sua indústria, costumes, e identidade inspirem respeito. É a expressão da humanidade e da natureza. Coloca o ser humano em seu ambiente natural. Retrata a natureza tanto na sua condição selvagem quanto nas adaptações provocadas pela sociedade tradicional e industrial (Hudson, 1992:29).

O primeiro ecomuseu constituído com esse nome foi o de Le Creusot mas as experiências pioneiras aconteceram em Marquèze e Camargue. O Museu de Marquèze está localizado dentro do Parque Nacional de Gascogna e segue o modelo de Skansen: foram trazidas casas de madeira e gado, que, juntamente com o artesanato e o equipamento agrícola utilizado até poucos anos antes, mostram ao visitante um retrato do passado, e *"as mudanças produzidas no ambiente pelo homem e suas interações com os elementos animais, vegetais e minerais"* (Hudson,: 160).

O Museu de Camargue está dentro do Parque Regional homônimo e sua finalidade primeira era mostrar aos turistas a cultura da região a fim de diminuir a distância cultural entre visitantes e convidados¹⁴. A idéia era, de um lado, divulgar a originalidade da riqueza natural e cultural do Camargue, assim como a necessidade de protegê-la e conservá-la. Por outro lado, toda esta informação seria fornecida pelos próprios habitantes, que deveriam ver na instituição seu museu. *"Contribuindo desta forma e envolvendo-se no planejamento desde o começo, teriam a oportunidade de compreender mais profundamente suas próprias tradições e seu ambiente. Seriam participantes e não observadores"* (Hudson,: 161).

O Eco-museu de Le Cresot surgiu juntando-se os ideais de duas pessoas: Rivière, que queria contextualizar as exposições e Varine, que queria fazer um museu democrático, gerido igualmente pelos profissionais e pela população local. Rivière trabalhara durante muitos anos em museus de folclore e estava convencido de que era a falta de contextualização que levava ao não entendimento da importância dos temas tratados¹⁵. Varine era bem mais jovem, da geração do pós-guerra, idealista, politizado e opositor à cultura de elite. Uma conjuntura especial depois da Segunda Guerra fez com que o Governo desse apoio ao empreendimento do Museu do Homem e da Indústria, que funcionaria como terapia para elevar o moral de um determinado distrito e criar novas fontes de trabalho¹⁶. A região

¹⁴ O uso da palavra "convidados" para turistas era também parte da estratégia.

¹⁵ Foi a primeira pessoa a organizar, no Louvre em 1928, uma exposição enfatizando as qualidades estéticas da arte pré-colombiana,. Como consequência foi designado curador do Museu Trocadero que em 1930 passou a ser O Museu do Homem. (Socking Jr, 1985:146)

¹⁶ O padrão do museu como gerador de emprego se repete.

tinha sido, a partir do século XVIII, uma das mais prósperas da França, devido ao estabelecimento da indústria de armas e locomotivas da família Schneider, que colaborou com os nazistas, falindo, conseqüentemente, e acabando com a economia do município.

O eco-museu ocupou uma área de 500 quilômetros quadrados, metade industrial e metade rural, com 150 mil habitantes e duas comunidades, Le Creusot e Montceau-les-Mines. *"toda planta, toda árvore dentro das fronteiras do museu devia ser considerada parte das coleções [da chamada coleção geral], um objeto de interesse e significado"*(Hudson, 1964). O centro desse museu estilizado foi um castelo onde a família morava. No castelo guardaram-se coleções de reserva, constituídas por objetos que perderam seu valor funcional e emocional, mas que ainda tinham algo essencial para contar sobre a comunidade e seu ambiente.

O pessoal deste museu estava constituído por um corpo profissional permanente de técnicos, pesquisadores, animadores culturais e outros que deviam morar junto com a comunidade e interagir com ela. Os habitantes locais eram sujeito e objeto da pesquisa e viviam o museu, participando e dando sua opinião sobre os programas a serem desenvolvidos, inventariando e organizando atividades.

Sua originalidade maior esteve constituída pelas chamadas "antenas", pequenas estações ou mini-museus localizados em cinco diferentes lugares onde havia um grau de especialização na história ou cultura de uma micro-região. Estas antenas também levavam informação à central.

Por diversas razões a experiência não teve sucesso a longo prazo. Por um lado era muito idealista, por outro, o governo francês não via com bons olhos a proposta de gestão popular e, na França não é fácil instituir fundações particulares que permitam a continuidade de um museu independente do estado. Mas deixou uma semente que permitiu que outros museus fizessem, se não igual, algo semelhante, melhorando o que já existia. *"Le Creusot teve oito anos dourados após os quais a fragilidade da sua organização e filosofia evidenciaram-se de forma crescente. Por volta de 1986 estava virtualmente em colapso...porém [durante seu período inicial] funcionou como um dos*

mais produtivos laboratórios experimentais de museologia do século, no qual uma ampla gama de novas idéias e métodos de trabalho foram desenvolvidos e testados" (Hudson:1992:28)

Atualmente, existem na França vinte e oito instituições chamadas ecomuseu, mas nenhuma delas cumpre com o requisito da gestão comunitária, "considerada pelos sistemas acadêmico e museológico da França como uma ameaça à ordem e a decência"(Hudson:28) Aproveitando a morte de Rivière e um descuido de Varine, o Ministro da Cultura em 1985 redefiniu os ecomuseus, abandonando a idéia da co-gestão, passando a representar "uma nova geração de museus na qual o objeto é alocado no seu contexto de forma que seja evidenciada devidamente a cultura da região na qual as pessoas vivem" (Hudson:28).

Apesar da falta de continuidade, inegavelmente constituem a maior inovação dos últimos 50 anos. O ecomuseu pode ser definido pela "determinação de envolver a população local no seu planejamento, elaboração conceitual e operação e por considerar os recursos de uma área como um todo, sem distinguir muito claramente o ambiente natural das criações humanas e entre passado, presente e futuro. Estiveram baseados na convicção de que compreendendo o passado, temos mais chances de lidar com o presente e organizar o futuro" (Hudson, 1986:163)

Mesmo com o desaparecimento da proposta inicial, a filosofia do ecomuseu fez melhorar algumas propostas de museus ao ar livre. A comunidade está presente em algum grau, embora permaneçam na gestão os profissionais e financiadores que medem o sucesso do museu pelo número anual de visitas. A fase idealista do museu de Le Creusot deu a possibilidade a outros de elevarem o nível das suas aspirações de participação. Deixou a semente da idéia de que os museus são forums de discussão dos problemas do presente, que trabalhariam com dois acervos, o institucional (equivalentes às coleções específicas) e o operacional (equivalente à coleção geral). "Por acervo institucional entende-se tudo aquilo que o museu aloja...O acervo operacional...significa todo o patrimônio cultural e ambiental da região...deverá ser estudado, discutido e conhecido através de visitas programadas...pelo museu [que] será o polo irradiador do conhecimento da cidade e...captador de questões e forum onde elas serão discutidas e encaminhadas" (Suano, 1986: 93)

A construção atual de prédios integrados na paisagem obedece a dois motivos. Por um lado, escolhe-se um lugar na periferia para afastar os museus do barulho e da poluição urbana, por outro, os jardins passam a ser locais de descanso, servindo melhor à comunidade. Estes museus encontram seu antecessor no Museu Farnham, em Dorset, Inglaterra, criado por Pitt-Rivers pouco depois de 1880. *"Nada parecido ao Museu Farnham tinha sido visto até aquele momento. Continha coleções de história social e antropologia, assim como objetos arqueológicos ...e estava rodeado [por terrenos] que ofereciam ao visitante uma ampla gama de atividades de lazer, uma galeria de arte, uma banda, casas indígenas, campo de golfe, pista de corridas, teatro ao ar livre, instalações para piquenique e uma reserva com animais exóticos"* (Hudson, 1987: 32). A filosofia que orientava Pitt-Rivers não era exatamente a mesma que orienta os museus-jardins. Ele não pensava em transformar o museu num serviço público, mas em fazer com que as pessoas viessem ao museu para poder adquirir os conhecimentos científicos que, conforme ele acreditava, fariam com que os ingleses (principalmente os operários) respeitassem suas tradições e não fossem presa fácil de ideologias vindas de fora (provavelmente as provenientes da Comuna de Paris e dos movimentos operários do continente). *"O General Pitt-Rivers estava bem a frente do seu tempo quando percebeu que para cativar o público em geral um museu tinha que ter mais do que coleções interessantes...A pílula do museu devia ser dourada"* (Hudson,:34)

Conteúdo e papel social dos Museus.

Após séculos em que as coleções refletiam a vaidade dos seus donos, mostrando riquezas, na forma de objetos de uso ou de obras de arte, às vezes produto de saques de guerra, ou bem curiosidades trazidas dos exóticos países colonizados, não raro falsificadas como o caso das sereias e o unicórnio marinho¹⁷, os museus atualmente procuram mostrar os objetos da cultura de forma crítica e, dentro do

¹⁷ Em 1753 o Museu Britânico tinha uma seção de "Produções Naturais e Artificiais" (Stocking Jr, 1985:07)

possível, permitir o "diálogo" do público com um objeto contextualizado e que lhe diga respeito.

No século XVII somente viajantes distintos e cientistas podiam apreciar as coleções e os jardins botânicos dos príncipes europeus. A partir de 1700 A Galeria Imperial de Viena, o Palácio Quirinal de Roma e o Escorial de Espanha permitiam a entrada de público mediante o pagamento de uma taxa e a Galeria da Corte de Dresden (atual Alemanha) facilitou as visitas a partir de 1746. (conf. Hudson, 1977:07)

Ao mesmo tempo intensificou-se a pesquisa científica a fim de mostrar ao público produtos mais sérios. A pesquisa viu-se beneficiada pela expansão da marinha mercante e de guerra, já que ambas levavam missões científicas ao redor do mundo.

O primeiro museu a revolucionar os conceitos de relacionamento com o público foi o Louvre, entre 1795 e 1799. O Louvre foi o resultado da estatização de coleções reais e da igreja após a revolução francesa e foi aumentado com os saques de guerra de Napoleão. Ele foi considerado desde o início um "museu do povo", onde qualquer pessoa podia ir sem pagar, ao contrário do que acontecia até então, em que o acesso aos museus era restrito, controlando-se que os visitantes fossem recomendados para garantir seu comportamento. Mesmo havendo já outro museu público na Inglaterra, o Asmolean, este não era de acesso irrestrito. *"Contudo, tanto a visitação às instituições da Igreja quanto ao Ashmolean era bastante restrita. No primeiro caso, a ela tinham direito os convidados especiais da cúpula da Igreja, os artistas e a elite governante, enquanto no segundo era reservada a especialistas, estudiosos e estudantes universitários"* (Suano:1986:25). Alegavam os donos das coleções que povo era mal educado. Suano interpreta esse comportamento da seguinte forma: *"É fácil compreender as restrições que se fazem à visitação pública indiscriminada. Elas não se atinham somente...ao problema da segurança contra roubos. O grande problema era que na Europa, até o século XVIII e mesmo XIX, era muito grande o número de pessoas incapazes de ler ou escrever, sem nenhuma educação ou informação...E para esse enorme contingente, coisas raras e curiosas estavam associadas aos circos e feiras ambulantes. Dessa forma, suas visitas às coleções da nobreza eram sempre feitas em alegre e "desrespeitosa" algazarra"* (Suano,:26). Hudson, porém, quando se refere à Grande

Exposição de 1851, diz que o público deu mostras de um comportamento bem diferente: "Nenhum empreendimento fez tanto para acabar com os dois mitos, um, de que a classe operária não estava interessada em atividades culturais e outro, que essas pessoas eram inevitavelmente desobedientes às regras e propensas a cair na bebida e na violência à primeira oportunidade" (Hudson,:11). É bom frisar que a Grande Exposição de 1851 foi de produtos manufaturados e não de arte.

O Louvre foi o primeiro museu a ser definido como "instituição pública" e seu escôpo fundamental era educar as pessoas, ou seja, introjetar-lhes os valores burgueses. "A revolução burguesa organizou o saber e o conhecimento de forma a consolidar o poder recém-adquirido. É fruto desse período a vultosa empresa da redação da Enciclopédia...dirigida por Diderot...O museu prestava-se muito bem às necessidades da burguesia de se estabelecer como classe dirigente" (suano:28). O exemplo foi seguido pela Alemanha, "cuja classe dirigente acreditava profundamente no valor da cultura e na necessidade das artes"(Hudson,:48).

A situação não era a mesma na Inglaterra, onde até meados do século XIX não se dava apoio aos museus, argumentando-se que "não era de incumbência do Governo de Sua Majestade dar luxos ao povo" (Hudson,:48). Esta situação só mudaria depois da experiência de 51¹⁸ a partir da qual foi aberto o Museu de South Kensington, que continuou nessa linha de exposições, (de produção industrial), percebendo que "os operários e a classe média estavam extremamente curiosos por ver novas invenções e exemplos de bom artesanato. [Mostrou] que a forma de se chegar ao coração do homem médio é através de assuntos práticos".(Hudson,:49). Assim o Museu de South Kensington "foi, em primeiro lugar, uma instituição educativa, orientada para ensinar princípios básicos da ciência para professores e operários especializados" (Hudson,:91).

Na França também será um museu de tecnologia que romperá com "a obsessão com a arte e as antiguidades" (Hudson,:90) que era comum a todos os museus.O Museu Nacional das Técnicas tentará levar adiante, em 1799, um projeto que já tinha sido sugerido por Descartes no século XVII. A idéia era ter uma coleção de máquinas separada por

¹⁸ Para Hudson foram as exposições que se seguiram que levaram à modernização dos museus "em termos de mostras diferenciadas relevantes para a vida social da comunidade" (Hudson, 1977:08)

ramos, com um monitor que ensinasse o manejo para o público. Nada disso aconteceu, mas o museu pelo menos passou a existir, embora hoje seja mais um depósito da história da tecnologia do que o centro educativo que Descartes queria. Diz-se dos museus de ciência que eles tiveram três fases evolutivas: a)-a primeira, em que as coleções eram apenas material didático, b)-a segunda, em que se utilizavam diagramas e modelos com movimento (que podem ser acionados pelos visitantes, para ilustrar o processo de funcionamento das máquinas) e c)- a terceira, em que o museu é o local de experimentação científica.

O pioneiro deste tipo de exposição "hands on" foi o Deutsches Museum de Munich, aberto em 1925, que exerceu grande influência nos museus dos Estados Unidos, principalmente o de Chicago, que será analisado em outra parte deste capítulo.

O processo de renovação dos museus de história aconteceu quando saíram da fase em que eram apenas depósitos da matéria-prima do historiador, para entrarem em outra, na qual o pesquisador interpreta os objetos e relata, por meio deles, uma história inteligível.

Hudson aponta quatro estágios de desenvolvimento dos museus de história: a) interesse na história de Grécia, Roma e no Oriente Médio dos tempos bíblicos, que permeou os séculos XVIII e XIX, b) nacionalismo e atitude romântica para com a guerra, c) o homem comum começa a surgir das sombras, d) o estágio atual em que acredita-se, primeiramente, que *"tudo o que aconteceu no passado é potencialmente interessante e significativo e ... que o que aconteceu localmente é uma forma tão válida de compreender o pensamento e o agir dos nossos antecessores quanto o eram [os grandes eventos] nacionais e internacionais, que eram tidos como História cinquenta anos atrás"* (Hudson,:117)

Um museu que tem feito escola na exibição da história local tem sido o de Varsóvia, reaberto em 1955. *"Muitos museus deste tipo mostram a pele e, quiçá, a carne da cidade. O de Varsóvia mostra o sangue e os nervos também. Há uma história terrível a contar e o museu a conta brilhantemente"* (Hudson,: 136). Diz-se que os museus históricos dos (antigos) países socialistas eram mais fáceis de montar porque a história oficial já estabelecia a priori o que devia ser contado, ao contrário do que acontecia em muitos países ocidentais, onde os museus não contavam a história local,

"principalmente porque os responsáveis pelos museus não tinham decidido qual era a história" (Hudson, 1994).

A questão dos museus de história local é muito delicada. De acordo com G.H. Rivière, os museus devem ser um espelho da comunidade, mas esse "museu-espelho" pode estimular o narcisismo desta comunidade, idealizando um passado onde não havia conflitos. "O objeto, apresentado no seu contexto sócio-cultural convida, ao mesmo tempo ao prazer estético e à descoberta da forma em que os homens têm-se familiarizado com uma paisagem, um bairro, um local de trabalho. Esta caminhada, porém, só nos parece legítima se ela se esforça por construir um lugar de memória plural e de reapropriação crítica, não superficialmente consensual, de um passado sabidamente complexo se não contraditório. Não se deve celebrar uma cultura, porque o risco é acomodar-se no que há de mais retrógrado, deve-se encorajar uma reapropriação que una a ressonância afetiva com a compreensão intelectual. O museu-espelho, valorizando a representação que uma sociedade elabora de si mesma e que funda numa unanimidade mítica, mascara os conflitos e as rupturas" (Raphael & H. Marx, 1987:94). O perigo sempre é mitificar o passado, pois a mitificação "abole a complexidade dos atos humanos... suprime toda e qualquer dialética, cria uma clareza feliz" (Barthes, 1987:163).

As discussões sobre o papel social dos museus datam do início do século e tem-se agudizado nos últimos vinte anos. Os museus tradicionais exercem na sociedade um papel conservador, mantêm o status quo. Os que propõem discussões são reformadores. Não se pode esperar dos museus isoladamente ações transformadoras da sociedade, como ficou estabelecido na Mesa Redonda da América Latina (ICOM, 1971), onde concluiu-se que "as mudanças econômicas e culturais que estão ocorrendo no mundo, e particularmente em muitas áreas subdesenvolvidas, constituem um desafio à museologia [mas isto não quer dizer que esteja nela a solução dos problemas decorrentes pois] a maior parte dos problemas da sociedade contemporânea tem suas raízes em situações de injustiça e não podem ser resolvidos até que essas injustiças sejam retificadas [pois] a solução dos problemas não depende de uma só ciência, assim como a decisão sobre as melhores soluções não cabe a um só grupo social, mas requer a participação consciente e comprometida de todos os setores da sociedade" (Hudson, 1977:15).

O Brasil não tem estado alheio a estas discussões. Desde 1989 o Museu Paulista, (popularmente conhecido como Museu do Ipiranga), marco comemorativo por excelência, tenta fazer com que os objetos históricos sejam veículos de "formulação e encaminhamento dos problemas históricos (...estruturação, funcionamento e...mudança de uma sociedade) (Meneses, 1992:5) de forma que o Museu histórico possa "contribuir para o enriquecimento da consciência histórica, que é a percepção da vida social como o produto da ação humana..."(Meneses, 1992(b):7)

O papel social dos museus não pode ser dissociado da motivação dos seus visitantes, que pode ser de instrução ou de divertimento. "...em todos os países há dois tipos de pessoas. Umas são levadas pelo desejo de ensinar, de instruir, de melhorar e as outras pela necessidade de entreter-se, de gostar "(Hudson, 1977:10). Hudson inclusive acredita que a razão da resistência à diversão em museus tem raiz no puritanismo, que não aceitava fazer nada que não fosse sério, útil e proveitoso¹⁹.

Outra coisa inegável é que as curiosidades nos museus continuam cativando. Muitas pessoas ainda se deslocam até o museu Im Griestorn (Salzbourg, Áustria) para ver a partitura original de "Noite Feliz", ou até Ulm, na Alemanha, para ver, no Museu do Pão, 4000 anos da história do trigo. Em Berlim vão ver o "violino das freiras" de uma corda só, que substituiu nos conventos as trombetas para chamar à oração, ou, também na Alemanha, em Burg Guttenberg o original museu dos carros pequenos. Em Nanquim, China, procuram uma torre de porcelana de 50 mts. de altura e em Amsterdã visitam o "Venustempel" ou Museu do Sexo, que mostra de que forma o erotismo sempre esteve presente na arte, com maior ou menor discrição. Em Bruxelas, no Palácio do Povo, a torre que ficou desviada e levou seu arquiteto ao suicídio, assim como no Museu da República do Rio de Janeiro a maior parte dos visitantes quer ver a cama onde Getúlio Vargas se matou.

Nos Estados Unidos há muitos museus de cera, verdadeiras *wunderkammern* que apelam ao sensacionalismo, assim como o Museu Ripley, "amontoado acrítico de todo achado curioso" (Eco: 1984: 23) que atraem milhares de turistas de todas partes do mundo..

¹⁹ No Canadá, por exemplo, os museus são por lei lugares de diversão (Trudel, 1986).

Museus para crianças

No fim do século passado começaram os Museus para crianças. O primeiro foi o Brooklyn Institute of Arts and Sciences, em Nova Iorque, que decidiu atender as 300 mil crianças do bairro com temas que as interessassem. "...está dedicado a ajudar as crianças a aprenderem sobre elas e sobre o mundo circundante, através da interação direta com objetos científicos, culturais e históricos" (Hudson,: 186)

Atualmente em várias partes do mundo há Museus da Criança, sobretudo nos Estados Unidos. Seu papel é de complemento à escola ou de competidor desta, na medida em que ensina de forma lúdica e a através da experimentação, o que leva a discutir, por um lado, se os museus de crianças passarão a ocupar o lugar da escola ou se a escola evoluirá para os métodos atualmente usados pelos museus. "Não é um pensamento impossível que um dia, num futuro não muito distante o Museu e as escolas trocarão de lugar, tendo o Museu como sócio majoritário na cooperativa de ensino. Uma possibilidade alternativa é que as escolas sobrevivam e ainda prosperem ficando mais parecidas aos Museus" (Hudson,:188).

Ao mesmo tempo, questiona-se se esta discriminação entre museus de crianças e de adultos é válida quando estamos trabalhando com uma visão integral do homem.

"A abertura de uma série de museus de criança em outros países nos trouxe a pergunta. Deverão ser construídos museus especiais para as crianças?...Não seria...um elemento cerceador? Na saída de um dos museus infantis no exterior, um garoto afirmou: agora quero ir a um museu de verdade...Não seria mais certo ter sessões de atendimento infantil nos museus do que os museus especiais? O museu amplo, aberto, cheio de mensagens ocultas em suas obras, que a criança vai retirando pouco a pouco e interpretando livremente...este é o museu da criança" (Moro,1979:105). Ou seja, não precisa ser exclusivo de crianças, basta que tenha a condição de permitir a descoberta a todos os públicos e ele será apto para crianças também, evitando a resistência de muitas crianças que não querem frequentar museus específicos para não parecerem infantis. "elas são crianças mas não querem ser lembradas disso" (Hudson,: 185)

Apesar dos questionamentos, mais museus infantis continuam a ser abertos. Em Halifax, Inglaterra, em agosto de 1992 inaugurou-se o

primeiro deste país, o Eureka, para crianças de 5 a 12 anos, com exposições especiais para menores de 5 e que se reserva o direito de não admitir adultos sem crianças (Correio Popular, 9/8/92,p. 6)

Técnicas de apresentação (museografia)

A nova concepção da mensagem que deve ser transmitida numa exposição traz "par i passu" a questão da forma de transmissão, portanto, toda uma revisão das técnicas museográficas.

Os primeiros museus, galerias e gabinetes de curiosidades foram amontoados de objetos que preenchiam todo o espaço, fornecendo um excesso de informação visual, mediante objetos sem conexão, classificação ou indicação. Um verdadeiro "marché des puces". Acumulavam coisas exóticas e curiosidades, raridades em lugar de material de estudo. Os artefatos entulhavam as salas, que pareciam depósitos de objetos, muitos deles repetidos. As primeiras pesquisas científicas na área de botânica feitas por Linnaeus trouxeram alguma luz para a formação de coleções sistematizadas. O primeiro museu a mostrar uma coleção de espécies de história natural ordenada cientificamente, de acordo com a teoria de Darwin, foi o Museu de História Natural de Londres, por volta de 1884.

Ao mesmo tempo em que o conceito de Museu mudou, passando-se a entender a exposição da coleção como um serviço público cultural e educativo, as técnicas de apresentação evoluíram, passando-se da contemplação para a ação a reflexão e o prazer. *"Durante os últimos vinte e cinco anos especialmente o público dos museus mudou bastante...Seu espectro de interesses ampliou-se, é muito menos reverente e respeitoso em suas atitudes, espera encontrar recursos técnicos e eletrônicos adequadamente usados, não faz tanta distinção entre um museu e uma exposição²⁰ e considera que o intelecto não é mais prestigioso do que as emoções"*(Hudson, 1977:03)

No início foram dioramas, ou cenários de tamanho natural e atualmente os visitantes integram-se no cenário, interagem com elementos robotizados, experimentam sensações, realizam experiências científicas, brincam. *"Da construção de um corpo de conhecimentos, o museógrafo passou à animação de um espaço onde ele se esforça para*

²⁰No sentido de feira.

transmitir, através de uma experiência emocional, esses conhecimentos" (Raphael & H. Marx:1987:94)

O advento da televisão obrigou a repensar as técnicas de design e apresentação em todos os museus. Colocou-se para os museólogos a pergunta "Será que as pessoas acostumadas com os métodos impressionistas da televisão e do cinema querem aceitar a tradição estabelecida de aprender movimentando-se numa sequência lógica e ordenada de uma peça para outra?" (Hudson, 1977:09) Houve diretores de museu que chegaram a afirmar que a televisão tinha substituído o museu, e que a única coisa que este podia oferecer era a possibilidade de uma experiência mais aberta. Sem dúvida as novas tecnologias de "fabricação do real" colocam em xeque todo o discurso anterior sobre autenticidade²¹, mas isso não significa que o museu deva deixar de existir; ele tem apenas que redimensionar seu lugar nesta sociedade "massmediatizada" "Longe de transformar o museu em obsoleto, a mídia teve dois efeitos principais: primeiro, levar os museus a fazer somente o que eles podem fazer [(provocar a reflexão)] e, segundo, dar lugar a uma nova geração de "museus multimediatizados" (Lumley, 1988:15).

As técnicas museográficas auxiliam a cumprir um dos papéis que os museus chamaram para si atualmente o de educar o olho do visitante para saber ler as formas. "Todo o problema do olho é que o mesmo órgão com o qual lemos, atravessamos a rua, escolhemos uma fruta, é também o que pode refinar-se ao contato com obras e apreender delas as nuances e sutilezas que levam da contemplação ao deleite, e também da curiosidade à descoberta e à compreensão de fatos culturais e científicos" (Giraudy:1990:61)

Hoje o museógrafo trabalha diretamente ligado às ciências da comunicação e à informática - "A informação dos cartazes é mínima, num estilo mais publicitário do que acadêmico" (Tabakman, 1992:02)- e o maior desafio que enfrenta é deixar intacta a linguagem científica, tornando, ao mesmo tempo o texto ameno e curto. Muita discussão gira em torno desse tema, pois há museógrafos que entendem que a linguagem

²¹ Walter Benjamin dizia que o real tinha uma aura e a reprodução não. Também a tri-dimensionalidade era exclusiva do objeto real. Hoje o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução invalida a questão da aura. a holografia e outras tecnologias de criação da realidade virtual trazem a tridimensionalidade e até a possibilidade de sentir diferentes sensações.

deve ser simples ao alcance de todo mundo, enquanto que outros entendem que o padrão científico deve ser mantido.

Atualmente os museus complementam as exposições com atividades paralelas, que podem acontecer dentro da mesma sala da exibição ou em salas adjacentes. As atividades desenvolvidas variam de acordo com o tema trabalhado, há oficinas de manipulação de materiais, oficinas de estímulo à criatividade, vídeos informativos, encenações, experiências científicas. Também há atividades essencialmente lúdicas para crianças, tais como jogos, teatros de marionetes, jogos de encaixe para os bem pequenos (Museu de História Natural do Smithsonian, "sala das descobertas") ou esculturas comestíveis (Centro Georges Pompidou). Uma atividade incorporada nos últimos anos é contar histórias, atividade realizada por contadores de histórias profissionais (storytellers) que podem atender tanto escolares, como grupos de adultos. *"Muitos museus e galerias estão começando a ver o potencial de contar histórias tanto para a educação informal quanto para a formal"* (Middleton, 1992:39).

Os museus que mais permitem a manipulação dos objetos são os museus de ciências, que praticamente passaram a ser centros de experimentação (ou centros interativos de ciência). Ao pioneirismo de Oppenheimer, que fundou o Exploratorium em São Francisco em 1969 para que os estudantes pudessem compreender que a ciência era divertida, seguiram-se centenares, que diferem em tamanho mas não na idéia central. O de maior dimensão no momento é a Cidade das Ciências e das Indústrias em La Villette, Paris, com sete andares, onde o visitante pode realizar os mais variados experimentos de som e ótica, entrar no mundo dos micróbios e até sentir seu cheiro. Na Espanha o museu mais visitado, depois do Prado e o Dali é o Museu de Ciência de Barcelona que, entre outras coisas, oferece a possibilidade de observar a vida animal ao vivo com a ajuda de sofisticados aparelhos de vídeo. O Lawrence Hall of Science da Califórnia e o Launch Pad de Londres permitem experiências com o próprio corpo, tais como fazer o próprio eletro-cardiograma ou utilizar a transpiração das mãos para produzir energia.

Em Buenos Aires instalou-se em 1988 o Museu Participativo de Ciência, onde o primeiro cartaz na entrada diz "Proibido não mexer" e o lema da instituição é: "Ouço e esqueço, vejo e lembro, faço e compreendo".

Estes novos museus de experimentação científica têm levado a alguns críticos a assemelhá-los com a Disneylândia. Mas seus criadores argumentam que não se deve esquecer que esses centros foram concebidos com uma função educativa; com sólida base científica procuram desenvolver a curiosidade e a vontade de aprender, *"Sua finalidade é despertar a curiosidade e o interesse, criar o gosto pela ciência nos visitantes, desenvolver a autoconfiança e influir na visão de mundo...A partir dos três anos as crianças são recebidas...[para que] se interroguem sobre coisas que antes nem tinham passado pelas suas cabeças"* (Tabakman, 1992:02). A distinção principal que deve ser feita é a do embasamento científico que separa museus de parques de diversão. O Parque Oceânico Cousteau propõe uma viagem submarina onde *"carrinhos especiais lançam você no espaço e depois o submergem nas profundezas do oceano"* (folheto de divulgação). Sem dúvida trata-se de uma técnica de parque de diversão, mas a informação que o visitante terá provém de ninguém menos que Jacques Yves Cousteau, que durante os últimos trinta anos tem sido o maior pesquisador da vida marinha do mundo e cuja simples entrada na sala de conferências da Eco 92 provocou o aplauso em pé de todo o auditório.

A partir da teoria do "learning by doing" de John Dewey, que diz que o educando aprende melhor fazendo do que vendo ou ouvindo, e da teoria dos centros de interesse, desenvolvida por Maria Montessori, que diz que, para que a pessoa aprenda, deve haver uma motivação específica, um assunto que lhe interesse diretamente (idéias estas que revolucionaram a pedagogia deste século), há uma espécie de consenso de que a educação mais efetiva é a que passa pela recreação, portanto um museu deve tocar tanto o cérebro, quanto as emoções do público.

Este raciocínio não é só válido para os museus de ciência, mas também para os museus de história, que tentam diferentes formas de envolvimento do público. *"Estamos falando de levar o público a se envolver na história, a identificar-se com certos aspectos do passado. É trabalho do curador...estar constantemente experimentando formas para isto acontecer"* (Hudson, 1987:167). Onde a importância de contar a história nos locais originais em que aconteceu e contar a história completa, fazendo questionamentos sobre a sociedade que deixou os testemunhos que o museu mostra.

Neste aspecto, serviu de modelo para muitos o Museu da História Alemã de Berlim (ex-) oriental. Seu grande mérito consistiu em saber contar sua versão da história de forma simples, para o comum das pessoas e não apenas para eruditos. Este museu tem valor "para aqueles que acreditam que a conservação e a exposição em si mesmas não são suficientes e que o grande mérito de um museu é sua habilidade em contar uma história" (Hudson, 140). Este pensamento foi seguido pelo Museu da Diáspora Judaica em Tel Aviv, onde o começo é ter uma história e o passo seguinte conseguir o material para contá-la, sejam objetos originais ou réplicas. Ou seja, são museus onde não são as coleções que comandam os temas de exposição, mas as histórias que a exposição quer contar que determinam qual será o acervo exibido. Por isso também não aceitam doações indiscriminadas, antes analisam os objetos e sua viabilidade para a finalidade precípua do museu que é contar histórias e não conservar objetos, de acordo com seu diretor. (conf. Hudson, 142).

O Beth Hatefutsoth (Museu da Diáspora Judaica Nahum Goldman), propõe-se criar um memorial vivo da dispersão judaica e promover um aprofundamento na questão dentro da juventude nascida no estado de Israel que dificilmente pode compreender o que seus antepassados sofreram. "Será a meta do Beth Hatefutsoth retratar visual e graficamente como aconteceu o milagre da sobrevivência e quais foram as forças e idéias propulsoras que trouxeram a continuidade Judaica, contra dificuldades aparentemente insuperáveis" (Goldman in catalogo, 1985). Não é um museu da morte, mas um centro cultural que mostra a vida judaica em vários períodos e locais do mundo²². O que está em exposição são objetos feitos por artistas e artesãos sob a supervisão de historiadores. A exposição está dividida em temas como Família, Comunidade, Fé, Cultura, Retorno. Cada tema está ilustrado com figuras, maquetes, réplicas, fotografias. "Beth Hatefutsoth emprega uma variedade de métodos de reconstrução e visualização utilizando a mais avançada tecnologia. Apresenta muitos documentários e

²² Diferentemente do Yad-Vashem, outro museu israelense, que "tem por princípio mostrar a história... em seu aspecto... de destruição... Quando se penetra ao Yad-Vashem... se pergunta se todas essas passagens tétricas realmente aconteceram..." (Lisman, 1987:7). Tem 6 milhões de pedras brancas, cada uma com o nome de uma vítima e fotografias que "mostram as infamantes cercas de arame... eletrificadas, e homens com as carnes carcomidas transportando... os restos esqueléticos" (Lisman, 1987:7).

audiovisuais e transmite informação histórica através de seus terminais de computador eletrônicos. É um museu moderno e sofisticado que adotou métodos inovadores e não convencionais para mostrar a história da nação" (catálogo, :6). Além da exposição permanente, há exposições temporárias, uma cronosfera, espécie de planetário onde se mostram os 2500 anos de diáspora²³, quatro áreas de estudo, cada uma com cabine e terminal de computador, que fornece informações sobre todas as comunidades judaicas do mundo, em inglês e hebraico, que podem ser impressas e levadas para casa, assim como "jogos históricos" para que o visitante teste seus conhecimentos. Este é um exemplo de que o aproveitamento da tecnologia não implica necessariamente o esquecimento da reflexão.

A questão de quando o museu deixa de ser tal e passa a ser outra instituição parece estar no equilíbrio entre os objetos e a complementação. "Os estabelecimentos que não utilizam objetos não são museus, mesmo que tenham muitas qualidades. Um lugar onde as pessoas são expostas a luzes que mudam ou a uma galáxia de luz e som pode oferecer um novo tipo de sinfonia ou carnaval, mas não é museu...[é desejável] a combinação de objetos com outros meios de comunicação, com filmes breves ilustrando um conceito, gráficos adequadamente desenhados mas os objetos devem permanecer como estrelas da cena" (Witlin citado por Hudson, 1977:3).²⁴

Os museus de história natural podem complementar suas exposições com filmes sobre a vida dos animais, propiciando, assim, a possibilidade de um estudo completo, "através de filmes e vídeos os visitantes dos museus podem ver [os animais] voando, correndo, saltando, comendo e acasalando-se em seu habitat natural. O museu, neste sentido, passa a ser a segunda melhor opção" (Hudson:75). O papel do museu passa a ser o de mostrar o animal empalhado em detalhes e o papel do vídeo o de mostrar o seu comportamento. "Podemos parar o filme para estudar um animal em particular tanto tempo quanto quisermos. [No Museu] não podemos estudar seu comportamento, porque comportamento implica movimento e esta é a diferença essencial entre o museu e um filme ou entre o museu e o zoológico" (Hudson, : 75)

²³ Dispersão dos povos por motivos políticos ou religiosos.

²⁴ De acordo com esta corrente, o citado Parque Oceânico Cousteau não é um museu,

O zoológico é também um tipo de museu, desde que estruturado de forma científica. O primeiro zoológico desse tipo foi o Jardim Zoológico de Londres, inaugurado em 1826. Atualmente o zoológico de maior influência no mundo é o Noorder Dierentpark de Emmen, na Holanda, fundado em 1935 no jardim de uma casa de família. É particular mas conseguiu uma certa ajuda do poder público por ser uma entidade sem fins lucrativos que cria fontes de trabalho numa região de muitos desempregados. Sua filosofia é que o zoológico somente se justifica se for educativo e que isso só é conseguido através da apresentação correta dos animais, ou seja em reproduções dos seus habitats. Criaram-se dentro do zoológico três regiões: a europeia, a africana e a sulamericana; dentro delas criaram-se ainda sub-regiões. Criou-se também a casa de África e nela um pequeno museu etnográfico já que *"o homem não pode ser pensado ou estudado isolado da natureza como um todo"* (Hudson, 80). No Biotério é proposta uma "viagem" que começa no momento em que a vida se iniciou na terra e chega até os dias de hoje. *"O que o Noorder Dierentpark tem tentado fazer é dar coesão às suas coleções e fazê-lo de forma tal que as mesmas chamem a atenção de uma geração que foi criada com a televisão e que aceita seus métodos normalmente. Deixou de lado a divisão tradicional entre museu e zoológico, contratou os melhores cientistas e designers de primeira classe para fazer sua mensagem atrativa. Neste programa os animais são ao mesmo tempo coleção e mídia"* (Hudson, 80).

A inovação na técnica de exposições na era da televisão, que é um movimento mundial atinge inclusive museus tidos como extremamente tradicionais, como é o caso do Museu de História Natural de Londres, onde a partir de abril de 1992 *"as relíquias sagradas da coleção amarelhada durante um século por gerações de cientistas e pesquisadores está dando lugar a aparelhos de televisão e vídeo-games inter-ativos"* (The Guardian, 25/04/92), e, entre muitas inovações que contribuem para realçar os objetos há uma ponte de aço em cuja beira dinossauros parecem galopar e que leva a uma sala robotizada, onde o público fica maravilhado. Segue-se para uma mostra cada vez mais excitante onde vídeos interativos tratam das questões atuais relacionadas com a natureza. (The Guardian, ibid)

"O importante não é ser novo, mas fazer as coisas de uma forma mais fresca, mais brilhante e atraente" (Hudson, 112).

Galerias de Vizinhança

Um tipo diferente de Museu que não corresponde totalmente à definição do ICOM é constituído pelas Galerias de Vizinhança, que começaram a aparecer nos Estados Unidos na década de 70. Nelas "o trabalho científico dos técnicos é completado pela participação de uma comunidade de habitantes que reúne crianças, estudantes, operários, famílias, minorias, grupos e associações profissionais trabalhando junto aos animadores da galeria sobre temas escolhidos pelo grupo, que reflete, se documenta, se exprime participando das ações coletivas". (Giraudy, 1990:35). Caracterizam-se por não possuírem um acervo permanente e por utilizarem técnicas museológicas "para que a mensagem dos objetos seja eloquente, entre os homens que os fabricam e os que aprenderão a vê-los, compreendê-los e amá-los" (Giraudy, :37).

