

A grand, ornate staircase with classical architectural details, including statues and intricate carvings, set against a warm, golden light. The scene is framed by a decorative border.

# A FUNÇÃO EDUCACIONAL

60 ANOS  
DO SEMINÁRIO  
REGIONAL  
DA UNESCO

# DOS MUSEUS

ORGANIZADO POR  
MARIO CHAGAS E MARCUS MACRI



A FUNÇÃO  
EDUCACIONAL

60 ANOS  
DO SEMINÁRIO  
REGIONAL  
DA UNESCO

**DOS  
MUSEUS**

© 2019 Museu da República

Presidente da República  
JAIR BOLSONARO

Ministro da Cidadania  
OSMAR TERRA

Secretário Especial da Cultura  
HENRIQUE MEDEIROS PIRES

Presidente do Instituto Brasileiro de Museus  
PAULO AMARAL

## MUSEU DA REPÚBLICA

Diretor  
MARIO CHAGAS

Coordenador Técnico  
MARCUS MACRI

Coordenadora Administrativa e Financeira  
SILVIA FENIZOLA

Coordenadora de Comunicação  
ISABELA BORSANI

### DADOS INTERNACIONAIS PARA CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

F979 A função educacional dos museus : 60 anos do Seminário Regional da Unesco / organizado por Mario Chagas e Marcus Vinicius Macri Rodrigues. – Rio de Janeiro : Museu da República, 2019. 304 p. ; 23 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-85732-41-7

1. Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus (1958, Rio de Janeiro, RJ). 2. Museus – Aspectos educativos – Brasil – Congressos. I. Chagas, Mario, 1956-. II. Rodrigues, Marcus Vinicius Macri, 1979-. III. Museu da República (Brasil).

CDD – 069.150981

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Lioara Mandoju CRB-7 5331

FOTO CAPA: Rômulo Fialdini

DESIGN DO LOGOTIPO E DA PROGRAMAÇÃO DO SEMINÁRIO: Isabela Borsani

PRODUÇÃO EDITORIAL: Espirógrafo Editorial  
Design gráfico e diagramação: MARCIA MATTOS  
Revisão: CLARISSA PENNA

Museu da República  
Rua do Catete, 153 — Catete  
CEP 22220-000 — Rio de Janeiro, RJ  
Tel.: (21) 2127-0324  
mr@museus.gov.br

RIO DE JANEIRO • 2019

A FUNÇÃO  
EDUCACIONAL

60 ANOS  
DO SEMINÁRIO  
REGIONAL  
DA UNESCO

**DOS  
MUSEUS**

ORGANIZADO POR  
MARIO CHAGAS E MARCUS MACRI

*Museu: um núcleo vivo, oficina ativa,  
centro de estudos, laboratório, escola.\**

**Guimarães Rosa**

\*Texto publicado em 1958, no *Correio da Manhã*.  
Ver página 27 da presente publicação.

# SUMÁRIO

## 6 APRESENTAÇÃO

### 10 SEMINÁRIO REGIONAL DA UNESCO SOBRE A FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS (1958): SESENTA ANOS DEPOIS

Mario Chagas

## SEMINÁRIO A FUNÇÃO EDUCACIONAL DOS MUSEUS: SESENTA ANOS DEPOIS

### 35 FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS NO BRASIL (1948-1968)

Aparecida Rangel

### 53 MUSEUS EM TEMPOS DE GUERRA E MUSEUS NO PÓS-GUERRA: 1958, 2018, QUAIS OS DESAFIOS?

Vladimir Sybilla

### 66 DO BLOCO ESCOLA AOS DOMINGOS DA CRIAÇÃO: MAM COMO MUSEU LIBERDADE

Jessica Gogan

### 92 A PRESENÇA, A CONDUÇÃO E A ESCRITA DE GEORGES HENRI RIVIÈRE: DESABILITANDO O ESQUECIMENTO

Maria Esther Alvarez Valente

### 109 DESAFIOS DA EDUCAÇÃO MUSEAL/PNM/PNEM

Magaly Cabral

### 117 DESAFIOS DA EDUCAÇÃO MUSEAL: SEMINÁRIO REGIONAL DA UNESCO SOBRE A FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS SESENTA ANOS DEPOIS

Fernanda Santana Rabello de Castro

### 129 MUSEOLOGIA DE FUNDO DE QUINTAL

Merced Guimarães dos Anjos

## ANEXOS

### 134 I - Programação do seminário

### 138 II - Relatório do seminário de 2018

### 163 III - Documento histórico

# APRESENTAÇÃO

O livro *A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da Unesco* é um dos resultados do seminário realizado no período de 19 a 21 de setembro de 2018, por ocasião da XII Primavera dos Museus, organizado pelo Museu da República, em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Museu Imperial, o Museu Histórico Nacional e o Museu das Remoções.

Com o objetivo de rememorar os 60 anos do Seminário Regional da Unesco, denominado “A Função Educativa dos Museus”, ocorrido em 1958, no Rio de Janeiro, o evento ocorreu em um dos mais duros contextos na história dos museus e da museologia brasileira, qual seja: o trágico incêndio do Museu Nacional e a não menos trágica “janela de oportunidade” vislumbrada e utilizada como um caminho para tentar, por intermédio das Medidas Provisórias nº 850 e 851, extinguir o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), criar a Agência Brasileira de Museus e um fundo patrimonial, cujos critérios, métodos e necessidades eram bastante polêmicos.

O livro *A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da Unesco* foi construído

com os objetivos de revisitar o seminário de 1958, expor as discussões do seminário de 2018 e contribuir para o preenchimento de lacunas, que podem ser traduzidas em quatro aspectos ou oferecimentos: 1) reflexões sobre seis décadas de relações entre museu e educação, culminando com a afirmação da educação museal; 2) análises críticas do relatório de Georges Henri Rivière (1958), com o objetivo de delinear proposições, apresentar o contexto histórico do documento e discutir a produção de esquecimentos; 3) registro da importante bibliografia sobre museus e museologia produzida e publicada à época, livros, reportagens, artigos e textos que, na atualidade, estão sendo revisitados; 4) tradução completa para o português do relatório do seminário de 1958, assinado por Georges Henri Rivière. Essa era uma dívida que o campo museal brasileiro tinha consigo mesmo.

Na primeira parte do livro, temos artigos dos participantes do evento de 2018 que tratam da questão educacional nos museus articulando passado, presente e futuro.

O primeiro artigo, “O Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus

(1958): sessenta anos depois”, apresenta, em voo de pássaro, o contexto em que foi realizado o seminário de 1958, sublinha o caráter colonialista do termo “regional” dado ao evento da Unesco, registra de forma detalhada quem participou do evento e apresenta sua repercussão no periódico *Correio da Manhã*, que, através do jornalista Jaime Maurício, permite analisar o próprio relatório de Rivière em perspectiva crítica.

Aparecida Rangel, em “A função educativa dos museus no Brasil (1948-1968)”, apresenta o contexto das reflexões museológicas brasileiras sobre as relações entre museu e educação no período anterior e imediatamente posterior ao seminário da Unesco. O texto de Aparecida Rangel, de um modo excelente, passa em revista a produção e o pensamento museológico dominante no período em estudo.

Vladimir Sybilla Pires brinda o leitor com o texto “Museus em tempos de guerra e museus no pós-Guerra: 1958, 2018, quais os desafios?”. Nele, Pires sustenta que vivemos tempos em que a guerra é permanente e que, nestes novos tempos de guerra, o desafio dos museus não é a defesa abstrata da vida abstrata e dos

direitos abstratos, mas a prática dos museus como ferramenta de luta e resistência. O texto de Vladimir é inovador, original e polêmico.

“Do Bloco Escola aos Domingos da Criação: MAM como museu liberdade” – esse é o título do texto que leva a assinatura de Jéssica Gogan. Nele, a pesquisadora analisa a trajetória educacional do MAM Rio desde sua criação até os eventos conhecidos como Domingos da Criação, organizados por Frederico Moraes em 1971, mostrando que o “DNA experimental” da instituição poderia ir muito além do que seus idealizadores imaginavam. Os Domingos da Criação e o texto de Jéssica Gogan são inspiradores.