Constituem outra forma para transformar o museu num serviço público e têm como característica distintiva o fato de terem o "sabor local" da comunidade em que estão inseridos. Estão no polo totalmente oposto de museus como o do Vaticano, que tem um salão de mitologia grega ou o de Estocolmo, que possui a maior coleção de porcelana chinesa fora da China, coisas que hoje não tem mais sentido.

Os espaços físicos utilizados variam, abrangendo de antigos museus tradicionais até barracões e casas precariamente construídas. A importância delas reside em que são centros culturais onde os habitantes da comunidade local têm um lugar para realizar exposições temporárias de cunho educativo sobre um problema que afeta a essa comunidade especificamente. O trabalho da equipe museológica consiste em estudar a problemática conjuntamente com seu público e aplicar técnicas museográficas adequadas à compreensão do mesmo²⁵.

O pioneiro destes museus foi o de Anacostia, aberto em 1967 num distrito negro de Washington, já descrito na página 6. Ocupa um velho armazém do século passado, onde ainda há máquinas de moer café e de sorvete. Há uma área para artes plásticas, um pequeno zoológico, um mini-museu, palco, televisão.

Outro museu de vizinhança foi criado pelo Museu Nacional de Antropologia do México, em Tacubaya, um subúrbio de trabalhadores na sua maior parte analfabetos. O detonador do processo foi uma pesquisa

²⁵ Em Campinas veremos que o Museu Dinâmico de Ciências atua desta forma no projeto denominado Micro-Bacias.

de 1972 que revelou que os trabalhadores do distrito não visitavam o referido museu e muitos deles nem tinham ouvido falar a respeito, sendo que se trata de um dos museus mais importantes do mundo, com doze salas que mostram mais de 30 mil anos de história, "indissociavelmente ligado à capital mexicana, [que] recebe cerca de sete mil visitantes nos fins-de-semana [e onde] o impacto de certas salas é tão grande que pode levar o visitante a esquecer o tempo" (Tolledo, 1992, 5-7).

Conseguiu-se um terreno e construiu-se um grupo de prédios para abrigar coleções trazidas do Museu de Antropologia e uma cabine para projeções ao ar livre. Contratou-se um guarda da comunidade e permitiu-se que os visitantes trouxessem seus animais domésticos e tocassem nos objetos que quisessem. O museu passou a desempenhar o papel de um clube para as crianças do bairro, e de centro assistencial para os adultos. "La casa del museo" preencheu um vazio, ajudando a resolver problemas que outras instâncias do poder público deveriam resolver. "Em pouco tempo, o Museu tinha-se transformado num escritório de informações e conselhos, lidando com tudo, até problemas matrimoniais" (Hudson, 1982). Passou a ser um centro cultural, onde as pessoas aprendiam a ler ou comentavam seus problemas de desemprego.

A equipe do museu ganhou a confiança deles dando-lhes este espaço e conseguiu levá-los a conhecer a instituição principal, que tinha sido a motivação primeira da sua inserção na comunidade e passou a ser secundária quando confrontada com a importância assumida pela própria "casa".

Um quase equívoco: função educativa x programas com escolas.

Como vimos até agora, o papel dos museus reside na guarda e exibição dos objetos produzidos pela sociedade, assim como de espécies naturais, para que estes sirvam para o aprimoramento dos conhecimentos do público sobre determinados assuntos, específicos de cada instituição.

A função educativa dos museus, prevalecendo sobre a função de guarda, afirmou-se totalmente nos últimos cinquenta anos, mas o projeto burguês de utilizar os museus para educar o povo nos gostos definidos pela classe dominante começou a dar mostras de exaustão a

medida que o conceito de educação passou por uma revisão. No século passado, o conceito vigente de educação era aquisição de informação factual. "Hoje há um consenso de que educação tem a ver com o crescimento e o desenvolvimento da pessoa integral e que o ameahamento de fatos e seu ordenamento é apenas parte do processo mais amplo". (Hudson, :177).

A educação hoje é vista como um processo permanente de inserção do homem na cultura, onde ele mesmo aprende a aprender, tornando-se sujeito da auto-educação. "Ao mesmo tempo que socialmente a educação, um domínio da cultura entre outros, é condição da permanente recriação do saber ... é condição da criação da própria pessoa. Aprender significa...realizar em cada experiência humana individual a passagem da natureza à cultura" (Brandão, 1984:18).

Acredita-se que a educação tem que se dar ao longo da vida toda do indivíduo, sem limitar-se a passar um saber "erudito", legitimado pelo sistema. "...a educação precisa ser permanentemente universalizante, aberta, absolutamente democrática e precisa se constituir como um domínio do saber que, muito mais amplo do que a escola e o sistema escolar, acabe sendo o da própria cultura pensada como educação" (Brandão, 1984:65)

A escola passou a ser definida como uma das instâncias educativas, a instância formal, criada em determinado momento histórico que não exclui outros espaços educativos. "Durante quase toda a história social da humanidade a prática pedagógica existiu sempre, mas imersa em outras prática sociais anteriores. Imersa no trabalho: durante as atividades de caça, pesca e coleta, depois da agricultura e pastoreio, de artesanato e construção. Ali os mais velhos fazem e ensinam e os mais moços observam, repetem e aprendem" (Brandão,: 19)

Os museus tradicionais, limitando-se a transmitir verticalmente um saber "consagrado" estariam reproduzindo o modelo da escola oficial, sendo mais um aparelho ideológico do estado no sentido althusseriano ou uma instituição privada de hegemonia no sentido gramsciano.

Dentro da nova concepção de educação -como uma atividade de duplo aprofundamento, pessoal e social, de auto-informação contínua, indistinta do trabalho criador e inseparável da participação política, (conf. Furter, 1974:120), - passou-se, aos poucos, a

perceber que o museu podia ser um local de educação permanente²⁶, tanto no Primeiro como no Terceiro Mundos, fundamentalmente no que diz respeito à valorização de culturas regionais. Nos países do Terceiro Mundo a grande contribuição de alguns museus tem sido a de recuperar a cultura autóctone, outrora desprezada em favor da cultura do colonizador, que, acreditava-se era a única capaz de trazer o progresso, meta endeusada pela civilização ocidental. *"Intimamente ligado à deificação do progresso, tenta-se transformar as novas repúblicas [latino] americanas em pequenas França, Inglaterra ou Estados Unidos e se arremete com fúria contra os elementos culturais tradicionais considerados como lastros ...Educar, neste contexto, é exterminar a cultura [latino] americana"* (Malo Gonzalez, 1985:5). Esta observação vem ao encontro de Pierre Furter (1974:96) : *"na América Latina, mais que em outras regiões a situação atual é a resultante de uma colonização que criou sociedades fragmentadas, onde coexistiam elites -tradicionalmente identificadas com a cultura das metrópoles- e populações esparsas e isoladas, que lhes pareciam tão estranhas e longínquas como os povos estrangeiros"* Nesse sentido, os trabalhos de Anacostia, Chordeleg, Marajó, Niamey ou Tanzânia (analisados no próximo item deste capítulo) na revalorização da cultura autóctone, se constituem em tendência para o futuro dos museus do Terceiro Mundo²⁷.

Também nestes últimos cinquenta anos os museus aparelharam-se para atender escolas e denominaram esse atendimento de "serviço educativo" com o qual passou-se a uma divisão artificial das funções do museu, entre o que é educativo como sinônimo de atenção a escolas, como se a própria essência da exposição museológica não fosse educativa para qualquer visitante. *"A educação dentro de um museu é mais do que ...a quantidade de ônibus escolares que param na porta; é antes de mais nada um estado de espírito, uma conscientização profunda"* (Trudel, 1991:389).

Concomitantemente, as escolas perceberam a importância de se

²⁶ "duplo processo de aprofundamento, tanto da experiência pessoal quanto da vida social global, que se traduz pela participação efetiva, ativa e responsável de cada sujeito envolvido, qualquer que seja a etapa da existência que esteja vivendo" (Furter, 1970:136-137)

²⁷ Anacostia não é Terceiro Mundo mas vale lembrar que os Estados Unidos cada vez mais se subdividem internamente em dois mundos, o dos brancos e o dos outros: negros, chicanos, etc., que tem problemas iguais ou piores do que os do Terceiro Mundo strictu sensu.

utilizar do meio museal para melhorar o nível de ensino, já que o museu permite a experimentação, [propicia] "que aquilo que [na escola] só pode ser lido nos livros, possa ser observado, ouvido, tocado e muitas vezes cheirado e saboreado... Como um balão que uma vez enchido nunca mais encolhe até sua forma primitiva, as dimensões do mundo de uma criança ficam alargadas para sempre com a visita a um museu" (Yoris et alii, 1986:03). A procura por parte das escolas é comum nos países do primeiro mundo, assim como o interesse dos museus por trabalhar o público escolar e infantil, por um lado para, através da criança, atrair os pais e, por outro, porque estão sendo educados os futuros usuários. "As crianças são o primeiro alvo do nosso museu, percebendo o benefício adicional ...do interesse dos pais ...Temos atraído muitas crianças ao museu e temos a esperança de começar a criar nelas as bases dos usuários de museu do futuro" (Haase, 1988:50).

No Brasil esta vinculação de escolas com Museus ainda é muito precária, seja por falta de atendimento especializado por parte dos museus, seja por desinteresse ou desinformação dos professores. Muitas vezes os professores vão uma vez e não retornam, entre outras coisas porque os museus não se preocupam com a forma como recepcionam o público escolar, pois só importa que o número de estudantes engrosse as estatísticas. "No mais das vezes são nestas tentativas de visitas integradas que começam e terminam as relações museu-docência" (Lopes, s/d). Paradoxalmente na realidade brasileira a escola é fundamental para os museus "sem ela não sobrevivem, já que sua clientela é quase que exclusivamente escolar" (Lopes, s/d)²⁸.

O fato de que a maior parte do público seja escolar leva muitos museus a realizarem um esforço de cooptação das escolas, adequando-se

²⁸ A nossa experiência pessoal endossa algumas destas afirmações. Se o Museu não faz previamente um trabalho de informação junto ao professor, este vem desmotivado, apenas "porque a diretora mandou", desinformado, confundindo a instituição com outra similar (museu de história com museu de arte, Puccamp com Unicamp entre outras) ou, em alguns casos, pensando em tirar uma tarde de folga, abandonando os alunos no Museu. Por outro lado, nem sempre os programas que os Museus oferecem para os estudantes estão cientificamente elaborados, as exposições não estão à altura das expectativas, as oficinas não têm coerência com as mostras, as monitorias não são exercidas por profissionais da área, (por exemplo, ministra aulas e oficinas de cultura indígena uma pessoa graduada em artes), o que faz com que o público se sinta desrespeitado, como veremos numa observação de Hudson no final deste capítulo.

a seus métodos, transformando-se em laboratórios para o ensino de determinadas disciplinas ligadas aos temas de exposição, adequando as exposições, conseguindo transporte e lanche gratuitos. O Programa Nacional de Museus, atualmente desativado, tentou modificar esta realidade a partir de 1983. As pesquisas desenvolvidas por este Programa vinculado à (extinta) Fundação Pró-Memória²⁹, revelaram que "as atividades denominadas educativas dos museus eram quase que exclusivamente dedicadas a crianças e , adolescentes escolares, deixando de fora ...um imenso contingente...não atendido pelo sistema formal de ensino; estas atividades...eram representadas pelas célebres visitas programadas tantas vezes sem a mínima preparação do professor e do educando;...as comunidades não encontravam o seu espaço, ali não eram ouvidos seus anseios e aspirações, havendo com frequência uma total rejeição [aos] museus [por parte da] população" (Fonseca, 1985:37).

O Programa pretendia orientar todos os museus do país para atender às necessidades educativo-culturais do mesmo. "A proposta de atuação do MUSEU como agência educativo-cultural foi pensada numa linha de educação permanente, visando propiciar oferta de atendimento educativo alternativo, de natureza não-convencional e o desenvolvimento de ações complementares ao ensino formal, sempre com caráter experimental, buscando um grau maior e melhor de adequação da educação à realidade sócio-econômico-cultural da clientela" (Minc, 1985:07)

A teoria educacional que embasava o programa era promissora, com Piaget, Paulo Freire, Dewey, Pierre Furter entre outros. Norteavam suas intenções as orientações emanadas do II Plano Setorial de Educação, Cultura e Desportos 1980/1985 que priorizava as iniciativas culturais a fim de que elas servissem para a "identificação cultural, através da qual o povo exara suas características como sociedade e como nação, tanto no plano material como no espiritual e tecnológico, e ligado à criatividade de subsistência, onde a cultura é, também, instrumento de sobrevivência". Neste plano constava que "educação é direito fundamental e basicamente mobilizadora, encontrando, especialmente, na sua dimensão cultural o espaço adequado para a conquista da

²⁹ Vinculada ao Ministério da Cultura, extinto em 1990.

liberdade, da criatividade e da cidadania" (Minc, 1985:09)

O documento do Programa Nacional de Museus estabelecia uma diferença entre ação complementar e ação alternativa da escola formal. A primeira complementaria os conteúdos curriculares da escola e a segunda seria dirigida aos grupos não atendidos pelo sistema formal de ensino, dentro da perspectiva da educação permanente, alicerçada no contato com a comunidade, na linha das Galerias de Vizinhança. *"É possível que experiências educacionais planejadas com envolvimento comunitário, e tomando a cultura como componente básico da educação, viabilizem uma proposta de educação alternativa que possa ser intrinsecamente criadora e libertadora"* (Minc, 1985:20). A partir deste documento houve algumas ações relevantes, mas isoladas, como por exemplo o trabalho realizado pelo Museu da República no Rio de Janeiro na recuperação do Bairro do Catete.

Pesquisas realizadas em Campinas em 1988 mostram poucas modificações no quadro geral. Os museus continuam tendo como principal público os estudantes levados pelas escolas e, como consequência, verifica-se uma "escolarização" dos museus, ou seja, a incorporação por estes das finalidades e métodos do ensino escolar, o que *"confunde o campo de ação cultural dos museus, reduzindo-os a instituições que são usadas apenas para ilustração dos conhecimentos ministrados pela escola"* (Lopes, 1988:54). O museu estaria suprimindo deficiências da escola, sendo o suporte de propostas escolanovistas, ou seja, de ensino vivenciado, de aprender fazendo; o pior é que, de acordo com Bruno (citado por Lopes: 54) os museus também não estão aparelhados com recursos humanos para contribuir com o ensino formal.

Um caso curioso que mostra o papel educativo de um museu para todas as segmentos de uma sociedade acontece na Grécia com o Museu Goulandris de História Natural, perto de Atenas. Tradicionalmente os gregos não têm interesse na natureza, as crianças não tem animais domésticos e o estudo da vida dos animais selvagens não é considerado relevante para ser introduzido no curriculum escolar. Completado em 1983 com uma galeria ornitológica, mostra toda a vida vegetal e animal da Grécia, juntamente com seus minerais, rochas e objetos de paleontologia. *"Em todos os assuntos de ambiente natural, o Museu Goulandris é a consciência da nação. Com certeza não há outro museu no mundo em igual posição"* (Hudson, 85). Num país onde os animais domésticos são tratados com indiferença e as vezes com crueldade, o

peça" (Malo Gonzalez, : 7). Este museu parte dos novos conceitos da educação contemporânea, que deve ser humanista, crítica, criativa e participativa, identificada com a cultura local, flexível às mudanças e realista, para que os alunos aprendam a aprender. O projeto do museu faz parte do "Programa Regional de Desenvolvimento Cultural" e do "Centro Interamericano de Artesanias y Artes Populares", cuja principal preocupação é basear os programas educativos na cultura autóctone. As exposições contam com peças arqueológicas da região (muito rica em assentamentos pré-colombianos e sistematicamente saqueada) e artesanato local. Através das técnicas museográficas, tenta-se reforçar "a continuidade temporal da criatividade humana" (Malo. G. :7) mostrando ao artesão atual que suas peças não são feias em comparação com as européias mas que obedecem a uma tradição própria. Almejava-se que, em determinado momento os artesãos passassem a gerir o museu. O projeto ainda não atingiu sucesso pleno. Obstaculizam seu desenvolvimento disputas internas entre os artesãos e a intervenção dos comerciantes que vieram atrás dos turistas que descobriram Chordeleg. Por outro lado, há muito otimismo de parte dos promotores e a consciência de que qualquer projeto comunitário requer entre dez e doze anos para atingir resultados.

O Museu do Marajó está situado no pequeno município de Cachoeira do Arari. Numa ilha, sem recursos, com a colaboração da Prefeitura e da Associação Rural, idealizado pelo ex-sacerdote Giovanni Gallo, transformou-se num verdadeiro centro de recuperação da economia local e da cidadania, revalorizando o homem marajoara, permitindo que seu contato com a população branca fosse realizado em termos mais equilibrados. Revitalizou-se o artesanato, levando ao crescimento econômico da região, através da venda desse artesanato re-elaborado e da constituição de um museu histórico, com peças arqueológicas, que atrai centenas de turistas. Um exemplo da re-elaboração do artesanato está constituído pela "tradução", em pontos de cruz, de desenhos da cerâmica marajoara, a fim de que as bordadeiras os reproduzam em panos de prato, para vender. (Gallo, 1991)

As exposições itinerantes

Outra tendência marcante na atualidade é a realização de mostras fora do prédio do museu, em bairros afastados ou em outras

idades. Há museus que tem um serviço somente para cuidar da itinerância, por exemplo o SITES (Smithsonian Institution Travel Exhibitions Service). As mostras itinerantes podem ser montadas no local ou pré-embaladas em containers dobráveis. Outra possibilidade são os ônibus-museu que circulam com a exposição montada dentro. O primeiro Musée -bus foi implementado pelo Museu de Belas Arte de Marselha já descrito na página 6. Em escala menor estão as maletas pedagógicas (kits) que são utilizadas para divulgar os museus dentro das escolas.

A administração dos Museus

O pessoal

Durante muitos séculos a responsabilidade pela gestão dos museus esteve, ou bem nas mãos dos proprietários das coleções e/ou seus prepostos ou a cargo de pessoas que oficiavam de curadores por diletantismo, literalmente "amor à arte". A tendência atual é à profissionalização. Há cursos de museologia, nas universidades e/ou nos próprios museus e os curadores (diretores ou responsáveis) são também cientistas. *"Historiador especializado em arte, ciências naturais ou humanas, tecnologia, pedagogia, o diretor de museu deve ser capaz, mediante suas próprias pesquisas, de formar e estudar as coleções sob sua responsabilidade, quer se trate de obras de arte, cogumelos, fósseis ou máquinas..."*(Giraudy, 73)

Não há uma uniformidade de critérios sobre a quantidade de pessoal requerida, nem o tipo de vínculo. Nos Estados Unidos e Canadá trabalha-se muito com voluntários recrutados na comunidade, coisa que não é muito comum na Europa. No Brasil trabalham temporariamente muitos estudantes que realizam estágio em áreas afins.

Considera-se um museu de grande estrutura organizacional aquele que tem mais de 50 funcionários permanentes. (Trudel, 386)

Os recursos financeiros

Em séculos anteriores os museus eram sustentados por famílias ou instituições ricas. Quando o sustento por parte de uma só pessoa tornou-se inviável pela própria evolução da sociedade e o desaparecimento gradativo da nobreza, passa-se ao mecenato de grupos, constituído pelas sociedades amigos de museus. Muitos museus

atualmente são fundações e se auto sustentam com a venda de reproduções, revistas, catálogos, souvenirs vários (camisetas, chapéus, etc.), cobram ingresso, cobram taxa pelas exposições temporárias, ministram cursos pagos. Alguns museus apelam à venda de obras de arte para cobrir despesas, como é o caso dos museus universitários da Grã Bretanha (Museums Journal, July 1992, apud).

O primeiro museu a ser conduzido como um negócio foi o Metropolitan de Nova Iorque (1870), pioneiro em criar um sistema de sócios e patrocinadores. Isto não deixa de ser paradoxal, quando os primeiros museus dos Estados Unidos (Charleston, 1793, Peale, 1782 e Salem, 1799) eram públicos³⁰.

O Metropolitan também foi o introdutor do sistema de exposições de obras emprestadas de particulares (1873) o que permitia expor novas e ricas coleções sem ter que investir para adquiri-las. Outra inovação do Metropolitan aconteceu em 1880 quando realizou um acordo com a Prefeitura de Nova Iorque, alugando-lhe um prédio cuja manutenção corre por conta desta última.

É o exemplo vivo do "museu-empresa" a tal ponto que hoje discute-se seu real papel na sociedade. "[O Museu] pode ser considerado um anexo da sua loja. A questão central é: Que contribuição de alguma consequência fez o Metropolitan nas áreas de arte e ciência [a não ser o privilégio de ser] a maior casa de tesouros do hemisfério ocidental?" (Hudson, 57).

Este exemplo não quer dizer que todos os museus de arte dos Estados Unidos se comportem da mesma forma. O Museu de Arte Moderna, ao contrário, aberto em 1929, trabalha com a idéia de que a arte está a serviço da comunidade e influenciou diretamente o Centro Georges Pompidou, paradigma atual do que deva ser um centro cultural. "[O Museu de Arte Moderna] foi responsável em grande parte por introduzir o conceito de que o museu devia ser um centro comunitário, um lugar de atividades e não apenas o lar das coleções". Esta filosofia é mantida dentro de um modelo capitalista de gestão, tirando proveito econômico das coleções, que não são apenas mostradas mas utilizadas para ensinar design. "[O Museu] foi o pioneiro da noção de que as coleções são um capital que deve gerar dividendos"

³⁰ Enquanto que na Europa os museus foram primeiro privados e depois públicos, nos Estados Unidos deu-se o caminho inverso (conf. Hudson, 1977:8)

A questão do financiamento das atividades museológicas é assunto delicado. Por um lado, é desejável que os museus sejam autofinanciados ou financiados por particulares em lugar de depender de verbas públicas. O autofinanciamento pode trazer o problema que foi apontado para o Metropolitan: transformar-se num comércio de souvenirs.

O financiamento por parte de capitais privados pode gerar uma dependência extrema quanto aos temas a serem discutidos e o museu pode passar a ser um aparelho ideológico do sistema, em lugar de ser um fórum de discussões visando a introdução de melhorias sociais, como aconteceu no Deutsches Museum em Munich. Este museu teve seus anos dourados ao redor de 1920, em parte devido à obrigatoriedade que todo estudante tinha de frequentá-lo pelo menos uma vez por ano. Seu fundador passou a história como um notável arrecadador de fundos que soube combinar o público com o privado de forma muito produtiva. Conseguiu que a indústria local pagasse as despesas correntes do museu, o município dava luz e aquecimento gratuitos e as instituições acadêmicas providenciavam a equipe técnica. Conseguiu em determinado momento um fundo especial que permitia que 300 pessoas por ano ficassem durante quatro dias no museu. Estas bolsas eram distribuídas entre operários e estudantes de toda Alemanha. Estes visitantes deviam fazer um relatório e o melhor destes ainda ganhava um prêmio. Mas a dependência do dinheiro proveniente das indústrias criou problemas no que se refere a contextualizar a produção industrial e tecnológica. *"Qualquer sugestão de que o capitalismo nem sempre contribuía para o bem comum ... não teria sido tolerada pelos patrocinadores do museu"* (Hudson, :100) ³¹

Isto piorou com o nazismo e o museu passou a ser um museu de "pura tecnologia". Atualmente o seu mérito reside em ser ponto de encontro dos campos científico, industrial e tecnológico e em ter conseguido que cada firma custeie alguma despesa, por exemplo a Siemens cuida dos equipamentos de comunicação, a firma Carl Zeiss financia o planetário e assim por diante. *"As pessoas que controlam a indústria alemã sentem que este é um museu próprio deles"* (Hudson:100)

Em São Paulo a Estação Ciência conseguiu um tipo de acordo

³¹ O original em inglês, PAYMASTER, ou seja "amo que paga" define melhor a relação de dependência.

similar com as empresas. Cada indústria paga um stand de exposições, viabilizando dessa forma o contato da população com a mais moderna tecnologia produzida no país. A estação trabalha na linha do Palácio das Descobertas de Paris, do Museu de Ciência e Tecnologia de Chicago e do Centro de Ciências de Ontário em Toronto, entre outros.

A comunidade museológica tem críticas aos museus deste tipo. O caso de Chicago ilustra um estilo chamado de "tipo norteamericano". Este museu conseguiu que vários patrocinadores pagassem diferentes temas, por exemplo a seção de agricultura foi financiada pela Massey-Harris. O resultado em termos museográficos é que cada patrocinador colocou seu estilo no seu "setor" portanto o museu parece mais uma feira industrial, onde em lugar de uma exposição vê-se propaganda das companhias que, por outra parte utilizam o museu como veículo para recrutamento de pessoal.³² O Museu de Ciência de Chicago consegue ter quatro milhões de visitantes por ano,³³ mas ao custo de ser indiscutivelmente a voz do sistema. Para conseguir patrocínio o museu deve "mostrar que ... é útil à comunidade e que sustenta os valores do sistema. Não pode envolver-se em controvérsias nem demonstrar que é supérfluo. Por isso enfatiza mais a ciência de hoje do que a de ontem, a participação do visitante, as exposições industriais [deixando de lado] a questão do desenvolvimento histórico...os visitantes podem vir em grande número apenas para divertir-se sem necessariamente aprender absolutamente nada" (Hudson, : 107). O principal questionamento aos museus de ciência é apresentarem as descobertas tecnológicas como uma finalidade em si mesmas sem inseri-las no seu contexto social.

"Se certos museus etnológicos tem por vocação confrontar o visitante com culturas distantes no espaço, de incitá-los a se interrogarem sobre a civilização da qual participam, o museu da técnica, apresentando ...o mundo do industrialismo triunfante e a fé...no progresso, deve incitar a relativizar a própria cultura e sua responsabilidade na sociedade atual" (Raphael et H. Marx, :98)

³² Isto não quer dizer que todo museu com patrocinadores seja assim. O Victoria and Albert, em London, tem galerias patrocinadas por empresas multinacionais e/o particulares mas há uma uniformidade museográfica.

³³ Chegou-se a orgulhar de ser o museu mais barulhento do mundo, porque foi um dos primeiros a permitir a participação ativa dos estudantes.

2. O autofinanciamento permite a independência, mas não é um objetivo fácil de se atingir sem transformar o museu numa loja. É necessário um justo equilíbrio entre as atividades lúdicas e as científicas. Muito entretenimento e o museu deixa de ser interessante, muita ciência e ele não recebe visitas. Cobrança de ingressos e estímulo à visita dos turistas constituem algumas das formas mais usadas. Skansen e Ironbridge Gorge constituem em si mesmos uma atração turística para a qual se deslocam especialmente os viajantes. Apesar da controvérsia que há na Inglaterra por causa da progressiva "industrialização do passado"³⁴ o English Tourist Board tem se transformado no maior investidor nos museus e publica anualmente um Manual de Herança Inglesa. Eles entendem que o conhecimento por parte dos turistas colaborará com a preservação "quanto mais pessoas possam vivenciar [a herança cultural] mais elas estarão preparadas para protegê-la e conservá-la" (Hewison: 1987:102)

Outro museu que vive do turismo é o de Sargans, na Suíça. Em 1983 ganhou o Prêmio de "Museu do Ano", apesar do inconveniente de que o castelo em que está tem seis andares sem elevador. Mostra a história da região com uma museografia muito leve complementada por audiovisuais. Pertence à Sociedade Histórica de Sargans que constituiu uma fundação para arrecadar fundos particulares e do estado e contratou uma equipe museográfica de primeira linha, "demonstrando que o entusiasmo local e a apresentação profissional podem resultar num museu com aceitação entre os turistas mas que atende os requisitos científicos" (Hudson, :190)

Um caso bastante curioso é o da Dinamarca, onde os museus são mantidos pelas cervejarias.³⁵ (Campos, :55)

Os problemas financeiros dos museus atualmente atingem o mundo todo, principalmente aos de arte que estão apelando para a venda de obras valiosas a particulares ou fazendo campanha de doações, adquirindo assim obras de arte sem gastar dinheiro, como o Museu do Brooklyn que, em 1991 precisou fechar um departamento e reduzir o salário dos funcionários remanescentes entre 1 e 3% (Melikian, 1992:7)

³⁴ Hewison diz que há uma obsessão com o passado por falta de perspectivas de futuro e que a única indústria que está gerando dinheiro no momento é a da herança cultural. (Hewison, 1977, apud). Jeudy critica de forma similar a progressiva "museificação" da Europa, fato que associa ao declínio cultural. (Jeudy, 1990, apud)

³⁵ O consumo per capita é de 4 a 5 lts por dia!

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

Um trabalho realizado nos Estados Unidos durante seis anos com 300 instituições e 500 profissionais de museus concluiu que, em primeiro lugar, todo museu devia deixar clara sua missão, ou seja, qual seriam os seus objetivos de trabalho; só a partir daí poderiam ser planejadas as atividades. Para poderem desempenhar essa missão os museus precisam levar em consideração o público que atendem, suas expectativas e o contexto em que estão inseridos, a fim de poder dar o equilíbrio adequado aos objetos e à experimentação. Quanto mais o público está inserido na sociedade tecnológica, mais o museu precisará acurar suas técnicas de apresentação a fim de tornar-se atrativo. "devemos promover a compreensão da nossa audiência, o que implica não somente em quem eles são, mas quais são suas expectativas...e qual a base da sua experiência" (Blackmon, 1988: 55). O trabalho do museólogo é provocar encontros entre objetos e visitantes, e a forma em que esses encontros devem se dar é atualmente motivo de discussão em todas as partes do mundo.

Para Jan Jelinek³⁵, os museus só podem desenvolver seu potencial desde que se envolvam realmente nos principais problemas da sociedade contemporânea, problemas esses que não são estanques nem iguais para todos. "... com certeza haverá debate sobre de que forma, em algum campo, a sociedade pode ser servida. Servir à sociedade não é um conceito absoluto..; a qualquer tempo, certos problemas sociais aparecerão como prioritários e os museus, como qualquer outro meio de comunicação, não podem ignorá-los" (Hudson, 1987: 172)

Para Kenneth Hudson até o final do século os museus deverão seguir certas tendências:

-serem viáveis economicamente. "devem ter sentido dentro da estrutura política e econômica do país em que se encontram, o que pode envolver métodos de arrecadação de fundos e organização que os puristas podem não gostar"; (Hudson, 1987: 194)

-devem encontrar formas de entrosar-se de perto e ativamente com a comunidade satisfazendo reais necessidades e gostos, e, finalmente,

³⁵ Museólogo tcheco de renome internacional.

"nunca perder de vista ...o aparente paradoxo de que o sucesso da popularização depende diretamente de uma profunda pesquisa científica" (Hudson, 1987:194)

Podemos dizer que a museologia nova propõe o respeito pelos interesses do público mais do que pensar as virtudes da coleção, como acontecia nos séculos anteriores. Ou, para citar as palavras proferidas pelo Dr. Peter Pott, da Holanda, em 1962: "o diretor de museu hoje requer pluralismo de interesses e flexibilidade de imaginação" [ele deve] "considerar os interesses do seu público potencial em lugar dos seus gostos pessoais e seus hobbies especiais", deve ter respeito pelo público e consciência de que esse público vive numa sociedade informada. "Nada é mais irritante para o público que defrontar-se com o tratamento de uma matéria que parece infantil se comparado ao tratamento que tem sido dado à mesma pela imprensa, o rádio e, especialmente, a televisão. Uma apresentação infantil [ingênua] imediatamente produz completa rejeição; as pessoas sentem que, em lugar de receberem respostas razoáveis para questões levantadas com maturidade, são tratados como crianças às quais dá-se um doce e manda-se brincar" (citado por Hudson, 1970).

Outra das tendências de hoje é complementar todos os acervos com um estudo da sociedade em que estavam ou estão inseridos. Por exemplo, os museus de indústria começaram, na década de 70, na Europa ocidental a incorporar também a história social da industrialização local.

"Nos dias de hoje, um museu de ciência e tecnologia que não estimula seus visitantes a pensar sobre as consequências humanas e sociais do desenvolvimento está agindo de forma irresponsável e antiquada" (Hudson, 1987:112)

Os museus de história atualmente trabalham com a história social, com a vida cotidiana das pessoas, incluindo as relações econômicas e sociais entre as diferentes classes, a vida doméstica, as condições de trabalho e lazer, a atitude para com a natureza, a cultura, a religião, a música, a arquitetura, a educação. O importante é que o historiador não deixe de relacionar essa comunidade com o contexto mais amplo. (conf. Hudson, 1987: 120) e que não privilegie determinado segmento da sociedade. Se anteriormente só se pretendia colocar uma aura especial nos objetos pertencentes à classe dominante, excluí-los e colocar objetos dos dominados é reproduzir o

modelo. "Não é trocando o grandioso pelo humilde ou os mitos oficiais pelo pitoresco e singelo de aventuras nunca narradas que conseguiremos ver o que se passou e se passa ao nosso redor. devemos mostrar indistintamente os dois lados da moeda...e discutir o equilíbrio e o conflito que os permeiam" (Suano, 1986:90).

Instituição exemplar nesse aspecto é o Museu do Banco Central del Ecuador (Quito). Após anos de pesquisa arqueológica, arquitetônica e histórica, abriu-se em 1969 um museu que mostrava doze mil anos de história do Equador, de uma forma pluralista, onde estavam o indígena e o espanhol igualmente representados, não só nos objetos de exposição mas também na equipe de guias, que contava, pela primeira vez na história, com uma índia que falava quechua, o que permitiu que todas as comunidades indígenas se sentissem em casa. "O espanhol e o mestiço também estavam presentes através do urbanismo da cidade de Quito...firmava-se desta maneira nosso ser mestiço, simbiose biológica e originalidade espiritual, novo ser e nova raça" (Crespo Toral, 1985: 66)

Com referência aos Museus para crianças, a tendência contemporânea é fazer exposições para todo público, este definido como "conjunto de pessoas que lêem, vêem, escutam as obras...indivíduos de toda espécie, curiosos, turistas ou amadores e grupos organizados, profissionais, sociais, culturais, educativos, escolares, escoteiros, pessoas da terceira idade, deficientes ..." (Giraudy, 83).

Dos museus de arte espera-se que deixem de ser templos para "connaisseurs". Todos os museus até há poucos anos trabalhavam com a idéia de que seu público estava constituído por experts; enquanto outros passaram a trabalhar uma linguagem mais adequada ao público leigo, os de arte -com raras exceções, como pode ser o Centro Georges Pompidou-ainda contribuem para afugentar o público que se sente inferior e ignorante. No Brasil ainda há um agravante: as galerias de arte particulares permanecem trancadas com chave e/ou grades, obrigando a tocar a campainha e explicar o motivo da visita. Isto cria uma situação extremamente desconfortável, já que o visitante se sente um invasor.

O Georges Pompidou, conhecido popularmente como "Beaubourg", em Paris, é um centro interativo de arte contemporânea. Distribuído em sete andares, há exposições de artes plásticas, biblioteca, sala de

pesquisa, conferências, apresentação de documentários, teatro, cinema, vídeo, dança, debates, concertos, oficinas programadas, visitas guiadas. Abrange o Museu Nacional de Arte Moderna, o Centro de Criação Industrial, a Biblioteca Pública de Informação e o Instituto de Pesquisas e Coordenação Acústica e Musical; este último sendo um lugar de intercâmbio internacional entre compositores e cientistas.³⁶

Uma das propostas para aproximar mais o público das obras de arte é que os museus propiciem um conhecimento melhor da pessoa do artista, como acontece no museu de David D'Angers, na cidade de Angers, França, onde mostra-se todo o processo de confecção da obra, as ferramentas, os moldes, os recibos de pagamento. "se temos a oportunidade de nos submergir na vida, personalidade e poder criativo de um artista...é mais fácil fazer contato com ele e compreender a natureza das suas realizações" (Hudson,: 179). O Museu Nacional de Württembergisches de Stuttgart está realizando sua exposição de trabalhos de Niklaus Weckmann utilizando esta filosofia, mostrando documentos da situação econômica deste artista medieval, ferramentas e técnicas de trabalho. (Catálogo, 1992)

Do ponto de vista do seu papel social vemos uma variedade relativamente grande de concepções de qual deva ser esse desempenho. A maior parte deles obedece à orientação de um corpo técnico-científico, ficando de um lado do espectro aqueles que obedecem às diretrizes dos patrocinadores ou "paymasters" e, do lado oposto, os museus que servem exclusivamente aos interesses da comunidade ou vizinhança. O relacionamento com o público também apresenta graus diferentes.

-aqueles que ainda enfatizam a preservação e exposição dos objetos com rigoroso critério científico e se dirigem a um público de especialistas, denominados de "museus de referência ou de pesquisa" (Louvre, British e outros grandes museus) (Hudson,: 32);

-os que combinam a exibição de objetos com a história, enfatizando esta última e utilizando os objetos como ilustração e concentram seus esforços em comunicar-se com o público leigo (Museu da Diáspora, em Tel Aviv);

³⁶ Também de acordo com o critério de Witlin o Beabourg não é um Museu.

- os que permitem a experimentação, com exposições "hands on" (Museu de História Natural do Smithsonian e outros de ciências);
- os que procuram fazer com que os visitantes apenas tenham fruição ou diversão (o de Chicago e muitos museus para crianças nos Estados Unidos);
- os que se colocam a serviço da comunidade e usam as técnicas museográficas para enriquecer debates de interesse social (Anacóstia);
- os que procuram resgatar tradições, fundamentalmente o artesanato, para reutilizá-los em benefício da integração do povo na sociedade capitalista (Marajó)

Do ponto de vista formal, há cientistas que definem o museu como sendo um dos suportes da memória (os outros seriam os arquivos, bibliotecas e centros de documentação). Sua unidade de interesse é o documento e esses documentos tem como características formais serem objetos bi ou tri-dimensionais, exemplares únicos e múltiplos. (Camargo, 1991 seminário). Nesta concepção o objeto seria o principal elemento da instituição. Os museus centrados no objeto estariam privilegiando o "ver" em detrimento do "incorporar", o que para Suano representa a maior falha dos museus de hoje. "O ver ...está muito ligado ao culto do objeto verdadeiro, raro, precioso...A cadeira...em que ...sentava D. Pedro I ...não é mais histórica do que as outras...daquela época...Foi nossa cultura...a conferir-lhe uma aura que...não tem... e a maioria [dos visitantes] acaba...por ver exatamente... uma simples cadeira...[e] por concluir que museu é coisa chata" (Suano, 87). Só o objeto contextualizado diz alguma coisa ao público, deixa de ser um mero documento e passa a ter um significado. "Fora do seu contexto original, valorizado por características ...totalmente alheias, o objeto ...passa a ser documento e aquilo que ele tem de mais intrínseco, que é ser produto e valor da ação humana, conforme estudado por U.T. Bezerra de Menezes, não é levado em consideração. O estudo primeiro do objeto deveria ser sempre aquele que nos permitisse atingir as maneiras segundo as quais os homens se organizaram em sociedade para produzi-lo e quais eram suas funções nessa sociedade" (Suano, 88).