Tratando dos conceitos de esquecimento, memória e circulação de ideias, Maria Esther Alvarez Valente, em seu artigo “A presença, a condução e a escrita de Georges Henri Rivière: desabilitando o esquecimento”, considera que “o esquecer e o lembrar, como condições humanas, são atos políticos”. Por esse caminho, ela analisa o relatório do seminário de 1958, colocando em questão algumas afirmações do documento de Rivière, como a suposta ausência de museus de ciência e tecnologia no Brasil.

Magaly Cabral, em “Desafios da educação museal/PNM/PNEM”, faz um emotivo relato sobre o incêndio do Museu Nacional e trata do surgimento do conceito de educação museal e da trajetória de discussões no campo da museologia que levou ao surgimento da Política Nacional de Educação Museal.

“Desafios da educação museal: Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus sessenta anos depois” é o título do artigo de Fernanda Santana Rabello de Castro, que discute permanências e mudanças no campo da educação em museus, examina a Política Nacional de Museus e a Política Nacional de Educação Museal.

Merced Guimarães dos Anjos, no texto “Museologia de fundo de quintal”, trata da história do Instituto dos Pretos Novos e dos desafios de manter a instituição em um contexto em que não se conta com o apoio dos poderes públicos.

Nos anexos encontram-se os seguintes documentos:

1. A programação do seminário de 2018;
2. O relatório do seminário de 2018, produzido de modo colaborativo, com o objetivo de

registrar ideias, debates e alguns acontecimentos;

3. A tradução para o português do relatório ou documento final do Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus (1958), elaborado por Georges Henri Rivière.

Pelo que se sabe até agora, esta é a primeira vez em que se publica na íntegra a tradução para o português do relatório do famoso seminário de 1958. Por tudo isso, esperamos que esta publicação contribua para a atualização do debate em torno do referido seminário, bem como para o estímulo de novas leituras críticas e de novas pesquisas. Nós, organizadores do livro, estamos convencidos de que nele, democraticamente, existem divergências e convergências, pensamentos e abordagens que se enfrentam, além de questões que estão em aberto, algumas vezes insinuadas de modo delicado e outras, apontadas de modo incompleto. Exemplos: questões de gênero na museologia brasileira; o Icom e o colonialismo no trato com a museologia brasileira e latino-americana; a Política Nacional de Educação Museal; a relação entre museus e imprensa; a internacionalização

da museologia brasileira (haverá uma museologia brasileira?); e muitos outros temas e questões.

É indispensável agradecer os envolvidos na organização e na realização do sSeminário de 2018. O espírito de participação livre e democrática fez com que a equipe crescesse ao longo do tempo. A equipe do Museu da República, com muita competência, foi decisiva na idealização, no planejamento e na realização, de forma bastante criativa e versátil, do seminário A Função Educacional dos Museus. Aparecida Rangel e Magaly Cabral, juntamente com o atual diretor do Museu da República, idealizaram o evento. A comissão de organização foi composta por Ana Cecília Lima Sant'Anna, Aparecida Rangel, Daniela Matera, Gleise Cruz, Isabela Borsani, Fátima Morado, Magaly Cabral, Marcus Macri e Mario Chagas. A identidade visual do seminário foi desenvolvida por Daniela Matera, com a contribuição de Nathália Lardosa. O cerimonial foi idealizado e realizado por Gleise Cruz (mestre de cerimônias) e Isabela Borsani. Hugo Bianco, Lucia Meneghini, Aparecida Rangel, Isabela Verleun, Daniela Oliveira, Aline Montenegro, Sandra Maria Souza, Geyzon Dantas, Daniel

Martinez e Pedro Fidelis trabalharam na produção do evento. A participação decidida de todos os convidados, incluindo palestrantes e mediadores, garantiu o sucesso. O relatório do seminário (Anexo II) contou com a colaboração de Ana Paula Zaquieu, Alejandra Saladino, Marcus Vinícius Macri Rodrigues e Paulo Celso Liberato Correa. Os contatos com o público ouvinte e a emissão de certificados foram realizados por Ana Cristina Reis (estagiária da Assessoria de Comunicação). Fátima Morado e Míriam Ramalho produziram os registros fotográficos. Os voluntários Valeska Pereira Bruno, Luísa Calixto, Sérgio Ricardo Retroz e Hugo Menezes dos Santos foram fundamentais. Os participantes, mediadores e colaboradores do Museu Imperial, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Palácio Rio Negro, Museu das Remoções, Museu Histórico Nacional e Museu Casa de Rui Barbosa garantiram a boa acolhida. Por fim, cabe registrar que, sem a administração rigorosa e sempre atenta de Silvia Fenizola, nada disso seria possível. A todos, indistintamente, a nossa gratidão!

# O SEMINÁRIO REGIONAL DA UNESCO SOBRE A FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS (1958): SESSENTA ANOS DEPOIS

*Mario Chagas*

Poeta, museólogo, doutor em Ciências Sociais. Diretor do Museu da República. Professor do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), professor do Programa de Pós-Graduação em Museologia (PPG-Museo) da Universidade Federal da Bahia (Ufba) e professor convidado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Lisboa (PT).

*Um museu [...] deve ser, antes de tudo, casa de ensino, casa de educação.*<sup>1</sup>

E. Roquette-Pinto

## I

O livro *Cronologia da República (1889-2000)*, publicado pelo Museu da República em 2002, registra no ano de 1958 cinco acontecimentos: a publicação do livro *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*, de Raimundo Faoro; o surgimento da Bossa Nova; a instalação na Universidade de São Paulo (USP) do primeiro reator nuclear brasileiro; a estreia da peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri; e a vitória da Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo, realizada na Suécia.

---

1 Publicado no Relatório Anual do Museu Nacional (RAMN), de 1956.

Em 1998, o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos publicou o livro *Feliz 1958! – o ano que não devia terminar*.<sup>2</sup> Em clara alusão ao livro *1968 – o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, o autor registrou que o ano de 1958 foi povoado por uma multiplicidade de acontecimentos, ainda que pouco divulgados. No inventário do jornalista, para além das cinco referências anteriores, destacam-se: o lançamento da perua DKW-Vemag, com peças produzidas no Brasil; o início do assim chamado Cinema Novo; a inauguração do Teatro Oficina; e a apresentação da peça *Vento forte para papagaio subir*, de autoria de José Celso Martinez Corrêa, e a consagração de Adalgisa Colombo como Miss Brasil, que, ao seu modo, balançou os concursos de beleza.

Como diz a sinopse do livro de Joaquim Ferreira dos Santos:

O Brasil embicava para a modernidade – Oscar Niemeyer traçava Brasília, o *Jornal do Brasil* realizava sua reforma gráfica –, mas convivia sem conflitos com o seu passado. Ao contrário de 1968, quando o pau quebrou e o ano não terminou, [...] 58 foi tão harmonioso que não devia terminar nunca. [...] Nas ruas do Rio, além das novidades da indústria automobilística nacional, o charme de uma cidade que vivia os últimos dias de capital federal. [...] Foi o ano do bambolê, da juventude transviada, da criação das fofocas da Candinha na *Revista do Rádio*, da vitória de Maria Ester Bueno em Wimbledon, do lançamento de *Gabriela Cravo e Canela*, de Brizola encampando a ITT e do rinoceronte Cacareco elegendo-se vereador nas urnas em São Paulo. A democracia era plena, e Luiz Carlos Prestes, depois de ficar foragido por nove anos, reaparece no Noite de Gala, da TV Rio, entrevistado por Flávio Cavalcanti.<sup>3</sup>

---

2 Editora Record, ano.

3 Ver sinopse em: [http://www.record.com.br/livro\\_sinopse.asp?id\\_livro=16099](http://www.record.com.br/livro_sinopse.asp?id_livro=16099). Ver também: VERSINANI, Maria Helena (org.). *Cronologia da República (1889-2000)*. Rio de Janeiro: Museu da República, 2002.

No início de 1958 o Museu de Arte Moderna (MAM) inaugurou, com a presença do presidente Juscelino Kubitschek, o denominado Bloco Escola,<sup>4</sup> que passaria a ser a sede do museu e viria a ter destacada importância no movimento das artes. Nesse mesmo ano o MAM teve notável presença na imprensa e realizou diversos projetos, eventos e exposições, entre os quais se destacou o Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus, coordenado e organizado por Georges Henri Rivière,<sup>5</sup> diretor do Conselho Internacional de Museus (Icom) e do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares de Paris.

Segundo Rivière, a realização do seminário no MAM foi possível devido à “generosidade” do conselho do museu e de “sua diretora executiva, a Sra. Niomar Muniz Sodré”,<sup>6</sup> responsável também pela reunião das condições favoráveis à realização do “brilhante projeto de Eduardo Reidy,<sup>7</sup> obra-prima<sup>8</sup> de arquitetura contemporânea”.<sup>9</sup>

---

4 O Bloco Exposições seria inaugurado em 1963 e o Bloco Teatro, em 2006.

5 Além de diretor do Conselho Internacional de Museus (Icom), criador e diretor do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares de Paris, diretor do seminário de 1958 e autor do relatório final de 1960, Georges Henri Rivière foi um dos museólogos e museógrafos mais importantes da França no século XX, participou da criação do Museu do Homem em Paris, realizou centenas de exposições, ministrou cursos e foi, juntamente com Hugues de Varine, um dos criadores do conceito de ecomuseu.

6 Jornalista e empresária brasileira, uma das fundadoras do Museu de Arte Moderna e sua diretora por dez anos e presidente do *Correio da Manhã* de 1963 a 1969, ocasião em que teve seus direitos políticos cassados pela ditadura militar, foi presa e processada.

7 Arquiteto brasileiro, um dos pioneiros do urbanismo e da arquitetura moderna.

8 Vale observar a construção discursiva que quer elevar o projeto do MAM à categoria de “obra-prima” no ano mesmo em que foi inaugurado.

9 O relatório final, de autoria de Georges Henri Rivière, foi publicado em 1960 em espanhol, francês e inglês. Em português, pela primeira vez na íntegra, o referido relatório é publicado nesta edição (ver p. 139).

## II

O Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus foi realizado no Bloco Escola do Museu de Arte Moderna (MAM) no período de 7 a 30 de setembro de 1958 e sua preparação, iniciada no ano anterior. Diferentemente dos seminários de curta duração tão em voga na atualidade, o de 1958 estendeu-se por vinte e quatro dias, envolveu viagens e visitas técnicas a diferentes museus e sítios históricos e culturais. Na cidade do Rio de Janeiro, os participantes visitaram o Museu de Arte Moderna, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional, o Museu Casa de Rui Barbosa, o Museu do Banco do Brasil e o Museu do Índio; em Petrópolis, o Museu Imperial; em São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Moderna, a Fundação Álvares Penteado, o Museu Paulista, o Instituto Butantan e a Casa do Bandeirante; em Ouro Preto, o Museu da Inconfidência; e em Sabará, o Museu do Ouro.

Um dos principais objetivos do seminário era, por meio do intercâmbio e da valorização profissional, contribuir para o desenvolvimento dos museus e estimular os seus programas e setores educativos.

Dois outros seminários, denominados internacionais, abordando o mesmo tema foram organizados pela Unesco: o primeiro no Brooklyn, em Nova York, nos Estados Unidos da América, em 1952, e o segundo em Atenas, na Grécia, em 1954. Duas observações neste ponto merecem destaque:

O investimento que a Unesco realizou após a Segunda Guerra Mundial, na década de 1950, no aprofundamento dos estudos, teorias e práticas sobre museus e educação é a primeira. Esse investimento se revela, por exemplo, nos trabalhos de preparação e realização de pelo menos três seminários, na valorização dos intercâmbios e experiências concretas, na produção, publicação e

disponibilização de bibliografia especializada,<sup>10</sup> bem como na circulação de especialistas e concessão de bolsas de estudo.

A segunda é o caráter discursivo e colonialista do Icom/Unesco, que, à época, insistia em atribuir uma dimensão internacional a um seminário realizado nos EUA e outro na Grécia e uma dimensão regional a um seminário realizado no Brasil, ainda que este último contasse com ampla participação internacional. O seminário projetado pela Unesco para ser realizado em Tóquio, no Japão, em 1960, também seria chamado de regional. As expressões “regional” e “internacional” não são neutras, não são ingênuas; ao contrário, por elas circulam vontades e desejos políticos; tanto podem servir para libertar e esclarecer, quanto para aprisionar e confundir.

No que se refere ao primeiro comentário, importa registrar que, além das publicações internacionais produzidas e distribuídas pela Unesco, houve também na década de 1950 o estímulo a pesquisas e publicações brasileiras:<sup>11</sup> *Recursos educativos de museus brasileiros*, de Guy José Paulo de Hollanda;<sup>12</sup> *Museu e educação*, de F. dos Santos Trigueiros;<sup>13</sup> e *Museu ideal*, de Regina Monteiro Real.<sup>14</sup>

---

10 Durante a fase de preparação do seminário foram disponibilizados para os participantes pelo menos nove documentos bibliográficos, todos publicados entre 1952 e 1957. Ver relatório final (p. 138).

11 Para mais informações, ver o texto “Educação em museus: um mosaico da produção brasileira em 1958”, de autoria de Ana Carolina Gelmini de Faria, publicado na revista *Mouseion* em 2014 (p. 54).

12 Educador, pesquisador e museólogo formado no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, autor do livro citado, referência importante para os estudos de museologia e museus.

13 Museólogo e numismata brasileiro, formado pelo Curso de Museus do MHN, autor do livro citado e de alguns outros que são importantes para os estudos de museus e museologia.

14 Museóloga formada pelo Curso de Museus do MHN, autora do texto citado. Teve importante atuação no Museu Nacional de Belas Artes, no Museu Casa de Rui Barbosa, no Museu Carlos Costa Pinto, na criação da Organização Nacional do Icom e em outras associações.

Em relação ao segundo comentário, vale lembrar que vinte e quatro países foram convidados para participar do seminário de 1958, entre os quais dez enviaram representantes – Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Equador, Estados Unidos, França, México, Países Baixos e Paraguai – e catorze não se fizeram representar – Bolívia, Colômbia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, Nicarágua, Panamá, Peru, Reino Unido, República Dominicana, Uruguai e Venezuela.<sup>15</sup>

### III

No dia 30 de julho de 1958, o *Correio da Manhã* publicou a seguinte nota:

A Unesco e o Ibecc assinaram contrato para a realização de um seminário de museus a ser realizado nesta capital, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Os leitores devem estar lembrados que, tratando desse assunto e outros, tivemos a visita, ano passado, do sr. Van der Haagen.<sup>16</sup>

Como se pode observar, a preparação do seminário teve início em 1957 e contou com a colaboração de organizações nacionais e internacionais, entre as quais destacam-se: a Divisão de Museus e Monumentos da Unesco, representada por J. K. van der Haagen; o Centro Regional da Unesco no Hemisfério Ocidental, representado por Rafaela Chacón Nardi (1926-2001);<sup>17</sup> a Comissão Nacional do Brasil para a Unesco/Instituto Brasileiro de Educação, Ciência

---

15 Ver relatório final (p. 140).

16 Historiador da arte, intelectual e pesquisador holandês.

17 Poeta e educadora cubana, autora de diversos livros, pioneira nas questões de *design* e educação para crianças com deficiência.

e Cultura (Ibecc), representado e presidido por Themístocles Brandão Calvalcanti (1899-1980);<sup>18</sup> e a Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (Onicom), representada e presidida por Heloísa Alberto Torres (1895-1977),<sup>19</sup> que, aliás, foi diretora de honra do seminário.

A imaginação museal de Heloísa Alberto Torres e sua atuação no campo dos museus e do patrimônio, especialmente a partir da década de 1930, foram notáveis e precisam ser mais bem estudadas. Fazem parte de sua biografia profissional: a direção do Museu Nacional, a presidência do Conselho Nacional de Proteção ao Índio, a publicação do primeiro *Guia de Museus do Brasil*, a atuação como membro nato do Conselho Consultivo do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), a participação na história da criação da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), a direção do I Congresso Nacional de Museus, realizado em Ouro Preto, em 1956, e a presidência da Onicom.

#### IV

O público do seminário dividiu-se basicamente em quatro grupos: dirigentes designados pela Unesco, dirigentes nomeados pelo Brasil, participantes e observadores brasileiros.

Entre os dirigentes designados pela Unesco encontravam-se: Raymonde Frin,<sup>20</sup> Hiroshi Daifuku,<sup>21</sup> Rafaela Chacón

---

18 Político, jurista, magistrado brasileiro, autor de diversos livros de direito.

19 Antropóloga brasileira, foi a primeira mulher a ingressar como professora da Divisão de Antropologia e a dirigir o Museu Nacional.