Esta é uma discussão sobre o objeto, sua comunicação e utilização, que envolve o conservador, preocupado com o objeto e o

educador, preocupado com a relação entre esse objeto e o público. Enquanto o educador normalmente quer esclarecer sobre o conteúdo simbólico da peça, o conservador em geral tem argumentos tais como : os objetos falam por si mesmos, o objeto concreto dispensa explicações, se desvendarmos o mistério do objeto a experiência museal fica perdida (Chapman, 1992:48).

As premissas para esta discussão não são iguais para todos os museus. "Num museu de ciências, o objeto, em geral, não é considerado como tendo um valor em si mesmo, mas pela sua potencialidade para ilustrar um fenômeno científico. Num museu de arte, o caráter único das obras leva os historiadores de arte a apresentá-las num despojamento absoluto de forma que nada possa distrair de sua contemplação" (Trudel, 1991:385)

Na Alemanha (ex) ocidental a grande novidade a partir de 1987 era fazer exposições encenadas, transferindo a aura do objeto para a aura da apresentação, atendendo aos interesses de um público que vive dentro de uma realidade ficcional dada pela tecnologia e os meios de comunicação. "Formulado de maneira paradoxal: o medium altamente complexo da exposição parece possibilitar ainda o acesso direto aos objetos em meio a um mundo ficcional...Enquanto, no lado da produção dos museus, os meios encenados obtêm cada vez mais importância e encobrem os originais, para o observador, o ambiente exposto torna-se ele próprio uma aparição original...A compreensão de uma situação toma o lugar do significado do objeto original"(Knodler-Bunte, 1987:55-74)

As Galerias (ou Museus) de vizinhança vem aumentando no mundo todo e espera-se que se multipliquem, dado que atendem necessidades sociais e educacionais."...nada tem demonstrado tanto sucesso, de Glasgow a Calcutá... [as galerias de vizinhança] podem ser chamadas a remediar as deficiências tanto da escola quanto dos pais" (Hudson, 192-183). Resta discutir se é desejável que os museus ocupem esse espaço, ou é necessário exigir que as instâncias correspondentes melhorem sua atuação, ou seja, a discussão que se coloca é se o museu deve substituir a escola ou ajudar a comunidade a exigir um bom sistema educativo e uma sociedade mais justa, onde as crianças possam efetivamente ir à escola na idade certa em lugar de terem que trabalhar para se sustentar. É preciso pensar se é papel do museu a confecção e venda de artesanato para ajudar uma comunidade a

sobreviver ou se seu papel é conscientizar essa comunidade sobre seus direitos, enquanto cidadãos, a um trabalho estável e a um salário condigno.

Tendo em conta que "não se pode esperar que o que foi vanguarda no seu tempo o seja para sempre" (Hudson, 1993), e que "os museus precisam se continuamente redefinidos dentro do contexto dos novos recursos técnicos e as novas demandas sociais" (Hudson, 1977:07) poderíamos resumir os paradigmas atuais da museologia como segue, com a ressalva de que isso pode mudar muito em breve.

- espaços físicos não tradicionais e descontraídos, o mais próximo possível do cotidiano das pessoas e da natureza,
- entrosamento com a problemática da comunidade/sociedade em que estão inseridos, procurando ser um canal de reflexão, objetivando soluções.
- pesquisa e análise dos conteúdos a serem mostrados com categorias rigorosamente científicas.
- formas de exposição dinâmicas, acessíveis e lúdicas, permitindo a participação do público, seja mediante representações teatrais, oficinas, desafios especiais ou pela utilização da moderna tecnologia, (informática, vídeo, robótica, realidade virtual, etc.)
- autofinanciamento através da combinação de fundos privados e públicos, de técnicas de marketing, patrocínio e aliança com atividades de mercado, principalmente o turismo.³⁷

Os paradigmas museológicos e museográficos vêm dos países do primeiro mundo e, como dizia Varine Bohan, continuam a ser imitados com vinte ou cinquenta anos de atraso, conforme o país (Salvat, 1974:14). Isso não acontece só nesta área. O "lag" cultural que separa o Primeiro do Terceiro Mundo tem feito com que a pesquisa neste último, em todas as áreas, esteja a reboque daquele. Resta-nos o uso racional das descobertas realizadas, que nos chegam tardiamente, a fim de solucionar os nossos problemas, utilizando em cada caso aquilo que convém, tendo o cuidado de não copiar modelos ao pé da letra, e de não esquecer a nossa própria realidade social.

³⁷ Em todos os museus, do Centre Pompidou ao Marajó, passando por Skansen, os turistas são responsáveis por grande parte da renda. O Centro Pompidou é considerado o segundo maior polo de atração turística do mundo, com sete milhões e meio de visitantes por ano.

CAPÍTULO II

Os MUSEUS DE CAMPINAS

INTRODUÇÃO

Neste capítulo faremos um inventário crítico dos museus de Campinas, observando sua realidade e buscando determinar seu grau de proximidade com os paradigmas da museologia mundial referidos no Capítulo I.

Não se trata de um simples inventário, *"descrição minuciosa, um levantamento sistemático visando, entre outros, o conhecimento"* (Holanda, 1986:264), porque é uma pesquisa que pretende adentrar na intimidade dos museus, nos seus problemas, na sua história e nas opiniões dos seus dirigentes.

Nosso instrumento de trabalho foram entrevistas semi-estruturadas mantidas com os responsáveis e, quando possível, com os fundadores dos museus. Os nossos pontos de interesse constam no anexo I.

As entrevistas foram registradas de duas formas, através de gravação e através de anotações. Isso porque, em determinados momentos o gravador não funcionou ou sua utilização foi impossível pelo barulho no ambiente. Também houve casos em que o entrevistado manifestou desconforto frente à possibilidade de ser gravado. Outras fontes utilizadas foram leis, históricos, relatórios, recortes de jornal, folhetos, documentos vários de arquivo morto, projetos de pesquisa e/ou de ação cultural.

Não raro encontramos o mesmo assunto abordado de diferentes formas conforme a fonte de informações. Documentos teoricamente objetivos, como leis e atas, deram-nos informações que a priori entendemos como imparciais, enquanto que os artigos de jornal e as entrevistas com os envolvidos deram-nos uma visão pessoal resultante da vivência, a paixão, o orgulho ou a frustração. O que apresentamos neste capítulo não tem, portanto pretensão de verdade absoluta, são versões dos fatos.

Optamos, na redação final, por manter o tom coloquial em que foram realizadas as entrevistas, porque entendemos que, assim como as novas técnicas museográficas apoiam-se na comunicação moderna, a literatura científica tem que ser menos árida para o leitor.

NA INTIMIDADE DOS MUSEUS DE CAMPINAS

1

Museu Arquidiocesano

DADOS GERAIS:

Endereço: Rua Emílio Ribas, 1082 - Cambuí

Telefone: não tem

Entidade mantenedora: Cúria Metropolitana

Pessoa Responsável: Celso Maria de Melo Pupo

Ano de Fundação: 1964(1a), 1972 (2a)

HISTÓRICO:

O museu foi fundado a partir de um acervo já existente que tinha sido coletado durante muitos anos pelo Arcebispo Metropolitano, D. Paulo de Tarso Campos, que antes era Bispo de Guarujá e percorria o litoral trazendo imagens que, ou as igrejas não mais usavam, ou que lhe chamavam a atenção por alguma raridade. Transferido para Campinas, trouxe o dito acervo pessoal e com o dinheiro da Cúria abriu um museu em 08 de março de 1964. O museu foi montado pelas mesmas religiosas que já tinham dedicado um pequeno museu ao falecido Bispo Dom Barreto. No dia da inauguração, o historiador Celso Maria de Melo Pupo foi convidado para dirigir o museu, coisa que tem feito por vinte e nove anos, honorariamente. Logo que assumiu, pediu licença ao Bispo para modificar a exposição pois, do seu ponto de vista, esta tinha inúmeras falhas. Embora ele não fosse formado em museologia, como historiador tinha visitado muitos museus, o que lhe dava um certo critério. O museu, porém, funcionava em dois andares: a via de acesso ao segundo era uma escada caracol, o que fazia com que muitas pessoas só visitassem o térreo. Em 1972, as paróquias passaram a ser autônomas, não havendo mais reuniões na arquidiocese, então, o salão de reuniões (com capacidade para 300 cadeiras e um tablado) foi requerido para uso do museu. Ao mesmo tempo, em 1971 a Santa Sé enviara um documento para as Conferências Episcopais solicitando zelo pelo patrimônio histórico-artístico da Igreja e a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) preparou um documento base "do

qual constassem uma fundamentação e normas práticas, a serem cumpridas para a defesa do patrimônio histórico-artístico da Igreja" (Museu Arquidiocesano, 1972:01). No item 1.7 do documento, aconselha-se a criação de museus para os objetos que não são mais usados na liturgia. "O grande acervo dos bens histórico-artísticos da Igreja tem dois aspectos: -O primeiro é o acervo vivo, espalhado pelas nossas Igrejas e casas religiosas.... -O segundo são os depósitos de objetos artísticos, isto é, o que não está mais em uso. Para este recomenda-se a criação de museus paroquiais, diocesanos e interdiocesanos..." (Museu Arquidiocesano, 01-02). As novas instalações foram inauguradas em 12 de março de 1972. As dificuldades financeiras da Cúria, devido à menor arrecadação durante as missas³⁸, fez com que a própria Cúria mudasse, alugando o prédio e, conseqüentemente, desmontando-se o museu.

ACERVO:

1260 peças de Arte Sacra e outras peças históricas generalizadas. Tem uma coleção de oitenta aquarelas de José de Castro Mendes, e uma biblioteca literária que pertencera a um padre membro da Academia Paulista de Letras, com obras raras em vários idiomas. O diretor do museu qualifica o setor de literatura brasileira e portuguesa como o mais completo de Campinas.

INFRA-ESTRUTURA:

Trata-se de uma casa de dois andares (sobrado) onde residiu o Bispo. A casa é em si uma reserva técnica, pois o museu não está aberto. Não tem laboratório e não tem salas de exposição.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

As peças são conservadas pelo diretor, que periodicamente trata-as com cupinícida. A biblioteca está indexada e organizada por temas. Cada objeto do museu está numerado e registrado num livro tomo onde consta o nome do doador. Há outro livro que funciona como fichário; em cada página é descrita minuciosamente uma peça, acompanhada da foto colorida.

³⁸ Na tradição católica, durante as Missas uma pessoa passa recolhendo donativos.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

A estrutura física da casa desanimou o diretor a montar exposições. Não havendo possibilidades de reforma, entendeu que o museu não ficaria bem se fosse disseminado em inúmeros quartos. Os objetos, portanto, estão guardados à espera de um espaço adequado.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

O vínculo de Celso M.M. Pupo com o Museu não é empregatício e sim moral. O Bispo era amigo íntimo do seu irmão que morava em Santos, eram como da família. Quando o Bispo veio para Campinas, e convidou-o para tomar conta do Museu, Celso Pupo aceitou, por essa amizade. Ele, por sua vez, também passou a ser amigo do Bispo, com quem muitas vezes ia bater papo depois do jantar até umas dez da noite, hora em que ele gostava de ir dormir.

Na época, Celso Pupo era um reconhecido historiador de Campinas. Sua carreira começara aos 14 anos, quando seguiu o caminho de vários membros da sua família, Pupo Nogueira, que eram especialistas em genealogia. Seu avô e tios eram consultores na área, pois havia uma disposição da Igreja que obrigava os nubentes, antes de casarem, averificar se não eram parentes próximos. Celso decidiu fazer a genealogia da sua própria família, que remonta ao primeiro vigário da cidade, Frei Antônio de Padua Teixeira Nogueira, e conseguiu levantar também a genealogia de várias famílias. Estimulado por amigos a apresentar o trabalho num concurso no Rio, decidiu contextualizar as famílias com um pouco de história da cidade, o que acabou num livro de 300 páginas, onde a genealogia aparece apenas como apêndice. Depois de nomeado diretor do museu, fez curso de museologia no Rio de Janeiro.

Durante um tempo, o tesoureiro da Cúria, Comendador Theodoro de Souza Campos Junior, colaborou com o museólogo e atualmente colabora um casal de caseiros, cuidando da casa e limpando as áreas externas em troca da moradia.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

O Museu sempre recebeu doações, em maior número a partir da segunda inauguração em que as famílias levavam seus pertences. Somente foi comprado o acervo de José de Castro Mendes, quando ele morreu, em 1970. A sua irmã pediu que lhe fosse pago o equivalente à confecção de um muro que dividisse sua casa do apartamento que o

irmão ocupava no fundo, a fim de alugá-lo para poder se manter.

Desde sua criação até a década de 70, o museu era considerado órgão complementar da PUCC mas durante a administração de Benedito Barreto Fonseca, foi retirado do Regimento Interno e não recebeu mais dinheiro. O tesoureiro tinha depositado o dinheiro em caderneta de poupança e com esses juros são pagas, ainda hoje, as despesas de água e luz dos caseiros.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

Atualmente o museu só abre para pesquisadores, que vão acompanhados do diretor.

2

Museu de Arte Contemporânea de Campinas (MACCC)

DADOS GERAIS:

Endereço: Rua Benjamin Constant, 1633- Centro

Telefone: 31-0555 ramal 346

Entidade mantenedora: Prefeitura Municipal de Campinas

Pessoa responsável: Iracema Salgado (Coordenadora)

Ano Fundação: 1965

HISTÓRICO:

Devemos procurar a pré-história do Macc no grupo Vanguarda que realizara, em 1958, no saguão do Edifício Catedral, no centro, uma exposição norteadas por novos conceitos estéticos, que geraram polêmicas e marcaram a *"fronteira definitiva entre o academismo até então reinante e a arte nova"* (Prefeitura M. de Campinas, 1981:5)

Este grupo tinha *"como princípio antes de tudo: movimento...contra a reserva dos mestres que guardam para si o pulo do gato...contra a cultura de almanaque...arte para o lado de fora dos museus e das galerias fechadas..."* (ibid.) Entendiam que seus conceitos teriam uma atualidade permanente *"não seremos velhos amanhã porque teremos mudado"* (ibid, 7) O grupo Vanguarda também tem sua pré-história na realização da I Exposição de Arte Contemporânea de Campinas, no Teatro Municipal, onde Tomaz Perina, *"pintor laureado com*

trabalhos de feitiço acadêmico, notadamente no gênero pastel no qual se tornou mestre, apresenta-se com uma série de telas avançadas" (Correio Popular, 05/09/57, citado em Prefeitura M. de Campinas,13).

No mesmo ano (58) os membros do grupo entram em contato com Décio Pignatari, que os estimula a expor em São Paulo, onde a crítica os considera à altura da vanguarda européia. Durante os anos seguintes, realizam exposições em várias cidades e, em Campinas, utilizam principalmente o hall do Teatro Municipal, na rua 13 de maio. A demolição deste fará com que o grupo reivindique da Prefeitura um novo espaço, razão pela qual em 1965 funda-se o museu. O grupo fará a primeira exposição em março de 1966. A missão do grupo de inovar na arte local está cumprida. "...no momento em que o macc ³⁹ assume as atividades de artes plásticas locais, parece que, o grupo vanguarda, espontaneamente, como surgiu, começa a se dispersar. Seus artistas, independentes...continuam participando individualmente dos salões...e, em 1971, quando são convidados pela prefeitura para uma exposição retrospectiva...o grupo vanguarda já é considerado um grupo histórico" (ibid.:9)

Foi fundado como instituição em 1965, quando da primeira realização do Salão de Arte Contemporânea de Campinas.

ACERVO:

380 obras divididas em pinturas, gravuras, esculturas, desenhos e arte conceitual. Figuram entre os autores: Cândido Portinari, Mira Sdendel, Amélia Toledo, Claudio Tozzi, Bernardo Caro, Raul Porto, Francisco Biojone, Mario Bueno e Tomaz Perina (estes últimos cinco do grupo "Vanguarda").

INFRA-ESTRUTURA:

O primeiro edifício do Macc foi a Secretaria de Educação e Cultura, na Rua Abolição 1004.

A tradição oral diz que o edifício em que está atualmente foi construído especialmente para ele, com recursos doados pelo campineiro Roque Melillo (cujo nome o prédio leva), que morava em Nova Iorque e fez uma doação para construir um museu e uma biblioteca, o que foi

³⁹ No original, as maiúsculas foram abolidas.

efetivamente feito, inaugurando-se em 1976. A documentação existente porém, prova que, na verdade, o milionário que morava em Nova Iorque doou recursos para uma Escola e para uma Biblioteca, sem fazer menção a um museu.⁴⁰

Possui reserva técnica Não possui laboratório de restauro nem restaurador; quando acontece alguma coisa, mandam restaurar fora. O Museu tem em total 1300 m², divididos em: sala de exposições de mil metros quadrados, salas de administração e salas de oficina/cursos. Possuem uma hemeroteca com um funcionário. "*Nossas condições são precárias*", diz a coordenadora. Tem um sistema de arquivo de catálogos e uma pequena biblioteca com livros de arte doados por outras instituições, publicações várias e slides ,que estão sendo organizados para servir de fonte de pesquisa histórica. Não possuem computador, apenas um vídeo e um monitor de TV.

O estado do prédio não é exatamente precário, mas falta conservação; há manchas de umidade, pintura descascada, vidros trincados. Muitos dos vãos entre as vigas, que formam quadrados, apresentam fios soltos, onde deveria haver luminárias. O piso é de cimento polido e as salas estão montadas com divisórias de eucatex.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo está numa sala onde os quadros são enfileirados numa grade de madeira, numa espécie de grande guarda-roupa aberto, separados por fios de nylon. As peças grandes de formato não convencional estão em estantes e os objetos muito delicados, em caixas. Cada objeto está numerado e registrado num livro tombo, onde consta nome da obra, autor, se foi doada por este ou comprada e data em que entrou ao museu.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES

As exposições são temporárias, mudam todos os meses ou duram um período menor, conforme as circunstâncias.

Dá-se prioridade à arte contemporânea nacional e internacional. Trabalham-se também temas alternativos, tais como publicidade ou fotojornalismo. Realizam atividades conjuntas com consulados, Aliança Francesa, Instituto Goethe e galerias privadas de arte.

⁴⁰ A transcrição dos termos da doação consta no próximo capítulo.

Quando se trata de quadros, são dependurados em painéis de eucatex cor gelo, moduláveis, que constituem o suporte principal do museu. As instalações maiores podem se dependuradas de ganchos que estão nas vigas do teto ou apoiados em cubos. Em casos excepcionais, como por exemplo quando houve uma exposição de jóias, precisando de vitrines, solicitam empréstimo ao Museu da Cidade.

Não há um padrão igual para cada exposição, já que cada artista tem seu estilo. Normalmente os quadros só têm etiqueta com o nome e o autor. Para as instalações, utilizam-se outros suportes. As vezes algumas exposições utilizam video permanente, por exemplo, a montada em 1989 sobre a Revolução Francesa. As vezes, há performance e música mas só durante a vernissage. Isso é escolha do artista.

Quando a exposição é itinerante, ou seja já vem pronta circulando por diferentes lugares, passa por uma adaptação ao local. Dentro do possível, a diretora viaja para ver o espaço anterior ou, caso isso não seja possível, pede fotografias ou vídeos.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS

Atualmente, o quadro administrativo está constituído por Iracema Salgado, que é formada em artes plásticas mas não trabalha como artista. Está há 7 anos no museu, sendo que durante os quatro últimos foi encarregada das galerias do Centro de Convivência; voltou no segundo semestre de 1992. Os anteriores foram Geraldo Porto (artista plástico do grupo Vanguarda), Clodomiro Lucas, também artista e, anteriormente, Clélia C. Pimentel, com curso incompleto em ciências sociais, que agora trabalha no Gabinete do Prefeito. Antes dela havia um conselho, regulamentado pelo Decreto 4352 de 14/11/73 que, nos seus artigos 2º e 3º determinava que constava de cinco membros: o Diretor do Dpto Municipal de Cultura, na qualidade de presidente e mais quatro membros: *"um funcionário do Museu e três artistas plásticos campineiros que já tenham participado de salão oficial da cidade"* Atualmente, está-se tentando a implantação do conselho novamente, mas há problemas financeiros. Ela entende necessária a presença de pessoas de outras cidades no conselho, a fim de não criar "panelas", mas observa que, sem um pro-labore, os conselheiros vêm uma ou duas vezes e não retornam. Enfatiza que o conselho é importante para decidir a política de exposições. Por enquanto estas são definidas pela própria Iracema, que busca o

parecer do Diretor de Cultura e do Secretário. Esse novo conselho foi regulamentado pelo Decreto 10.559 de 10/09/91 e compõe-se de treze membros: "o Secretário Municipal de Cultura e Turismo, o Diretor do Departamento Municipal de Cultura, o Curador Geral do MACC, um Assessor de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura, um funcionário do Museu, um representante da Associação de Amigos do MACC⁴¹, um representante dos artistas locais, um representante da UNICAMP, um representante da PUCCAMP, um representante do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), três representantes Curadores de notório saber, com comprovada experiência administrativa". O decreto também determina que "serão remunerados a cada reunião com o valor de 50 UFR's⁴² os representantes do Conselho ...que não tenham vínculo empregatício com a administração municipal"

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES

As obras do acervo permanente foram adquiridas pela Prefeitura e alguns artistas doaram porque queriam ter uma obra no Museu. Não há levantamento sistematizado dos doadores. Este acervo raramente é exposto.

O MUSEU E SEU PÚBLICO

O museu está aberto ao público de 2a. a 6a. feira das 12h00 às 21h00h. e aos sábados das 08h00 às 12h00 e das 14h00 às 18h00 horas.

Dentro dos serviços educativos, durante algumas exposições acontecem work-shops com o próprio artista, mas isso depende exclusivamente do artista, não é iniciativa do museu. O museu promove cursos semestrais para adultos em dois níveis:

- desenho
- desenho de arquitetura de interiores
- história da arte
- pintura
- aquarela
- tear manual (iniciando agora)

Promove cursos para crianças chamados de arte-educação, de um

⁴¹ Na prática não achamos nenhuma referência a tal associação.

⁴² O que, aparentemente, não foi cumprido, visto que a coordenadora atribui o desinteresse das pessoas em participar do conselho à falta de remuneração.

ano, incluindo o estudo de traços, cores e pesquisa de material.

Para cada curso há um professor, são três turmas, nos períodos matutino, vespertino e noturno e são ministradas três aulas semanais de três horas cada (12 horas semanais).

São definidos pela coordenadora como "cursos de incentivo". O público varia dentro da faixa etária de 14 a 40 anos. Os mais velhos são mulheres que já criaram seus filhos e têm antecedentes na área. Iracema frisa que não se trata de "madames" e que o curso não é de Terapia Ocupacional, mas de criatividade. Por motivos que ela desconhece, no momento os cursos estão um pouco desativados. Sendo que são pagos, uma das causas pode ser a crise econômica, pensa ela.

O "forte" do museu foram os salões, houve 13 em 27 anos.

Quanto a visitas organizadas, o museu recebe poucas. Diz Iracema que as escolas não se interessam, que nunca podem, que os professores de educação artística não motivam, que sempre alegam que não têm condução, *"a não ser quando é do interesse específico deles, como foi o caso de uma exposição que montei no Centro de Convivência sobre brinquedos"* ⁴³

Também houve muito público no último salão, em 1988, onde mostrou-se *"o entrecruzamento da comunicação e da alta tecnologia, de que resultam as linguagens que são próprias deste final do século XX"* (catálogo). Estiveram representadas a holografia, a reprografia, vídeo-arte, vídeo-texto e "computer graphics". Iracema diz que nem a Unicamp traz seus alunos, mesmo com professores expondo.

A visitação média é de 2000 pessoas por exposição. Sendo que cada mostra dura um mês ou menos, calcula-se uma visitação média mensal de 1500.

⁴³ Nesta exposição não só havia brinquedos, mas também oficinas de brincadeiras.

Museu de Arte Moderna (MAMCAMPINAS)**DADOS GERAIS:**

Endereço: Rua Sales de Oliveira 1800- Vila Industrial

Telefone: 32-5142

Entidade Mantenedora: Dimas Garcia

Pessoa Responsável: Dimas Garcia

Ano de Fundação: 1987

HISTÓRICO:

O Museu foi fundado por dois artistas plásticos Paulo Cheida Sans, também professor universitário e Dimas Garcia, administrador de galerias de arte. O acervo inicial foi doado por este último. O Museu foi criado em 1987, quando da realização da Bienal de Gravura de Campinas, com duas intenções: oferecer um espaço aos artistas contemporâneos para exercerem sua criatividade e fazer "coisas de nível", conforme palavras de Paulo Cheida. A outra intenção era acolher-se à Lei 6.505, conhecida como Lei Sarney de incentivos fiscais, que permitia que as empresas culturais se cadastrassem no Ministério da Cultura e pudessem pedir patrocínio garantindo que a empresa doadora seria isenta de Imposto de Renda.

"Desta forma o MAMCAMPINAS ficou legalmente fundado e constituído, tendo obtido... o Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas de Natureza Cultural, para ficar em condições de captar legalmente por sua conta e risco patrocínios para eventos culturais na forma da antiga Lei Sarney -Lei 7.505 de 02/JUL/86" (Documento privado)

A primeira razão, conforme Paulo Cheida, obedece a que, na época, faltava criatividade e boa vontade; o MACC fazia alguma coisa mas sendo ligado à Prefeitura, dependia de política, relata.

Assim, os dois idealizadores pensaram que o MAMCAMPINAS, sendo particular, daria abertura para outros artistas e permitiria fazer coisas de porte, inovar, como por exemplo, fazendo uma bienal de gravura.

"O problema da falta de um Museu para dar suporte a um evento internacional de artes plásticas foi sentido por Dimas Garcia e Paulo Cheida Sans, quando da organização da I Bienal Internacional de Gravura de Campinas/87. Era idéia dos fundadores...usar o Museu como

suporte para a II Bienal, porém problemas que fugiram ao controle...inviabilizaram [a mesma]" (Documento particular)

Logo após esta primeira realização, enfrentaram a primeira e definitiva dificuldade: não conseguiram um espaço próprio. Sem infra-estrutura, Paulo decidiu não continuar com aquilo que hoje diz "era sonho". Tratar com obras de arte é delicado, diz ele, e tratar com artistas, complicado. São pessoas que, por exemplo, mudam sem deixar endereço, explica, e pode-se arriscar o nome trazendo uma obra do exterior para uma exposição e, depois, na hora de devolver, não se acha o destinatário.

Entre 1987 e 1988 o MAMCAMPINAS "reforma, recupera, reestrutura, reorganiza, coordena e passa a administrar a Galeria Cultura de Campinas, anexa à Delegacia Regional de Cultura...transformou um depósito de entulhos numa bela e funcional galeria...[projetando-a] não só pelo trabalho do Espaço Cultural como também pela organização do I Salão Regional de Arte Contemporânea de Campinas...Quando o Museu estava fechando sua agenda para o ano de 1989, inclusive já tendo arrumado verbas e patrocínios do setor privado para :a) reformar a Galeria Cultura; b) edição e publicação de um Guia das Artes Plásticas Regionais; c) edição e publicação de um Catálogo Colorido...[de] 40 artistas plásticos da cidade;...recebeu Ordem de Despejo, mal explicada, mal intencionada, mal pensada e outros males mais" (Documento particular)

O MAMCAMPINAS continua tentando um espaço próprio. "Tem em andamento dois projetos para ocupar em forma de "comodato" espaços para sede do Museu, um...trata de espaço público e o outro de espaço ...privado. O [primeiro] enfrenta dificuldades de ordem política. O [segundo] encontra-se paralisado devido à atual situação econômica..." (Documento particular). Também continua assessorando organização de salões e espaços culturais da cidade (Caixa Econômica, Sanasa, Sindicato dos Contabilistas).

ACERVO:

190 trabalhos que estão sob a guarda da Sigma Escritório de Arte e Dimas Garcia. Óleos e têmperas de artistas de Campinas como Francisco Biojone, Eneas Dedecca, Mario Bueno, Geraldo Jurgensen,

Thomaz Perina, Egas Francisco, Geraldo Porto, Píndaro Zerbinatti , Vera Ferro; objetos tri-dimensionais como terra-cotas e *papier maché* de Lélío Coluccini.

INFRA-ESTRUTURA:

Não tem propriamente edifício, dispõe das instalações da empresa Sigma Escritório de Arte Ltda, no qual há uma sala que funciona como reserva técnica. Não possui laboratório de restauração, quando alguma obra sofre um acidente é restaurada por pessoa contratada ou pelo próprio artista. Não tem propriamente uma sala de exposições. As obras são expostas no escritório, sendo trocadas uma vez por mês.

ORGANIZAÇÃO DO ACERVO:

O acervo está classificado e conservado. As obras são guardadas em armários de aço (arquivos de mapas) com o maior cuidado mas sem possibilidades de climatização adequada.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Os objetos estão dependurados nas paredes do escritório com uma etiqueta informando o nome do artista e do quadro.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

Não há quadro técnico ou científico. Os responsáveis atuais são Dimas Garcia e Luiz Antonio Dos Reis, promotor cultural.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

Os mesmos artistas doaram sua obras. O MAMCAMPINAS não tem despesas próprias.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

Os quadros podem ser vistos de 2ª. a 6ª. feira das 08h00 às 17h00. O escritório administra galerias de empresas, e o acervo do MAM é, esporadicamente, exposto nestas, quando há um espaço de tempo entre uma exposição programada e outra.

Não há outro tipo de atividade.

Não há registro de visitas.

Museu Botânico

DADOS GERAIS:

Endereço: Parque Portugal, entrada do Auditório Beethoven

Telefone: não tem. Pode-se utilizar o 51-9959, da administração do parque.

Entidade Mantenedora: Convênio Prefeitura Municipal de Campinas e Instituto Agrônomo (Secretaria da Agricultura, Governo do Estado)

Pessoa Responsável: Eng. Condorcet Aranha (coordenador)

Ano da inauguração: Ainda não foi inaugurado oficialmente.

HISTÓRICO:

A idéia surgiu a partir do interesse demonstrado pelo criador do Departamento de Parques e Jardins da Prefeitura, o Engo. Agrônomo Ernesto Dimas Paulella que era jovem e queria orientação profissional para fazer um ajardinamento adequado na cidade. Consultou o Dr. Condorcet em 1976 e continuaram trabalhando desde então⁴⁴. O Instituto Agrônomo continuou orientando o trabalho do DPJ, que colocou em Campinas um verde estudado, planejado. O acompanhamento não se refere só ao presente, mas também corrigem-se erros do passado; se houve uma espécie plantada de forma equivocada, eles erradicam.

Fizeram na Prefeitura um herbário e carpoteca, com 212 espécies catalogadas da flora campineira. Pensou-se, então, que a melhor forma de acompanhar o trabalho era criar um museu, cuja função primordial seria orientar cientificamente à administração pública nos assuntos de ajardinamento, dando assistência na escolha das plantas e árvores. Devem-se procurar espécies que mantenham ou tragam de volta a avifauna nativa (pássaros e insetos) que foge da cidade; deve-se cuidar para não colocar em calçadas e/ou passeios públicos espécies venenosas ou danosas (espinhosas por exemplo) para que não machuquem os funcionários que as podam, nem os pedestres; às vezes, é necessário plantar árvores exóticas ou frutíferas específicas para chamar a atenção de determinada ave.

Fora dessa função básica de respaldar com o conhecimento científico as decisões políticas, o museu objetivava popularizar a

⁴⁴ Em 1977, o Dr. Condorcet criou, juntamente com outras pessoas a Aproesp: Associação de Proteção das Espécies.

ciência, traduzindo em linguagem acessível ao público em geral os princípios básicos de preservação do meio ambiente e de convivência com a flora. O projeto era trabalhar na conscientização de crianças. Também tem um projeto de fazer parques pomares, onde a população acostumar-se-ia a comer as frutas e despejar as sementes numa caixa apropriada. Essas sementes seriam levadas a instituições beneficentes que fariam mudas, devolvendo uma parte para a Prefeitura.

Desde 1982 o convênio foi assinado e divulgado no Diário Oficial. Ele previa que a Prefeitura construísse um prédio no mesmo local, e que o aparelhasse devidamente com laboratórios e recursos humanos, o que por enquanto não foi cumprido. Por isso o Dr. Condorcet não deixou que ninguém utilizasse o museu para brilhar com uma inauguração *"com fins políticos ou divulgativos"*; com isto, ele entende que está evitando que a ciência e a cultura sejam mais uma vez usadas pelo poder público, desrespeitando a comunidade.

ACERVO:

Herbários e carpotecas expositivas. O acervo foi confeccionado especialmente e foi inclusive feito um estudo da flora do Parque Portugal.

INFRA-ESTRUTURA:

Ocupa provisoriamente uma sala de aproximadamente 40 m² em frente à administração do Parque Portugal, com paredes envidraçadas onde estão expostas as espécies. Tem na parte posterior uma divisória e uma mesa com cadeira e estante, um mini-escritório de aproximadamente 10m². Não tem laboratório, nem reserva técnica. Na parte lateral, há vidros quebrados substituídos por papelão.

Existe um projeto de um prédio novo, cuja planta está pronta, que prevê um espaço triplicado, com laboratório.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo foi organizado por especialistas e, periodicamente, é desinfetado com inseticidas caseiros comerciais. A conservação é feita com naftalina a limpeza, com álcool. A supervisão do trabalho é do Instituto Agrônomo, que inclusive providencia equipamento de

segurança para o funcionário que realiza a desinfecção. Os registros são levados pelo Eng. Condorcet.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Há uma exposição única no momento, constituída por um herbário e uma carpoteca. Seu objetivo é informar sobre as diferentes espécies, fundamentalmente aquelas que podem ocasionar danos à saúde humana. Os objetos estão dispostos no estilo tradicional do mostruário de botânica, numa placa de isopor encapada com plástico transparente. As placas estão colocadas em estantes tipo vitrine de livraria ou afixadas em painéis. Há coleções de interesse médico, plantas medicinais, invasoras de áreas cultivadas, tóxicas, e de interesse econômico.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

Está previsto no convênio formar uma equipe de cientistas, e que o próprio Dr. Condorcet atenda no período da manhã, mas por enquanto apenas há um funcionário da Prefeitura que presta serviços durante o período da manhã no Agrônômico e de 13 a 16:30 deve ir ao museu.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

O museu não adquire acervo, forma-o a partir da coleta de espécimes na natureza, por parte dos cientistas. O convênio prevê que a Prefeitura tome a seu cargo as despesas correntes com manutenção e pessoal, e o Agrônômico aporte o conhecimento científico.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

O museu tem funcionamento irregular, os horários, (já restritos), não são cumpridos. A administração do parque organiza visitas de estudantes durante o ano, perfazendo um total anual de aproximadamente 250 crianças (20 escolas). Vem aproximadamente 500 pessoas por ano para pedir informação sobre plantas. No caso a pessoa precisa pedir por escrito e retornar para buscar o informe, isso a obriga a retornar e, quem sabe, trazer outra pessoa. Podemos estimar uma média mensal de 62 pessoas.

A idéia do museu é atender à Prefeitura e à comunidade, levando a esta última um conhecimento científico a sua altura.

Museu Carlos Gomes**DADOS GERAIS:**

Endereço: Rua Bernardino de Campos 989 - Centro

Telefone: 31-2567

Entidade Mantenedora: Centro de Ciências, Letras e Artes

Pessoa responsável: Bráulio Mendes Nogueira

Ano de fundação: 1956

HISTÓRICO:

Em 1904, por iniciativa de Cesar Bierrembach, foi criado no Centro de Ciências, Letras e Artes o arquivo Carlos Gomes "*para guarda de tudo quanto apareça como recordação do imortal mestre campinense*" (CCLA, 1953: 17). Em princípio coletaram objetos pessoais e partituras junto à família e aos amigos e, em 1927 foi trazido o piano que estava no Pará, após um ano de discussões com o governo daquele estado.

O museu foi criado por José de Castro Mendes, pintor, poeta, crítico de música e pintura, jornalista, escritor, dono de uma das primeiras gráficas comerciais de Campinas "A casa do livro azul", fundada pela sua família no século XIX, pessoa ligada à elite intelectual da cidade, que fazia parte do Centro de Ciências.

Ocupou diversos locais dentro do prédio, primeiramente ficou no pavimento superior, instalado na biblioteca em caráter provisório; em 1957 foi transferido para o térreo, porque a biblioteca ampliara-se e porque as chuvas estavam provocando danos ao material exposto. No térreo compartilhava o espaço com uma sala de xadrez, da qual estava separado por um biombo, o que valeu muitas críticas na imprensa. Em 1965 a Secretária de Cultura encaminhou um ofício comunicando a criação da Sala de Carlos Gomes no teatro Municipal e sugerindo a junção deste com o museu homônimo, o que foi negado pelo CCLA (fls 87). Em 1966 houve uma nova adaptação para torná-lo mais acessível ao público e em 1968 pediram auxílio à Secretaria de Educação para este museu e também para o Campos Sales (Atas, fls 30).

Quando Castro Mendes morreu, em 1970, o museu ficou abandonado e em 1971 foi reinaugurado pelo Sr. Bráulio Mendes Nogueira.

ACERVO:

Quadros, documentos e objetos pessoais, da batuta ao piano de Carlos Gomes . Partituras musicais dele e, principalmente, dos outros membros da sua família que o precederam no ensino da música em Campinas (Manoel José Gomes e Sant'Ana Gomes). Há exemplares únicos no Brasil de músicas que os referidos copiavam, e cujos originais se perderam.

INFRA-ESTRUTURA:

O prédio não foi construído para museu. Trata-se de duas salas que funcionam no segundo andar do CCLA. É preciso subir um lance de escada de 30 degraus até o CCLA e outros dois lances, de 12 cada um, para chegar ao museu. Não há elevador.

Não tem reserva técnica nem laboratório. Tem uma sala de exposição e outra de pesquisa, onde estão os arquivos de aço com pasta suspensa contendo as partituras.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

Os objetos do acervo foram classificados na década de 80 por Lenita Mendes Nogueira, que também começou a classificar as partituras, mas não conseguiu completar o trabalho. Existe um livro de registro das peças que poderia ser chamado livro tombo. Algumas peças têm informações e outras não. Constam os nomes de alguns doadores e a data da doação, porém há objetos de origem desconhecida, que a tradição oral diz que foram doados por parentes e amigos de Carlos Gomes. Está documentada a origem do piano, que estava abandonado no Pará e foi motivo de discussões com o Governo daquele Estado, que também doou uma bandeira de aproximadamente 3 mts de comprimento com a qual viera coberto o esquife que trouxe o maestro de Belém.