20 Editora da revista *Museum*, da Unesco, desde a sua fundação em 1948 até 1972.

21 Especialista em museus e patrimônio. Americano de ascendência japonesa, nascido no Havaí, com atuação de destaque na Unesco no período de 1954 a 1980.

Nardi,<sup>22</sup> Georges Henri Rivière,<sup>23</sup> José Maria Cruxent<sup>24</sup> e Mario Vasquez Rubalcava.<sup>25</sup>

Entre os dirigentes nomeados pelo Brasil estavam: Heloísa Alberto Torres,<sup>26</sup> Vera Sauer,<sup>27</sup> Niomar Muniz Sodré,<sup>28</sup> Grace L. McCann Morley,<sup>29</sup> Lygia Martins Costa,<sup>30</sup> Regina Monteiro Real,<sup>31</sup> Mathilde Pereira de Souza<sup>32</sup> e Alfredo Teodore Rusins.<sup>33</sup>

Entre os participantes encontravam-se um ou dois representantes de cada um dos dez países anteriormente citados. Em virtude da ausência de alguns representantes estrangeiros, o Brasil pôde indicar quatro: Carlos Flexa Ribeiro,<sup>34</sup> Guy

---

22 Ver nota 14.

23 Ver nota 5.

24 Diretor do Museu de Ciências Naturais, em Caracas, considerado o pai da arqueologia científica venezuelana. Escreveu e publicou centenas de artigos.

25 Exponente da museologia mexicana e do Museu Nacional de Antropologia do México, intelectual chave nas mudanças da museologia contemporânea.

26 Ver nota 16.

27 Subdiretora honorária do Ibecc.

28 Na altura do seminário de 1958, Niomar era casada com Paulo Bittencourt, o dono do jornal *Correio da Manhã*, e também era conhecida como Niomar Muniz Sodré Bittencourt.

29 Museóloga e primeira diretora do Museu de Arte Moderna de São Francisco (EUA), cargo que ocupou por vinte e três anos, a partir de 1935.

30 Museóloga formada no Curso de Museus do MHN. Trabalhou no Museu Nacional de Belas Artes e no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Teve papel de destaque na criação da Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus.

31 Ver nota 11.

32 Participante da cena museal na década de 1950.

33 Museólogo e pesquisador, formado no Curso de Museus do MHN.

34 Professor, político, historiador da arte, autor de livros e artigos. Foi diretor geral do MAM na década de 1950.

de Hollanda,<sup>35</sup> Newton Dias dos Santos<sup>36</sup> e Peter Paul Hilbert.<sup>37</sup>

No total, foram vinte e dois observadores brasileiros, sendo vinte da cidade do Rio de Janeiro (RJ) e dois de Curitiba (PR). Por mais extenso que isso seja, é importante nomeá-los na sequência em que seus nomes aparecem no relatório final: Maria Lúcia Barreto,<sup>38</sup> Clóvis Bornay,<sup>39</sup> Nair de Carvalho,<sup>40</sup> Ecylla Castanheira Brandão,<sup>41</sup> Octavia Correa dos Santos Oliveira,<sup>42</sup> Jenny Dreyfus,<sup>43</sup> Marília Duarte Nunes,<sup>44</sup> Colina Engerson,<sup>45</sup> José Lacerda de Araújo Feio,<sup>46</sup> Solon Leontsinis,<sup>47</sup> Regina Liberalli Laemert,<sup>48</sup> Yolanda Marcondes,<sup>49</sup> Gilda Marina de Almeida Lopes,<sup>50</sup> Paulo

---

35 Ver nota 9.

36 Formado em 1940 pela Faculdade Nacional de Medicina, foi pesquisador do MN e, posteriormente, seu diretor.

37 Arqueólogo e etnólogo alemão. Realizou pesquisas na Amazônia brasileira através do MPEG entre 1948 e 1961.

38 Conservadora do MNBA, formada pelo Curso de Museus. A palavra conservadora corresponde ao que hoje se denomina museóloga.

39 Conservador do MHN e carnavalesco, formado pelo Curso de Museus.

40 Formada pelo Curso de Museus e, posteriormente, sua coordenadora.

41 Formada pelo Curso de Museus e, posteriormente, professora da Escola de Belas Artes da UFRJ.

42 Formada pelo Curso de Museus e, posteriormente, sua professora.

43 Formada pelo Curso de Museus e, posteriormente, sua professora.

44 Representante do Museu Paranaense, em Curitiba. Posteriormente, formada pelo Curso de Museus.

45 Profissional do MAM.

46 Naturalista do MN e, posteriormente, seu diretor.

47 Profissional do MN e professor do Curso de Museus.

48 Conservadora do MNBA, formada pelo Curso de Museus.

49 Formada pelo Curso de Museus e, posteriormente, sua professora.

50 Formada pelo Curso de Museus e, posteriormente, sua professora, além de conservadora do MHN.

de Miranda Ribeiro,<sup>51</sup> Paulo Olinto,<sup>52</sup> Silvia Pereira Bittencourt,<sup>53</sup> Geraldo Pitaguary,<sup>54</sup> Sigrid Porto de Barros,<sup>55</sup> Carmen C. de Quadros,<sup>56</sup> Elza Ramos Peixoto,<sup>57</sup> Alfredo Teodoro Rusins,<sup>58</sup> F. dos Santos Trigueiros<sup>59</sup> e Lina Stilben.<sup>60</sup>

Neste ponto cabem, em relação ao público, bastante restrito e controlado, alguns comentários:

1. A presença feminina foi notável em todo o seminário, tanto entre os dirigentes indicados pela Unesco e pelo Brasil quanto entre os participantes e os observadores, segmento no qual foi superior a 65%.

2. No que se refere aos participantes brasileiros, vale registrar que, mesmo tendo uma predominância feminina nos museus, os indicados (quatro) foram todos homens.

3. A presença de professores e profissionais oriundos do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional com participação ativa no seminário também é notável. Já naquela ocasião a museologia brasileira marcava posição e afirmava o seu território de atuação.

---

51 Zóologo do MN.

52 Conservador do Museu Imperial, formado pelo Curso de Museus.

53 Representante do Museu Paranaense, em Curitiba (PR).

54 Formado pelo Curso de Museus. Participou da criação do Museu do Índio e atuou no MN.

55 Conservadora do MHN, formada pelo Curso de Museus.

56 Formada pelo Curso de Museus; posteriormente, foi sua professora e atuou na Biblioteca do MHN.

57 Conservadora do MNBA, formada pelo Curso de Museus.

58 Representante da direção do Sphan, formado pelo Curso de Museus.

59 Conservador do Museu do Banco do Brasil, formado pelo Curso de Museus. Autor do livro *Museu e educação*, publicado em 1958.

60 Diretora do Museu da Cidade do Rio de Janeiro.

4.O nome de Gustavo Barroso é uma ausência claramente percebida, ainda que alguns profissionais do Museu Histórico Nacional tenham participado do seminário. É razoável levar em conta que, a partir do MHN e do Curso de Museus, Barroso desenvolveu durante as décadas de 1920, 1930 e 1940 um papel de alta influência no campo museal e museológico. No entanto, após a Segunda Guerra Mundial, especialmente depois da criação do Conselho Internacional de Museus e dos museus de Arte Moderna no Brasil, a tradição da museologia barroseana foi gradualmente perdendo força e capacidade de representar a museologia brasileira.

## V

O seminário de 1958 não foi um campo tranquilo. Ao contrário, lutas e disputas estiveram em cena. Diferentes visões de mundo e diferentes perspectivas profissionais foram acionadas; o enfrentamento entre gerações e o embate entre o pensamento museal hegemônico de origem europeia e outras tendências que buscavam se afirmar, levando em conta as experiências nacionais, também estiveram presentes. No caso brasileiro, a disputa entre o pensamento museológico barroseano e as novas formas de pensar e praticar a museologia que vinham se afirmando, especialmente a partir das novas gerações, também era presente e sensível. Segundo o relatório final de Henri Rivière, “houve divergências, às vezes agudas, entre os educadores e os funcionários dos museus”.<sup>61</sup>

A imprensa carioca, especialmente o periódico *Correio da Manhã*, por intermédio do jornalista Jaime Maurício, fez uma cobertura especial do seminário e da presença dos representantes

---

61 Ver relatório final (p. 146).

do Icom e da Unesco no Brasil. Georges Henri Rivière participou de jantares, recebeu homenagens, teve sua presença registrada na imprensa e transitou na nata da burguesia carioca.

Acompanhar os artigos de Jaime Maurício, dia após dia, no ano de 1958, constitui uma especial aventura. Ele atuou como crítico de arte, de exposições e de museus. Dedicou-se, seja por gosto ou por mando, mas sempre com qualidade, ao registro da atuação cultural do Museu de Arte Moderna. A cobertura que fez do Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus foi singular e especial e merece estudo dedicado. De qualquer modo, vale registrar que Niomar Muniz Sodré Bittencourt, diretora executiva do MAM, era casada, como já foi indicado, com Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*, e a influência dela no referido periódico, como se sabe, não era pequena.

Com o objetivo de contribuir para futuros estudos, eu gostaria de disponibilizar para os leitores três artigos, importantes testemunhos sobre o seminário, que levam a assinatura de Jaime Maurício:

1. *Correio da Manhã*, 12 set. 1958, coluna Itinerário das Artes Plásticas.
2. *Correio da Manhã*, 19 set. 1958, coluna Itinerário das Artes Plásticas.
3. *Correio da Manhã*, 1º out. 1958, coluna Itinerário das Artes Plásticas.

# ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS

JAIME MAURÍCIO

## Brasileiros em francês) agitam o Seminário

A verdade é que andava tudo muito tranqüilo nessas reuniões diárias dos professores, técnicos e conservadores de museus. Tranqüilo demais. Informações, relatórios, proposições e a coisa se arrastava com seriedade, mas um tanto pesadamente somente M. Rivière quebrava a doutra monotonía com seus reparos cheios de vérvé, de double sens, sua nervosa energia de diretor. Até que Carlos Flexa Ribeiro entrou em cena, desabando sobre os seminaristas com as idéias que orientam o Museu de Arte Moderna do Rio e que constituem os fundamentos da futura Escola de Criação. Houve então um certo retesar de espinhas na assistência: comunicação visual, semântica visual, bauhaus, arte e indústria, desenho industrial, condições econômicas e sociais e arte — palavras estranhas! Reparos rápidos, aplausos, perguntas, suspiros. Não havia dúvida, o primeiro grande "sólo" do Seminário fora de Flexa Ribeiro e do Museu.

Têrça-feira a sessão correu normal, com ritmo comum, brilhando a Intérprete Elvira Vega pela fluidez, elegância e síntese das suas versões não taquígrafadas. Ela ouve longos, torturados discursos, em francês, sem tomar notas, depois levanta, sorri, ajeta os cabelos e diz para a assistência. "o senhor fulano quis dizer que..." e saiu tudo curto, limpo, certo, sem perda de substância. Notável a moça.

E assim marchava o Seminário até que, ontem, novamente, Carlos Flexa Ribeiro voltou a cena, não mais para um outro sólo, mas para promover um autêntico fandango com D. Maria Barreto, D. Regina Real e monsieur Rivière. Não conhecíamos essa terrível capacidade de agitação do Flexa Ribeiro. Está ótimo. Sinceridade, certa irreverência e vontade de ver tudo claro, sem ilusões nem "patlotadas". Falando em francês, disse que não faria um report, mas um "conto" sobre os museus de arte no Brasil. Reporta-se ao século XIX quando se começou a organização de museus, retardamento, do ponto de vista artístico, fora cheio de conseqüências. Todo mundo sabia que no século 19 começara a se caracterizar em matéria de arte uma violenta ruptura com a tradição. Lembrou a importação do barroco através dos portugueses, a missão francesa de 1816, a transformação do gosto, e afirmou que os museus de arte formados naquela ocasião refletiam de um lado a crise da arte e de

E começou a falar nos falsos Velasquez, falsos Rubens, falsos Tintoretos, etc. (Nessa altura as cadeiras se arrastavam, e dez senhoras iam do ângulo agudo ao ângulo obtuso, num arfar ameaçador, e monsieur Rivière em pânico).

Continua o professor a tratar dos museus, principalmente dos museus de arte do após guerra. Louvô o Museu de Arte de São Paulo, seu acervo, cursos, exposições no estrangeiro e no Rio, onde, teria escrito Bardi. "Pour la première fois de véritables chefs d'oeuvre ont franchi les portes du Musée National des Beaux Arts" (Tremor e indignação em parte da assistência, vibração noutra). Focalizou em seguida o Museu de Arte Moderna de São Paulo, criador das Bienais, que crescem cada vez mais, suas conferências, cursos, a grande cinemateca criada, etc. Por fim falou do Museu de Arte Moderna do Rio, sem abordar o projeto do conjunto que já foi tratado anteriormente. Falou dos cursos do museu, ateliers livres, pintura de crianças, mostras no estrangeiro, obras publicadas, catálogos, imprensa, televisão, festival de filmes de arte, festival do cinema americano, etc.

Concluiu com otimismo sobre os novos museus que crescem por toda a parte, quase como a moda feminina, o que não era muito apreciado, pois os brasileiros estavam mais interessados na qualidade dos museus do que na quantidade. E fez o elogio da iniciativa privada que se mostrava capaz, no Brasil, de grandes realizações sobretudo nestes últimos anos.

Mal o orador sentou, D. Regina Real levantou, rápida, primeira entre muitas, vencendo a própria Maria Barreto. Estava aflita, D. Regina, na verdade estava indignada. Pediu a palavra. M. Rivière então faz a estranha recomendação:

— Nada de ataques pessoais, porque...

— Perdão, sr. presidente, até agora não houve aqui nenhum ataque pessoal, mas formulação de problemas museológicos do ponto de vista histórico e estético. Não chego a saber como chegou à sua cabeça a idéia de estar havendo ataques pessoais.

Era Flexa Ribeiro quem falava. Claro, enérgico e algo irônico. M. Rivière se embaracou, recua, a platéia ri, e D. Regina insiste. M. Rivière volta a considerações: não queria discussões de ordem estética entre os delegados brasileiros. D. Regina falou enfim, pedindo, antes de tudo, retificação do que dissera Flexa Ribeiro: os museus

### VOLTA À NATUREZA?



A sra. Emillano Di Cavalcanli visitou ontem a exposição Olivetti no Museu de Arte Moderna do Rio e ficou encantada, como ela disse, com o figurativismo do desenho industrial Olivetti (ela não é muito abstracionista, já se vê, e adora a pintura do seu marido, o pintor Di Cavalcanli). E apoiada no texto de Pietro Maria Bardi, que apresenta a mostra, provou a sra. Di Cavalcanli a semelhança de uma peça (na foto) com a mais simplória clavicula. E repetiu Bardi: "De cada vez, meu caro, a volta à natureza".

nos, me avisem para eu dar um passeio, até o fim da discussão.

Risos na assistência. Restabelecida a ordem. Com a palavra Dona Regina Real que volta a fazer a defesa das coleções do Museu Nacional de Belas-Artes, dos critérios aquisitivos, da competência dos conservadores, de Visconti, de Olinda Júnior que teria sido chamado pelos franceses o "Courbet brasileiro", etc. Dona Regina falou emocionada fazendo a defesa de tudo que tem constituído a sua vida de profissional de museus.

Flexa Ribeiro esclarece que ao falar na decadência do academismo do século XIX não estava se referindo aos brasileiros mas à arte de todo o mundo. Tinha em muito boa conta os bons pintores brasileiros. Sua crítica era contra a importação da arte acadêmica européia, naquela época em seus últimos estertores.

A discussão a forte, toda em francês, com a tradutora mal podendo verter para o espanhol a veemência dos vocábulos. Público agitadoíssimo, risonho, encantado.

maiores facilidades para a compra de obras de arte. Sutilíssima, protesta, lamentando não poder fazer o trabalho com urgência, pois no momento — e aí Dona Maria chega ao auge da ironia — estava organizando uma importante exposição sobre Rembrandt, no Museu de Belas-Artes, na qual esperava — e fez graciosa inclinação — ver o ilustre professor Flexa Ribeiro... Este, calmo e fumante, assistindo à revanche das conservadoras, respondeu com um assentimento de cabeça.