Atualmente não é feito nenhum tipo de conservação.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Os objetos encontram-se em vitrines, arrumados com uma certa divisão temática não muito explícita. Há etiquetas informando sobre cada peça e não há qualquer informação complementar.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

O primeiro diretor foi Castro Mendes, sucedido por seu primo, Bráulio Mendes Nogueira, que ficou na direção porque é um apaixonado da arte e da música, assim como da história de Campinas⁴⁵. Foi sucedido, a partir de 1987, por sua filha Lenita que, com formação universitária e pós-graduação na ECA/USP, começou um trabalho científico, encontrando raridades. Seu trabalho não foi constante porque também acumulava o cargo de administradora do CCLA, não tendo tempo suficiente para dedicar-se, afastando-se inclusive em alguns períodos. Lenita ganhou em 1992 o prêmio estímulo da PMC para continuar com essa pesquisa, mas a nova diretoria decidiu dar prioridade à biblioteca, que é uma das mais completas de Campinas.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

O Museu nunca adquiriu peças, somente recebeu doações, algumas espontâneas, outras discutidas, como o caso do piano que levou meses de transações com o Governo do Pará. Outros doadores que constam são Cleso de Castro Mendes, Cid Castro Prado, Dr. Alceu Santana de Almeida, Alfredo Bruno, Prof. Antonio da Rocha Almendia. Consta do livro de atas que *"no próximo dia 18 de Agosto [de 1966] a batuta de Carlos Gomes sera solenemente entregue...pelo Dr. Jose Carlos de Ataliba Nogueira" (fls 8)*.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

O Museu não está aberto regularmente ao público. Atende pesquisadores mediante agendamento prévio, pois o Sr. Bráulio, já idoso, vem somente umas horas, entre 11h00 e 12h30.

Diz que são muito procurados pelas escolas, mas que ele pede às professoras que tragam apenas meia dúzia de estudantes mais interessados, "porque o museu não comporta 40 crianças de uma vez só, fazendo barulho".

⁴⁵ Foi o primeiro campineiro a fazer um livro sobre as lutas sociais de Campinas e é autor de um livro diferente sobre a guerra, onde coloca o dia -a -dia de um soldado, contando sua experiência na força expedicionária.

Nunca foi feito um livro de registro de visitas.

O único material impresso para distribuição consiste numa brochura de 4 páginas realizada pela Casa da Moeda do Brasil, por ocasião do lançamento da cédula de 5000 cruzeiros com a estampa de Carlos Gomes, onde há três parágrafos sobre o autor, repetidos em inglês e francês.

6

Museu Da Cidade

DADOS GERAIS:

Endereço: Av. Lidgerwood 1

Telefone: não tem

Mantenedora: Prefeitura Municipal de Campinas

Pessoa Responsável: Tereza Cristina S. Mello Borges (Supervisora)

Ano de Fundação: 1991

HISTÓRICO:

Sua história começa em 1958 com a lei 1859 que cria o Museu Histórico da Cidade de Campinas subordinado à Secretaria de Educação e Cultura, revogada pela lei 3751 de 1969 que também cria o Museu Histórico da Cidade de Campinas, mas subordinado diretamente ao Prefeito. Em 1973 passa a se chamar Museu Histórico Municipal e a depender da Secretaria de Educação, Cultura, Esportes e Turismo (nome da antiga Secretaria de Educação e Cultura). Na lei 4576 de 1975 aparece sob o nome de Serviço de Museus Históricos, que juntamente com o MIS e o MACC dependem da Coordenadoria de Assuntos Culturais da Secretaria Municipal de Cultura (que mudara de nome novamente). No decreto 9.761 de 1988 aparece com o nome de Museu Histórico, subordinado à Divisão de Museus (juntamente com o MIS e o MACC) dependente do Dpto de Cultura da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo (nome que nesse período teve a atual Secretaria Municipal de Cultura e Turismo).

No final da década de 60 houve uma divisão entre Museu Antropológico (ou do Índio), Museu do Folclore e Museu Histórico propriamente dito, porém não é uma divisão que tenha tomado a forma

de lei ou decreto. Em 1972 a lei 7200 altera o nome do Museu Histórico da Cidade de Campinas para Museu da Cidade.⁴⁶

ACERVO:

A filosofia do museu da cidade é que as peças sejam emprestadas, que a cidade guarde e que o museu mostre. Conta com o acervo histórico, folclórico e etnológico do Museu Histórico Municipal que incorporou. *"O Museu da Cidade surge não como mais um museu, mas como um centro de referência e recuperação da memória de toda uma cidade. Ele não pretende conter grandes e ricas coleções e muito menos ser depositário de uma única verdade ou versão...tem por objetivo não apenas assegurar ao visitante novas referências sobre sua história, mas contribuir, com diálogo, para a constituição da sua cidadania".* (catálogo)

O museu pretende trabalhar na linha dos Eco-museus. *"O projeto propõe que o museu funcione como uma instituição dinâmica. O prédio será apenas a sede. Ao mesmo tempo em que o museu expõe obras serão programados outros eventos sobre o tema."* (ibidem)

INFRA-ESTRUTURA:

Em 08 de Junho de 1993 a administração mudou-se para o recinto do museu. Durante dois anos ficou no Bosque dos Jequitibás, localizado a aproximadamente 5 km de distância.

O edifício não foi construído para museu. Trata-se de um imóvel salvo da demolição graças à atuação do grupo preservacionista Febre Amarela, em 1988, quando a Prefeitura tentou derrubar o edifício para construção de um túnel de acesso ao centro. O prédio pertence à Fepasa e foi cedido por um contrato de 10, anos com opção de prorrogação por mais 10. O prédio foi construído em 1886 pela Lidgerwood Manufacturing Company Ltd., dos Estados Unidos, importadora de máquinas para lavoura, que, em 1885 começa a produzir, em Campinas, implementos agrícolas variados. A fábrica funcionou até 1922, ano em que a crise do café provocou seu declínio. O prédio foi então comprado por Pedro Anderson & Cia. para ser usado como depósito. Em 1928, foi vendido à Companhia Paulista de Estradas de Ferro, depois transformada em Ferrovia Paulista S.A. Em 1985

⁴⁶ Um histórico mais detalhado será apresentado no próximo capítulo.

passou a funcionar como garagem desta e pouco depois o Prefeito tentou derrubá-lo sendo palco de uma das demonstrações de consciência preservacionista mais emocionantes vividas em Campinas. Pouco tempo antes tinha havido uma discussão envolvendo vizinhos do bairro Guanabara, que se opunham à derrubada de uma árvore centenária localizada num "balão" (praça circular) na intersecção das ruas Camargo Paes, Pedro Anderson, e Av. Brasil. O Prefeito aparentemente concordou com a preservação da árvore e, durante a noite, sorrateiramente, mandou cortá-la. Na imprensa, no dia seguinte, aparecia uma "charge" onde uma figura feminina com um gorro frigio representava a Prefeitura com um machado na mão, queimando um livro e dizendo, "só me falta matar uma criança". Não fosse esse antecedente da política municipal, quem sabe a Lidgerwood hoje estaria no chão.

Quando se instaurou discussão similar sobre a derrubada da antiga indústria, a vizinhança ficou alerta. Uma noite, ouviram-se as máquinas e todos saíram à rua fazendo um cordão humano que abraçou a firma e obrigou ao recuo. A Sociedade Febre Amarela conseguiu documentar em vídeo o feito.

Em 1990 a Lidgerwood foi tombada pelo Condepacc (Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Campinas).

O prédio não possui reserva técnica (que está sendo construída), nem telefone, apenas uma enorme sala de exposições e um complexo sanitário. O acervo de história, folclore e etnologia, está no prédio do Bosque.

Não possui laboratório de restauro.

A classificação e conservação do acervo refere-se ao acervo dos outros museus incorporados e é precária, feita pelas funcionárias da administração na medida das possibilidades, sem orientação adequada de museólogos ou historiadores (faltam mais historiadores no quadro funcional).

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

O Museu quer fazer exposições temporárias de temas variados. Os suportes com que conta são as tradicionais vitrines e painéis, mas dispostos com sobriedade e deixando espaço de circulação.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

Ao longo da história o Museu contou com o trabalho do antropólogo citado no histórico, que trabalhou de graça para formar o Museu do Índio ou Museu Antropológico.

O quadro administrativo esteve formado por pessoas ligadas ao Gabinete; pois de Janeiro a Setembro de 1969 ficou diretamente subordinado ao Prefeito. O quadro técnico atual escolheu trabalhar no Museu. Está constituído de duas pessoas formadas em ciências sociais, um monitor, um funcionário técnico em recursos humanos, que fica na exposição "tomando conta" e seis guardas que se revezam cobrindo 24 horas, 7 dias por semana.

O quadro atual está composto por uma pessoa formada em Ciências Sociais, que tem na Prefeitura o cargo de Agente Cultural e exerce a supervisão do Museu; um historiador e uma assistente administrativa.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

O museu nunca comprou nada, sempre obteve doações e não há propriamente política de aquisições. Os objetos foram sendo trazidos pela população, e o museu não se preocupou com registro de procedência ou em fazer uma triagem do que devia ser aceito ou não.

As despesas de manutenção sempre foram custeadas pela PMC e sempre nos finais de governo houve falta de verbas, não houve contratação de funcionários e/ou comissionamento.

O financiamento das obras de reconstrução da Lidgerwood foi de responsabilidade da CBPO (Companhia Brasileira de Projetos e Obras).

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

Está aberto ao público de quarta a Domingo de 10h00 a 17h00. Tem um monitor formado em história para atender os visitantes.

Há um projeto de serviços educativos feito por museólogos de São Paulo mas, por enquanto não há sala para tal. Célio Turino -Secretário Municipal de Cultura na época de criação do Museu- ganhou em 1987 o primeiro prêmio da ABSPAM (Associação Paulista de Museologia) com um projeto que, levemente modificado, constitui a linha programática do Museu da Cidade. "O Museu da Cidade, projeto em gestação há alguns anos, busca romper com a ideia de museu tradicional, ainda bastante presente na maioria dos museus

brasileiros. O objeto de estudo e coleta de todo museu é principalmente a produção material de uma sociedade em determinado período e espaço. No caso do Museu da Cidade, Campinas é o espaço produtor de relações sociais....[assim] não tem como reunir esse vastíssimo material. Nem teria sentido se fosse possível. Optou-se por considerar toda Campinas, e suas instituições, como espaços possíveis de intervenções culturais, e manter uma sede e núcleo central no antigo edifício...O objetivo principal do Museu é tornar-se um centro de pesquisa, preservação e divulgação da memória e história de Campinas, reunindo acervo referencial sobre a cidade, e relacionando-se cooperativamente com as demais instituições de pesquisa, ensino e cultura..."(rolheto) Isso será conseguido com a instituição de um Banco de Dados da Memória e História de Campinas, realização de exposições articuladas com outras entidades, execução de ação educativo-cultural, realização de seminários e afins e integração com as outras entidades educativo-culturais da cidade.

O público está constituído principalmente por grupos organizados e sua visitação de 04 de abril até 31 de dezembro (1992) foi de 6.409 pessoas, distribuídas de forma irregular (abril 1.765, agosto 455), o que nos permite estimar uma média mensal de 800 visitantes.

7

Museu Dinâmico de Ciências

DADOS GERAIS:

Endereço: Parque Portugal, portão 5

Telefone: 31-0555 ramal 341

Entidade mantenedora: Convênio entre Prefeitura Municipal de Campinas, UNICAMP, Fundação de Desenvolvimento da Unicamp e Academia de Ciências do Estado de São Paulo.

Pessoa Responsável: Prof. Dr. Carlos Arguello

Ano de fundação: 1981 ⁴⁷

⁴⁷ Pela lei 5181 de 11/12/81 cria-se o Centro de Ciências de Campinas, que pela lei 7268 de 18/11/92 passa denominar-se Museu Dinâmico de Ciências.

HISTÓRICO:

O Museu Dinâmico surgiu a partir de uma idéia do Prof. Arguello, físico, que trabalhava com laser, tendo criado o grupo de óptica, parte do qual hoje se destaca na produção nacional de holografia. Ele era diretor do Instituto de Física quando o Governador Paulo Maluf interveio a Universidade, afastando todos os diretores e colocando interventores. Tinha a opção de retornar aos laboratórios ou de cumprir um antigo sonho: dedicar-se ao ensino: "as vezes alguns professores gostam de professor, não é comum, mas...quando orientam-se teses, acaba-se pegando o gosto pelo ensino, sempre tentei dar boas aulas e...pouco a pouco ia-me importando mais o envolvimento social numa perspectiva um pouco diferente de ciências" Decidiu que, se não se adaptasse novamente ao grupo de óptica, dedicar-se-ia ao ensino de primeiro e segundo graus "porque o ensino propriamente dentro da universidade é quase impossível, pelo menos dentro do Instituto de Física, pois não é bem visto... a ênfase é na pesquisa, mesmo na graduação os cursos não são tão bons quanto deveriam, há professores bons mas não se prestigia quem dedica tempo ao ensino..muito menos quem quer dedicar tempo ao primeiro e segundo graus..mas como eu já estava de certa forma em final de carreira, por ser professor titular podia aventurar-me numa coisa meio louca" .

Paralelamente a esta situação pessoal, outros fatores contribuíram para a concretização do Museu Dinâmico:

1.-A Prefeitura, na administração anterior tinha montado o observatório, mas Francisco (Chico) Amaral, (Prefeito nos anos 70) não queria continuar a sustentá-lo e ofereceu o laboratório para o Instituto de Física, o que não foi aprovado. Essa experiência serviu para que o Prof. Arguello entrasse em contato com os problemas da astronomia no Brasil.

2.-O Prof. Arguello assessorava em Brasília um grupo do Ministério de Educação que trabalhava com importações da Europa (antes) oriental. Tratava-se de material que vinha como pagamento de dívidas assumidas com o Brasil, a maior parte material de não muito boa qualidade "porcarias que as universidades pediam por listagens...e algumas universidades (como a de Santa Maria, creio) montaram-se utilizando esse tipo de intercâmbio". Numa das visitas à Capital, a pessoa encarregada das importações disse que tinha um telescópio muito bom encaixotado há dez anos, e que se Arguello conseguisse em Campinas um

lugar para instalar o aparelho, ganharia de presente um planetário.

3.-Na época era Secretário Municipal de Cultura Rogério Cerqueira Leite, também físico e muito amigo, ex-colega do Instituto, onde anteriormente C. Leite fora diretor tendo o Dr. Arguello como vice. Por sua vez C. Leite era amigo de J.R. Magalhães Teixeira que não era Prefeito, mas ficava no exercício do cargo durante as licenças de Chico Amaral.

Assim, não houve dificuldades em montar o telescópio no Observatório Capricórnio e conseguir o planetário para começar o ensino de ciências no primeiro e segundo graus, porque *"a astronomia é a mãe de todas as ciências e o planetário é um chamariz muito bom"*.

Cerqueira Leite apoiou a idéia de não ter apenas um planetário, mas uma espécie de Museu do qual o planetário faria parte. No Taquaral havia um espaço ocioso, um orquidário inaugurado por Orestes Quêrcia durante sua gestão como Prefeito, que nunca mais tinha sido utilizado.

3.-Nessa época começavam a formar-se os Núcleos dentro da Universidade e Arguello propôs a criação do NIMEC (Núcleo Interdisciplinar de Melhoria do Ensino de Ciências) do qual ainda é diretor.

Estes fatores todos levaram a um convênio entre a Prefeitura Municipal, a Academia de Ciências, Funcamp (Fundação que administra o dinheiro captado pela Unicamp) e Unicamp, assinado em 1982. A Funcamp deveria administrar o dinheiro a custo zero. A Unicamp, através do NIMEC participaria com todos os projetos e os professores. A Academia de Ciências participa porque Arguello é membro titular dela e, como seu representante ele pôde fazer parte do convênio, já que a Unicamp não o nomearia para essa função por estar cassado. O Núcleo desenvolve projetos em vários outros lugares mas dá mais ênfase ao Museu já que *"é mais estável e de mais impacto a longo prazo"*.

Quando Paulo Renato Costa Sousa (Reitor da Unicamp entre 1985 e 1989) foi secretário de Educação, conseguiu pagar o transporte do planetário. A construção do prédio em separado foi idéia de Magalhães, que aproveitou uma lanchonete em litígio e fez uma pirâmide subterrânea, que depois deu problemas de infiltração de água mas que hoje está funcionando. As atividades começaram firmemente em 1985. Atualmente, dentro da Unicamp, o Museu está no organograma do Nimecc e dentro do organograma da Prefeitura, depende da Divisão de

Fomento à Ciência da Secretaria de Cultura e Turismo. O nome dado ao Museu dentro da estrutura municipal foi o de Centro de Ciências de Campinas, de acordo com a lei 5181 de 11/12/81; somente pela lei 7268 de 18/11/92 passa a ser denominado Museu Dinâmico de Ciências.

INFRA-ESTRUTURA:

Ocupa um prédio reformado para ele, num local em que antes funcionava uma lanchonete, dentro do Parque Portugal, vulgarmente conhecido como Parque Taquaral, área de recreio de 60000 m². Consiste em Hall de exposições, Auditório, Planetário, Oficina e Laboratórios de Química, Física e Biologia.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O Museu Dinâmico de Ciências não é propriamente um Museu, mas, como diz seu diretor, um centro de prática de ciências.

Não é propriamente um Museu porque não tem as características que formalmente o definem como tal: sem acervo próprio, sem reserva técnica, sem exposições. Chama-se Museu pela etimologia da palavra museion, lugar das musas inspiradoras, da criação, da produção de conhecimento.

O Museu considera a natureza como sendo seu acervo, o que choca às pessoas que estão acostumadas a *"sentar encima de coleções"*, e *prender-se a um acervo patrimonial que as vezes nem sequer está catalogado"*, declara seu diretor.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Só há serviços educativos, que atendem escolas e comunidade em geral. O espaço físico do Museu, prédio especialmente construído para ele, oferece como atividades fixas as projeções do planetário. O laboratório é o Parque Portugal, onde está construído e o acervo, a natureza que o rodeia. Em vários bairros de Campinas as equipes pedagógicas realizam atividades junto às associações comunitárias, envolvendo pessoas de todas as idades que, através de um melhor entendimento da ciência, conseguem lidar melhor com suas dificuldades quotidianas. Esses professores funcionariam como "antenas" de um Eco-museu. Como decorrência destes serviços educativos, pode

acontecer uma exposição organizada pela própria comunidade em função do tema trabalhado, não com a intenção de exibir resultados, mas de informar sobre um assunto em pauta.

A filosofia do Museu foi discutida desde o início por um grupo de profissionais, entre eles Rubem Alves. Atualmente as discussões continuam, toda terça feira na casa do diretor, em reuniões informais onde nem sempre comparecem as pessoas enviadas pelos departamentos, mas as pessoas que efetivamente querem trabalhar. Conta com a presença entre outros de Paulo Freire. O grupo está tentando sistematizar os conceitos e discutindo a forma de trabalhar com as crianças a noção de processo científico.

A idéia de se trabalhar o ensino de ciências é que as pessoas que ensinam ciências às crianças, elas próprias não sabem o que é ciência porque nunca a praticaram *"é a mesma coisa que ensinar a andar de bicicleta sem nunca ter andado"* ...*"o que é ensinado às crianças são os resultados de certos processos científicos...que são colocados na cabeça das crianças como verdades absolutas...[mas] o importante da ciência é o processo de construí-la"*...[o que é ensinado nas escolas] *"eu chamo de ciência morta"*...*"Ciência que os outros fizeram não é importante para a educação, claro que é necessária...mas é só informação não é ciência"*(Arguello, 1992). O objetivo do Museu é *"estimular o prazer de praticar ciência, observar a natureza e fomentar a criatividade"* (Projeto,1992)

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

Tem três funcionários da Universidade, uma secretária, um técnico geral e um planetarista. A Prefeitura paga os funcionários da limpeza. Há aproximadamente 15 monitores,estudantes universitários que recebem orientação de professores. Há 22 professores do estado, 8 da Prefeitura, quase 60 pessoas trabalhando, mas de forma otimizada, não está todo mundo o tempo todo, o que sairia muito caro. Com a sistemática de atender grupos agendados, as pessoas vão e trabalham num período específico, que pode ser de 8 horas semanais.

A seleção dos professores da rede é feita mediante uma espécie de concurso mas não há plano de cargos, nem estabilidade, o que é bom porque trabaham os interessados e a mudança constante de pessoas enriquece o trabalho. Há um plano de se criar cargos dentro da Secretaria Municipal, vinculados ao Museu, mas o diretor não está

muito interessado. O Museu não tem nem estatutos para não se prender a coisas que não funcionam. Está tudo em fase de implantação.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

Não há, já que o Museu não tem acervo. As despesas correntes são pagas pela Unicamp e pela Prefeitura e cobra-se uma taxa das escolas privadas. Com este dinheiro pagam-se os monitores. O pagamento realizado por uma escola particular permite cobrir as despesas com o atendimento de duas escolas públicas. A partir do NIMECC, conseguem algumas coisas do almoxarifado da Universidade, no Instituto de Física também *"isso negocia-se; na universidade há muita coisa sobrando"*; restauram o que outros descartam. A Universidade empresta funcionários para construções e reparos. A Secretaria de Educação manda merenda e ônibus, os funcionários são da Secretaria de Cultura, o material sai das Administrações Regionais (ARs) da Prefeitura, a mobília é feita na Unicamp. O Museu é muito eficiente em termos de relação custo-benefício. A CAPES, através do PDCT ajudou durante vários anos. Em 1991 perdeu essa ajuda porque entrou num projeto conjunto com a Faculdade de Educação, orçado em 6 milhões de dólares, que nem sequer foi lido pela agência financiadora. A aspiração do Museu é ser autosuficiente, ter um fundo de caixa para manter os monitores em tempos de poucas escolas, porque eles precisam planejar, discutir, avaliar, reciclar-se, *"não são como varredores de rua, que vem, varrem e vão embora"*.

As escolas particulares não podem ultrapassar o 30% do atendimento, porque o Museu é da administração pública e deve servir à comunidade de escolas públicas.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

As atividades permanentes do Museu são as sessões públicas do planetário, que acontecem aos sábados e domingos. Durante a semana atendem-se escolas, com agendamento prévio. As escolas públicas não pagam e as particulares pagam uma taxa com direito a 60 lugares.

Os programas de ensino de ciências são dirigidos exclusivamente aos grupos organizados das escolas, não há atendimento ao público em geral. Este usufrui apenas do planetário e de alguns eventos, tais como a festa do papagaio, onde ensinam-se várias ciências através deste brinquedo infantil.

Muitas das escolas, por iniciativa própria, incorporaram ao currículo normal as atividades do Museu, os alunos já vem preparados e há uma continuidade após a visita, que está integrada num todo dentro do programa.

O Museu ministra alguns cursos para professores, e alguns professores tornam-se "*clientes permanentes*", que "*sabem usar o museu como ferramenta pedagógica*".

Como há casos em que a escola apenas vem "porque a diretora mandou", sem trazer sequer o professor de ciências, fazendo perder o tempo dos alunos, que vem apenas passear, o Museu exige um contrato da escola para agendar a visita que, além de gratuita, inclui lanche e condução por parte do Museu. Eles devem cumprir com uma cláusula mínima que é vir com o professor da especialidade, para que haja aproveitamento e continuidade.⁴⁸

Os objetivos do Museu quanto ao ensino de ciências, que consistem em dar a possibilidade de experimentação e de incorporação do pensamento científico no cotidiano, estão sendo conseguidos melhor fora de Campinas e na periferia do que no espaço do Museu. Isto porque, ao Museu vem grupos cujas diferentes realidades não são conhecidas a priori; há uma "suspeita", mas não um conhecimento, o que torna difícil encontrar um centro de interesse comum. O Museu gosta de trabalhar com a etnociência, por isso, precisa saber o conhecimento científico prévio que o grupo tem. Quando os professores vão à periferia, é feito um trabalho prévio de contato com as pessoas na linha da pesquisa participante. Na periferia a clientela é constante, sabe-se qual é a escola e quais os professores; o contato não está restrito aos alunos, chegando aos pais, parentes e vizinhos. Trabalha-se com a realidade local, pesquisando-a. Um problema tratado na escola é levado ao resto da população local. Com o tema das micro-bacias pode-se trabalhar ciências, matemática, biologia, geografia, história, sociologia, de uma forma bem multidisciplinar. Os resultados são passados à população mediante reuniões ou exposições e, como consequência, a população está-se conscientizando, fundamentalmente sobre os problemas do meio ambiente: "*a população está-se politizando, ...há muita participação*", inclusive estão começando a exigir providências contra firmas poluidoras.

⁴⁸ O estudo de M. M. Lopes citado no Capítulo I foi realizado neste Museu.

No ano de 1991 tentou-se descentralizar o Museu e realizar atividades em quatro equipamentos recreativos da Prefeitura, mas não funcionou.

Os programas que o Museu desenvolve não foram escolhidos segundo o currículo das escolas mas porque houve determinados professores da Universidade interessados em fazer certas pesquisas. O Museu não se importa com o currículo oficial; as escolas amoldaram-se a ele.

Os programas atuais desenvolvidos a partir do Museu no Taquaral são:

- Biologia no Parque (com um programa especial para dias de chuva)
- Ciência e Criatividade
- Química do Cotidiano
- Brincando com a Água
- De olho no Céu
- Geologia à beira da estrada
- Minerais e Rochas
- Sentindo meu corpo
- Jogos e Brincadeiras em Matemática.

Todos eles têm frequência de duas vezes por semana, menos o último que acontece só uma. O Museu também realiza sessões do planetário, cursos, palestras, exposições e eventos anuais ("Yemomot" Indígena e Festa do Papagaio)

O programa de Micro Bacias está sendo desenvolvido fora, com a periferia, nos Distritos Industriais (DICs) próximos ao Aeroporto de Viracopos.

Em 1992 o Museu atendeu, no Taquaral, 48.848 pessoas com as atividades dinâmicas e os cursos, e 510 com eventos e exposições. No projeto Micro-Bacias, atendeu 2.130. O total anual foi de 61.488 pessoas, contra 55.214 do ano 1991 o que permite evidenciar um crescimento de mais de 10%. Média mensal : 5.124 pessoas.

Museu Dom Barreto**DADOS GERAIS:**

Endereço: Praça Dom Barreto, 42

Telefone: 31-2704

Entidade mantenedora: Instituto das Missionárias do Jesus Crucificado

Pessoa Responsável: Irmã Isa Brito

ACERVO:

Objetos pessoais do falecido Bispo Dom Barreto.

OBSERVAÇÕES GERAIS:

O Museu foi descrito pela pessoa responsável como sendo algo afetivo, sem nenhuma história para contar. Só é permitido o acesso a pessoas amigas, entre as quais esta pesquisadora não se encontrava, apesar de portar uma recomendação de uma sobrinha-neta do Bispo.

Em lugar da visita ao Museu foi proposta a visita ao mausoléu onde se encontra o homenageado (a quem se referem como "*nosso pai*"), para rezar.

Não foi possível, portanto, saber nada da infra-estrutura, nem da forma de conservação das coleções. Apenas nos foi dito que os quadros tinham sido tirados das paredes por causa da chuva, o que nos fez pressupor que estão com problemas de goteiras. Pouco depois, conseguimos um livro sobre a vida do homenageado, onde constam algumas das peças do Museu: crucifixos, livros, terços, instrumentos de penitência, gaveta, relicários, escudos, santinhos, breviários. Fomos informadas por parentes do Bispo que seu quarto de dormir é mantido como era e que há também roupas; não mencionaram quadros.

Pela data da morte do Bispo e a da fundação do Museu Arquidiocesano, supomos que o Museu foi fundado entre 1942 e 1963.

Quanto ao relacionamento com o público praticamente inexistente, e tudo faz supor que é uma espécie de Museu-santuário.

Museu de História Natural

DADOS GERAIS:

Endereço: Rua Coronel Quirino no. 2 (Bosque dos Jequitibás)

Telefone: 31-0555 ramal 372

Entidade Mantenedora: Prefeitura Municipal de Campinas

Pessoa Responsável: Denise Soares Polidoro (Supervisora)

Ano de Fundação: 1938 (primeira) / 1987 (reabertura).

HISTÓRICO:

O Museu foi criado pelo decreto 8868 de 27/12/37 e pelo Ato 106 de 19/02/38, com o nome de Museu Municipal, "que abrangerá todos os ramos da História Natural e deverá ser instalado em dependências apropriadas, no Bosque dos Jequitibás, ficando dependente da *Directoria Municipal de Educação e Saúde Pública*". Este museu já estava previsto no Ato 103 do mesmo ano, que criava a "*Directoria Municipal de Educação e Saúde*" com as seções: "*Inspectoria Sanitária, Assistência, Inspectoria de Alimentação Pública, Mercado, Frigorífico, Matadouro, Cemitério, Museu de História Natural e Instrução Pública*". Destinou-se, para o Museu, o térreo da antiga residência dos ex-donos do Bosque dos Jequitibás.

Contratou-se Max Wünsche, um taxidermista alemão que tinha organizado o horto florestal de Rio Claro e tinha sido notícia ao montar o esqueleto de uma baleia encontrada morta em Santos. Mudou-se para Campinas, instalando-se no primeiro andar do sobrado e viajava periodicamente para o Mato Grosso para caçar e montar o acervo. Quando ele se aposentou, ficou como administrador seu filho Reinaldo. Em 1970 contratou-se Mário Lotuffo, outro taxidermista-caçador que finalmente precisou aposentar-se acometido de silicose pulmonar devido ao trabalho de empalhamento. Em uma época que não foi possível determinar, havia sido construído um restaurante no bosque e o mesmo tinha-se tornado clube de streap-tease, e, devido às queixas dos vizinhos foi fechado. Em 1975 o prédio foi reformado e o Museu de História Natural passou a ocupar o antigo restaurante, deixando a casa principal para o Museu Histórico.

O Museu passou a ter apenas administradores que não realizavam trabalho científico até a década de 80, em que assumiu Célio Turino de

Miranda, historiador; em 1985 ele contactou o Departamento de Zoologia da Unicamp para fazer um projeto de reestruturação. Com o projeto assinado pelo Prof. Ivã Zazima obteve-se o patrocínio da Rhodia e o museu foi re-inaugurado em 1987 na forma atual.

Em 1988 foi criada dentro da Secretaria Municipal de Cultura a Divisão de Fomento à Ciência, à qual o Museu ficou subordinado, juntamente como o Museu Dinâmico e a Mata Santa Genebra, o que trouxe benefícios. Em 1993, sob a nova administração municipal, extra-oficialmente a referida Divisão unifica-se novamente num Departamento de Extensão Cultural coordenado pelo jornalista Celso Boldstein.

ACERVO:

600 vertebrados, 200 deles aves, 200 invertebrados, uma dezena de esqueletos, uma centena de plantas preservadas, um aquário com peixes da região e dois terrários, um com uma jibóia viva. Também tem fósseis, minerais de diversas regiões e 300 fotografias coloridas de animais e plantas em seu ambiente natural.

INFRA-ESTRUTURA:

O Museu ocupa o prédio destinado a ele pela Prefeitura desde 1975. Sendo que não foi construído para Museu e sim para restaurante, foi adaptado, passando por reformas. As suas condições de conservação não são boas, apresentando rachaduras justamente nas partes reformadas.

O Museu tem uma sala de exposições com 300.m² aproximadamente, um pequeno escritório da administração (10 m²) e um laboratório de taxidermia de, aproximadamente, 30 m².

Tem 17 vitrines temáticas, várias delas em forma de diorama, e tem aquários e terrários com animais vivos.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo está sendo re-classificado, pois no livro tombo original constam objetos que se deterioraram durante os anos de 1975 a 1987 em que não houve conservação nenhuma. Agora há um técnico que faz o trabalho de empalhamento e restauro; há peças que são atacadas por fungos ou larvas e têm que ser destruídas ou desmanchadas para

didática, (utiliza-se o bico, por exemplo). Cada quinze dias faz-se conservação com um produto químico.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

As exposições são temáticas, obedecendo ao grande objetivo do Museu que é incentivar o aprendizado na área de Ciências Naturais através do acervo (projeto interno). O Museu está dentro do bosque, portanto, a equipe utiliza também a mata para desenvolver seus projetos. Estão sendo trabalhados os seguintes temas: Mata Atlântica, Pantanal, Floresta Amazônica, Cerrado, Litoral Paulista, Animais em Extinção, Aves, Diversidade, Adaptação-Alimentação, Peixes, Defesa, Predação, Animais Venenosos, Botânica, Reino Animal.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

Ao longo dos seus quarenta e quatro anos, o Museu teve pouca rotatividade de pessoal, havendo até um guarda que está desde 1965. O primeiro taxidermista, que foi o organizador trabalhou durante os primeiros vinte anos, sendo sucedido pelo seu filho. Depois foi contratado outro taxidermista que trabalhou quase dez anos até aposentar-se. No período de 1975 a 1982 houve dois administradores que não eram da área, um deles tio do Prefeito; mas a partir de 1982 começaram mudanças no sentido de modernizar os Museus do bosque e atualmente a equipe é constituída por pessoas da área, duas biólogas.

Nas mudanças de Prefeito nos anos de 1988 e 1993 não houve alterações nos quadros dentro do Museu. A supervisora observa que é a primeira vez que a Prefeitura está selecionando por competência e não por política. O quadro atualmente está composto pelas duas biólogas, uma com o cargo de supervisora e outra de técnica cultural, um biólogo, uma agente cultural, uma assistente administrativa, um taxidermista, dois guardas, um zelador para faxina e manutenção e uma bilheteira. Há monitores voluntários, que fazem estágio. Denise faz uma seleção por curriculum e eles estagiam durante pelo menos um mês. A procura é grande, durante as férias já teve 20 monitores juntos.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

Essa política mudou radicalmente desde o começo do Museu até agora, acompanhando as reflexões atuais sobre meio-ambiente. Nos primeiros tempos, o trabalho do taxidermista era viajar para Mato Grosso para caçar animais, matá-los e, no Museu, empalhá-los para mostrar. O segundo administrador não caçava, mas o terceiro sim. Até aproximadamente 1975, portanto, o Museu realizava uma ação predatória nas matas brasileiras. Atualmente o acervo só é aumentado a partir de doações de animais que morrem nos zoológicos, tanto do bosque quanto de Pedreira e Sorocaba, com os quais tem intercâmbio.

Na década de 60 recebeu material do Centro de Ciências, Letras e Artes, inventariado quando a inauguração do Museu Antropológico naquela instituição, conforme consta nas atas de 1961 "*foi aprovado...oferecer o material de História Natural ao museu do Bosque dos Jequitibás*" (CCLA, livro de atas, fls. 28) e em 1987 recebeu auxílio da Rhodia, que não só patrocinou a reforma, mas, também pagou bolsistas, entre eles a atual supervisora.

As despesas correntes são pagas pela Prefeitura, com as limitações comuns a todos os órgãos públicos de cultura e, a partir de novembro de 1991 começou-se a cobrar um ingresso simbólico, que hoje (maio de 1993) é de Cz\$ 5.000,00, o que praticamente equivale ao preço de um pão francês de 30 grs (que custa Cr\$ 4.000,00). A cobrança de ingresso foi uma forma de "countermarketing"⁴⁹ O Museu era muito procurado aos finais de semana, por "turminhas" que não iam usufruir mas bagunçar, até casais para namorarem de forma indecorosa (*baixaria mesmo*, nas palavras de Denise). Dessa forma o ingresso serviu para filtrar o público realmente interessado. Estão isentos de pagamento os menores de 6 e os maiores de 65 anos, assim como as escolas públicas, creches, hospitais, casas de repouso e/ou outras instituições que solicitem e justifiquem a isenção. O preço do ingresso muda trimestralmente e é fixado em função do valor da UFMC, situando-se entre 5 e 10% desta. Por enquanto, o dinheiro vai diretamente para a Prefeitura e não retorna, mas a intenção é que reverta num fundo de caixa que lhes permita sustentar pequenas despesas para agilizar trabalhos.

⁴⁹ Estratégia para diminuir a afluência de público, sem desprestigiar o produto. Utilizada quando há demanda indesejada.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

O público do Museu está constituído pela população em geral que o procura de forma espontânea, e por grupos de escolares com os quais desenvolvem os seguintes programas:

- 1.-Trasmubosk - Programa de Educação Ambiental para crianças de 8 a 14 anos. Acontece durante cinco dias nos meses de janeiro e julho. O trabalho inclui a visita a outros parques da região. Tem 100 vagas.
- 2.-Durante o ano realizam atividades especiais para escolas de primeiro e segundo graus, com duração variável entre 4 e 6 horas, trabalhando os temas de acordo com a prioridade dos professores que os procuram previamente. Além dos temas desenvolvidos dentro do Museu, na mata colocam-se assuntos como dispersão das sementes, erosão, polinização e interação plantas-animais. No mini-zoológico explicam-se os hábitos e biologia dos animais e visita-se o setor de nutrição e recuperação.
- 3.-Programa para deficientes auditivos e visuais de todas as idades. Neste caso é montada uma estrutura especial de atendimento para que os cegos possam manipular os objetos, sentir sensações olfativas e auditivas. Denise ganhou o prêmio estímulo com esse projeto em 1991.
- 4.-Curso de educação ambiental para professores da pré-escola e primeiro grau, alguns em convênio com a CENP (órgão da Secretaria Estadual de Educação) e outros com a Associação Brasileira de Zoologia.

Em alguns casos desenvolvem com as crianças atividades lúdicas, tais como a caixa surpresa, cujo conteúdo as crianças têm que adivinhar a partir de pistas dadas pelo monitor. Outra atividade é uma brincadeira de pega chamada cadeia alimentar, onde um grupo maior de crianças fica quieto no papel de planta, outro grupo médio representando os herbívoros os pega e um grupo menor de "carnívoros" pega estes últimos.

A média mensal estimada de visitas entre novembro de 1991 (em que começou a cobrança de ingresso) e setembro de 1992 é de 6 mil pessoas. O mês de maior visitação foi dezembro, com 10.108 pessoas e os de menor foram fevereiro e agosto com 3.477 e 3.634 respectivamente.

O Museu funciona de 3a. a 6a. feira das 9h00 às 11h00 e das 13h00 às 17h00 hs e aos sábados, domingos e feriados, de 9h00 a 17h00 hs.

Museu de História Natural da Unicamp**DADOS GERAIS:**

Endereço: R. Charles Darwin, Unicamp, Cidade Universitária Zeferino Vaz, Distrito de Barão Geraldo.

Telefone: 39-8492

Entidade Mantenedora: Instituto de Biologia da Unicamp, Dpto de Anatomia.

Pessoa Responsável: Prof. Dr. Angelo Pires do Prado (Coordenador)

Ano de fundação: 1989

HISTÓRICO:

O acervo precede ao Museu em quase vinte anos. Os antecedentes, ou a pré-história deste Museu encontram-se no departamento de Zoologia constituído em 1973 a partir do antigo setor homônimo do Instituto de Biologia da Unicamp, criado em 1969. Por volta de 1971 o setor de Zoologia começara a montar coleções científicas, chamadas "de referência", material testemunho (utilizado em teses) e material didático. No ano de 1972 foram contratados taxidermistas que permitiram um melhor desenvolvimento do trabalho. O público em geral e as escolas de primeiro e segundo graus sempre procuraram a Zoologia, quando era setor e, depois, quando transformou-se em Departamento o que levou a que fossem iniciadas, em 1982, conversações para a criação de um Museu de História Natural independente do Departamento. Isto foi aprovado em 1986, oficializado em 1987, começou a funcionar em 1988 e foi inaugurado formalmente em 1989.