Nessa altura o pobre monsieur Rivière já estava desesperado. E quando pensava haver encerrado tudo, levanta-se o vitalíssimo monsieur Malvaux e aplaude a discussão que "prova haver também no Brasil um grande interesse por arte." E encerrando a movimentada cena brasileira em francês, Flexa Ribeiro acena cavalheirescamente com um gesto de paz para suas veementes opositoras: tudo ali era discussão brasileira que somente aos estrangeiros espantava. Amava ao sr. Oswaldo Teixeira, diretor do Museu de Belas-Artes, embora

outro, aspectos os mais pobres, devido as condições do declínio do academismo e tudo o que o século vinte já não suporta. E disse que o valor histórico dessa arte fora maior que sua importância na educação do gosto artístico do povo. (Nessa ocasião alguns assentos se agitaram, pescoços se alongaram em ângulo reto). Havia no momento atual disse, apenas duas classes de museus de arte no Brasil: os museus novos ou renovados e os museus que precisavam ser renovados. O Brasil se aproximava da renovação dos seus museus antiquados, seja do ponto de vista material, seja do ponto de vista pessoal.

não existiam no século XIX, mas a partir de data recente. O que existia era uma pinacoteca da Escola de Belas-Artes, etc. Flexa Ribeiro admite estar de pleno acordo com a argumentação da sua colega Regina Real que era de perfeito aspecto legalista. Dona Regina não gosta do termo, protesta, e Dona Maria Barreto não se contém: dá o seu aparte. Monsieur Rivière se exalta, procura a campanha, o martelo, qualquer coisa — mas não acha. Movimenta-se muito na cadeira e fala:

— Se os senhores estagiários não obedecerem a disciplina de apartes e continuarem a discutir assim sem mais nem me-

Por fim Dona Maria Barreto tomou a palavra. Estava empolgada, notava-se, mas contida, embora um tanto arfante. Riso fino e sútil, fez uma longa fala para apoiar a sua colega conservadora. Invoceu, depois, as grandes dificuldades da compra de obras de arte no Brasil, do trabalho constante do Museu Nacional de Belas-Artes, onde é conservadora. Fez vários reparos súteis, maliciosos, sorridentes, quase à Marivaux, e sentou-se, radiante. Nossa cara amiga Maria Barreto estava impossível. Levou dois "pitos" de M. Rivière e um "castigo" de apresentar com a maior urgência um projeto que recomendasse ao governo brasileiro

não amasse sua pintura) a Dona Maria Barreto, a Dona Regina Real, a todos seus colegas. Pediu perdão por haver assustado monsieur Rivière e dava o assunto por encerrado. E deixou a mesa recebendo uma suave merci de Dona Maria Barreto...

## MOSTRA DIDÁTICA: REMBRANDT

Mais uma iniciativa da Divisão de Educação Extra-Escolar está sendo apresentada ao povo carioca, através da inauguração da mostra intitulada "A vida e a obra de Rembrandt", organizada em combinação com a Embaixada dos Países Baixos no Brasil, o IBECO e o Instituto Brasil-Holanda. O objetivo fundamental da exposição é estimular na juventude o gosto pelas artes plásticas. A exposição percorrerá os Estados e Territórios Federais, através de um programa conjunto da Divisão e as Secretarias de Educação e Cultura.

Além dos painéis que apresentem alguns dos trabalhos mais famosos do artista holandês, a mostra inclui vários documentários, dos quais sobressai o realizado pelo cineasta Bert Haanstra, intitulado "Rembrandt, o pintor e o homem", com a duração aproximada de vinte e cinco minutos e com legendas em diversas línguas. A iniciativa deste plano de divulgação do grande pintor foi do Instituto Holandês de Relações Culturais Internacionais.

O programa de apresentação da mostra foi iniciado quinta-feira no salão da Escola Nacional de Belas Artes, à rua Araújo Porto Alegre, em sessão que foi presidida pelo ministro Clóvis Salgado, com a presença do embaixador dos Países Baixos, do adido cultural holandês, do diretor da ENBA, e do prof. José Salvador Julianelli, que falou sobre o significado do plano.

Após período de cerca de um mês, a exposição iniciará seu programa de excursão pelos Estados e Territórios Federais, sendo que uma unidade já foi visitada, e com grande sucesso, o Paraná, onde o número de visitantes foi dos maiores, principalmente, estudantes.

## O BARÃO STUKART E O RESTAURANTE DO MAM



O barão Max Stukart, cujo afastamento do Rio resultou num prejuízo para o nosso precário turismo, visitou o Museu de Arte Moderna do Rio, do qual é velho amigo, a fim de apreciar o desenvolvimento das obras e observar as condições de instalação e funcionamento do restaurante da instituição, no terraço, e da cantina do andar térreo. Em sua companhia, o diplomata Laura de Barros Moreira e sra. Irene Gulnie (na foto), que também percorreram com a sra. Nilmar Moniz Sodré todas as dependências do Museu. Como os leitores já devem saber, a grande sala do terraço, onde atualmente se realizam exposições, é destinada a um restaurante de categoria, cuja instalação foi objeto de estudos especializados. Entretanto, seguindo uma norma antiga e constante, a diretoria do Museu, e o arquiteto Afonso E. Reidy, no que diz respeito a construção da obra, determinam estudos acurados de todos os setores, buscando o conselho, a crítica de personalidades especializadas. As observações do barão Max Stukart, sua troca de idéias com o arquiteto e a diretora-executiva foram de grande interesse para a futura restauração do Museu, situado no mais belo ponto central da cidade, com possibilidades de se tornar o grande centro de encontro do mundo cultural, comercial, industrial, político e bancário da cidade.

Correio da Manhã, 12 set. 1958, coluna Itinerário das Artes Plásticas.

Disponível na Hemeroteca Digital: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_06&pasta=ano%201958&pesq=1958](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%201958&pesq=1958).

# ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS

JAIME MAURÍCIO

TÉCNICOS DISCUTEM:

## Arquitetura de Museus e o Museu de Arte Moderna

*O arquiteto Affonso E. Reidy explica ao Seminário de Museus o programa e o partido tomado no projeto do Museu de Arte Moderna do Rio — Problema de paisagem e estruturas — Flexibilidade de espaços, paisagem natural — Iluminação interna e das obras — A divisão do edifício em três partes*

Proseguem em ritmo intenso os trabalhos do Seminário Latino-Americano de Museus. Os participantes chegam ao Museu de Arte Moderna do Rio às 8,30 da manhã e permanecem até às 13,00 horas em discussões, relatórios, polémicas, projeções, num trabalho bem orientado para estudo detido e objetivo do papel dos museus na educação. Hoje deverão embarcar para São Paulo, onde serão hóspedes do Museu de Arte, visitando todos os estabelecimentos museológicos da Fundação. Regresso na segunda-feira para continuação dos trabalhos.

A sessão de ontem foi das mais interessantes. Tratou-se inicialmente dos problemas da arquitetura de museus, um tema fascinante e já se vê, não só pela grande soma de equívocos dos museus tro-

dos das Américas (e da Europa também), mas sobretudo pelas novas idéias que atingem atualmente a moderna museologia, dependentes em grande parte da arquitetura. Havia ainda o fato das discussões se processarem no ambiente de um dos museus mais ousados e renovadores do mundo, com um programa de atividades inteiramente "autogênicas". A respeito das discussões, aguardamos a autorização de Monsieur Rivière, diretor dos trabalhos, para divulgação. Hoje damos apenas a visita dos seminaristas, que foi orientada pelo autor do projeto do Museu, arquiteto Affonso E. Reidy.

Presentes encontravam-se também a sra. Niomar Moniz Sodré, professor Carlos Fieza Ribeiro, embaixatriz da França, sra. Bernard Hurlon, o príncipe Jean-Louis de Faucigny-Lucinge e o escritor Alfred F. bre-Luce.

### Situação urbanística

Reidy começou explicando a situação paisagística e urbanística da obra, construída numa área conquistada ao mar, em meio a um grande parque público, cercado de vegetação, com pistas para o tráfego, em pleno coração da cidade, dispondo, portanto, da melhor acessibilidade que se poderia desejar. E a espetacular vista sobre a Guanabara. Lembrou que o local influenciara grandemente o seu projeto: além de buscar incorporar o edifício ao ambiente físico, tivera a preocupação constante de evitar que o mesmo viesse a perturbar a paisagística local, verdadeiramente deslumbrante. Daí nascera o predomínio da linha horizontal e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, permitindo a continuação dos jardins até o mar.

### FLEXIBILIDADE DE ESPAÇOS

Em seguida o arquiteto entrou na parte mais técnica, mais museográfica, por assim dizer, do projeto. Lembrou a ação dinâmica da instituição que abrange as mais variadas técnicas das artes visuais, determinando a utilização de uma estrutura arquitetural que proporcionasse o máximo de flexibilidade na utilização dos espaços. Isso possibilitaria o uso de grandes áreas ou a formação de pequenas salas onde determinadas áreas poderiam ser contempladas em ambiente íntimo.

— Foram deixadas de lado as soluções habituais, em que os objetos são expostos em monótona clausura. Procurei alcançar um espaço fluente, com um sentido de continuidade: paredes externas substituídas por grandes superfícies de vidro, painéis leves e móveis em lugar de muros fixos.



Dois aspectos da visita dos técnicos do Seminário Latino-Americano de Museus, ao Museu de Arte Moderna do Rio, sob a orientação do arquiteto Affonso E. Reidy

## REPOUSO INTELLECTUAL E PAISAGEM

Em seguida o grande arquiteto do Pedregulho desenvolve uma tese que por certo sacudiu um pouco certas convicções dos seminaristas, principalmente os demasiadamente tradicionalistas: o argumento de que uma galeria de arte deve ficar em ambiente fechado, para permitir maior concentração, para ele, Reidy, tinha fundamentos demasiadamente frágeis. Ao contrário, era de opinião que a capacidade de atenção do visitante de uma galeria de arte cairia rapidamente se não lhe fossem oferecidas condições de repouso intelectual que revigorassem a acuidade do seu interesse. A variedade dos espaços e contato com a natureza atuariam como neutralizadores do cansaço.

(Quem em hábito de percorrer museus, como o colunista, sabe muito bem como é certa, certíssima, essa tese do arquiteto Reidy, raramente aplicada nos museus, mesmo os europeus. A fadiga de museus é, aliás, assunto amplamente discutido e nunca resolvido, principalmente com premência de tempo).

### Problemas de iluminação

Falando sobre o grave problema da iluminação de museus, disse o arquiteto que a iluminação natural confere um sentido de vida e movimento aos espaços, beneficiando as obras dos valores da luz diurna. A iluminação artificial é também indispensável, não só para a noite, mas para exposição de certos objetos que se prejudicam com a luz solar. Houvera muito cuidado no planejamento da qualidade da iluminação, pois se a luz incandescente era rica em raios vermelhos e alaranjados, que modificam o aspecto de certas cores, a luz fluorescente provocava também a sensação de frieza, alterando igualmente o efeito pictórico. A combinação de ambas,

porém, permitia uma grande aproximação com o efeito da luz solar. Para o Museu de Arte Moderna do Rio fôra estudado um sistema de luz flexível: o teto da galeria de exposições seria guardado com placas translúcidas de um plástico de "vinyl", as quais difundiriam a luz emitida por tubos fluorescentes, proporcionando ao ambiente uma iluminação suave, enquanto que focos de luz incandescente iluminaria diretamente o objeto ou quadro. Dessa fusão de dois tipos de iluminação, com a luz natural controlada, nasceriam condições de iluminação ideais.

Essa parte de iluminação despertou interesse especial. Sabemos muito bem das dificuldades da boa luz, da luz certa, sobre uma obra de arte. Geralmente é descuidado esse problema, resultando em grave prejuízo.

## Três blocos unidos

A superfície construída do Museu, informa Reidy, é de 36.000 m<sup>2</sup> e seu custo aproximado seria de US\$ 8.500.000. Fôra planejado em três blocos focalizando cada um os três ramos do Museu: a Escola (onde atualmente funciona a Instituição), a Galeria de Exposições (já nas estruturas) e o Teatro (apenas com as fundações).

O bloco da Escola de Criação

com um subsolo onde ficarão situados os depósitos de esculturas, oficinas de carpintaria, pintura, salas de máquinas, ficarão as salas das aulas e "ateliers", locais para descarga, identificação e catalogação das obras, preparo das exposições, laboratório fotográfico, tipografia e cantina dos estudantes. No segundo pavimento (terraço) ficarão o bar, restaurante e jardins, onde serão realizadas exposições de escultura ao ar livre.

## GALERIAS E TEATRO

Tratou em seguida da segunda unidade do Museu, onde ficarão as galerias, a biblioteca, sala de leitura, discoteca, pequeno auditório de 200 lugares (conferências, experiências, seleção, etc.), o setor administrativo, cinemateca, arquivos de filmes, fotografias, etc.

A "terceira unidade" era constituída pelo teatro de 1.100 lugares, dotado de características as mais modernas com equipamento atualizadíssimo: palco flexível para espetáculos diversos: teatro dramático, concertos musicais, dança, etc. O urdimento do palco será movimentado eletricamente e situados no mesmo nível ficarão a sala de contraregra, os comandos elétrico-acústico, cabinas de rádio e televisão. Na parte lateral: amplos camarins individuais e coletivos, salas de maquiagem, de cenografia e ensaios, depósito, guarda-roupa, etc. Os espectadores terão um grande hall, um amplo foyer e o terraço e jardins.

Todos esses três blocos funcionam com independência, no que diz respeito ao seu funcionamento e frequência, mas são todos intimamente ligados entre si, com uma única administração. Reidy falou ainda dos jardins de Roberto Burle Marx, que conferem ao lado paisagístico e urbanístico do local uma grande beleza, mantendo ainda unidade do Museu.

A visita ao setor arquitetônico do Museu de Arte Moderna do Rio, não só pelo seu lado renovador, mas também pelo fato de ter sido feita sobre a melhor orientação, a do arquiteto que o projetou, e pela sua grande objetividade, se transformou num dos apontamentos mais interessantes do Seminário.

Correio da Manhã, 19 set. 1958, coluna Itinerário das Artes Plásticas. Disponível na Hemeroteca

Digital: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_06&pasta=ano%20](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20)

195&pesq=1958.

# ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS

JAIME MAURICIO

## Encerramento do Seminário: algumas conclusões

Seminário Latino-Americano de Museus, que há cerca de um mês vinha desenvolvendo intensa atividade no Museu de Arte Moderna do Rio, a fim de melhor esclarecer e renovar a ação do museu no plano da pedagogia, da educação em geral, encerrou-se ontem, às 18 horas, no auditório do Ministério da Educação e Cultura através de uma cerimônia presidida pelo ministro Clóvis Salgado, com a presença (na mesa) do sr. Jean Thomas, vice-diretor geral da UNESCO, do professor George Henri Rivière, delegado da UNESCO que dirigiu os trabalhos, sr. Heloisa Alberto Torres, diretora da Organização Nacional do ICOM e do professor Themistocles Cavalcanti, presidente do IBECC. Presentes ainda todos os

### A APRESENTAÇÃO

A apresentação é o meio específico à disposição do museu para valorizar a presença desses testemunhos. O museu, entretanto, não pode realizar integralmente essa valorização sem recorrer, em doses que variam segundo as circunstâncias, aos meios considerados auxiliares, outras formas de difusão, como a linguagem, a imagem fixa ou escrita, o cinema, o rádio, a televisão, a imprensa. Uma apresentação que corresponda a esses princípios será de inestimável valia para a educação.

O seminário concluiu que o nível intelectual da apresentação pode variar de acordo com os tipos de apresentação. Um nível elevado deve ser sempre tentado. A apresentação deve ser proposta, nunca imposta, e o conservador concretizará esse objetivo se contar com a ajuda de um museólogo qualificado e as autoridades competentes fornecerem os meios necessários.

### ATIVIDADES EDUCATIVAS

Nenhum tipo clássico de atividades educativas do museu deve ser negligenciado. É essencial desenvolver ao máximo compatível com a ordem a participação bem pensada do público. É importante a visita guiada, principalmente se for auxiliada por meios especiais, como o cinema por exemplo. Atenção especial deve ser dada a formas novas de atividades, como as excursões e os clubes, que abrem à educação as mais amplas perspectivas.

### PUBLICAÇÕES

É necessário dar aos museus todos os meios necessários para realização e difusão de suas publicações educativas. Entre elas, deve-se dar uma atenção especial àqueles que, estimulando

do no espírito do público o interesse pelas coleções, prolongam por isso mesmo seus efeitos. Os museus deverão vigiar a qualidade das publicações educativas difundidas sob sua orientação.