ACERVO:

Tem aproximadamente 1000 espécimes de mamíferos, 1600 de aves, 9000 de anfíbios 7000 de peixes, 700 de répteis e 2000 de invertebrados. Fazem parte do acervo informações complementares, tais como slides, pegadas, fezes, plantas hospedeiras, gravação de sons (800 espécies de aves e 300 espécies de anfíbios estão gravadas em fita), larvas, desovas e indivíduos jovens.

INFRA-ESTRUTURA:

O prédio foi construído especialmente. Trata-se de um prédio padrão dos cursos de Pós-Graduação da Unicamp; a sua arquitetura, portanto, não obedece a critérios museológicos; há, porém, espaço suficiente, (aproximadamente 600 m²). Não possui propriamente uma reserva técnica, e não tem laboratório para restauração ou preparação de animais grandes; utilizam o laboratório de zoologia.

No térreo funcionam 5 salas: administração, com telefone direto, sala de computação com três micros, sala de preparação, onde são condicionadas pequenas espécies em formol, com bancada de azulejos, bancos, freezer, uma sala de exames também com bancada de azulejos e vários microscópios e uma sala de coleção científica para pesquisadores.

Tem uma sala de exposição no primeiro andar, de, aproximadamente 150 m², que eles denominam de "material didático". No fundo há uma sala de aulas, que é usada uma vez por semana como auditório.

No segundo andar, repete-se o primeiro sem as salas de administração e micro, que são substituídas por uma sala, para o professor que orienta pesquisadores.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo está organizado em :

-Coleções didáticas, que servem às necessidades de ilustração e treinamento dos alunos da Universidade. É material cujos dados de origem não são totalmente conhecidos.

-Painéis e vitrines- É a exposição propriamente dita.

-Coleções Científicas, com todas as informações biológicas e ecológicas possíveis, o que pode incluir fotos, fitas gravadas com cantos ou outras formas de complementação conforme o espécime. Essas coleções subdividem-se em:

-Coleções de referência, utilizadas para identificação por comparação;

-Coleção de espécimes testemunhos, representantes das espécies estudadas, (materiais de tese, de forma que se alguém quiser constatar as descobertas, poderá fazê-lo).

-Coleção de tipos, parátipos e holótipos, que são exemplares a partir dos quais foi descrita a espécie.

O sistema de conservação já veio da zoologia, assim como parte da classificação, que está sendo complementada pelos técnicos.

As salas das coleções científicas são climatizadas e escurecidas; o acervo está condicionado em prateleiras e, os materiais mais fotosensíveis, em armários de aço com portas.

Os espécimes apresentam uma rigorosa classificação e ordenamento. As coleções mais importantes, constituídas por "material tipo" (holótipos e parátipos), estão num armário identificado com etiquetas amarelas e vermelhas, significando que, em caso de sinistro, é a primeira coisa que tem que ser salva. Nas próprias salas, há mesas de azulejos e banquinhos para que os pesquisadores trabalhem, desde que seja por pouco tempo, pois a luz faz mal às coleções que estão em prateleiras abertas.

As coleções são conservadas mediante desinfecção periódica.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

A exposição em si, denominada por eles "painéis e vitrines" (Projeto interno, s/d/86) é constituída por onze vitrines de aproximadamente 2m. de altura, por 1 m. de profundidade e 3 m. de largura, com paisagens pintadas na parede posterior. Três estão sem nada exposto. Nas paredes, há afixadas 8 vitrines de, aproximadamente, 1m. x 0,60m. Cada vitrine mostra diferentes espécies, uma mostra um cérebro e outra um aparelho urinário. Cada objeto (animal) tem uma etiqueta com seu nome e há alguns cartazes escritos com normógrafo. Não há nenhuma tecnologia e não está clara a sequência temática assim como o critério que foi seguido para montar a mostra. A sala é escurecida (vidros pintados com tinta prata) e climatizada.

As vitrines são muito semelhantes às do Museu de História Natural do Bosque, porque foram pintadas pela mesma pessoa. Em 1986, quando o Instituto de Biologia auxiliou na nova montagem do Bosque, como troca de favores, a Prefeitura emprestou seu funcionário para pintar as vitrines.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS

Os funcionários entraram mediante concurso. Há três contratados como Técnico em Museu, uma secretária e uma auxiliar de limpeza. A formação dos três "técnicos em Museu", Marcelo D. L. Rossato, Auro

Maluf e Ellen C. P. Pombal é em biologia. O edital exigia apenas segundo grau completo. Atualmente, eles lutam para conseguir o reconhecimento do seu título universitário, alegando inclusive que o trabalho de classificação do acervo não poderia ter sido feito se eles não entendessem de biologia. Eles estruturam, preparam e organizam as coleções, preparam soluções de fixação e conservação, e também ajudam em aulas práticas, preparando material no microscópio, ou ajudando os alunos em dissecação por exemplo. Só a parte de taxidermia é realizada na Zoologia, tanto a preparação quanto a conservação ou restauro.

O Museu ainda conta com um corpo de colaboradores do Departamento de Zoologia, um taxidermista e três técnicos especializados, dois com formação em biologia.

A comissão de implantação foi constituída por um corpo docente de quatro professores doutores; estão entre os colaboradores atuais quatro professores pesquisadores e dois alunos de pós-graduação em biologia .

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

O acervo não é adquirido, foi doado pelo Departamento de Zoologia e a partir de 1989 vieram algumas peças mediante troca com outros museus.

As despesas de manutenção e pessoal são pagas pela Unicamp. Algumas peças da mobília e equipamentos científicos foram pagos pela FAPESP e pelo CNPq.

Não há doações de particulares.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

No projeto do Museu são definidas suas finalidades:

- a) ensino- dar apoio à capacitação de graduandos em biologia e oferecer disciplinas pedagógicas que permitam atividades práticas aos licenciandos em ciências da UNICAMP.
- b) pesquisa- dar apoio à pesquisa, permitindo o uso das coleções.
- c) estágios e pós-graduação- Há um projeto de permitir estágios e dar apoio a cursos de pos graduação em biologia.
- d) extensão- e outro de fazer kits para exposições temporárias em escolas de primeiro e segundo graus.

Atendem escolas uma vez por semana, com prévio agendamento. Eles

não fazem divulgação; a procura por parte das escolas é espontânea. Podem atender só uma vez por semana porque o auditório é uma sala de aulas que só está livre por um dia.

Só monitoram o público avulso se a pessoa pedir uma orientação.

Tinham um livro de visitas, mas foi roubado. Nos últimos dois meses, agosto e setembro, não têm havido escolas. Estas concentram-se mais no primeiro semestre, onde praticamente todas as semanas vêm estudantes. O entrevistado, Marcelo Rossato declara que todos os anos têm sido dessa forma.

Está aberto ao público de 2ª. a 6ª. feira de 08h30 a 17h30. Pode ser visitado até as 22h00, desde que previamente agendado.

11

Museu Histórico Centro de Memória CPFL

DADOS GERAIS:

Endereço: Av. Anchieta, 827- Centro

Fone: 2-7061 ramal 699

Entidade Mantenedora: Companhia Paulista de Força e Luz, Área de Relações públicas, Assessoria de Marketing Empresarial.

Responsável: José Mauro de Mello Ribeiro (Coordenador)

Ano de Fundação: 1987

HISTÓRICO:

Conforme depoimento do coordenador, um grupo de funcionários, em São José do Rio Preto, interior do Estado, começara a colecionar informalmente peças antigas e a fazer exposições de forma amadorística. A Diretoria decidiu institucionalizar a iniciativa, fundando o Museu e a partir daí começou a coleta maciça de peças. A CPFL detém o pioneirismo das usinas elétricas no Estado de São Paulo e esta ligação íntima com a história da energia, levou à idéia da preservação. A partir da iniciativa dos funcionários a diretoria formou uma comissão, um grupo de trabalho que montaria o Museu. Foi elaborado um projeto e passou-se à prática, com um programa mais amplo de recuperação da memória que inclui preservação arquitetônica

e ambiental, "um trabalho bem intensivo de conscientização". Foi feito um calendário de visitas programadas onde os funcionários conheceram o Museu com acompanhamento técnico e assistiram a palestras e como resultado, todos colaboram, hoje, com o Museu. *"É interessante que o corpo de funcionários... tem carinho pela empresa. Eles tratam a memória da empresa como uma coisa intimamente ligada à vida pessoal deles"*.

Já um livro editado pela CPFL, conta que o Museu teve dois momentos, uma primeira tentativa de criação, em 1975, que não foi levada a sério pela Direção da Empresa e outra, em 1984, bem sucedida. Esta partiu de uma proposta elaborada pelo NAC ((Núcleo de Ação Comunitária), que tinha doze projetos socio-culturais, entre eles a criação de hortas comunitárias e carros-biblioteca, *."O fundamento básico do projeto [do Centro de Memória] partia do princípio de que a história da CPFL faz parte de um quadro econômico, político, social e cultural mais amplo, que espelha profundas transformações no Estado de São Paulo...Essa história está refletida em uma série de registros -documentação escrita, instalações, fotos, máquinas, ferramentas, equipamentos, etc- passando pela memória de antigos funcionários e por testemunhos sociais desse período"*(CPFL, 1987:57). O novo Governador do Estado, em 1987, fechou o Núcleo e, por razões que não vêm ao caso apurar nesta pesquisa, atualmente, sequer é mencionado o nome de José Augusto Dias Jr, pessoa que idealizou e montou o Museu, com as próprias mãos.(E.Zanlorenzi, *prived communication*)

Campinas comanda mais 4 museus do interior. A princípio juntou-se todo o acervo aqui, (diretriz esta que consta do projeto do Núcleo), mas Mauro Ribeiro entendeu que o acervo tinha que ficar no seu contexto social. *"Não teria sentido pegar todo um acervo que está intimamente ligado com a história de Bauru e trazer para Campinas"*. Com esta filosofia, devolveu-o às comunidades, que formaram seus museus locais, onde *"a linguagem museológica é a mesma, mas cada um tem a sua história particular"*: São José do Rio Preto, Bauru, Araraquara e Ribeirão Preto, (este último com oficina onde é possível a manipulação de instrumentos, um "museu vivo"). Isto é muito importante para Mauro, pois *"a principal finalidade dos nossos museus, além da preservação da memória é voltada para a parte pedagógica e educativa"*.

ACERVO:

Aproximadamente 260 utensílios, cujos tamanhos variam de um gerador de 3 mts de comprimento até pequenas lamparinas domésticas, e 7.000 fotografias diversas. Possui, também, um acervo de 30 toneladas de documentos provenientes dos arquivos mortos da empresa, que estão começando a ser tombados e classificados.

INFRA-ESTRUTURA:

O prédio foi construído especialmente, obedecendo a um estudo geo-político. Localiza-se no centro da cidade, na sua parte chamada "nobre", tem estacionamento próprio e o local foi ocupado pelo Gasômetro no século passado, primeira estação de distribuição de energia (gás) de Campinas. Hoje é uma sub-estação de energia elétrica.

Há duas salas de exposição: uma de aproximadamente 70 m² e outra que é a réplica de uma usina que foi a primeira do Estado de São Paulo, fundada em 1909, onde se encontra o gerador original.

Tem uma pequena reserva técnica. Não tem laboratório próprio já que são utilizados os equipamentos da companhia: o laboratório fotográfico e as oficinas de manutenção do maquinário regular, onde restauram-se as peças: *"Eles dão apóio"*, diz Mauro. Está previsto um pequeno laboratório para restauração de documentos.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo está registrado num livro tombo, onde também consta o material que foi devolvido aos museus do interior. Todo o material foi classificado e fichado pelo coordenador e é conservado mediante limpeza, por parte de uma faxineira. Quando alguma peça apresenta defeito, é encaminhada ao setor mais adequado da companhia.

O acervo fotográfico encontra-se classificado e acondicionado conforme as normas técnicas vigentes. *"Modéstia a parte, foi muito bem feito"*, orgulha-se o entrevistado.

Os documentos novos estão sendo microfilmados na empresa, para antecipar-se aos problemas de espaço. Estão tentando trabalhar com arquivistas do Centro de Memória da Eletricidade, com sede no Rio, que coordena toda a história da eletricidade no Brasil.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Os objetos encontram-se dispostos em vitrines e as fotografias

em painéis. Há suportes de chão para objetos de médio e grande porte, cujo uso é ilustrado por fotografias colocadas em quadros logo acima na parede. Na sala do gerador há uma maquete ilustrando o funcionamento de uma hidrelétrica, assim como quadros com fotografias de represas e usinas, mostrando o trabalho de preservação arquitetônica que a companhia vem fazendo. Na sala "miscelânea" há uma maquete que mostra de que forma a energia elétrica é distribuída numa cidade. Funciona, com luzes e som.

Cada vitrine apresenta um tema diferente e cada objeto tem sua etiqueta em suporte tetraédrico com placa de acrílico parafusada.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

O coordenador é formado em museologia na França, sua especialidade é restauração, com estágios na Argentina, Inglaterra e outros museus da Europa ocidental. Trabalhava em outra área da empresa e foi chamado para coordenar o Museu. Ele escolhe as pessoas que trabalharão com ele, de acordo com as necessidades do Museu. O vigia oficia de monitor da exposição. ligando a maquete e orientando às pessoas, cuidando da assinatura do livro de visitas. Foi devidamente treinado e até tem noções de inglês, que lhe permitem comunicar-se com os visitantes estrangeiros. Tem uma secretária e estagiários. Curiosamente, os estágios só têm procura por parte de estudantes de relações públicas, raramente de ciências sociais e quase nunca de história, embora seja *"relativamente bem remunerado, tem auxílio transporte e outras vantagens"*.

Atualmente o Museu conta com um monitor contratado, dois funcionários administrativos e o coordenador, além de três estagiários. O coordenador, Mauro ocupa-se do treinamento, dado para todo o pessoal dos museus do interior. Para isso conta com o relacionamento entre os funcionários e a empresa: *"O bom dentro da empresa [é que] existe muita colaboração de parte de todo e qualquer funcionário"* Eles ajudam na identificação de peças antigas e os aposentados vêm até o Museu e contam histórias.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

Os objetos pertencem à própria companhia. Foi realizada uma campanha e a comunidade fez algumas doações. Os doadores são pessoas do povo, familiares de funcionários ou funcionários antigos. As

despesas correntes são financiadas pela companhia. Tem realizado alguns convênios com outras entidades, por exemplo com a Unicamp, para fazer dois livros, um para os 70 e outro para os 80 anos, e também com a USP.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

Está aberto ao público de 2ª. a 6ª. feira de 08h30 a 16h30. Por estarem instalados numa sub-estação, a qual é tecnicamente "área de segurança operativa" não podem ampliar os horários ou abrir aos finais de semana, pois a companhia tem um sistema interligado de alarme eletrônico, acionado em horários pré-determinados. O Museu só poderia mudar de horário se mudasse de prédio, o que não é cogitado.

Realiza programas educativos com o público em geral, que têm possibilidade de ver a maquete funcionando e atende escolas, com agendamento prévio. Há monitores para acompanhar os grupos, que também assistem uma palestra e um documentário sobre a história da companhia. A visita dura duas horas. A divulgação deste programa é feita mediante um ofício enviado à direção das escolas no início do ano. Logo começam a telefonar diretores e professores e nos primeiros meses do ano o calendário anual está totalmente preenchido. As escolas vem por conta própria, algumas da periferia as vezes vem até de circular. Das escolas técnicas vem maciçamente e os professores que acompanham as turmas são de todas as disciplinas.

O tema que está sendo trabalhado na atualidade é a crise energética e a necessidade de se racionalizar o consumo. Isto está dentro do Procel (Programa de Conservação de Energia Elétrica), de âmbito nacional.

Quando é enviado o ofício, no início do ano, já é divulgado um concurso, no qual os participantes das visitas podem inscrever-se. Trata-se de um concurso de monografias que deverão ser inéditas e passarão a poder da empresa. Em 1992 e 1993 o tema foi "Nos tempos da lamparina". Este concurso, idealizado pela equipe do Museu, tem uma premiação que consiste num troféu (que pode ser um brinquedo; no ano 1991 foi um robô feito de sucata eletro-eletrônica por um artista da companhia), e um fim de semana numa das Pousadas da CPFL. A escola que apresentar maior número de monografias ganha uma visita monitorada à Usina de Americana. Está sendo estudado um novo tipo de prêmio. O folheto foi confeccionado pela Assessoria de Marketing Empresarial da

área de Relações Públicas, da qual o Museu depende.

As visitas monitoradas acontecem de 3ª a 6ª feira, e atendem uma média de 120 estudantes por mês, durante o período letivo.

O arquivo está aberto para pesquisas, embora o museu não tenha muita estrutura para atendimento e o material não esteja totalmente classificado, mas já tem auxiliado muitos pesquisadores que dizem ter achado documentos preciosos.

O Museu empresta peças e realiza intercâmbio. Atualmente parte do acervo será emprestado durante um ano para o Museu da Cidade e outras peças irão para o Museu de Ciência e Tecnologia de São Paulo.

Já incluíram dentro do orçamento plurianual da companhia o projeto da área de pesquisa e divulgação que consiste na edição de publicações e promoção de debates. Atualmente, tem um pequeno jornal de distribuição interna e um prospecto que circula semanalmente, onde contam-se fatos curiosos. Outros projetos futuros são: permitir a manipulação das peças e criar o banco de dados de história oral, constituído por depoimentos de funcionários antigos ou aposentados, que serão filmados e gravados.

Visitação do ano 1992: 2300 pessoas. Há visitação espontânea de público em geral e estudantes sóz, assim como executivos estrangeiros.

12

Museu Histórico e Pedagógico Dr. Campos Sales

DADOS GERAIS:

Endereço: Av. Campos Sales, 427

Telefone: não tem

Entidade Mantenedora: Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, DEMA (Departamento de Museus e Arquivos).

Pessoa Responsável: não tem

Guardiã temporária: Marinalva Araújo (Delegada de Cultura do ESP)

Ano de fundação: 1956

HISTÓRICO:

Foi criado por Vinicius Stein Campos do Departamento de Museus

da Secretaria dos Negócios da Educação, (posteriormente da Cultura), juntamente com outros três Museus históricos e pedagógicos no interior do Estado de São Paulo, que deveriam estudar a vida dos seus patronos: Rodrigues Alves em Guaratinguetá, Washington Luís em Batatais e Prudente de Moraes em Piracicaba. De acordo com o decreto 26.218 de 1956 eram criados *"para cultuar a memória dos grandes homens que honraram nossa história, sendo instituições " de caráter educacional e cívico, que se destina a manter vivo o passado da nação e bem assim difundir o conhecimento da História, Arte e Literatura da época dos respectivos patronos"*

Tencionava-se começar pela história dos quatro primeiros presidentes do país. Durante os anos seguintes, foram criados mais Museus históricos e pedagógicos até chegar-se a um total de 48.

Ao mesmo tempo, desde o início do século, o Centro de Ciências, Letras e Artes colecionava objetos relacionados a Campos Sales, mantendo uma pequena exposição.

Em 1963, o Estado enviou como Diretora do seu Museu a Srta. Yolanda Baroudi, quem, sabendo da existência do acervo de Campos Sales no Centro de Ciências, Letras e Artes, solicitou o material para ser exibido no Bosque dos Jequitibás, o que aconteceu a partir de 1964. A Srta. Baroudi contou com a colaboração de José de Castro Mendes, que, nas Atas do CCLA aparece sempre como *"Diretor dos Museus Carlos Gomes e Campos Sales"* (Ats 10). As peças foram emprestadas pelo centro *"a título precário"* (Ats 67) e aparentemente não havia intenção de que o Museu se instalasse permanentemente no bosque, pois uma reportagem da época registra que estão procurando um edifício apropriado. Em 1966, as peças voltaram para o Centro, atendendo à proposta do próprio Stein Campos que, na época, costumava ministrar cursos de Museologia no CCLA. Na ocasião em que o referido profissional re-instalou o Museu Campos Sales, informou que o Governo do Estado pretendia construir em Campinas um prédio para Museu e que o Centro poderia instalar-se nele. A construção não aconteceu e, pouco depois o Museu Campos Sales como instituição, independente do acervo alocado no CCLA, passou a ser dirigido pelo historiador Celso M.M. Pupo, tendo como endereço provisório o Museu Arquidiocesano que ele dirigia. Sendo que no Arquidiocesano não havia espaço para acervo, o historiador passou a procurar um lugar para sede definitiva e conseguiu articular a ocupação do chamado Palácio da Mogiana

(local atual) negociando com o Governador que parte do prédio seria destinado à Delegacia Regional de Cultura.⁵⁰

Num artigo que, estimamos, tenha sido escrito em 1974, critica-se a existência de uma dezena de museus espalhados pela cidade, sem que nenhum cumpra sua função e se apresenta um projeto de Celso M.M. Pupo, que propõe a criação do Museu de Campinas no prédio da antiga Mogiana, reunindo todos os pequenos museus que passariam, cada um a constituir um departamento (por exemplo, o Museu de Arte Sacra seria o Departamento de História Eclesiástica). Estariam no mesmo prédio - unificando-se finalmente- o acervo Campos Sales do CCLA e o Museu Campos Sales do Estado que, na época, só existia no papel. *"A coalisão de museus naquele prédio permitiria, numa visita apenas, identificar a riqueza da cultura e da história de Campinas, aberta e oferecida ao povo interessado em adquirir conhecimentos"* Por outra parte, permitiria a aquisição de mais acervo. *"A cidade tem dezenas de famílias, centenas de pessoas que, sentindo concretizada a fundação faria doações as mais surpreendentes"* (Fernandes, J. jornal n/d, s/d)

Em 1978, pela Lei 4824, a Prefeitura Municipal de Campinas realizou um convênio com a Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia do Estado de São Paulo, (que mais tarde passaria a se chamar Secretaria de Estado da Cultura) *"visando a manutenção do Museu Histórico Campos Sales"* De acordo com os Artigos 2 e 3, a Secretaria de Cultura colocaria à disposição o prédio e o pessoal administrativo, *"composto de Diretor Executivo e cinco assessores de direção, assim como suprir o Museu de mobiliário, aparelhamento necessário..., água e força..."*. Em contrapartida, a Prefeitura mandaria fazer os reparos e adaptações necessárias ao funcionamento do Museu e com pessoal subalterno suficiente *"ao seu perfeito funcionamento"* (artigos 4 e 5). De acordo com os artigos 6 e 7 o Museu seria dirigido por um Conselho Administrativo composto de onze pessoas: *"O Secretário Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de Campinas, Presidente nato; o Assistente Cultural da Secretaria de Cultura, o Diretor da Divisão de Museus da Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, o Diretor Executivo do Museu, um representante da Unicamp, um representante da Pucc, um*

⁵⁰ O prédio foi sede da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro que foi comprada pela Fepasa.

representante da Academia Campinense de Letras, um representante da Sociedade Amigos da Cidade de Campinas, um representante do CCLA, um representante do Museu Arquidiocesano, e um representante da Academia Campineira de Letras e Artes."

Quanto à distribuição do espaço, ficavam destinadas quatro salas à Delegacia de Cultura da Secretaria.....do Estado de São Paulo. O conselho não se efetivou e, no ano seguinte, pela lei 4935 de 19/10/79, sua composição foi alterada. "O Museu contará com um Conselho de Orientação nomeado pelo Governador do Estado" (artigo 6). Quanto ao espaço físico, "a Delegacia de Cultura da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo (já tinha mudado de nome) funcionará no mesmo prédio...com autonomia de acesso, podendo autorizar o funcionamento, no imóvel, de outras atividades museológicas e culturais a serem desenvolvidas por parte ...de entidades públicas ou privadas" (artigo 8).⁵¹

O governo do estado fez um acordo com a Fepasa para a ocupação do prédio e mandou algumas escrivaninhas, cadeiras e arquivos, enquanto que outros móveis foram emprestados da Irmandade da Misericórdia. O prédio, porém, não oferecia segurança, havia evidência de que pessoas pernoitavam nele. Pouco depois a Prefeitura contratou um casal de caseiros para morarem no prédio, mas então o Centro de Ciências negou-se a entregar novamente as peças o que foi motivo de discussões durante um tempo; o acervo continua nas dependências deste último, no corredor de acesso ao Museu Carlos Gomes.

Por questões burocráticas o Museu ficou acéfalo, até ser assumido pela Delegada Regional de Cultura, a cantora lírica (hoje Doutora em Música) Niza de Castro Tank, em 1981, que recebeu um museu sem acervo, conseguindo a doação do piano de uma renomada pianista. A partir do ano 1983, assumiu a direção o Prof. Antonio Euler Lopes de Camargo, da área de história quem passou a colecionar peças de música local, tentando, através de estudos, definir um perfil próprio para o Museu. O seu corpo funcional sempre esteve formado por professores comissionados da rede estadual; em 1992 o Governador do Estado decretou que todos os professores afastados voltassem para suas escolas atingindo, assim, 32 desses Museus Históricos e

⁵¹ Esta lei será a que permitirá, anos depois, que a Delegacia ceda parte do prédio para o Museu Universitário Puccamp.

Pedagógicos. Outros continuam funcionando porque já tinham saído do âmbito do Estado, para serem administrados pelas respectivas Prefeituras ou por particulares, como é o caso da cidade de Tupã, onde a instituição foi assumido pelo Bradesco.

Com o Museu acéfalo e sem ter ainda definido a doação das peças, as famílias que cederam o acervo, tentaram retirar o patrimônio, alegando que não havia documentos que provassem que os objetos haviam sido doados. De acordo com eles, tudo estava emprestado temporariamente, com a condição de ficar exposto para a comunidade. Com o Museu fechado, não haveria mais interesse em manter o acervo guardado. Para a retirada do piano de armário foi aberto processo na justiça, por uma descendente da família, sob alegação de que a promitente donatária, irmã do músico, tinha falecido, porém a justiça pronunciou-se em favor do Museu, porque a reclamante não tinha documentos que provassem direito de herança sobre o bem. O acervo está sendo patrimoniado e as discussões continuam.

ACERVO:

Piano de cauda e troféus da pianista campineira Estelinha Epstein, discos e utensílios do tenor Alberto Medaljon, piano de armário e partituras do compositor e organista Orlando Fagnani, livros de Eduardo de Almeida e o Reverendo Rajiv Kouri.

INFRA-ESTRUTURA:

Ocupa parte de um prédio alugado pela Fepasa à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; três salas no andar superior e duas do térreo. Não é possível delimitar exatamente sua área física pois o espaço sempre esteve em litígio entre as três instituições que ocupam o prédio.⁵² Não possui laboratório nem reserva técnica, apenas um quarto de despejo para mobília antiga deteriorada.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo não tem classificação, nem sequer documentação suficiente. A conservação dá-se mediante limpeza sem periodicidade definida.

⁵² No dia 03 /12/92 parte do teto do "Salão Barroco" desabou, portanto, é possível que este museu seja condenado pela defesa civil.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Num salão denominado "salão barroco", encontram-se os pianos e numa sala do térreo, as vitrines com os troféus dos artistas. Durante um tempo realizaram exposições temporárias em colaboração com outras entidades.

Os objetos nas vitrines não têm etiquetas, nem informação complementar.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

Sempre teve seus quadros compostos por funcionários do estado ou professores comissionados das escolas estaduais. O Prof. Celso M. M. Pupo exerceu a direção graciosamente e durante um tempo foi dirigido pela Delegada de Cultura. A pessoa que ocupou a direção durante os últimos anos foi um professor de história, tendo como colaboradores uma professora de geografia e outra de música. Também contava com estagiários dos cursos de história da Universidade.

Em 1992, o Estado chamou de volta os professores a suas escolas, e o Museu ficou sem pessoal. Durante um tempo continuou com uma funcionária conveniada com a Unicamp e duas estagiárias, e, atualmente, uma das professoras comissionadas retornou, assumindo o cargo de secretária, enquanto isso, o Museu continua a funcionar sem diretor.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

O Museu só obteve como doação o acervo de Estelinha Epstein e as bibliotecas. O material de música restante é cedido; nunca adquiriu peças. A mobília foi fornecida pelo Estado, que também pagou as despesas de manutenção, de forma tão precária que, muitas vezes, o Campos Sales emprestavam selos de correio do Museu vizinho para poder mandar sua correspondência habitual.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

No momento, está aberto em horário de repartição pública. Para visitar a sala de exposição e a biblioteca, é necessário solicitar a um funcionário que as abra. Os pianos estão num salão/auditório, pelo qual é necessário passar para chegar à administração. Nesse salão há também cadeiras e não raro materiais do outro Museu que ocupa o prédio. Entre 1985 e 1991 foram realizadas algumas atividades com

escolas durante o dia e algumas tarde e noites foram realizados encontros musicais, valorizando o artista amador e o iniciante. Tentou-se dar um perfil de Museu musical. Nos anos de 1992 e 1993 não registra atividades.

13

Museu da Imagem e do Som (MIS)

DADOS GERAIS:

Endereço: R. César Bierrembach 201

Telefone: não tem

Entidade Mantenedora: Prefeitura Municipal de Campinas

Pessoa Responsável: Orestes Augusto Toledo

HISTÓRICO:

O MIS foi fundado em 1975, pela lei 4576/75, art.3. A sua pré-história remonta-se ao Serviço de Som da Prefeitura, que colocava os altofalantes e microfones nos palanques. O Sr. Henrique de Oliveira era o encarregado, e por sua vez fazia alguns filmes particularmente. Dentro da Secretria de Educação e Cultura existia um Serviço de Cinema Educativo, que tinha contatos com o MIS de São Paulo. Através da lei que separou a Cultura da Educação, criou-se também o MIS de Campinas.

As atividades começaram em 1978 com a exibição de "Pai Patrão" e, depois, "Derzu Uzala", *"filmes do circuito comercial do cinema de arte e filmes de cinemateca ou de outros órgãos oficiais"* (Lenharo, A., s/d.). Cada projeção estava acompanhada de um curta *"de relevante valor cultural"* (ibid), por exemplo, cenas do filme João da Mata, o primeiro filme produzido em Campinas. Sempre suas programações foram temáticas, cinema de arte com filmes de primeira, de autores como Trouffaut, Resnais, Tati, Saura, Kurosawa, clássicos de Einsestein, Ettore Scola, Fellini, Wadja, Buñuel. Programavam-se ciclos, tais como "A criança no cinema".

O MIS funcionou em sedes provisórias durante seus 17 anos de existência. Primeiramente, instalou-se no Teatro Castro Mendes, depois, no Centro de Convivência Cultural e até 1993 ocupou uma casa

pertencente à Prefeitura, onde funcionou uma escola no século passado e depois o gabinete da Primeira Dama, dividindo o espaço com o SOS Mulher, entidade de apoio às mulheres. Em 1993, a nova administração municipal decidiu utilizar a casa para abrigo de menores-de-rua e, novamente, o MIS foi despejado e seu ramal telefônico desligado. Existe um projeto de ocupar uma casa tombada pelo CONDEPACC, que seria a sede definitiva, mas a casa foi incendiada para tentar evitar o tombamento e não há recursos para recuperá-la. Está prevista uma nova mudança do MIS, ainda neste semestre, porém o local não foi definido.

O atual coordenador, Orestes Toledo acredita que todas as dificuldades devem-se ao fato de que não há uma verdadeira conscientização sobre a importância da preservação da memória por parte do cidadão em geral, do qual o poder público é um reflexo. Ele disse que o interesse existe em abstrato, no discurso, mas que isso não se traduz em recursos e salários. Há desconhecimento técnico sobre o custo de se preservar o acervo e também falta conhecimento por parte do público de como usufruir o Museu.

ACERVO:

3.000 fotos ampliadas, 6.000 negativos e 5.000 discos.

INFRA-ESTRUTURA:

Ocupa um prédio de dois andares no centro da cidade, antes sede do arquivo municipal, sem instalações para museu, apenas dois salões, um no térreo, que se fecha com cortina metálica, com uma divisória de eucatex para evitar a visão da rua quando a cortina é levantada.

Não tem reserva técnica, porque as salas não estão devidamente climatizadas para guardar material foto e videográfico. Possuem um laboratório de fotografia para fazerem fotos mas não para restauração. Não tem sala de exposição na sede. Tem uma sala de exibição com 36 lugares no Centro de Convivência Cultural e realizam exposições itinerantes a pedido, utilizando espaços fora do Museu.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo está sendo organizado; há um inventário dos discos, mas ainda sem ficha individual. As fotos e negativos estão inventariados com uma ficha preliminar. As fotografias estão tendo um

tratamento e o papel manteiga que as cobre está sendo substituído por polietileno adequado.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Tem vários temas de exposição preparados: "Campinas Antiga -Largo do Rosário e Largo da Catedral" com 20 posters de 50 x 60, "A fixação de uma imagem" sobre Hércules Florence, "A Doce Vida de Ezio Vitale" (75 imagens do fotógrafo italiano), "Festas Populares", "Enterro de Carlos Gomes". Todas elas objetivando [a] *"divulgação e preservação da memória iconográfica de sua região"* (Folheto H. Florence)

As exposições têm os suportes clássicos de posters e painéis e variam conforme os recursos da entidade solicitante.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

O primeiro diretor foi Henrique de Oliveira, que era técnico cinematográfico e ocupava-se do Serviço de Som da Prefeitura. Na década de 60 Henrique tinha sido o cinegrafista de todos os filmes produzidos pelo Cine Clube Universitário e dirigira, em 1969 o filme "Ser", que foi premiado num festival de cinema amador do Rio. Designado Diretor do novo Museu, Henrique de Oliveira convidou Dayz Peixoto Fonseca, de longa trajetória no cinema alternativo na cidade, e cineasta, para fazer o projeto, coordenar e idealizar as atividades. Conforme depoimento de Dayz, o Sr. Henrique (atualmente aposentado) era trabalhador, idealista, aberto às idéias jovens e ela fez existir de fato o que já existia de direito.

O vínculo de Dayz com o cinema começara em 1964, quando era estudante: *"em Campinas, quem retoma as atividades cinematográficas, não só em termos de produção mas muito mais de integração e conhecimento do ramo, é um grupo de jovens universitários interessados em intensificar o nível cultural cinematográfico, além de desejarem realizar cursos de iniciação em cinema, conferências e projeções de filmes de arte para posteriores debates"* (catálogo Produção cinematográfica campineira, Arquivo Histórico Municipal). Foi num desses debates, sobre o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", que *"uma estudante, Dayz Peixoto sugeriu a criação de um cineclube"*. Este foi fundado em 1965 e pouco tempo depois a estudante era novamente notícia. *"Um dos objetivos do Cine Clube era*

incentivar o desenvolvimento do cinema experimental. Com o dinheiro conseguido neste festival [Semana Internacional do Filme Moderno, 1966] foi possível a primeira realização de um filme, a curta metragem "Um Pedreiro" dirigido por Dayz Peixoto". Este filme, dois anos depois ganharia o prêmio do melhor filme brasileiro do Festival Bandeirante de Cinema Experimental Latino-Americano de São Paulo.

As atividades do cineclubes passaram a acontecer no Centro de Ciências, Letras e Artes, que, dessa forma, integrava-se no movimento da atualidade, deixando de ser apenas um local de atividades lítero-musicais, para discutir sobre a sociedade e contestar o golpe de 64. O grupo foi considerado subversivo, o CCLA invadido pelo exército, livros apreendidos. Finalmente, em 1972, sem recursos, o cineclubes desativou-se.

Quando Henrique de Oliveira aposentou-se, Dayz ficou na direção do MIS, que exerceu até a respectiva aposentadoria, sendo substituída por Orestes Toledo, que é historiador, e foi diretor da Divisão de Museus. O pessoal mais antigo é da área técnica, são os fotógrafos e operadores de cinema. Entraram por concurso público. A pessoa que cuida do acervo fotográfico e dos discos é contratada para prestar serviços (não é funcionário). O quadro técnico é formado por dois fotógrafos e três operadores. Falta formar um quadro científico, pessoas que pensem o Museu, que façam os projetos educativos. De acordo com Orestes, o grande "nó" do Museu é a falta de "pensadores", braços executores não faltam; outro setor deficiente na opinião dele é o de documentação, para o qual não há pessoal preparado (historiadores). Na avaliação do atual coordenador, o problema é que esses profissionais que o MIS precisa, não se sujeitariam aos baixos salários oferecidos pela Prefeitura.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

O Museu recebe doações, nunca comprou acervo. O acervo inicial foi constituído de documentação da própria Prefeitura, fundamentalmente da Secretaria de Obras, que tinha fotos de inaugurações. As despesas são pagas pela Prefeitura.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

Os momentos de contato com o público são:
-a sala de exposições Glauber Rocha, onde são passados filmes 16 mm e

videos que estão fora do circuito comercial. Nesta sala realizam-se ciclos semanais com diferentes temas, por exemplo, há seções de cinema nacional com a presença do diretor (ciclo "Cinema de Autor"). Os filmes são exibidos de 5a. a Sábado às 20h00 e aos domingos, às 15h00 e 20h00. Também realizam-se programações especiais com agendamento prévio, onde o MIS assessora sobre o tipo de filme para o grupo. Estas sessões, em dias e horários especiais, são seguidas de debates.

-setor de documentação onde há fotos, discos, fitas cassette e de rolo, cartazes, fitas de video, filmes e livros. Tudo sobre cine-foto-som. Este arquivo é consultado principalmente por cientistas, assim como por estudantes de primeiro e segundo graus que procuram história de Campinas. O MIS quer ser um centro de documentação. *"Sendo nossa época caracterizada como "Idade da Mídia" ..o MIS caminha para se inserir na concepção moderna de museu vivo e atuante socialmente, afastando-se o conceito tradicional de "depósito de velharias"(Dolheto s/d).*

Não podem desenvolver todo seu potencial educativo porque não têm quem faça os projetos. Também têm equipamentos obsoletos que deveriam ser peças do próprio Museu, conforme Orestes.

O setor de pesquisa está aberto ao público de 2a. a 6a. de 8h00 a 18h00. O MIS não é oferecido ao público, espera ser consultado. Não tem livro de visitas. A visitaçãõ é registrada na Sala G.Rocha, onde há 100 pessoas por semana, em média.

14

Museu do Instituto Agronômico de Campinas

DADOS GERAIS:

Endereço: Av. Barão de Itapura 1481

Telefone: 31-5330

Entidade Mantenedora: Instituto Agronômico de Campinas, Serviço de Divulgação Técnico-Científica

Pessoa Responsável: Não há. É indiretamente responsável a Diretora do Serviço, Dra. Ângela Maria C. Furlani.

Ano de fundação (oficial): 1989

HISTÓRICO:

A primeira notícia sobre a existência de um Museu no Instituto Agrônômico surge numa reportagem publicada na imprensa local em 1965. Nela mostra-se o Museu criado pelo funcionário José de Castro Mendes, pessoa ligada às artes, já citada no histórico do Museu Carlos Gomes. Este artista dedicou-se a reproduzir em gesso verduras, frutas e legumes, e confeccionou, em madeira, miniaturas de implementos agrícolas e animais da fazenda. Eram feitas exposições e implantou-se um museu de fato, que nunca chegou a ser oficializado. No ano 1970 houve uma reforma administrativa que coincidiu com o falecimento do Sr. Castro Mendes. O Museu, acéfalo, foi tirado do organograma. Em 1984 a Diretoria Geral incumbiu o pesquisador de fitopatologia, Sr. Oswaldo Paradella, de criar um museu para contar a história da agricultura na região. Contratou Waldissa Rússio Guarnieri⁵³ que fez um projeto que derivou na criação oficial do Museu em 1989. O Museu ainda não foi implantado.

ACERVO:

Número indeterminado de peças tri-dimensionais, como máquinas agrícolas antigas, instrumentos de medição de umidade, balanças e outros aparelhos para pesquisa agrícola e laboratorial, a coleção de réplicas em gesso⁵⁴ e miniaturas feitas por Castro Mendes, inúmeras fotografias, posters, mapas.

INFRA-ESTRUTURA:

O Museu não foi implantado ainda e as peças encontram-se guardadas num salão de aproximadamente 120 m², parte do qual é utilizado como sala de reuniões. Para separar os ambientes, são utilizados os próprios painéis de exposição, vazios. A sala precisa ser reformada para eliminar cupins, e pintada.

ORGANIZAÇÃO DO ACERVO:

O acervo está devidamente patrimoniado, com uma placa de identificação afixada e para cada objeto há uma ficha descritiva. Os objetos estão alocados no salão de forma diversa, alguns no chão,

⁵³ Museóloga de renome, fundadora dos cursos de museologia em São Paulo, e do Museu da Indústria, falecida em 1989 durante um congresso no México, no auge da carreira.

⁵⁴ De uma perfeição admirável.

outros em mesas de apoio, outros em estrados especiais. As réplicas de gesso estão embaladas em polietileno aderente de uso doméstico. As fotografias estão guardadas em álbuns comuns, e começando a se deteriorar.

Por tratar-se de um museu desativado não há outros fatores a analisar.

15

Museu da Irmandade do Santíssimo Sacramento

DADOS GERAIS:

Endereço: Praça José Bonifácio s/n (interior da Matriz N.S.Conceição)

Telefone: 8-1295

Entidade Mantenedora: Irmandade do Santíssimo Sacramento

Pessoa Responsável: Cônego Waldomiro Caran, párroco.⁵⁵

Ano de Fundação: 1981

HISTÓRICO:

A Secretária da Irmandade, Ana Maria Marinho, informa que, aos poucos, foi sendo formado um acervo que ia "para cima" ou seja, para o primeiro andar da Catedral. Esses objetos provinham principalmente de paróquias que iam fechando e traziam sua peças de arte sacra. A irmandade já tinha a idéia de montar um Museu e continuou a juntar peças, até que foi inaugurado em 1981 por Dalila Assunção Leite Batistoni, uma pessoa "que se dava muito aqui na irmandade, ela que montou o museu, que o fez". "Ela arrumou tudo isto aqui, que estava caindo aos pedaços" diz a secretária, mostrando o escritório da Irmandade, no térreo.

A entrevistada empolga-se muito quando fala na figura da D. Dalila, assim como D. Rosinha, associada da Irmandade, que nos acompanha. D. Dalila aparece como uma figura carismática e muito bem informada sobre o acervo. Era professora primária, restaurava coisas, como toalhas de fios de ouro e cadeiras de palhinha. Depois que se

⁵⁵ formalmente; na prática a responsável é a secretária da Irmandade, Ana Maria de Fátima Marinho.

aposentou, dedicou sua vida à Irmandade. A primeira coisa do acervo que nos foi mostrada foi o retrato de D. Dalila, que falecera em 1987.

ACERVO:

Mais de 1000 peças de liturgia e objetos pessoais de membros da Igreja, que estão sendo inventariados pela instituição.

INFRA-ESTRUTURA:

O Museu dispõe de duas salas contíguas no primeiro andar, com uma superfície total de aproximadamente 100 m², às quais se têm acesso por uma escada-caracol de 50 cm. de largura. As salas não são climatizadas, entra luz natural por vitrais altos (a aproximadamente 2 m. do chão) e utilizam luz artificial durante a visita.

Não há reserva técnica nem laboratório. Quando se faz necessária uma restauração, são chamadas as pessoas que restauram as imagens da Catedral.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo está tombado numa pasta (é na verdade uma listagem). Cada peça tem um número, que aparece junto dela nas vitrines; na pasta, ao lado do número, está uma descrição sumária da peça, sem data de doação, nome do doador ou outras informações; apenas o uso. Por exemplo: "Matracas utilizadas na Semana Santa".

A conservação é feita pela secretária, Ana Maria, que, quando encontra alguma perfuração na madeira, coloca inseticida comum de uso doméstico. Uma faxineira vem a cada quinze dias para manter o local livre de poeira e limpar, do lado de fora, os vidros das vitrines.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Os objetos estão colocados em vitrines, por ordem numérica descendente e sem divisão temática ou de outro tipo. A única informação sobre a peça é a constante na listagem e aquela que Ana Maria ou o pároco sabem oralmente, ele por ter vivido a história e ela, porque a provedora anterior lhe ensinou.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

O quadro técnico e administrativo está reduzido à secretária da Irmandade, que oficia de museóloga e conservadora. Ela é estudante de pedagogia no período noturno e fez um curso de museologia de 30 horas ministrado por pessoas da USP em 1989. A encarregada anterior era D. Dalila, que, conforme a entrevistada *"era tudo"* e escolheu-se a si própria para levar adiante a idéia do Museu. Atualmente, não tem uma pessoa que cuide do Museu *"mesmo porque não é um museu constituído"* diz Ana Maria. A pessoa responsável pelo acervo propriamente dito é a provedora da Irmandade, que leva consigo as chaves das vitrines.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

Nada é adquirido; recebeu-se sempre o que veio, mesmo que não fosse um objeto de arte sacra (por exemplo, no dia da nossa visita, acabava de ser doado um jogo de tapetes de banheiro). Quem paga as despesas correntes é a Irmandade.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

O Museu não está aberto ao público, *"é muito restrito"*. O curso de museologia mudou a cabeça da Ana Maria, que decidiu *"mostrá-lo mais"* sem consultar. *"Se eu for depender do parecer deles, nunca pode visitar o museu"*, declara. Ela acredita que a Irmandade tem medo de que alguma coisa seja roubada, pois há muito ouro e prata. E D. Rosinha acrescenta que já foram roubadas peças. Ana Maria, porém, atende todas as pessoas que vem; normalmente trata-se de pesquisadores, porque o Museu *"é, como dizer, morto"*, qualifica.

Museu Odontológico Dr. Sousa Barros**DADOS GERAIS:**

Endereço: Av. Francisco Bueno de Lacerda, 300 - Parque Itália

Telefone: 32-1400

Entidade Mantenedora: Associação dos Cirurgiões Dentistas de Campinas

Pessoa Responsável: Dr. Sérgio Martinho Cruz (Diretor)

Ano de Fundação: 1981(primeira)/ 1992 (exposição atual)

HISTÓRICO:

O acervo precede ao Museu. O Dr. Nelson Sousa Barros, durante muitos anos, exercendo a profissão de dentista, achou que devia iniciar a formação de um Museu com a finalidade de mostrar o desenvolvimento da Odontologia, o aperfeiçoamento das peças e equipamentos. Por conta própria visitou várias cidades e áreas rurais, contactando profissionais antigos, solicitando instrumentos e equipamentos de épocas precedentes.

Doou a coleção à Associação para montagem do Museu. O Dr. Sérgio M. Cruz era presidente e deu o maior apoio porque registrar a história das coisas é uma espécie de hobby para ele. Ele entende que é preciso *"preservar o presente para usá-lo no futuro"*.

O Museu teve sua sala própria na sede anterior da Associação e também na nova sede. Quando esta última foi ampliada com a construção das novas clínicas, precisou ceder o espaço para o Salão de Refeição.

A Associação, por sua vez, foi fundada em 1926. Quando, em 1954 o Dr. Sérgio se formou, estava estagnada e ele decidiu revitalizá-la. Passou a ser seu presidente em 1958 e conseguiu multiplicar o número de sócios, dedicando, doravante todo seu tempo livre a ela, a ponto de sua esposa ter ciúmes e dizer que ele *"já vai com a outra"* quando vem para a Associação. Membro do Rotary, o Dr. Sérgio tem uma ficha de cada evento, cada convidado, cada visitante. Ele se confessa um apaixonado pela história e pelo registro. No dia da entrevista mostrou com orgulho e carinho duas peças obtidas poucas horas antes: uma tampa de porcelana de pasta de dentes em pote e um fio dental de seda da década de 20. *"Acho que a memória só pode ser bem preservada se houver amor pelas coisas que estão ocorrendo no presente"* nos

disse. Professor da Pucc e inspetor de saúde dentária do Estado, está esperando aposentar-se para poder dedicar-se integralmente e *"transformar isto num verdadeiro museu"*, mesmo reconhecendo suas limitações no campo da museologia e recebendo agradecido qualquer sugestão.

Em 1991 aconteceu o I Encontro de Dirigentes dos Museus Odontológicos do Brasil (oito ao todo) e o Dr. Sérgio conscientizou-se sobre a necessidade de profissionalismo no trato de um Museu.

ACERVO:

Peças diversas antigas que mostram a evolução da odontologia no Brasil. O acervo não está quantificado.

INFRA-ESTRUTURA:

Atualmente, dispõe de um espaço no hall de distribuição próximo à secretaria, onde há seis vitrines de 2 m. por 1m. cada, com 10 cm.

Possui, também, uma sala dentro da Associação, de aproximadamente 12 m², de acesso restrito ao Diretor, onde estão depositadas as peças, sem organização sistemática, algumas em armários, outras nas vitrines de exposição e várias no chão.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

O acervo está sendo, aos poucos, classificado e organizado, começando pelas fotografias. Não há ainda fichas nem outro tipo de registro. Não está sendo feito nenhum tipo de conservação, mesmo porque há desconhecimento técnico.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

Apesar do pouco espaço disponível, há uma tentativa de colocar o Museu dentro das linhas atuais, fazendo um "Museu dinâmico" conforme consta na placa de bronze e no jornal da Associação que informa : *"...o diretor do Museu...de uma forma ousada, transformou-o em museu dinâmico"*. Este dinamismo consiste em trocar mensalmente os temas de exposição, e expor não só o próprio acervo mas também peças emprestadas de outras instituições. *"O novo museu, localizado no saguão de entrada da entidade, será um espaço reservado para conservar a memória de peças, fotografias e instrumentos antigos."*

Colocar poucas peças a cada exposição é uma forma de chamar atenção do visitante: "Nossa Idéia é que ele seja dinâmico pela rotatividade das peças expostas e atrativo, pois colocaremos uma pequena quantidade de peças de cada vez. Esse espaço foi reservado com muito carinho pela entidade para que não apenas nosso acervo seja exposto, mas também outras peças emprestadas por voluntários" (Jornal ACDC, ano V,21)

O Dr.Sérgio explica que só está usando as vitrines nas paredes porque a nova diretoria tinha medo de que ele ocupasse mais espaço do hall colocando as vitrines com pés que se encontram no depósito.

Não há outra tecnologia de apoio, nem informações complementares.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

O primeiro Diretor foi o doador das peças e foi sucedido pelo Presidente da Associação, que atualmente acumula os cargos de Diretor do Museu e Tesoureiro da Associação.

Nunca houve outras pessoas trabalhando e o Dr. Sérgio nunca foi remunerado pelos serviços prestados, nem na Associação, nem no Museu.

POLITICA DE AQUISIÇÕES:

O Museu sempre obteve doações, atualmente está fazendo uma campanha pelo jornal da Associação pedindo que as pessoas colaborem doando utensílios de odontologia antigos ao Museu. A mobília foi comprada pela Associação. Esta tem como base econômica a contribuição dos sócios, mas seu sustento fundamental, a partir de 1975, é a Escola de Aperfeiçoamento Profissional Prof. Dr. Joaquim Ferreira Lima, de pós-graduação, que conta com 200 alunos de várias cidades e inclusive de outros estados.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

A exposição pode ser vista no horário de funcionamento da Associação, de 2a. a 6a. feira da manhã até a noite.

Não há registro de visitas.

Museu Universitário Puccamp

DADOS GERAIS:

Endereço: Rua General Osório 490, 1o. andar

Telefone: 2-7001 ramal 262 e 32-0795

Entidade Mantenedora: Pontifícia Universidade Católica de Campinas

Pessoa Responsável: Regina Marcia Moura Tavares (Coordenadora)

Ano de Fundação: 1985 (oficial) Existia na prática desde 1969.

HISTÓRICO:

O professor de antropologia da (então) Universidade Católica, Alfonso Trujillo, fez algumas viagens de estudos com os alunos do curso de Ciências Sociais e amealhou, aproximadamente, 200 objetos de culturas indígenas diversas. Convidado para organizar, no exterior, o setor de ciências sociais de uma universidade, ausentou-se temporariamente e o sobrinho do Reitor sugeriu a contratação do Dr. Desidério Aytai, antropólogo húngaro e engenheiro do laboratório Merc, a quem ele conhecia há vários anos por fazer pequenas exposições de cultura indígena, na sua residência. Juntamente com a cátedra, o Prof. Desidério "herdou", conforme suas palavras, um acervo de peças indígenas sem classificação, que estava aos cuidados de um grupo de estudantes. Ditas peças tinham sido colocadas em exposição sem orientação científica, o que provocara, inclusive, danos; por exemplo um arco que, de tanto ficar esticado, arrebentara-se.

O Museu funcionava nas salas térreas do atual Pátio dos Leões (no que devem ter sido as senzalas do Palácio Itapura), ou, como seria definido pelo Guia dos Museus do Brasil *"nos porões da Reitoria"*. Durante os anos em que foi Diretor do Museu, o Prof. Desidério elevou o número de peças indígenas para 2.500 e recolheu mais de 10 mil fragmentos de cerâmica arqueológica.

Quando o novo Reitor, Benedito Barreto Fonseca, decidiu fazer o "campus" universitário, conhecido atualmente como "Campus I" o Prof. Desidério foi o assessor técnico na qualidade de engenheiro, e instalou o novo Museu no campus no segundo semestre de 1974, ao lado do Laboratório de Programação. Tinha pouco espaço, o suficiente para expor, apenas 20% do material e praticamente sem móveis de exposição. Posteriormente, surgiu a necessidade de ampliar o Setor de

Processamento de Dados e o Museu passou a ocupar os andares superiores do prédio do Curso de Administração, até que todas as salas foram ocupadas pelas aulas e procurou-se uma solução. Um professor da Pucc estava vinculado à Prefeitura do Município vizinho de Paulínia (distante apenas 15 quilômetros) e sugeriu fazer um convênio para levar o Museu para lá, o que foi efetivado. Na cidade vizinha ocupou, ao longo do tempo, três prédios diferentes, numa área onde funcionava, também, uma escola. Durante esses anos, o Museu chamou-se Museu Municipal de Paulínia.

Com a nomeação de um novo Prefeito, o Museu deixou de ter apoio e começaram a pressionar indiretamente alegando falta de espaço para a escola. Assim, iniciaram-se as gestões para trazer o Museu de volta para Campinas.

A capacidade de negociação de uma comissão da Pucc, aliada ao prestígio científico do Dr. Desidério junto à Secretaria Estadual de Cultura (para a qual tinha montado o Museu de Tupã gratuitamente), fizeram com que a Delegacia Regional cedesse parte do seu espaço. Este tipo de acordo, estava previsto no artigo 8º da Lei Municipal 4935 de 19/10/79, que reza: "*A Delegacia...funcionará no mesmo prédio do Museu [Campos Sales] ...podendo autorizar o funcionamento, no imóvel, de outras atividades museológicas*" (ver pag. 111).

Em 1987, criou-se por portaria o Centro de Cultura e Arte, idealizado e dirigido pela Profa. Regina, Coordenadora atual do Museu, e este ficou dentro da sua estrutura administrativa.

ACERVO:

28.000 peças distribuídas em objetos de cultura indígena, cultura popular e arqueologia. Tem biblioteca e fototeca de cultura indígena.

Durante o período em que foi Museu Municipal de Paulínia recebeu doações que ficaram lá quando o Museu voltou para Campinas.

INFRA-ESTRUTURA:

Ocupa várias salas cedidas pela Delegacia Regional de Cultura, algumas no térreo, e outras, no primeiro andar. O espaço é precário, com goteiras, umidade, e luz natural em demasia para as exposições. As dependências que utiliza não têm sido as mesmas ao longo dos anos pois sempre houve discussões entre este Museu, o Campos Sales e a

Delegacia quanto ao uso do prédio.⁵⁶ Uma sala é usada como reserva técnica mas sem os suportes adequados para algumas coleções grandes que estão se deteriorando. Numa bancada de madeira são realizados pequenos restauros e/ou modelos para montar as exposições. Atualmente os problemas de espaço, advindos da interdição parcial do prédio estão sendo contornados expondo-se parte do acervo, temporariamente, no Casarão do Parque Ecológico Monsenhor Salim.

ORGANIZAÇÃO DE ACERVO:

Aproximadamente 3.000 peças estão registradas em livro tombo e têm ficha individual, indexadas para computador por um sistema criado na década de 70. As outras 25.000 restantes são restos de cerâmica arqueológica guardados em gavetas que estavam sendo classificados por Pazzinato. O acervo é desinfetado uma vez por ano com cupinicida. As fichas estavam sendo inseridas no computador mas, após as primeiras duzentas, a funcionária que realizava o trabalho no Instituto de Informática, foi chamada de volta ao Museu.

POLÍTICA DE EXPOSIÇÕES:

As exposições do Museu sempre foram temáticas. Constituíram desde o começo, na década de 70, motivo de artigos na imprensa que as qualificavam como inovadoras e revolucionárias, intruduzindo pela primeira vez na cidade o conceito de Museu educativo e dinâmico que o Prof. Desidério Aytai trouxe da museologia contemporânea européia. Na medida dos recursos, utilizou-se sempre tecnologia de baixo custo, com modelos, bonecos, cenários e realizaram-se visitas guiadas e oficinas. O Museu realiza exposições itinerantes ou em convênio com outras instituições. Até 1985 seu perfil era o de um Museu Antropológico especializado em cultura indígena e arqueologia. O manual do Museu, editado em 1986, descreve as exposições como sendo *"uma teia de significados elaborados pela vida do Homem em sociedade, onde os artefatos se constituem na ilustração dos fatos sociais observados"*. As exposições abrangem cultura popular, indígena, japonesa e acervos mesclados atendendo a temas mais gerais como a criatividade humana.

⁵⁶ Este é o mesmo prédio do Museu Campos Sales, com o risco apontado na nota de número 53.

POLÍTICA DE RECURSOS HUMANOS:

Durante os primeiros dez anos de existência efetiva, o Museu não teve exatamente funcionários. Era cuidado pelo Professor Desidério -cujos conhecimentos de museologia provinham do Museu do Homem e da Indústria de Paris- ajudado pelos alunos do curso de ciências sociais.

No período de vigência do convênio com a Prefeitura Municipal de Paulínia, o Professor Desidério passou a ser funcionário desta com o cargo de Superintendente, tendo duas ajudantes, uma de nível universitário e uma auxiliar de serviços gerais, ambas também funcionárias. O Museu retornou a Campinas em 1984, e foi oficialmente criado em 1985, através de um Ato assinado pelo Reitor da Pucc Heitor Regina, onde não há referência à pessoa do (até então) superintendente e que nomeia como Coordenadora à Profa. Tavares, também antropóloga, cujos interesses acadêmicos, porém, não eram a etnologia ou a arqueologia, mas sim, a cultura popular e a comunicação. Cabe mencionar que, com ela, o Dr. Heitor tinha compromissos políticos por conta de fatos acontecidos em 1980 e 1984, que não vêm ao caso neste histórico. O Prof. Desidério não gostou da orientação que ela pretendia imprimir e retirou-se. *"A minha idéia não é que preciso fazer marketing do meu museu...[mas] que eu tenho que aperfeiçoar, para ter resultados de pedagogia... mas não fazendo propaganda...porque o valor não está precisando de marketing...veja este pequeno museu [de Monte Mor] nós temos convênio com a USP...não fizemos marketing,... mas demonstramos o valor, demonstramos o que sabíamos, ...nós fazemos exposições que depois estão sendo comentadas ..pela Secretaria de Cultura...uma vez... quase cai da cadeira...um artigo de 4 ou 5 páginas com fotografias e tudo sobre o Museu de uma aldeia ...o real valor não precisa de comercialização, de marketing."*⁵⁷ Ele diz que não precisaria ter saído, mesmo porque fez o Museu, trouxe praticamente todos os objetos das suas explorações. Sendo que os objetos são dele, perguntamos por que não os retirou do Museu. Ele responde que os dá como doados e que retirou-se *"porque não quis contribuir com um chefe oficial [imposto]"*. Menos de um ano depois retirou-se também sua auxiliar direta, Renata Pazzinatto, que foi Coordenadora do Museu Municipal de Monte Mor até maio de 1993.

⁵⁷ O Dr. Desidério mora em Monte Mor e é o assessor do Museu Municipal.

Entre 1985 e 1991 o número de funcionários passou de dois para onze: três secretárias, uma auxiliar de serviços gerais, dois vigias, uma mensageira, duas técnicas para cuidar do acervo, uma pessoa formada em artes plásticas e outra em música para atender os escolares. Durante os anos de 1990 e 1991 trabalhou um antropólogo especialista em cultura indígena, na área de pesquisa interna de acervo. Há um corpo docente vinculado ao Centro de Cultura e Arte, que inclui o Museu no seu organograma, que não será mencionado por não interessar ao Museu propriamente dito.

Os cargos dentro do Museu não são preenchidos por concurso; a nomeação do coordenador, que é "cargo de confiança", é atribuição do Reitor, e as nomeações e demissões de funcionários e professores, são atribuição da Coordenadora. Entre os anos de 1985 e 1991 o acontecido com três funcionários chamou a nossa atenção, por revelar um certo padrão. Um deles era dirigente sindical e foi enviado para o Museu com o intuito de afastá-lo dos colegas; conseguiu transferência após intervenção do Sindicato; outra secretária estava com problemas emocionais e foi alocada no Museu até que não resistiu à pressão e pediu demissão, a terceira tinha sido secretária de um diretor de unidade indiciado por peculato e, após ser alocada em várias outras unidades, acabou no Museu de onde foi finalmente demitida. Uma das funcionárias atuais adoeceu de tendinite crônica e, por não poder ser demitida, acabou sendo alocada no Museu após passar por várias unidades.

POLÍTICA DE AQUISIÇÕES:

Entre os anos de 1969 a 1985, as peças foram adquiridas pelo Diretor do Museu, que as comprava nas tribos indígenas ou na Funai. Grande parte do acervo foi doado pelo mesmo, que tinha muitos objetos indígenas de suas pesquisas particulares. Na década de 80 um aluno da Universidade, que assinava *Marcos Ruiz (Kadiweu del Chaco)*, da tribo Kadiweu, doou, aproximadamente, uma dúzia de peças artesanais do tipo confeccionado atualmente. A coleção de folclore foi doada por uma ex-professora da Universidade, Laura Della Mônica. O acervo arqueológico provém das escavações realizadas pelo Dr. Desidério e de doações dos proprietários dos terrenos em que aconteceram os achados.

As despesas correntes com funcionários e material de uso são pagas pela Pucc. O patrimônio móvel é comprado pela Universidade, que

também realiza pequenos serviços de manutenção. Um ônibus para transporte de escolares foi doado, em 1988, pela Fundação Banco do Brasil, atendendo a um projeto denominado Integração Museu- Escola.

O MUSEU E SEU PÚBLICO:

Embora seja um Museu universitário o público de terceiro grau não ultrapassa o número de 50 visitantes por ano. Seu grande público é constituído por escolares, que são transportados pelo próprio Museu, para visitarem a exposição e participarem de oficinas monitoradas -por pessoas graduadas em artes- que podem ter ou não a ver com a mostra, já que as atividades do Museu mesclam-se muito com as do Centro de Cultura e Arte, não havendo uma delimitação clara entre os programas. A atuação simbiótica de ambos impede uma análise clara da política museológica atual.

A mensagem final do manual reza que o Museu priorizará *"todas as ações voltadas para o desenvolvimento de processos que possam conduzir a comunidade ao reconhecimento dos seus valores culturais (usos e costumes, tradição) para, através delas, assumir sua identidade...através de programas nos quais o mesmo seja o gerador, provocador e dinamizador de processos comunitários"*. Não foi constatada nenhuma consequência desta natureza em Campinas; o Museu praticamente não tem visitaçãõ espontânea, vendo-se, nos meses de férias escolares, que o livro de visitas apresenta menos de uma pessoa por dia. Nos últimos 17 meses registrou 5.060 visitas o que dá uma média mensal de 300 pessoas.

Funciona de 2a. a 6a. feira de 08h00 a 17h00.

CONCLUSÕES

Descobrimos vários detalhes que mostram a falta de integração das políticas museológicas. Por exemplo, a responsabilidade pela direção dos museus em Campinas tem designações variadas: Supervisor, Coordenador, Diretor, Curador. Em certos casos, a diversidade de designações acontece dentro de uma mesma administração, como é o caso da Prefeitura, da qual dependem o MACC, e o MIS que têm Coordenadores, o Museu da Cidade e o Museu de História Natural que têm Supervisoras.

Outro detalhe interessante é que, fora o caso da CPFL, as novas direções desconhecem a história da instituição. Muitos manifestaram que até gostariam de ter tempo para pesquisar, mas a multiplicidade de obrigações os impede; outros não demonstraram interesse e outros têm informações orais que não correspondem aos documentos encontrados.

Repete-se o padrão do diletantismo, do prazer em lugar da profissionalização. Tem-se a impressão de que são museus movidos a afetividade, as pessoas fazem porque gostam, gratuitamente. É o caso do Arquidiocesano, do Carlos Gomes, do Odontológico, foi o caso do setor de antropologia do Bosque, foi o caso da Pucc até mudar para Paulínia, até é o caso do Dinâmico, cujo diretor nunca recebeu complementação. O fator "gostar de" é determinante até para os auxiliares de serviços gerais nos museus do bosque, conforme depoimento das supervisoras.

Constata-se que há acervos repetidos, como é o caso do Museu de História Natural do Bosque e o da Unicamp, onde até os dioramas são parecidos. Apenas como curiosidade, além deles existe o Centro de Estudos de História Natural, entidade privada organizada pelo cientista Aldices Pinheiro, com 4000 exemplares de zoologia e uma organização científica à altura dos padrões mais exigentes.

Existe, oficialmente, o Museu Campos Sales, que não tem nenhum acervo deste estadista e, no Centro de Ciências Letras e Artes há um pequeno acervo Campos Sales. Na década de 60, ambos os museus se fundiram e, em 1973 o acervo foi objeto de disputa entre as duas instituições. Em 1970 o historiador Celso M.M. Pupo foi convidado pelo CCLA para ser diretor dos museus Carlos Gomes e Campos Sales, entendendo por este último o acervo que tinha voltado em 1966 do

Bosque (atas de 1965 a 1973, fls 58). Oito meses depois, em 1971, a direção dos museus voltou para Bráulio M. Nogueira (primo de Pupo) e em junho do mesmo ano, começou a discussão. Consta nas atas que "... em 17/02/64 o CCLA cedeu o material do Museu de Campos Sales para o Governo do Estado. Durante a administração de Jacy Milani na Secretaria Municipal de Educação e Cultura o material voltou para o Centro, vindo, também, quatro mesas. Agora o Sr. Celso M.M.Pupo reivindica a devolução das quatro peças e mais alguns objetos que pertencem ao nosso patrimônio... Tavou-se (sic) debates, principalmente sobre a falta de ofício assinado fazendo o pedido, deliberando-se devolver os papéis, uma vez que não há signatário responsável que deverá estar credenciado funcionalmente para solicitar o que deseja" (fls 70). O Prof. Celso argumentou que ele possuía cartas das famílias dos doadores de que as peças foram doadas para o Museu Campos Sales e não para o CCLA. Havendo dois Museus Campos Sales, a discussão tornou-se circular e, vinte anos depois, ainda cada um sustenta sua versão dos fatos.

Os museus do Bosque e da Pucc têm acervos indígenas, ambos da mesma origem: doados pelo Prof. Desidério Aytai. Este, por sua vez é a figura chave na formação de três museus, no CCLA, no Bosque , na Pucc e inclusive no projeto de um museu que acabou não acontecendo no Parque Ecológico Monsenhor Salim.

Constata-se, também, que há vários museus que tiveram uma mesma origem, e que há pessoas cujo trabalho na área da cultura foi fundamental; aparece o Centro de Ciências, Letras e Artes como entidade-mãe dos museus do bosque , do Carlos Gomes, do Campos Sales e como parte da pré- história do MIS, e a figura de Dayz Peixoto surge na formação do MIS, no passado do cinema campineiro e no atual CCLA.

A atuação de Célio Turino de Miranda como diretor dos museus do bosque entre 1982 e 1987 trouxe a participação da empresa privada sob a forma de patrocínio. Com um projeto do sertanista Omar Landi, conseguiu patrocínio da multinacional Texas Instruments para reformar o Museu do Índio; com o projeto do Prof. Ivã Zazima, do Instituto de Biologia da Unicamp, obteve bolsas para monitores e verba da indústria química Rhodia para reformar o Museu de História Natural; com um projeto de sua autoria atraiu a empresa construtora CBPO, que reformou prédio do Museu da Cidade.

Observamos que os museus são seus dirigentes; não encontramos políticas museológicas institucionais. Cada diretor imprime o rumo que entende certo, dentro da sua filosofia. E não raro faz tudo com as próprias mãos. O Prof Desidério montou com as próprias mãos e as da sua esposa três museus; José de Castro Mendes dedicou três meses, em 1956, a fazer o Museu Carlos Gomes. *"É José de Castro Mendes, um espírito reconhecidamente idealista que, com esforço e dedicação, sozinho e trabalhando todas as manhãs está dando vida ...criando ali um ...museu...Sujando as mãos nas tintas e nas cêras, bancando o carpinteiro e o brochador, pegando na vassoura e no martelo"* (Correio Popular, 15/03/56). O MIS, durante a gestão de Dayz Peixoto, mostra uma programação estudada, de alta qualidade, continuidade que se perde com a sua saída. Há muita boa vontade, muitos projetos, que a administração apoia com discursos bem elaborados. Na prática, não são destinados recursos suficientes para efetivar os projetos e alguns museus acabam sendo usados pelas instituições.

A museologia propriamente dita não é nem sequer mencionada como uma carência. Sendo que não era nosso interesse pesquisar o campo de trabalho do museólogo, não perguntamos especificamente se estava nos planos a contratação de um, mas chamou nossa atenção que, em primeiro lugar, nenhum museu tem como responsável um museólogo⁵⁹, em segundo lugar que os diretores que alegaram falta de recursos humanos gostariam de ter educadores trabalhando com eles, ninguém cogitou museólogos. Uma demonstração do pouco caso que se dá ao dito profissional é o fato de que no Museu de História Natural da Unicamp o edital de chamada a concurso para o cargo de "técnico em museu" pedia apenas segundo grau completo.

Outro detalhe que precisa ser registrado é que os museus de Campinas não têm sido os mesmos ao longo dos anos. Em 1978 o Guia dos Museus do Brasil apresentava seis :

- de Arte Contemporânea, funcionando ainda na Av. Saudade;
- Museu Histórico e Antropológico da Universidade Católica de Campinas, *"Instalado no porão do prédio da Reitoria"*;
- Museu Municipal de Campinas , no Bosque;

⁵⁹ a não ser o da CPFL, mas a especialidade dele é em restauração de obras de arte e não em Museu histórico.

- Museu Arquidiocesano que era na época órgão complementar da Universidade Católica;
- Museu Ferroviário da Cia. Mogiana;
- Museu Carlos Gomes.

Em 1982 nós encontramos doze, porém, dois dentre os seis anteriormente citados, tinham deixado de existir. Naquele ano o panorama era o seguinte:

- Arquidiocesano, já sem horário fixo, só abria com agendamento prévio;
- da Irmandade, no mesmo esquema;
- Naval, dentro da Caravela na Lagoa do Taquaral;
- Histórico de Campinas, coleção de posters dentro da Biblioteca Municipal;
- Carlos Gomes, abria com agendamento prévio e não tinha organização nenhuma, parecia um antiquário.
- Histórico e Pedagógico Campos Sales, sem direção própria e apenas com o acervo de Estelinha Epstein;
- de Odontologia, em sala própria dentro da Associação de Cirurgiões Dentistas;
- do Índio, no Bosque;
- do Folclore; no Bosque;
- Histórico, no Bosque;
- de História Natural, no Bosque;
- MIS, no Centro de Convivência Cultural;
- MACC, no mesmo prédio de atualmente;

Observamos que, ao longo do tempo os museus de Campinas aparecem e desaparecem, trocam de nome, passam de um prédio a outro, de uma custódia a outra. Em certos casos não se observa correspondência entre os decretos e a realidade. Por exemplo, em 1941 o Decreto-Lei 90 cria a Biblioteca Pública Municipal e o Museu de Arte e Objetos Históricos de Campinas, para ficarem instalados no prédio do CCLA. Isto é revogado em 1948, mas em 1982 encontramos, dentro da Biblioteca, uma coleção de posters de Campinas antiga denominada de Museu Histórico de Campinas. Em 1965 existe um museu de fato no Instituto Agrônomo e agora existe outro de direito mas não de fato.

Entre 1978 e 1982 tinham "desaparecido" o Museu Antropológico da Universidade Católica e o Museu do Ferroviário. O primeiro tornou a aparecer neste estudo, com o nome de Museu Universitário Puccamp.

Há acervos cuja pista se perde: Na primeira inauguração do Museu Carlos Gomes, em 1956, a imprensa noticia a existência de um acervo histórico complementar "*Trabucos de bandeirantes, arado da escravidão, armas antigas, curiosidades egípcias e aztecas*" (Correio Popular, 15/03/56), peças que não constam nos levantamentos posteriores do Centro de Ciências (nem no acervo de Carlos Gomes nem do Museu de Antropologia)⁶⁰. Testemunhas informam que no primeiro Museu do Centro de Ciências havia algumas "aberrações da natureza", acervo sobre o qual também não há documentação. Supõe-se que esse material foi entregue ao Museu de História Natural do Bosque (que possui um pequeno acervo deste tipo), mas a única pista encontrada foi um recorte da imprensa, sem data ou outras informações, que diz que em 1971 o material do CCLA (sem especificação) foi entregue ao Museu do Bosque.

Os museus do Bosque mais a coleção de posters denominada Museu Municipal, passaram, entre 1982 e 1992 a ser um só, o Museu da Cidade. Nesses dez anos desapareceu o Museu Naval; o Arquidiocesano e o Odontológico perderam suas salas nos prédios respectivos e transformaram-se, o primeiro numa reserva técnica, e o segundo numa exposição temporária.

Uma das motivações que as pessoas têm para doarem peças aos museus é a expectativa do reconhecimento público por parte da instituição, que se manifesta dando o nome dos doadores a salas ou prédios (como no exemplo de Roque Melillo, no MACC) ou colocando o nome do doador junto do objeto. Isso não foi observado nos museus de Campinas. Uma análise dos livros-tombo mostra que não há um padrão de doações de famílias aristocráticas como podia ser esperado pela própria história social da cidade. Os doadores são cientistas, como o Prof. Desidério que doou o acervo dos museus do Índio do CCLA, do Bosque e da Pucc; religiosos, como Dom Paulo de Tarso Campos que doou quase todo o acervo do Arquidiocesano ou artistas, como no caso do MACC. Na CPFL os doadores são funcionários, familiares destes e cidadãos comuns. As doações feitas ao Museu Carlos Gomes são as mais

⁶⁰ Informações orais dizem que houve um roubo no Bosque, mas não foi possível precisar data e objetos roubados.

representativas da aristocracia campineira, encontrando-se entre os doadores descendentes do Barão de Parapanema, e outros sobrenomes tradicionais, além dos familiares do músico. Na exposição, porém, os nomes deles não constam, apenas nos livros de atas e só houve um caso de solenidade de entrega de uma peça, quando foi doada a batuta do Maestro.

Uma constatação extremamente positiva é que, apesar de termos encontrado um caso em que, durante um tempo, um parente do Prefeito foi administrador, não se observa na atualidade que os Museus sirvam para alocação de funcionários por compromisso político, o que constitui motivo de orgulho para os dirigentes dos Museus municipais⁶¹. A estrutura mais autoritária e nepotista, para nossa surpresa, foi encontrada num Museu particular, usado como refúgio para funcionários problemáticos.

⁶¹ A última tentativa de colocar funcionários fantasmas num museu municipal, aconteceu em outubro de 1987, no Museu de História, no mesmo dia em que estava acontecendo um encontro da ASSPAM no Salão Vermelho da Prefeitura. O então diretor Célio Turino de Miranda desceu diretamente do Gabinete ao plenário para denunciar o fato e foi feita uma moção de repúdio que consta nas atas da associação.

CAPITULO III

ANÁLISE DA UTILIDADE SOCIAL

O levantamento que consta no Capítulo II mostra um universo muito heterogêneo, onde há desde museus-santuário similares aos da idade média até museus de vizinhança de acordo com as mais modernas tendências mundiais, passando por uma série de instituições que estão nos moldes dos séculos XVIII e XIX. Mostra, também, que a maior parte das instituições que os abrigam sempre protela a solução para os problemas do museu, face a "necessidades mais urgentes".

Não há um consenso entre os dirigentes sobre o que deva ser um museu, no sentido mais amplo do termo, e há, salvo exceções, um desconhecimento aparente das tendências atuais. O grupo mais vanguardista é aquele que entende que os museus devem ser dinâmicos e que não podem ser mais depósitos de velnarias, mas esse critério não é generalizado. Há, ainda, muita gente "sentada em cima de coleções", como disse o Prof. Arguello.

Encontramos desde museus onde o forte é a classificação científica, (pode-se dizer que o museu resume-se quase que exclusivamente a esse aspecto), como é o caso do Museu de História Natural da Unicamp, até museus onde não há sequer tombamento e cuja única manifestação é a exposição (Odontologia). Vemos que, enquanto alguns museus têm um quadro funcional mínimo, outros têm dezenas de pessoas vinculadas. Chama a atenção a diferença dos quadros do museu mais visitado da cidade, o de História Natural com a quantidade de pessoas que colabora no homônimo da Unicamp. Os museus da administração municipal, em geral, têm muito poucos funcionários em proporção ao seu trabalho, ao contrário das universidades.

Para sistematizar, podemos ensaiar algumas classificações, utilizando diferentes critérios, tendo como referência a matriz da Unesco :

- a) quanto aos objetivos ou natureza: gerais, regionais, específicos.
- b) quanto à organização administrativa: particulares e oficiais.
- c) quanto à destinação social para todos os públicos ou para públicos específicos
- d) quanto ao espaço: construídos, ecomuseus e site museums (ou museus de sítio)

Quanto aos objetivos e natureza, dentro do critério da Unesco, seriam todos museus específicos⁶².

Quanto à competência administrativa, foram divididos em particulares (empresa privada) e oficiais ou públicos, estes últimos municipais, estaduais ou de autarquia. Também podem ser fruto de convênios estado/município.

QUADRO 1.-

Classificação dos museus de acordo com sua administração

PRIVADOS:

Arquidiocesano, Dom Barreto, Carlos Gomes, da Irmandade, MAM, Odontológico, Puccamp.

PÚBLICOS:

Municipais: da Cidade, História Natural, MACC, MIS.

Estaduais: Campos Sales, História Natural Unicamp.

Autarquias: CPFL, Instituto Agrônômico.

CONVENIADOS:

Botânico, Dinâmico

Quanto ao seu acervo, adaptaremos a tipologia corrente de museus, que os divide em museus de arte, de antropologia (arqueologia, folclore, artes populares), história, zoologia, ciência e tecnologia e museus monográficos (conf. Meneses, 1992a:04).

A divisão proposta para Campinas será: de antropologia, de história natural (divididos em zoologia e botânica), de arte (divididos em arte sacra e contemporânea), históricos, monográficos e sem acervo, esclarecendo que o Museu da Cidade será classificado como histórico apesar de possuir acervo antropológico. Temos duas razões para isto; uma é que seu acervo histórico próprio não está devidamente quantificado, não podemos saber, portanto, se é maior ou menor do que o antropológico, e a outra é que está atualmente expondo

⁶² Apesar de que o Museu Puccamp e o da Cidade tem varios acervos não poderiam ser considerados gerais porque não cumprem o requisito da Unesco de estarem separados em departamentos.

acervo histórico emprestado de outras instituições e seu planejamento futuro é de museu histórico. Quanto ao Museu Dinâmico, não será classificado como "de ciência e tecnologia" porque não tem objetos.

QUADRO 2. -

Classificação dos museus de acordo com o seu acervo principal (quantitativamente maior)

ANTROPOLOGIA:

Puccamp

HISTÓRIA NATURAL:

Zoologia: História Natural e História Nat. Unicamp

Botânica: Botânico

HISTÓRIA:

Campos Sales, Carlos Gomes, CPFL, da Cidade, Odontológico

ARTE:

Contemporânea: MACC, MAM

Sacra: Arquidiocesano, Dom Barreto, da Irmandade

MONOGRÁFICOS:

Instituto Agronômico, MIS

SEM ACERVO:

Dinâmico

Quanto às instituições em que se encontram inseridos, podem ser divididos em: de entidades de classe, de entidades culturais, eclesiásticos, empresariais, de órgãos de governo e universitários.

QUADRO 3. -

Classificação dos museus de acordo com as instituições que os abrigam.

DE ENTIDADES DE CLASSE:

Odontológico

DE ENTIDADES CULTURAIS:.

Carlos Gomes, MAM

ECLESIÁSTICOS:

Arquidiocesano, Dom Barreto, da Irmandade.

DE ÓRGÃOS PÚBLICOS:

Botânico, Campos Sales, Cidade, CPFL, História Natural, Inst.
Agrônômico, MACC, MIS.

UNIVERSITÁRIOS:

Dinâmico, História Natural Unicamp, Puccamp

É preciso, aqui, consignar que, de acordo com a definição de Museu Universitário somente o Museu de História Natural da Unicamp cumpre a sua função precípua, já que *"O objetivo maior [de um museu universitário] é organizar a pesquisa da universidade e divulgá-la na comunidade"* (Asspam, 1987).

Quanto à destinação social, menos o Dom Barreto, todos estão (ou estiveram quando abertos) destinados ao público em geral. O Museu Dinâmico realiza atividades monitoradas só com público específico (escolas), mas este museu é singular sob todos os aspectos.

Quanto ao espaço, não há ecomuseus ou site museums em Campinas. O Museu Dinâmico possui um prédio adaptado para ele e o MACC, de

acordo com os documentos oficiais, ocupa um espaço que foi doado para uma biblioteca. Os outros museus estão alocados mediante convênios, favores ou aluguel, portanto, poderíamos dizer que os museus de Campinas, quanto ao espaço, ocupam prédios, porém não são exatamente museus construídos.

Pela especificidade do panorama encontrado, sugerimos mais uma classificação, de acordo com o seu funcionamento efetivo:

a) latentes, onde estariam incluídas aquelas instituições que têm pelo menos uma das características que definem um museu. Este adjetivo será utilizado no sentido fisiológico do estado de latência, aquele período de inatividade entre um estímulo e a resposta por ele provocada. (Holanda, 1996:1012). Não são embrionários nem incipientes porque estes termos referem-se a alguma coisa que está nascendo e alguns dos museus incluídos nesta categoria já tiveram no passado um desenvolvimento pleno dentro dos seus objetivos particulares.

b) de funcionamento restrito, que seriam os que só abrem em caso de solicitação ou agendamento prévios;

c) de funcionamento irregular, aqueles cujo horário varia;

d) de funcionamento regular, que abrem ao público ou desenvolvem regularmente atividades com comunidade, em dias e horas fixos.

QUADRO 4. -

Classificação dos museus de acordo com seu funcionamento

LATENTES:

Arquidiocesano, Campos Sales, Dom Barreto, Inst. Agrônômico, Odontológico. MAM

FUNCIONAMENTO RESTRITO:

da Irmandade, Carlos Gomes

FUNCIONAMENTO IRREGULAR:

Botânico

FUNCIONAMENTO REGULAR:

da Cidade, CPFL, Dinâmico, de História Natural, de História Natural Unicamp, MACC, MIS, da Puccamp.

Um estudo comparativo das visitas anuais revela que o museu mais procurado é o de História Natural do Bosque. O motivo deste maior número de público não será objeto do presente estudo. Apenas registraremos os dados para tecermos outros comentários durante o decorrer da nossa reflexão.⁶⁹

QUADRO 5. -

Estudo comparativo da visitação mensal média dos Museus .

BOTÂNICO	62	até Dezembro de 1992
Da CIDADE	800	até Maio de 1993
CPFL	192	até Dezembro de 1992
DINÂMICO	5124	até Dezembro de 1992
HISTÓRIA NATURAL	6000	até Setembro de 1992
MACC	1500	até Dezembro de 1991
MIS	400	até Setembro de 1992
PUCG	300	até Maio de 1993

É preciso esclarecer que a média de visitas ao Museu da Cidade refere-se ao ano em que foi inaugurado, em local novo, nas imediações da estação de trem, bairro considerado perigoso e frequentado por pessoas ligadas à prostituição. É interessante perceber a distância entre o número de visitas ao Museu de História Natural, o único que cobra ingresso e os outros, mesmo o da CPFL que estimula a visitação com um concurso para os participantes, e Universitário Puccamp que busca as crianças nas escolas. Se nós fôssemos considerar os paradigmas europeus de visita aos museus, só deveríamos considerar "museus viáveis" três: Dinâmico, História Natural e MACC, já que *"qualquer museu que não consegue atrair uma média de 50 pessoas por dia deveria considerar seriamente que seria melhor fechar suas portas ou juntar-se a outra instituição"* (Hudson, 1998:188). Não existe um padrão brasileiro, apenas o registro de alguns museus e os dados do IBGE. Podemos tomar como exemplo de um museu muito visitado, o Paulista, com aproximadamente 290 mil visitas por ano, o que dá quase mil pessoas por dia útil. No Anuário Estatístico consta que 20 milhões de pessoas visitam por ano os 895 museus do país, o que

⁶⁹ Os museus analisados neste quadro são aqueles que levam um registro das suas visitas.

representa uma média de 20 mil pessoas por ano por museu, ou 61 por dia. A média dos museus analisados no quadro no. 5 daria para Campinas 2.094 visitantes por mês, aproximadamente 87 por dia/museu, o que nos permite manter o padrão de Hudson.

Quanto à proximidade dos museus com os paradigmas da museologia atual, os museus que não estão abertos nem realizam atividades com o público regularmente não serão objeto de análise deste ponto de vista. Só analisaremos, portanto, os seguintes: Cidade, CPFL, Dinâmico, História Natural, História Natural Unicamp, MACC, Pucc.

Deixaremos de lado os paradigmas sobre a utilização de tecnologia mecânica ou eletrônica porque, como já dissemos anteriormente, podem ser protelados na situação atual do país.

Se nós aceitamos como paradigma atual que os museus *"devem encontrar formas de vincular-se de perto e ativamente com a comunidade local e de satisfazer necessidades reais em lugar de gostos imaginados; que não se deve perder de vista ...que a popularização [do conhecimento]...só se consegue na base de uma profunda pesquisa científica"* (Hudson, 1987:194), os que mais se aproximam, pela ordem, são : o Dinâmico, o de História Natural, o da Cidade e o da CPFL. Os outros três, ou bem desenvolvem temas para público restrito (cientistas na Unicamp, apreciadores das artes plásticas no MACC) ou tratam de muitos temas ao mesmo tempo, ao sabor de "gostos imaginados" descuidando o aprofundamento científico (Puccamp).

Quanto ao Museu Dinâmico, atua praticamente como um museu de vizinhança. Estes constituem uma forma paradigmática inclusive para o futuro: *"O número de museus de vizinhança parece ao certo que crescerá no que resta do século. Eles vêm ao encontro de uma real necessidade social e educacional"* (Hudson, 1987:192). O paradoxo é que se trata de um museu sem acervo, portanto, alguns teóricos, dentro da linha citada de Alma Witlin, classificariam-no como "Centro Interativo de Ciências" e não como museu, e sendo que decidimos aceitar esta definição podemos excluí-lo de nossa análise qualitativa, sem deixar de consignar sua relevante utilidade social.

O de História Natural trabalha um tema que para alguns representa o maior problema da humanidade, qual seja *" a degradação do meio ambiente natural face ao ataque conjunto da codícia e da ignorância"* (Hudson, 1987:173).

Nesta linha também está situado o museu da CPFL, que trabalha a questão energética, de grande atualidade e de inegável interesse para a comunidade, para a qual a eletricidade faz parte do cotidiano. Este museu, porém, do ponto de vista museográfico não acompanha totalmente os paradigmas. Apesar de ter maquetes, uma delas com som e movimento, as vitrines apresentam-se muito cheias de objetos e a sala é transbordante de informações, ficando museograficamente mais próximo do "gabinete de curiosidades" do que seria de esperar. Por outro lado, o fato do Museu depender do Departamento de Marketing sugere que a intenção da empresa não é apenas ter um centro educativo, mas também uma ferramenta de marketing empresarial, o que não é igual a ter um departamento de marketing dentro do Museu.

O da Cidade tem um projeto museológico para atuar na linha da conscientização para a preservação histórica no seio da comunidade, linha esta que sustenta que *"todo museu, seja qual for o tipo, é um museu de história social"* (Hudson, 1987:176), mas por enquanto não há possibilidade de medir os resultados de sua atuação na comunidade.

Se nós levarmos em consideração a definição de Museu, a proximidade com os paradigmas atuais da museologia, o padrão das exposições e o número de visitantes, podemos afirmar que o Museu de História Natural, localizado no Bosque, é, acentuatadamente, o mais útil à sociedade de Campinas.

MUSEUS POR TEIMOSIA

Sabemos que os museus de Campinas sofrem dos mesmos problemas dos museus do país: falta de verbas, baixos salários, falta de público, falta de definições políticas. *"No dia 18 de maio é mundialmente comemorado como Dia Internacional dos Museus...No Brasil, temos poucas razões para comemorar...esperamos poder ter quando os nossos museus, no lugar da troca de diretores e das simples reformas físicas, conquistem autonomia e condições profissionais e políticas para o desenvolvimento de um real processo museológico"* (Bruno e Araújo, 1992). Por outra parte, ainda no imaginário social o conceito de museu reinante é o do século XIX. *"Museu é um local só frequentado normalmente por quem realmente gosta ou trabalha com arte ou por quem passa casualmente perto de um e não tem nada para fazer... Uma ida ao Museu de Arte de São Paulo é obrigatória para qualquer pessoa instruída"* (Santomauro, 1992:24). A

população e até a imprensa tem um conceito desatualizado de Museu, e o descaso com os museus é comum ao país todo, mas acreditamos que a falta de políticas para que os museus tenham alguma utilidade social é algo estrutural em Campinas e não conjuntural; é produto da própria história da cidade.

Para afirmar o anterior, aprofundaremos na história do Museu da Cidade, ou, mais exatamente, na história das tentativas de instalar um Museu Histórico em Campinas. A história do Museu da Cidade envolve a história do chamado Museu de Antropologia que tem seus antecedentes remotos no século passado, numa outra instituição cultural:

Com o Instituto Agrônomo e o Colégio Culto à Ciência vieram a Campinas muitos cientistas estrangeiros, que, após reunirem-se durante muito tempo na praça do atual Largo do Rosário decidiram juntar dinheiro e esforço para construir uma sede para seus encontros, constituindo um Grêmio de Estudos de Ciências, com vários objetivos, entre eles "promover e propagar o estudo das Ciências Naturais e das que com elas se relacionem; celebrar reuniões quinzenais em que sejam discutidos... trabalhos de sócios sobre quaisquer ciências...; fundar oportunamente a Revista e a biblioteca sociais e um museu de ciências naturais (grifos nossos); ...contribuir para o melhoramento das condições da agricultura e criação do país;...esforçar-se pela adoção e prática de leis florestais e protetoras da Fauna e Flora brasileiras." (Paulo, 1953:09)

Constituíram-se quinze comissões diferentes e será numa destas que aparecerá timidamente a referência ao Museu. As comissões eram: Matemática e Astronomia; Engenharia; Física, Química e Mineralogia; Botânica; Zoologia; Agricultura e Zootecnia; Geografia, História e Demografia; Ciências Médicas; Ciências Sociais e Econômicas; Ciências Jurídicas; Letras e Artes; Revista e Publicações; Biblioteca e Museu; Legislação, Justiça e Contas; Sindicância. (IBGE:445).

Nos anos subsequentes, não há evidências de que o Museu tenha se concretizado, pois na literatura só encontramos referências à biblioteca daquela instituição. "Na ordem intelectual, ...[O] ULLA com sua famosa biblioteca e precioso arquivo...." (Amaral:1927:07)

A primeira referência a um Museu Histórico em Campinas que temos é a Resolução 181 de 1941, assinada pelo Prefeito Euclides Vieira, Art. 1º.: "Ficam criados a Biblioteca Pública Municipal e o

Museu de Arte e Objetos Históricos de Campinas que ficarão instalados no Edifício do CCLA; Art 2º. A Prefeitura Municipal fica autorizada a conceder um auxílio de 150:000\$000 em 3 prestações iguais, nos exercícios de 1941, 42 e 43 ao CCLA para que construa, para sua sede, um prédio, no mínimo de 4 pavimentos, à Rua Francisco Gilcêrio esquina com Bernardino de Campos, em terreno, para esse fim já por ele adquirido. Art 3º. A Prefeitura Municipal terá sempre assegurados os seus direitos à instalação da Biblioteca Municipal e do Museu de Arte e Objetos Históricos...ocupando inteiramente um dos pavimentos do prédio". ⁶⁴

Era um momento de grandes dificuldades financeiras para o CCLA, que tinha sido obrigado a se desfazer da sua sede própria por causa do alargamento da rua Conceição e esse decreto foi o instrumento que possibilitou ajuda pública para uma entidade civil.

"Pelo auxílio da Municipalidade, o Centro de Ciências se obrigou a construir um prédio com 4 pavimentos, e a instalar no próprio edifício social uma Biblioteca Pública e o Museu de Arte e Objetos Históricos, ficando as despesas com o pessoal encarregado destas duas secções a cargo da Prefeitura" (Paula, 1953:41)

Durante anos tentou-se, aqui, criar um museu histórico para que se pudesse resgatar os "grandes feitos" dos "filhos proeminentes de Campinas" mas não há evidência de interesse em levar adiante o projeto. Na imprensa de 1950 consta que "Começa o registro de objetos doados à Sub-Secção de História Geral do Museu Municipal: Documentos, moedas, móveis, utensílios, instrumentos para tortura dos escravos" (recorte de fonte desconhecida) e tomos informados que estas peças foram doadas por descendentes da família Ferrão.⁶⁵ Vemos que os doadores de material histórico não tinham muito interesse em perpetuarem suas memórias, ao contrário do que acontece na maior parte dos museus, porque raramente consta o nome do doador nas fichas deste museu, o que é confirmado pela falta de documentação encontrada pela atual coordenação. "Quanto à documentação museológica, era inexistente (Exceção feita ao acervo antropológico, que dispunha de fichas de catalogação para a maioria de sua peças, livros de registro

⁶⁴ Este decreto será revogado pela lei 139 de 1948, mas a biblioteca continuará a existir, como Biblioteca Municipal Ernesto M. Zink e dentro dela haverá até 1992 uma coleção de posters de Campinas antiga,

⁶⁵ Não há leis ou decretos que comprovem a criação da sub-seção mencionada no jornal e não há documentação sobre a dita doação..

corretamente preenchidos e peças marcadas com seus respectivos números). Os demais livros de registro (histórico, folclore, livros, selos/moedas) não estavam com suas anotações atualizadas... não espelhavam a realidade do acervo, nem eram completos em suas informações. Para [eles] não havia fichas catalográficas e as peças não estavam numeradas, em sua grande maioria. Também inexistia (e ainda inexistente) qualquer norma ou critério para o recebimento de doações e o tombamento das peças" (relatório interno, 1991)

Em 1958 a Lei 1859 de 11 de março cria o Museu Histórico da Cidade de Campinas que "se instalará e funcionará em prédio ou em edifício tomado em locação até que possa fazê-lo em sede própria". Não há notícia de que este museu tenha efetivamente sido instalado em alguma parte e, em 1969 a Lei 3751 de 29/01/69 cria o Museu Histórico da Cidade de Campinas, revogando a 1859. "Art. 1º.-Fica criado o MHC destinado a reunir e guardar documentos, livros, peças de diversas espécies como sejam: móveis, estampas, fotografias e objetos que possam contribuir para o conhecimento e estudo das atividades sociais, religiosas, políticas, artísticas, históricas, econômicas, comerciais, industriais e agrícolas do Município de Campinas e biografia dos seus grandes filhos ou nomes ilustres e prestimosos nele radicados a fim de estimular a difusão dos seus conhecimentos e a educação cívica do povo, em tudo quanto se retira ao seu passado social e político".

Enquanto isso, o CCLA abre um museu antropológico. Este centro trabalhara ativamente em defesa dos indígenas, publicando inclusive, em 1909, um documento em forma de livro denominado "A questão indígena Apelo dirigido à Opinião Pública do Brasil pela comissão promotora da defesa dos índios", apoiando a emancipação dos povos indígenas. Quando a Sra. Maria Luiza Pinto de Moura entrou ao Centro para cuidar da biblioteca e ampliá-la, entendeu que devia haver uma referência ao trabalho pioneiro realizado pelo CCLA em prol dos indígenas. O Prof. Desidério Aytai⁶⁶, que já vinha fazendo, desde 57, incursões nas aldeias recém contactadas por missionários no Mato Grosso, entrou como sócio do Centro em 1960 e foi convidado para formar um Museu do Índio, o que efetivamente fez, em 1961, numa sala de aproximadamente 20 m². Ele lembra que encontrou "por volta de 200

⁶⁶ De quem já se falou no capítulo anterior, dentro da história do Museu Universitário Puccamp.

peças de arqueologia e etnologia encaixotadas, sem classificação nenhuma, que provavelmente pertenceram ao primeiro Museu de História Natural. O acervo foi enriquecido a partir de 1960, ano em que o antropólogo húngaro começou suas viagens sistemáticas ao Mato Grosso.⁶⁷

Paralelamente, ainda em 1963, o museu histórico não estava consolidado. Um projeto foi apresentado à Assembléia Legislativa do Estado de SP pelo deputado Jamil Gadia: "Tudo indica que dentro de pouco tempo nossa cidade finalmente poderá mostrar com justificado orgulho, aos seus moradores e visitantes, um Museu Histórico que conoignamente perpetue para o futuro os feitos notáveis, os fatos importantes e as figuras tradicionais que tem, com nonra, trabalho e glória, plasmado a tradicional história de Campinas". O projeto previa dar à Prefeitura um auxílio de 50 milhões de cruzeiros para construir um museu que chamar-se-ia Museu Histórico Campos Salles com funções previstas pelo Decreto 26.218 de 1956 e da Lei Municipal 1.859 de 1958. (Correio Popular, 12/09/63). Não há documentação que demonstre a efetivação deste acordo.

Em 1967 foi instalado dentro do Bosque dos Jequitibás o Museu Antropológico, realização atribuída pela imprensa à Secretária de Educação e Cultura. "A feliz coincidência de Campinas possuir a um mesmo tempo, um cientista da estatura do Dr. D.Aytai e uma Secretária de Educação e Cultura do valor e do dinamismo da Profa. Jaci Milani permitiu a elaboração de um plano que, graças ao apoio da Prefeitura Municipal vai dotar Campinas de um órgão cultural de primeira ordem: um Museu Antropológico. Porque uma coisa é certa, uma cidade adiantada como a nossa, com tão nobres tradições e um nome tão ilustre, não possui, até o momento, um museu oficial. Existem, é verdade, três museus particulares: O Museu do Índio, do CCLA, o Museu Carlos Gomes também do CCLA e o Museu Arquidiocesano.....Mas, atendendo ao imenso papel desempenhado pelos museus no cenário cultural moderno, a ilustre Secretária de Educação e Cultura resolveu racionalizar o Serviço de Museus da Prefeitura, dando especificação aos diferentes órgãos.....Foram criados: 1.- Museu de Ciências Naturais com o aproveitamento do acervo já existente no Museu do Bosque, que vai ser ampliado; 2.- Museu de Ciências Sociais e

⁶⁷ que repetiria durante 16 anos e resultaram na sua tese de livre docência: O Mundo Sonoro Xavante.

Antropológicas, compreendendo, também acervo relativo à Etnografia, Etnologia e Folclore; 3.- Museu de Arte Contemporânea". (Correio Popular, 21/08/66)⁶⁸ As atas do CCLA registram que, em 1965 o Prof. Desidério solicitou que o acervo do Museu Antropológico do Centro fosse para um museu que ele estava ajudando a montar para a Prefeitura Municipal, o que foi negado pela assembléia (fls 93-94).

Como acontecera no museu do CCLA, o Antropológico do Bosque foi montado inteiramente (inclusive o trabalho manual) pelo Professor e sua esposa, que até dormiram três noites no local, em colchões, recebendo, como retribuição, uma cesta de sanduíches. A mesma foi atenção pessoal da Profa. Jacy, assim como uma coleção de cerâmica feita pelas "figureiras de Taubaté" que o casal recebeu no Natal seguinte, e, posteriormente, doou ao museu de folclore. A falta de recursos oficiais evidencia que a administração pública não tinha o mínimo interesse no novo Museu.

A jornalista C. Siqueira Farjallat acompanhou a inauguração com uma campanha na imprensa: uma série de artigos com os quais tentava modificar o conceito corrente de Museu entre os leitores, o qual continuava sendo, no final da década de 60, ainda o de gabinete de curiosidades: "Museus não são hoje o que eram outrora, depósitos mais ou menos empoeirados de velharias, de peças inúteis, de trastes fora de moda, amontoados de qualquer maneira e visitados às pressas por colegiais distraídos, e por um ou outro estudioso de coragem. Os funcionários, com as exceções de praxe, eram também peças de museu: antiguidades,...com a marca indelével do cansaço e do desânimo. Visitava-se um museu como quem visita um necrotério, por necessidade absoluta. Não havia prazer nenhum em percorrer aquelas salas soturnas, cheirando a velhice e poeira. Hoje as coisas são diferentes. Os museus tornaram-se centro de estímulo e de interesse para gente de todas as idades". (Correio Popular, 19/02/67)

Mesmo assim, o conceito veiculado ainda continuava sendo o de depósito romântico de objetos descontextualizados, ao contrário dos paradigmas atuais: "...a Profa. Jaci Milani... dirige um apelo à população no sentido de que venham a doar para o enriquecimento do acervo, peças históricas que isoladas nada representam mas, no museu, muita utilidade terão." (Correio Popular, 09/01/67). Outro recorte de

⁶⁸ Não foi achada legislação que comprove estas afirmações da imprensa.

jornal de fonte desconhecida encontrada nos arquivos do Museu o descreve como "um relicário de lembrança e de saudade".

Pelo Decreto 3178 de 07/07/68, assinado pelo Prefeito Ruy Novaes, que aprova o Regimento Interno da Secretaria de Educação e Cultura, define-se uma espécie de Regimento Interno para um Museu polifacético, onde há, tanto objetos históricos, como seção de taxidermia: "O Museu Municipal é a unidade do Dpto de Cultura e Recreação que tem por finalidade receber, classificar, catalogar e expor ao público, com fins educativos, objetos, documentos e peças de valor artístico, histórico ou científico"

Compete ao diretor (do Museu):

- I) Supervisionar os serviços técnicos e administrativos;
- II) Promover o recebimento, a classificação e catalogação de objetos doados, transferidos ou adquiridos, ligados direta ou indiretamente à história de Campinas, São Paulo ou Brasil;
- III)-Manter repositórios de obras, periódicos, mapas, estampas e fotografias;
- IV) classificar os documentos históricos e manter atualizados os catálogos; (grifos nossos);
- V) organizar os serviços de taxidermia; (grifos nossos)
- VI) promover a preparação de fichas descritivas das peças de qualquer tipo;
- VII) promover a preparação de catálogos de consulta;
- VIII) promover o tombamento do acervo;
- IX) promover o colecionamento de diapositivas;
- X) promover cursos....;
- XI) auxílio, por pessoal especializado, ao desenvolvimento dos programas didáticos das escolas municipais;
- XII) orientação de visitantes;
- XIII) promover a visitaçõ;
- XIV) promover registro de nomes de visitantes;
- XV) promover viagens para coleta de material;
- XVI) fazer cumprir horários;
- XVII) manter intercâmbio de informações.

Este documento deixa transparecer uma fusão entre o Museu de História Natural e o de História.

Em 1968, o Prof. Desidério⁶⁹ foi consultado pela Secretária de Cultura para dar um parecer sobre a estrutura do prédio do Teatro Municipal que ia ser demolido. Em troca, ele pediu um espaço "digno" para o Museu do Índio dentro do bosque e propôs ao CCLA uma exposição temporária. "O diretor do Museu do Índio do CCLA propôs uma exposição temporária no Bosque, ideia que foi aceita por todos" (fls. 41, 1968). Foi feito um convênio que diz que o CCLA entrega, por tempo indeterminado, o material de etnologia e arqueologia e também a parte de folclore e história, para uso no bosque, mas quando o CCLA pedir, o Bosque terá que devolver. "Todos os objetos marcados com a letra "P" foram entregues ao Museu Antropológico do Bosque dos Jequitibós da Prefeitura Municipal de Campinas, para serem expostos e guardados sem, porém, passar à Propriedade da Prefeitura...Campinas, 15 de novembro de 1969...(assinado) Desidério Aytai, Diretor do Museu do Índio do Centro de Ciências, Letras e Artes...Número de Objetos entregues: 490" (Cópia de Documento, fls. 16).

Com este empréstimo de material por tempo indeterminado, a história do Museu do Índio do CCLA funde-se com a do Museu Histórico, já que o Museu Antropológico do Bosque nunca teve existência oficial.

Em 21/02/73 o Museu Histórico da Cidade de Campinas foi denominado Museu Histórico Municipal, administrado pela Secretaria de Cultura, que separara-se da de Educação. Em 1974, o acervo do Museu 9 de julho foi trazido para o Bosque, e, em 75, o mesmo foi levado para a Associação do Homem de Amanhã sob responsabilidade da diretoria da Associação dos Veteranos de 1932.⁷⁰

Em 1983 começa uma nova fase do Museu Histórico, com Célio Turino de Miranda como supervisor, que passa a fazer exposições de história social. Realiza uma exposição do Arquivo E. Leuenwroth, da Unicamp e mostra fases da história divididas em módulos: imigrantes, industrialização, história do negro. O acervo antropológico, denominado Museu do Índio, fecha, em 1985 para reestruturação. O supervisor consegue apoio financeiro da Texas Instruments e orientação do sertanista Omar Landi. Quer "...implantar atividades dinâmicas no museu, como por exemplo exibição de audiovisuais com

⁶⁹ Que é também Engenheiro, conforme já explicitado no capítulo anterior.

⁷⁰ Esse acervo encontra-se guardado na instituição mencionada e a associação pretende destinar uma sala para exibi-lo nas comemorações do grupo.

temáticas voltadas para o índio" e realiza exposições mostrando o processo de aculturação atual dos povos indígenas. Esta nova concepção traz uma aproximação entre os museus do bosque e os paradigmas contemporâneos, provocando uma reação favorável por parte do público. Em 13/01/85 o Jornal de Domingo noticia que "...no ano passado estiveram (nos quatro museus do bosque) 150 mil pessoas [e]...no Museu do Ipiranga...360 mil".

Turino de Miranda também conseguirá patrocínio para reestruturar o Museu de História Natural, e para construir o Museu da Cidade, como já foi visto no capítulo anterior, demonstrando com isto que a indústria, que hoje detém o poder econômico local, pode ser levada a apoiar projetos, desde que estejam bem embasados cientificamente.

Em 1987 há uma reorganização administrativa. O Museu Histórico Municipal passa a ter duas divisões: Museu de História Natural, e Museu Histórico Municipal com três acervos: Índio, Folclore e História. Desaparece a divisão formal dos três museus, que datava de 1973, mas as exposições continuam norteadas por ela.

Em agosto de 1988 o (denominado) Museu do Folclore fecha por estar infestado de cupins e em abril de 1989 o (denominado) Museu do Índio fecha por problemas com goteiras.

Um relatório de 1989 informa que os prédios do Museu Histórico Municipal encontram-se em precário estado de conservação, apresentando problemas de cupins, goteiras, etc.. Os acervos também estão em estado de deterioração. "Os acervos encontram-se em péssimas condições de acondicionamento e preservação, estando muitas peças em avançado grau de degradação, devido a agressões diversas: umidade, cupins, fungos e traças".⁷¹ Em outubro desse ano começa um trabalho conjunto com a Secretaria da Administração para implantar um sistema de classificação do acervo, baseado no "Sistema de Catalogação para Objetos de Museus".⁷² A catalogação está sendo feita na medida das possibilidades dada a limitação das informações e a falta de pesquisa museológica sobre as peças.

Em 1990, o jornal "Correio Popular" realiza uma reportagem

⁷¹ O relatório também informa que a documentação era insuficiente e mal trabalhada.

⁷² Criado pela Profa. Elaine Marques Zanatta, sob a supervisão do Prof. Aytai no Museu da Pucc e que ganhara o prêmio da Fundação Mudes em 1975.

sobre deterioração dos prédios e do acervo e, finalmente, em 1992 o Museu Histórico Municipal passa a ser o Museu da Cidade, inaugurado em 03/04. O projeto ainda não está completo, mas seu idealizador, que na época era Secretário de Cultura e Turismo, devia se descompatibilizar do cargo, para candidatar-se a vereador, até o dia 30 de março, fazendo com que o museu fosse inaugurado sem reserva técnica, nem pessoal suficiente.

Várias constantes foram observadas neste histórico dos Museus de Campinas: falta de recursos financeiros, que atinge tanto os recursos humanos quanto a infraestrutura física; amadorismo, refletido no decreto 3178 (transcrito) que demonstra desconhecimento do funcionamento de um museu na medida em que há uma aparente união entre museus tão distintos como podem ser um de história e outro de história natural, instabilidade, evidenciada nas sucessivas mudanças de nome, de local e de órgão a que deve estar subordinado. De início os trabalhos obedecem ao diletantismo, trabalha-se de graça por amor à ciência.

O Museu de História Natural, ao contrário, foi rapidamente implementado, em dois anos. O decreto 8868 de 27/12/37 e o Ato 106 de 19/02/38 criam o Museu Municipal "que abrangerá todos os ramos da História Natural e deverá ser instalado em dependências apropriadas, no Bosque dos Jequitibás". Esse Ato tinha sido precedido do número 103 que criava a Diretoria Municipal de Educação e Saúde, composta pelas seções: Inspetoria Sanitária, Assistência, Inspetoria de Alimentação Pública, Mercado, Frigorífico, Matadouro, Cemitério, Museu de História Natural e Instrução Pública.

Em 1938 contrata-se Max Wünsche, que estava no Horto Florestal de Rio Claro, alemão, osteologista e taxidermista. Em 1939 o Museu é inaugurado pelo Interventor do Estado Ademar de Barros. Chamou a nossa atenção a presença deste Interventor, representante de Getúlio Vargas, e passamos a analisar o fato do ponto de vista político.

O Bosque dos Jequitibás foi um passeio público desde 1876, quando seu proprietário passou a permitir a visita, mediante um convite por escrito chamado *Entrada* à sua chácara. Já muito cedo, no início do século, os almanaques mencionam o pequeno zoológico existente. Em 1915 passa a ser administrado pela Prefeitura. "O Bosque dos Jequitibás, passeio tradicional dos campineiros aos domingos desde o final do século XIX é comprado pela Prefeitura, na

gestão de Heitor Penteado, ao Sr. Francisco Bueno de Miranda, de acordo com a resolução 471 de 04/05/1915, registrada no Livro Tombo n. 1, fls 84. Foi adquirido por 100:000\$000 (cem mil contos de reis), a serem pagos, 50 em efetivo e 50 em 5 letras de câmbio de 10 mil." (Recorte s/d)

O fato de que o Bosque tenha sido um espaço de lazer tradicional, nos faz supor que o museu foi parte de um projeto maior do estado populista para oferecer espaços de recreação para o povo, donde a rapidez com que o projeto foi executado, fundamentalmente porque, o primeiro museu oficial de Campinas surge quando a museologia brasileira já estava em declínio: "A chegada dos anos 20 marca o final dessa "era dos museus" nacionais... (Schwarz, 1989:68). Esta era tinha começado em 1870 quando, chegam ao apogeu museus como o Nacional, o Goeldi e o Paulista, cujos diretores imprimem um caráter científico de acordo com os padrões internacionais da época, dentro de uma perspectiva enciclopédica, evolutiva, comparativa e classificatória ao contrário dos gabinetes de curiosidades anteriores. O apogeu durou apenas até a década de 20, por vários motivos. "...o declínio dessas instituições poderia estar vinculado também a uma perspectiva mais nacional. Ou seja,...vivíamos o momento do sucesso da ciência aplicada -como se fazia, por exemplo, em institutos como o Agrônomo de Campinas...Em um momento em que a imagem do cientista se vinculava à representação do homem que tudo resolve e por isso merece apoio, parecia haver pouco espaço para o tipo de produção advinda dos museus. Espaço de debate que privilegiava o contato com o exterior, naquele momento essas instituições revelavam antes sua produção lacunosa, sua pequena possibilidade de formação de quadros e a difícil aplicabilidade imediata. No interior desse contexto, os museus sofrem também a perda do seu "mecenas" mais comum. Ou seja, com o afastamento de D. Pedro II, conhecido cultor dessa perspectiva "ilustrada" de incentivo às ciências, principalmente o Museu Nacional perde o seu mais antigo e grande protetor. A despeito da controversa participação do imperador, os museus na década de 20 acumulavam razões que indicavam seu declínio. Nas palavras de Lacerda: Faltavam recursos, faltava formação técnica experimental, faltava vocação empírica dos jovens e sobrava avareza de parte do governo que remunerava mal os trabalhos em ciências" (Schwarz, 1989)

Neste contexto, um museu rapidamente implantado sugere interesses que extrapolam a área científica.

ESQUEMA SIMPLIFICADO DA HISTÓRIA DOS MUSEUS DA CIDADE E DO BOSQUE

1938- Criação do Museu Municipal, dependente da Diretoria Municipal de Educação e Saúde Pública (Ato 106).

1941- Criação do Museu de Arte e Objetos Históricos. (Decreto-Lei 90)

1948- Revogação da lei anterior (Lei 133).

1958- Cria o Museu Histórico da Cidade de Campinas subordinado à Secretaria de Educação e Cultura (Lei 1859, revogada em 1969).

1966.-Criam-se o Museu de Ciências Naturais com o aproveitamento do acervo já existente no Museu do Bosque e o Museu de Ciências Sociais e Antropológicas, compreendendo, também acervo relativo a Etnografia, Etnologia e Folclore, subordinados à Secretaria de Educação e Cultura (não há lei a respeito, só notícias da imprensa).

1968- Integra a Estrutura da Secretaria de Cultura o Museu Municipal, dependente do Departamento de Cultura e Recreação (Decreto 3178).

1969- É criado o Museu Histórico da Cidade de Campinas, subordinado ao Prefeito Municipal (Lei 3751)

_____O Museu Histórico da Cidade de Campinas fica subordinado à Secretaria de Educação e Cultura (Lei 3799).

1973- O Museu Histórico Municipal, fica subordinado à Secretaria de Cultura (Lei 4261).

1975- O Museu Histórico Municipal passa a ser chamado de Serviço de Museus Históricos da Secretaria Municipal de Cultura (Lei 4576).

1988.- O Serviço de Museus Históricos passa a chamar-se Museu Histórico, subordinado à recém criada Divisão de Museus, dependente da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo. Cria-se a Divisão de Fomento à Ciência, à qual fica vinculado o Museu de História Natural (Decreto 9761).

1992.-O Museu de História Natural passa a depender da Divisão de Fomento à Ciência da Secretaria de Cultura, e o Museu Histórico passa a ser o Museu da Cidade, dependente da Divisão de Museus.

1993.-A Divisão de Fomento à Ciência, da qual depende o Museu de História Natural e a Divisão de Museus da qual depende o Museu da Cidade, passam a fazer parte de um Setor de Extensão Cultural (não há ainda leis a respeito)

PROCURANDO EXPLICAÇÕES

Os Museus, com exceção do Museion grego, em geral representam uma das formas de apropriação da memória social por parte das classes dominantes, que decidem o que deve ser lembrado e esquecido de acordo com seus interesses e visão de mundo e não de acordo com a realidade de todos os grupos que compõem uma determinada sociedade. A memória da sociedade não é a história contada nos Museus, livros, arquivos, bibliotecas ou monumentos; esta é uma "história oficial" que atende os interesses de um segmento dessa sociedade. A princípio foram representados os interesses da realeza. "[Trata-se de uma] memória real também. Não só a cidade capital se torna o eixo do mundo celeste e da superfície humanizada...mas o rei em pessoa desdobra um programa de memorização de que ele constitui o centro...os reis fazem compor e, por vezes gravar na pedra anais...onde estão sobretudo narrados os seus feitos - e que nos levam à fronteira onde memória se torna história" (Le Goff, 1984:18). Outros grupos dominantes, mesmo revolucionários em relação à realeza, também passam a manipular a memória. "No final do seu título I, a Constituição de 1791 [produto da Revolução Francesa] declara: Serão estabelecidas festas nacionais para conservar a recordação da Revolução Francesa. Mas cedo aparece a manipulação da memória...decidindo-se subtrair à memória coletiva a multiplicidade de vítimas...É necessário...escolher. Apenas três jornadas revolucionárias parecem aos termidoreanos dignas de serem comemoradas..." (Le Goff:37). A manipulação da memória através das instituições encarregadas de preservá-la é um fato até hoje. "Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas" (Le Goff: 13).

Confirmando a teoria de Le Goff, de que os grupos dominantes decidem o que deve ser objeto de comemoração via arquivos e monumentos, em todos os Museus estudados no Capítulo I observa-se que há grupos interessados em sua formação e sucesso, seja por dar brilho a uma cidade, como foi o caso do Metropolitan Museum of Art, seja porque há um projeto de difusão de uma cultura "oficial" como foi o Louvre, ou porque há a intenção de resgatar tradições como forma de resolver problemas econômicos, como no caso de Chordele]. Até trabalhos que aparentemente têm um cunho estritamente social, como o

caso de Marajó têm na sua gestação grupos econômicos (no caso particular a Associação Rural) que sustentam e dão apoio financeiro aos projetos. Kenneth Hudson diz que "as mudanças geralmente advêm daqueles que têm gosto pela inovação e dinheiro e segurança para investir nela" (Hudson, 1987:04). Sem dinheiro não há possibilidade de levar adiante os ideais, ou os "sonhos" como diria Paulo Cheida⁷³.

No Brasil, em geral, e em Campinas, em particular, desde a época da colônia, a vida econômica e social girava em torno do proprietário rural, primeiro produtor de açúcar, posteriormente de café e mais adiante comerciante. "O grande comércio estava nas mãos dos ...próprios proprietários rurais, de tal modo que agricultura e comércio eram solidários e permitiam a formação de uma classe abastada...que tomava parte ativa na vida política brasileira"(Queiroz,1976:87). Se, em nível nacional, a importância dos fazendeiros do café, na tomada de decisões, era grande, maior ainda o era nas decisões ao nível local. Praticamente nada era feito nas cidades que não fosse por iniciativa ou com a permissão dos senhores, que tinham a mesma mentalidade patriarcal que as famílias tinham trazido de Portugal e institucionalizaram este comportamento paternalista⁷⁴. Queiroz cita como era o relacionamento de dependência, ainda em 1934, entre um fazendeiro e seu colono: "É impressionante a lista que um deputado, já em 1934, traçou dos serviços que o colono esperava do fazendeiro: arranjar um emprego, emprestar dinheiro, avaliar títulos, obter crédito em casas comerciais, contratar advogado, influenciar jurados, estimular e preparar testemunhas, providenciar médico e hospitalização, ceder animais para viagens, conseguir passes na estrada de ferro, dar pousada e refeição, impedir que a polícia tome as armas dos seus protegidos...compor desavenças, torçar casamento em casos de descaminho de menores...Continuava o proprietário rural desempenhando, pois, o mesmo papel que vinha desempenhando desde Colônia e Império, acumulando as funções de

⁷³ Conferir suas palavras no histórico do MAM, Capítulo 2.

⁷⁴ A família paternalista estava formada por um casal branco, com seus filhos, que constituía o centro "e uma periferia mal delineada de escravos, agregados, afilhados (e outros que) formavam um sistema poderoso de dominação política e econômica para aquisição e manutenção do status"(Queiroz, 1976: 45). O chefe desta família protegia todos aqueles a ele ligados.

agricultor, criador, homem de negócios, médico e mestre"
(Queiroz, 113)⁷⁵

Esta classe abastada, um pouco burguesia comercial, outro pouco oligarquia cafeeira, outro pouco aristocracia porque portadora de títulos nobiliárquicos concedidos pelo Imperador, era, evidentemente, a classe que impunha seus valores culturais e que decidia como e o que comemorar, que manipulava a memória e o esquecimento. Trouxera modas da vida burguesa parisiense para Campinas, de forma a marcar sua saída do modo de vida colonial. (Lapa, 1991). Trouxera, em 1847 um teatro onde eram apresentadas obras em francês, construíra sobrados na cidade onde eram promovidas festas e saraus musicais até o amanhecer, e jantares com cardápios também em francês. Antes do final do século instalou telefones e cinemas.

De acordo com Lapa os fazendeiros do oeste paulista, e portanto os campineiros tinham algumas características que os diferenciavam, quando não os opunham aos seus colegas do Vale do Paraíba. "Formas capitalistas de ocupação e uso da terra; predomínio da grande propriedade; progresso; mentalidade empresarial capitalista; investimento produtivo dos lucros; modernização da agricultura; aristocracia imigrante e liberal; baronato empresarial, desdobrando-se com iniciativa urbana; iniciativa privada independente; desenvolvimento urbano; formação das classes médias por um movimento de ascensão dos segmentos inferiores; ativismo na prática política; aceitação do movimento abolicionista; ideologia republicana; intensidade do movimento cultural; fácil adaptação a novas imposições culturais; relações sociais capitalistas; distanciamento entre senhores e escravos; administração indireta do trabalho" (Lapa, 1976:224-225).

No final do século, esta aristocracia passou a opor-se ao Império e provavelmente a todas as instituições fundadas por este, entre as quais se encontravam os Museus. Também estava muito influenciada pela ideologia positivista, que não incluía os Museus

⁷⁵ Em Campinas temos inúmeros exemplos dessa polivalência social: Hércules Florence, fazendeiro e inventor, Bento Quirino, cafeeiro e comerciante, Correia de Mello, boticário, Delegado de Polícia e Juiz de Paz, Carlos Grimaldi, formado em direito, vereador e barbeiro, o Pe. Dr. João Manoel de Almeida Barbosa, pároco, advogado e fazendeiro, Francisco Guimarães, fazendeiro e chefe de Polícia, Manoel Gomes, Juiz e músico, só para citar alguns.

dentro das forças propulsoras do progresso. Dado o estágio em que se encontravam os Museus na Europa, é provável que o conceito dos positivistas sobre os mesmos estivesse ligado ao de instituições inúteis onde se cultivava uma erudição estéril, o que não podia trazer progresso. Parte das premissas do espírito positivo era "...jamais confundir a ciência real com a vã erudição que acumula maquinalmente os fatos" (Comte:191). O positivismo enfatizava a necessidade de se proceder a pesquisas úteis para o progresso da humanidade. "o termo [positivo] indica o contraste entre o útil e o ocioso" (Comte:217). Por outra parte quando Comte se refere aos instrumentos de ensino informal que estariam nas mãos da burguesia, não aparecem os museus, mas sim a imprensa e a literatura. "...a educação oficial não pode aspirar, em geral, mais do que a formar reitores e sofistas, que tendem espontaneamente a propagar o mesmo espírito, pelo triplo ensinamento emanado dos jornais, dos romances e das peças de teatro, entre as classes interiores" (Comte: 273).

No final do século passado, somente os Museus de História Natural começavam a se organizar cientificamente, mas justamente os biólogos eram alvo de críticas por parte de Comte. "...os biólogos preconizando ...a dignidade superior do seu sujeito [de estudo] persistem em manter seus estudos num isolamento irracional...[o que conduz] a uma instabilidade contínua das diversas noções essenciais, desprovidas de uma marcha verdadeiramente positiva...no fundo, os estudos biológicos...não conseguiram até agora uma verdadeira positividade...o campo das ilusões e do charlatanismo continua neles quase indefinido" (Comte:282). Os únicos museus que tinham, na Europa, alguma pesquisa científica estavam num campo da ciência totalmente desacreditado pelo positivismo.

Esta filosofia, por outra parte, difundia a necessidade da filantropia, "o progresso das técnicas e a filantropia são os únicos meios eficazes para fazer desaparecer o mal" (Gouhier in Comte,35). Cumprindo com este princípio, no final do século vemos proliferar o que Lapa chama de "cantos", ou seja, refúgios construídos pelos ricos para abrigarem a grande parte da população que vivia em condições paupérrimas⁷⁶; os fazendeiros-comerciantes canalizam seus investimentos para a caridade, surgem asilos, hospitais, lazaretos,

⁷⁶ Calcula que 50% da população livre vivia em condições de miséria absoluta.

orfanatos. (Santa Casa, Beneficência Portuguesa, Asilo dos Inválidos, Liceu de Artes e Ofícios, Creche Bento Guirino entre muitos outros).

A ciência estará representada pelas escolas que também terão obrigação de atender aos pobres, inclusive por várias gerações como foi o caso da Escola do Povo, que Ferreira Penteado doou à cidade deixando em seu testamento ordens para que a família continuasse a sustentá-la. Surge um colégio separado da Igreja (o Culto à Ciência) e o Instituto Agrônômico cuja função precípua será desenvolver técnicas para a melhoria da agricultura. Seu enfoque é totalmente prático, tanto que o primeiro diretor, Daffert, é demitido porque dedicava muito tempo à pesquisa científica.⁷⁷ Como já vimos em Schwarcz até museus como o Nacional entraram em crise em parte devido ao fato de que o governo deu prioridade à pesquisa aplicada feita por instituições como o Agrônômico.

Quanto à difusão dos modelos culturais, a partir da década de 70 aparece em Campinas o almanaque, que será, até o início do século XX um elemento fundamental no processo de modernização. Através do almanaque serão passados princípios de economia doméstica, regras do bem vestir, hábitos de comportamento urbano, e muitas outras regras "civilizatórias" no entender dos seus editores. (Galzerani, 1993)

Estas constatações porém não explicam por que não foi aberto um Museu em Campinas juntamente com o teatro, na primeira metade do século XIX, quando as relações com o imperador D. Pedro II eram boas e ele teria sido o mecenas natural. Pode ser que o Museu fosse considerado privilégio da Corte, no Rio, seguindo a tradição trazida por D. João VI, fundador do Museu Nacional, que era muito absorvente quanto às questões científicas, sintetizadas na frase "a ciência sou eu" (Schwarz, 1989: 56) o que fará com que os outros dois Museus de destaque (o Paulista e o Göeldi) só apareçam no último quartel do século, mas em Campinas havia muitas pessoas aparentadas com a corte e fez-se tudo para trazer os ecos da vida imperial para a cidade. De acordo com Sesso, no ano de 1877 Campinas era considerada "lá fora, como a *dandy* dos burgos provinciais" porque tinha rinhadeiro, hipódromo, patinação, bailes, touradas e luta romana. (Sesso, 324)

⁷⁷ Depois ele será re-admitido porque os "imediatistas" percebem que sem pesquisa científica a técnica fica defasada trazendo prejuízos.

Parece mais provável que uma entidade cultural destinada exclusivamente à educação e a ciência, como poderia ser um Museu, não se adequava ao estilo de vida de Campinas. A aristocracia cateieira tinha muito dinheiro, seus filhos estudavam na Europa, fundamentalmente na França, as viagens da família eram constantes, a roupa era comprada no velho continente. Era parte do status social conhecer a cultura francesa e ostentar a riqueza. "...as velhas matronas de antanho, acompanhadas de senhoritas, todas elas exalando suave perfume parisiense..." (Sesso, 1970: 365)

O único museu cogitado em Campinas no início deste século é de Ciências Naturais e abrir um museu para o estudo das ciências não daria a mesma oportunidade de se exibir que permitiam o teatro e as festas nos sobrados. Toda ocasião era usada pela aristocracia para mostrar suas posses; no dia do casamento as noivas desfilavam da casa até a Igreja para serem admiradas. Na entrada do teatro, o povo ficava admirando as roupas dos frequentadores. "Nas noites de sábado, antigamente, nessa pequena praça havia grande afluência de pessoas de todas as camadas sociais que ali se postavam para admirar as altas personalidades que frequentavam aquela casa de espetáculos [o Teatro São Carlos]. Era também o ponto predileto das damas de alta sociedade que, ricamente trajadas, vinham exibir as luxuosas indumentárias...importadas da Europa" (Sesso, 1970: 295). Ser "culto" ou "civilizado" em Campinas, até meados do século XX era consumir artigos franceses. "Havia em Campinas, em éras remotas, muitas casas que se forneciam diretamente de tudo na Europa e faziam também as famílias encomendas de toda a ordem de cousas para grandes casas de Paris, desde vestuário, serviços de mesa e de cama, de apurado gosto, roupas de uso e assim, mobiliários artefatos, objetos de arte, prataria, porcelanas e cristais" (Queiróz, 1951, 32). Não só os bens materiais como louças eram importantes, o consumo de bens espirituais franceses também definia o bom gosto. "Deveria perder aquela beleza - a jovem mais bonita de Campinas, recém saída de Itú, bem falante de francês e bem tocante de madame de Chaminade ao piano...?" (Figueiredo, 1975: 10). Até a religião devia passar pela europeização. "Veva replicou que pertencia a uma geração paulista educada em francês, com farta leitura de clássicos e românticos; e essa geração, saída de colégios católicos, não sabia rezar senão em francês" (Figueiredo, 1975: 11)

Os autores que abordam a cultura de Campinas no final do século XIX e início do XX referem-se aos clubes, bibliotecas e ao Centro de Ciências. Como primeira "instituição cultural" da cidade aparece o Clube Semanal, cujos fins, de acordo com o estatuto eram *"proporcionar divertimentos úteis, oferecer saraus dançantes, organizar concertos musicais e promover festas literárias"* (Duarte in 1902, 1932: 495). Depois vieram o Terpsicore Familiar (feminino), o Recreio Juvenil, o União e Progresso, a Sociedade Luis de Camões, o Clube Atlético, a Carnavalesca Democrática, a Sociedade Carnavalesca Fenianos, o Eden Campineiro, todos eles no sistema de associação mediante pagamento de mensalidade. Refere Rafael Duarte que durante a epidemia de febre amarela (1899) os ditos clubes ficaram inativos e posteriormente, em 1914, cria-se o Grêmio de Cultura Artística que funde-se com o primeiro de todos passando a ser Clube Semanal de Cultura Artística, o único que sobreviveu até os nossos dias. Eram chamadas de culturais as atividades que permitiam a badalação social; ia-se ao teatro para luzir roupas, para mostrar-se; ia-se às festas e inaugurações para ser visto; as tertúlias litero-musicais divulgavam as peças eruditas da Europa e do Brasil, para glória dos declamadores e/ou conferencistas. Por outra parte estes clubes eram todos fechados aos seus sócios, o que demonstra que havia um rígido controle sobre o acesso aos bens culturais. Este controle podia também ser exercido nas escolas, as quais não se transformavam em democráticas apenas por deixar ingressar alunos pobres. Um museu público seria uma instituição muito mais aberta dificultando o controle da difusão do conhecimento.

Mas o que chama mais a atenção é o próprio conceito de "cultura" revelado nos escritos sobre a época em estudo. Trata-se de saraus musicais, festas até o amanhecer, carnavais inesquecíveis. Entre as virtudes de vários senhores estava a de ser folião. As mulheres eram elogiadas na medida da sua semelhança com os modelos da corte. *"As mulheres, com graça e beleza, ostentavam lujuosas 'toilettes', ballavam pelos salões com o porte de verdadeiras rainhas"* (Sesso, 229).

A qualidade de um divertimento media-se pela sua capacidade de transformar-se num evento com "brilho social". Durante anos houve, na atual Av. Andrade Neves, corridas parelheiras, que surgiram espontaneamente. No final do século uma comissão construiu um

hipódromo para revestir este entretenimento tradicional de um caráter mais elitizado; o projeto de implantação reza que "*Havendo um Prado fechado, com entrada paga, fará com que se metta no divertimento muitos homens bons*" (Amaral, 1927:356). Constata-se também neste projeto que a idéia central era que senhoras e cavalheiros tivessem mais um lugar para se exibirem ostentando sua cultura europeizada. "*Na Inglaterra e França são as parelhas as festas mais concorridas...Entre nós o gosto é imenso e mesmo pagando irá muita gente. Se agora em que vai tanta gente a tã a dizer brutalidades, assim mesmo vão tantas mil pessoas boas, quantas não irão quando tã o Prado fechado e puderem ir senhoras? As cariocas vão com grande entusiasmo. Uns irão pelas parelhas, outros...pelas moças e muitos pela reunião, que será então com ordem e bom gosto*" (Amaral, 357). De fato, o clube cumpriu seu objetivo de ser um local de reunião da elite: "*o Clube de Corridas, depois Associação Hipódromo Campineiro proporcionou durante anos excelentes festas hípias, com muito brilho, sob direção de cavaleiros dedicados*" (Amaral, 367). Este caso ilustra também o dito a respeito dos clubes. Transformaram um espaço público popular num outro espaço de controle social, do qual o povo ficava excluído e onde só se praticavam "reuniões de bom gosto".

Nem o CCLA escapara deste conceito de cultura; seu primeiro projeto precisou ser modificado, pois o cunho estritamente científico não agradou e após assembleias e revisão do mesmo, decidiu-se fazer um centro onde também as artes fossem contempladas. "*No decorrer dos debates, resolveu a [2^a] Assembleia que as cogitações de arte deveriam constar no programa do Grêmio, sendo então aprovada a proposta...que estabeleceu a denominação definitiva: Centro de Ciências, Letras e Artes*" (Paula, 10) e, sendo que teve inicialmente a intenção de estudar e divulgar a ciência, com o passar dos anos retrocedeu do positivismo para o clacissismo; até o prédio devia ter "*o aspecto exterior de um templo grego*" (Paula, 21). Enquanto que em 1908, aí proferiam-se conferências como "Os eclipses" e "O que é Ciência", em 1926 o espaço é ocupado por "O segredo da Esfinge" e "A questão filológica do Pronome Se" (Paula, 29 e 39). Era visto e divulgado como um "templo" de saber e "*refúgio glorioso contra o materialismo decadente dos nossos tempos*" (Paula, 37). Sua repercussão no cenário nacional era devida não à própria produção cultural mas à erudição demonstrada nas suas reuniões, onde se

ostentava conhecimento sobre temas clássicos, exaltavam-se figuras de relevância nacional como Rui Barbosa e cultuavam-se duas personalidades, Carlos Gomes e Cesar Bierrembach através de discursos e escritos que raíam a religiosidade; era descrito como um dos "maiores focos de atração e de civilização do Estado de São Paulo" (Poulo, 37), "centro que exprime o espirito europeu da Cultura Brasileira" (ibid. 49).

Neste século ainda, ao falar em arte de Campinas, José de Castro Mendes mencionava a música, a literatura (incluído o teatro) e a arquitetura, mais precisamente os interiores artísticos. Para o autor o cultivo das artes era característico dos campineiros. "Para o estudioso da história da nossa terra ...agrada sempre percorrer os relatos que nos falam desse tradicional apego às Artes, tão connecido e peculiar dos campineiros...[isto legou] à cidade de nobres titulos, aquele que ainda mais a eleva e engrandece: TERRA DA ARTE" (Castro Mendes in IBGE,1952:449).

As artes que importavam mais eram a música e a declamação, que animavam os saráus musicais nas casas de família. A música tinha uma importância capital na cultura do século XIX o que se revela no verdadeiro culto à Carlos Gomes que perpassa a cidade até hoje.

"Quanto à música, tem ela seu atestado de nascimento em Campinas no ano de 1800...Pianos tornaram-se comuns nas casas abastadas e o conhecimento de música demonstrava-se nos saraus elegantes ou nas violas chorosas em noites de luar" (Pupo:1969:207). Outra das artes consagradas era a declamação. "E este pendor artistico também florescia na literatura. A arte poética se generalizou de tal forma que não se podia prestigiar em apresentações sociais o moço sem familiarização com as musas" (Pupo, 208).

Campinas vivia, no século XIX uma atmosfera do passado europeu. "Houve em Campinas uma época deliciosamente romântica, que perdurou até fins do primeiro quartel do século [XX]. Romantismo nas letras e no jornalismo. Romantismo na música, nos costumes..." (Mariano, 1970:194).

Ao mesmo tempo, no final do século, a modernidade entrou com sua tecnologia mais avançada, o cinema e o telefone. "Nos fins do primeiro decênio deste século Campinas tinha diversas casas de diversão cinematográfica, o velho Teatro São Carlos também tinha aderido ao entusiasmo da época, transformando-se em cinema, com a

denominação de Cine Fox...[o] antigo Teatro Rique...se convertera em Cine teatro. Havia também o Cine Caritas...a cargo de diversos vigários...O Cine Bijou também tivera sua época de glórias...nouve outra casa de diversão conhecida como teatro Carlos Gomes que depois se transformou em Cine Cassino...e o Cine São João...dirigido por alguns párocos...Os cines Radium e Recreio estavam na r. Dr. Quirino...Mais tarde surgiram outros cinemas que com o passar dos anos foram demolidos. Guardamos para o final de história ...o famoso Coliseu"(Sesso, 1970:355).⁷⁸

De repente vemos Campinas dar um salto no tempo, passando de tertúlias litero-musicais para a indústria cinematográfica, que foi alijando inclusive o teatro. "Em 1897, para alegria dos campineiros, apareceu pela primeira vez o cinematógrafo, divertimento esse que faria mudar por completo o modo de viver de nossos avós...Em 1908 as películas cinematográficas eram quase todas baseadas em peças teatrais...Os enredos das óperas também tinham penetrado nos estúdios de cinema" (Sesso: 315). O cinema transforma a vida de Campinas, que salta do romantismo francês à modernidade. O cinema oferece um tipo de entretenimento que, na Europa veio depois dos museus. O cinema trouxe o modo de vida de outro país, Estados Unidos, onde os museus também não tinham tradição e se afirmaram como instância educativa somente na segunda metade deste século.

Campinas passou do colonialismo cultural francês ao estadunidense e a veiculação da ideologia dominante passou a ser feita pela nova tecnologia. Tornava-se assim o museu obsoleto antes de nascer, tanto como opção de entretenimento quando como meio de manipulação das massas.

A análise dos museus de Campinas nos leva à conclusão de que eles nunca tiveram muita utilidade social e a história de Campinas nos permite constatar a falta de interesse, no auge da economia campineira, por parte das classes dominantes, em ter museus. Apenas no plano especulativo, podemos apontar algumas razões; provavelmente a aristocracia não via nos museus um tipo de instituição cultural que permitisse a espécie de entretenimento que eles desejavam, que consistia basicamente nas apresentações artísticas e nos bailes, onde, ao mesmo tempo, podiam divertir-se e ostentar a riqueza que

⁷⁸ São nove cinemas para uma população, em 1920, de 115.602 habitantes.

tanto os orgulhava. Também não viam nele um instrumento de controle social eficaz, como as escolas e instituições beneficentes, pelo contrário, podia ser um perigo por permitir uma inconveniente facilidade de acesso aos bens culturais. De outro lado, a própria comunidade científica, orientada pelo positivismo, não via nos museus veículos para o progresso. Assim, não sendo uma instituição tradicional de Campinas, fundados quando o país vivia uma época de decadência da instituição museológica e a intelectualidade local uma época de revisão dos valores burgueses, eles não tiveram nunca uma verdadeira base de sustentação, donde sua atual luta por impor sua presença numa sociedade que aparentemente nunca os quis, exceção feita ao Museu de História Natural do Bosque que nasceu como parte integrante e mantém uma relação de continuidade com um passeio tradicional dos campineiros deste 1876.

Diz Kenneth Hudson que para que um Museu possa destacar-se, são necessárias três coisas: primeiro, *"pessoas de visão e originalidade mental excepcionais, segundo... ter o clima e estar no momento social adequado e, terceiro,... meios para transmitir os novos pensamentos"* (Hudson: 1987: 4). Em Campinas há cientistas sérios com visão para promover mudanças e haveria meios para transmitir os novos pensamentos, visto estarmos num dos municípios mais ricos do país. Não houve até agora clima para os museus e quem sabe se ainda no futuro haverá um momento social adequado, face às transformações pelas quais passa a sociedade com o advento da informática, as técnicas audiovisuais, a crescente preferência pelo lazer doméstico e o desaparecimento dos espaços públicos.

Mas isto já é tema para outra discussão.

BIBLIOGRAFIA

- AFFONSO, C & PINTO, M.N.- Culto à Ciência, cento e treze anos a serviço da cultura campineira, EESG Culto à Ciência, 1986.
- BARTHES, R.- Mitologias, S.P., Difel, 1987.
- BENJAMIN, W.- Magia, Técnica, Arte e Política, S.P., Brasiliense, 1985.
- BLACKMON, C.- Open conversations, Chicago, Field Museum of Natural History, 1988.
- BOURDIEUX, P.- A economia das trocas simbólicas, S.P., Perspectiva, 1974.
- BRANDÃO, C.R.- Educação Popular, S.P., Brasiliense, 1984.
- CABRERA JARA, R.- El museo-comunidad de Chordeleg, in Alternativas de Educación para grupos culturalmente diferenciados, Cuenca (Equador) DEA, T. III: 13- 21, 1985.
- CAMPOS, V.S.- Elementos de museologia, vol 1., Serv. Gráfico da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, S.P., 1965.
- CARMO, V. & ALVIM, Z.- Chão Fecundo- 100 anos de história do Instituto Agrônômico de Campinas, Campinas, Agroceres, 1987.
- CARRAZZONI, M.E.- Guia dos Museus do Brasil, Rio de Janeiro, Ed. Expressão e Cultura, AAGGS, 1978.
- CHAUI, M.- Conformismo e resistência, S.P., Brasiliense, 1986.
- CHAPMAN, L.- The future and Museum Education ,in Museum News, p. 448-56, Jul-Ag, 1982.
- COMTE, A.- Oeuvres choisies, Paris, Montagne, 1956.
- COMPANHIA PAULISTA DE FORÇA E LUZ- Núcleo de Ação Comunitária.- Ação comunitária/ E.Zanlorenzi, Campinas, CPFL, 1987.
- ECO, H.- Viagem na irreabilidade cotidiana, R.J., Nova Fronteira, 1984.
- FIGUEIREDO, G.- 14, Rue de Tilsitt, Rio de Janeiro, Civ. Bras., 1975.

FONSECA, S.- Uma experiência na área educativo-cultural a partir da ação dos museus, in Alternativas de Educação para grupos culturalmente diferenciados, OEA, Ecuador, Tomo III: 37-42, 1985.

FREIRE, P.- La educación como práctica de la libertad, Montevideo, Tierra Nueva, 1969.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS-MEC.- Dicionário de Ciências Sociais, coordenado por Benedicto Silva, Brasília, 1986.

FURTER, P.- Educação e vida, Petrópolis, Vozes, 1970.

_____. - Educação permanente e desenvolvimento cultural, Petrópolis, Vozes, 1974.

GALLO, G.- O Museu do Marajó, in Ciências em Museus, Brasília, CNPq.1: 91-94, 1989.

GARCIA CANCLINI, N.- As culturas populares no capitalismo, S.P., Brasiliense, 1983.

GIRAUDY, D e BOUILLET, H.- O Museu e a Vida, Pro-Memória, Inst.Nal. do Livro, UFMG, Belo Horizonte, 1990.

GLUSBERG, J.- Museos frios y calientes: hacia una critica museológica, Monterrey, Coloquio Nacional de Museos de México, Abril 1979.

HAASE, D.- Making a museum work, in Museums are for People, Edimburg, Scottish Museums Council, 1985.

HALBWACHS, M.- La mémoire collective, Paris, P.Univ.de France, 1968.

_____. Les cadres sociaux de la mémoire, Paris, PUF, 1968.

HEWISON, R.- The heritage Industry, London, Methuen Paperback, 1987.

HOLANDA, A.B.- Novo Aurélio, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.

HOMENAGEM POSTUMA AO EXMO RVMO D. F. DE C. BARRETO, Missionárias do Jesus Crucificado, Campinas, 1941.

HUDSON, K.- Museums of Influence, Cambridge Univ.Press, Cambridge, 1987.

_____. Museums for the 80s, London, 1977.

_____. - The dream and the reality ,in Museums Journal, :. 27-32 April 1992. .

HUIZINGA, J.- Homo Ludens. S.P., Perspectiva/EDUSP, 1971

IBGE.- Anuário Estatístico do Brasil. 1991

_____. - Monografia histórica do Município de Campinas, Campinas. 1952

ICOM.- Code de déontologie professionnelle, Paris, Unesco, 1986.

_____. - Dictionarium Museologicum, Budapest, 1986

JEUDY, H.P.-Memórias do Social, Rio de Janeiro, Forense, 1990

KNODLER-BUNT, E.- Tendências da Sociedade Cultural: Uma discussão in Asthetik und Kommunikation, (67/68), ano 18, p.55-74, tr. Ciro Marcondes F^o, mimeo, s/d.

LAPA, J. R. do A.- História de Campinas, tarefa para os próximos dez anos, Separata da Revista de História no 107, S.P., 1976.

LARRABEE, E.- (org).-Museums and education, Washington, Smithsonian Inst Press, 1968.

LE GOFF, J.- Memória e história, Campinas, Ed. UNICAMP, 1990.

LENGRAND, P.- Introducción a la educación permanente, Barcelona, Teide, 1973.

LOPES, M. M.- Museu, uma perspectiva de educação em geologia, Unicamp, dissertação de mestrado, 1988.

_____. - A favor da desescolarização dos museus, paper s/d.

LUMLEY, R.- The museum Time-Machine, London-N.York, Routledge, 1988.

MALO GONZALEZ, C.- El Museo-Comunidad de Chordeleg, un intento de respuesta a los desafios de la educación contemporánea, in Alternativas de Educación para Grupos Culturalmente Diferenciados, OEA, Ecuador, Tomo III: 5-11, 1985.

MARIANO, J.-Campinas de ontem e anteontem, Campinas, Marenata, 1970.

MENESES, U.T.B.d.- O museu na cidade/ a cidade no museu: para uma abordagem histórica dos museus da cidade in Revista Brasileira de História, v.5 (8-9):197-206, 1985.

_____. - Para que serve um museu histórico, in Como explorar um museu histórico, S.P. Museu Paulista/USP, p.3-6, 1992(a).

_____. - Museus históricos, da celebração à consciência histórica in Como explorar um museu histórico, S.P., Museu Paulista/USP, p.7-10, 1992(b).

MIDDLETON, J.- Education , in Museums Journal, pag 39, maio 1992.

MINISTERIO DA CULTURA.- Subsídios para o Planejamento de Atividades Educativo-Culturais dos Museus, Rio de Janeiro, 1985.

MORO, F.C.- A criança e o Museu , in Revista Cultura, Ano 9, n.32, MinC, Brasília, pag.98, abr/set. 1979.

NEGRIN, L.- On the museum ruins: a critical appraisal, in Theory, Culture & Society, vol. 10, p.97-127, 1993.

OLIVEIRA, M.A.M.- Museu, memória e acervo in Comunicações e Artes, São Paulo, (22): 77-82, nov. 1989.

PAULA, C.F.de.- Monografia histórica do Centro de Ciências de Campinas, in Centro de Ciências, Letras e Artes, Ano LII, no. 58, Dezembro de 1953.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS.- Grupo Vanguarda, 1981

PREFEITURA MUNICIPAL DE SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Abastecimento.- FOME: Desafio dos Anos 90, Seminário Nacional de Abastecimento, S.P., 16 a 19 de Outubro de 1992.

PUPO, C.M.M.- Campinas, seu berço e juventude, Campinas, Empr. Gráfica Revista dos Tribunais, 1969.

QUEIROZ, M.I.P.- O Mandonismo local na vida política brasileira, São Paulo, Alfa Omega, 1976.

QUEIROZ, V. P.S. - Reminiscências de Campinas, Campinas, 1951 (presumivelmente editado pela Casa do Livro Azul)

RAPHAEL, F & HERBERICH-MARX, G.- Le Musée, Provocation de la memoire, in Ethnologie Française, Nouvelle Série, vol 17, no 1, Jan-Mar, 1987.

ROWE, W & SCHELLING, V.- Memory and modernity, London, Verso, 1991.

SALVAT EDITORA.- Los museos en el mundo, Barcelona, 1973.

SANTOS, F.H. & FERNANDES, N.- Bibliografia museológica, Rio de Janeiro, Museu da Republica. 1990.

SANTOS, M.C.M.- Museu, Escola, Comunidade, Brasilia, Sistema Nacional de Museus, 1986.

SCOTTISH MUSEUMS COUNCIL.- Museums are for people, Edimburgo, 1985.

SESSO Jr., G.- Retalhos da velha Campinas, Campinas, Palmeiras, 1970.

SILVA, J.T.d.- O paraíso perdido, descrição, in Revista USP, S.P., USP n.12, pag. 16, Dez, Jan, Fev, 1991-92.

STOCKING Jr, G.- Objects and others, History of Athropology, vol 3, The University of Wisconsin Press, 1985.

SUANO, M.- O que é Museu?, S.P., Brasiliense, 1986.

TOUCET, P.- Um museu original a céu aberto, in O Correio da Unesco, ano 3, no.4, abril 1975.

TRUDEL, J.- L'Integration de la fonction educative au musée, in Canadian Journal of Education, Montreal, Qu., vol 16, no 3, 1991.

VARINE-BOHAN, H.- Um musée éclaté: le musée de l'homme et de l'industrie: Le Creusot, in Museum, 25 (94), 1973.

VORIS, H. et alli.- Teach the mind, touch the spirit, Chicago, Field Museum of Natural History, 1986.

WITLIN, A.- Museums, in search of a usable future, Cambridge, MIT Press, 1970.

OUTRAS FONTES:

Catálogos:

BETH HATEFUTSOTH.- The Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora, Tel Aviv, 1985.

CENTRE GEORGES POMPIDOU.- Programme, mars 1992.

_____. - Events at the Georges Pompidou Centre, 1992.

MACC.- 13o Salão de Arte Contemporânea de Campinas, 1988

MIS.- A fixação de uma imagem, 1989.

MUSEU ARQUIDIOCESANO DE CAMPINAS.- Guia para as novas instalações, 1972.

MUSEU DA CIDADE.- O homem, a cidade e o tempo, s/d.

MUSEU DO MARAJÓ.- Carta aberta aos amigos da cultura e do progresso, 1984

_____. - Arariuna hoje e amanhã, 1984

MUSEU UNIVERSITÁRIO PUCCAMP.- Conhecendo o Museu Universitário, s/d

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, Dpto do Patrimônio.- Projeto do MUSEU DA CIDADE, São Paulo, 1985.

SEXMUSEUM AMSTERDAM.- Venustempel, Amsterdam, s/d.

SOCIÉTÉ DU PARC Océanique COUSTEAU.- Parc Océanique Cousteau, s/d

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM.- Guide to the Museum, London, s/d.

Seminários:

CENTRO DE MEMORIA, UNICAMP.- Modernidade e Escravidão (1850-1900), Agosto de 1991, palestra do Prof. Dr. José R. do Amaral Lapa.

_____. - O almanaque, a locomotiva da literatura moderna: Campinas, século XIX, década de setenta, Abril de 1993, palestra da Profa. Maria Carolina B. Galzerani.

MUSEU PARAENSE EMÍLIO GOELDI.- Fazendo exposições. construindo realidades, Novembro 1989. Organização Smithsonian Institute/ USA.

UNIVERSIDADE SÃO FRANCISCO.- Seminário Cidadania e Memória Social, Setembro de 1991, palestra de Ana Maria de Almeida Camargo.

Video:

Entrevista com Max Wünsche, produzido no Laboratório de Física da Unicamp.

Documentos de arquivo:

Livros de Atas do Centro de Ciências, Letras e Artes, de 08 de Novembro de 1965 a 18 de Maio de 1973.

Cópia Carbono do INVENTÁRIO PERMANENTE DO MUSEU ETNOGRÁFICO DO CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES DE CAMPINAS, da documentação pessoal de D. Maria Luiza Pinto de Moura.

GALLO, G.- O Museu do Maraió. Projeto institucional.

LENHARO, A.- Produção Cinematográfica Campineira, anos 20 a 80. Campinas, UNICAMP, IFCH, Dpto de História, s/d. Texto para publicação.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE CAMPINAS.- Documento privado assinado por Dimas Garcia endereçado à pesquisadora.

MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DA UNICAMP.- Projeto interno, s/d.

MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL DO BOSQUE.- Projeto interno, s/d.

MUSEU PAULISTA- Controle de visitas dos anos 1991 e 1992.

NIMECC-(Museu Dinâmico).- Relatório interno, 1992.

TOLEDO, O & BOLDSTEIN.- Nossa História em foto e video, folheto s/d.

Artigos de jornal:

ASSOCIAÇÃO ganha museu dinâmico odontológico, Jornal Associação dos Cirurgiões Dentistas de Campinas, ano V, vol 1, março/Abril 1992.

BRUNO, C e Araujo, M.- Museus, temos o que comemorar? in Folha de São Paulo, S.P., caderno Cotidiano, 18 de maio de 1992, pag 3. }

DEDICA o Centro de Ciências, Correio Popular, 15/03/86.(recorte)

EUREKA, um museu só para crianças, Correio Popular, Caderno Lazer e Turismo Campinas, 09/08/92, p. 6. .

LISMAN, S.-Israel, Museus de alma dolorosa, in Diário do Povo, cad. Viver, 12/04/87, pag. 7.

MÁ conservação de museus coloca em risco funcionários e visitantes, Correio Popular, 03/12/92, pag.13.

MELIKIAN, S.- Museum, when the cash runs out, in International Herald Tribune, April 25-26, 1992, pg. 7.

MORAES, M.- O Instituto Agronômico, in Correio Popular, s/d.

SANTOMAURO, A.- Museus de São Paulo permitem viagem pela história in Correio Popular, Campinas, 19/06/92, pag. 24.

TABAKMAN, R.- Érase una vez el museo, in Página 12, Buenos Aires, 02/05/92, pag 4.

TOLLEDO, L.- Museu mapeia civilizações pré-colombianas, Folha de São Paulo, S.P., caderno 5, pag 7, 27/02/92.

Artigos no prelo:

BARRETTO, M.- O Museu como agente de educação popular, a ser publicado no Boletim n.º. 7 do Centro de Memória da Unicamp.

Entrevistas:

Sra. Tereza Cristina S. Mello Borges
Prof. Dr. Carlos Arguello
Prof. Dr. Desidério Aytai
Sr. Celso Maria de Melo Pupo
Sra. Iracema Salgado
Sra Maria Luiza Pinto de Moura
Sr. José Mauro de Mello Ribeiro
Prof. Dr. Sérgio Martinho Cruz
Dr. Condorcet Aranha
Sr. Braulio Mendes Nogueira
Srta. Denise Soares Polidoro
Sr. Marcelo D.L. Rossato
Srta. Fátima Maria de Sousa
Sr. Orestes Augusto Toledo
Srta. Ana Maria de Fátima Marinho
Sra Dayz Peixoto Fonseca
Sr. Rolf Fonseca
Dra. Angela Maria C. Furlani

Depoimentos por telefone:

Prof. Paulo Cheida Sans
Prof. Antônio Euler Lopes de Camargo
Sr. Oswaldo Paradella
Sr. Henrique de Oliveira
Sra. Renata Pazzinato L. Antônio

ANEXO I- MODELO DE PESQUISA DE CAMPO

Dados a serem levantados sobre todas as instituições registradas sob o nome Museu na Prefeitura Municipal de Campinas.

DADOS TECNICOS:

1.-O museu precede o acervo ou viceversa?

2.-O edifício em que está foi construído especialmente para ele?

2.1.- Possui reserva técnica?

2.2.- Possui laboratório?

2.3.- Quantas salas de exposição?

3.-Classificação e conservação do acervo.

4.-Aspectos museográficos:

4.1.-disposição dos objetos

4.2.-informação complementar

4.3.-tecnologia utilizada

DADOS DA POLITICA MUSEOLOGICA:

5.-Formação do quadro técnico e administrativo ao longo da história

5.1.-Critérios de escolha.

6.-Política de aquisições.

6.1.- Quem financia as aquisições para o acervo?

6.2.- Quem financia as despesas de manutenção?

6.3.- Quem fez doações para o museu, seja património móvel ou imóvel?

7.-Importância para a comunidade

7.1.- está aberto ao público?

7.2.- "serviços educativos"

7.3.-adequação dos temas de trabalho às necessidades da comunidade em que está inserido.

8.-Visitação (diária, mensal ou anual).