### O CINEMA

O filme cinematográfico traz à ação educativa dos museus diversas vantagens: animação específica dos programas; possibilidade de formas novas para facilitar a ação, figurando em primeira linha o filme da visita guiada. Acentua-se a importância do filme de 16 mm, na medida em que: a) seu preço de revenda esteja mais em proporção com os recursos medianamente à disposição dos museus; b) convenha mais às circunstâncias disponíveis para difusão; c) facilite a cooperação de cinegrafistas afluídos.

Os museus devem estimular a produção de películas sobre a instituição e instalação com material de proteção adequada. Solicita-se às autoridades responsáveis que lhes forneçam recursos para esse trabalho.

### O RÁDIO

O rádio pode levar o museu e sua ação educativa a um imenso público indilido; atração de seus vários tipos de programas, por meio de programas reservados aos próprios museus. Na medida das suas responsabilidades, os poderes públicos devem favorecer essa propensão, especialmente no que diz respeito ao rádio escolar. As emissoras particulares também demonstram boa vontade, bastando que os museus lhes demonstrem a variedade e valor dos recursos dos quais dispõem. Tipos novos de programas foram emitidos com êxito em alguns países, cuja originalidade consiste em associar a imagem

delegados da UNESCO, das nações latino-americanas, museólogos, críticos e artistas. Falou o ministro da Educação, falaram todos os presentes à mesa: palavras de satisfação, de congratulações pelo êxito do Seminário. E o voto unânime para que os resultados do trabalho tivessem ampla acolhida entre os países latino-americanos.

Os seminaristas ainda não concluíram totalmente o relatório a ser apresentado. Entretanto, podemos adiantar de forma sintética e possivelmente incompleta uma parte das recomendações a serem feitas à UNESCO e, conseqüentemente, às nações Latino-Americanas.

ao som, dentro das limitações do gênero. Considerando as circunstâncias locais, sua aplicação se recomenda para a América Latina.

### TELEVISÃO

Considerando o desenvolvimento acelerado na maioria dos países do mundo, a televisão pode ser um poderoso instrumento de educação, que muito interessa aos museus da América Latina, que se esforçarão: a) por ocupar um lugar nas rubricas dos programas de atualidades, cultura e televisão escolar; b) por conseguir a criação de rubricas reservadas especialmente para eles, desenvolvendo programas específicos.

Conviria que essa ação não se fizesse exclusivamente em cadeias especializadas, mas ainda no quadro das emissões mais espetaculares e atraentes por serem as mais apreciadas. Muitas possibilidades se oferecem para uma cooperação estreita entre a televisão e os museus, respeitadas as preocupações de cada uma das partes.

### COMUNIDADE DE MUSEUS

Não obstante as categorias diferentes — museus de arte e artes aplicadas, museus arqueológicos e de história, museus de etnologia e de folclore, museus de ciências naturais, museus científicos e técnicos, etc. — os museus possuem em geral a mesma característica, os mesmos interesses e métodos, cabendo-lhes, fundamentalmente e em benefício coletivo da sociedade, uma missão de estudo, de conservação e de valorização dos bens culturais.

Essa missão dos museus seria favorecida se em todos os países latino-americanos e outros em que fosse necessária, se criassem entre os museus um sistema comum de administra-

ção ou de coordenação, cuja eficiência e continuidade seriam reforçadas por uma ampla integração da profissão de museus.

### CURSOS

O Seminário, considerando que não existe na América Latina uma verdadeira escola de museólogos e técnicos, o que os cursos de museus são muito poucos, concluiu: 1) que nos países desta região do mundo, onde os museus estão pouco desenvolvidos, seja instituída uma verdadeira escola de museus, tendo ou não ensino científico especializado, fazendo dispensável o ensino museológico especializado, mas com ensinamentos em coordenação com os grandes museus especializados; 2) que os diplomados ministrados por essas escolas dêem direito a inscrição em uma lista de aptidão, elaborada por peritos qualificados; a fim de garantir direitos a qualquer nomeação no posto de conservador, de museólogo ou educador de museus; 3) que se organizem em cada um dos outros países da América Latina cursos de museus, cujos diplomados teriam tratamento preferencial; 4) que no que concerne ao aperfeiçoamento da profissão de museu, organizem-se estágios coletivos ou individuais com os meios proporcionados pelas circunstâncias; 5) que se encontre os meios de favorecer a organização dessas escolas e desses cursos e de permitir nos aspirantes a conservadores ou museólogos seguir cursos de aperfeiçoamento no estrangeiro; 6) que se deve solicitar as autoridades responsáveis dos países da América Latina que culdem especialmente desses sérios problemas de ensino, que são: a) qualificação e o aperfeiçoamento da profissão de museus e a elevação do nível profissional dos museólogos.

**ARTES CINÉTICAS**

Hoje, às 18 horas, no Museu de Arte Moderna do Rio, o professor Carleton Sprague Smidt pronunciará, em português, uma palestra sobre uma nova iniciativa do Lincoln Center: Artes Cinéticas.

**SALÃO ORIGINAL:  
LONG-PLAYINGS**

Reuniram várias firmas de discos em torno da "Radiolândia" e organizaram o I Salão Nacional de Capas de Long-Playings. Inauguração com "cocktails" e certamente muita música, como diz, a outro, hoje às 17 horas, no 9.º andar da A.B.I. Fiel ao nosso espírito de estímulo à boa forma em todos os setores, lá estaremos para aplaudir as belas e tão raras capas.

**ALOÍSIO  
MAGALHÃES  
(último dia)**

Encerra-se hoje, impreterivelmente, a exposição individual do pintor pernambucano Aloísio Magalhães, na sala do terraço do Museu de Arte Moderna do Rio. Na referida sala será montada a exposição de arte decorativa finlandesa, cuja inauguração será realizada no próximo dia 9, às 18 horas.

**ARTE POPULAR**

O Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes convida para a Exposição de Arte Popular de 1.º a 15 do corrente na sede da referida Escola.

**GUIMARÃES ROSA E O SEMINÁRIO DE MUSEUS**

Os dirigentes e estagiários do Seminário Latino-Americano de Museus foram homenageados pelo ministro das Relações Exteriores com um almoço realizado segunda-feira última no Itamaraty. Reunião cordial e inteligente, foi presidida por um expoente da cultura e sensibilidade brasileira — o embaixador Guimarães Rosa, representando o ministro Negrão de Lima, na qualidade de chefe do Departamento Político e Cultural daquele ministério. Na presença do grande romancista assegurou desde logo o "clima" espiritual para uma reunião de tal natureza, o seu improviso arrebatou tudo com rara felicidade: nele se consubstanciaram o erudito que volta com gravidade a sua atenção para os museus e o admirável espírito criador do romancista atento, como devem estar os museus, aos processos renovadores. O romancista, cuja memória é famosa, reconstituiu o seu improviso, com exclusividade para o Itinerário, e é com muita alegria que o publicamos abaixo:

"Nada mais grato, nada mais simpático, que em nome do ministro de Estado das Relações Exteriores, receber e saudar os participantes do Seminário Latino-Americano sobre "Museus e Educação", organizado pela UNESCO, e o ICOM e o IBEC, plenamente apoiado pelo Ministério da Educação do Brasil, e hospedado pelo nosso Museu de Arte Moderna. Ao Itamaraty, esse empreendimento se afeiçoou como de todo aprêço e interesse.

Seminaristas — museólogos e educadores, — felizmente reunidos no Rio de Janeiro, nestes dias, realizastes trabalho de alto nível e resultados deveras eficazes, à luz da real conceitual, dinâmica e dialética, do MUSEU: um núcleo vivo, oficina ativa, centro de estudos, laboratório, escola.

Alegro-nos, aos brasileiros, vossa presença sória e entusiasmada. Alegro-me, particularmente, que, em intervalo das sessões, fenhais podido ler o coração verdadeiro do Brasil, e seu museu maior, as velhas cidades coloniais do Estado de Minas Gerais, com suas resguardáveis igrejas, com o Mestre Aleijadinho: as obras do

homem sem mãos, levantadas por dura arte e fé, autênticas. Alegro-nos, ainda, sabedes que aquelas reliquias, no mapa geográfico do país, situam-se a meia distância entre duas realizações de hoje, de significado vivíssimo: além, nos planaltos, no interior, está-se fazendo uma Capital nova, sob o signo de revolucionária arquitetura, clara e ousada; enquanto, aqui, à beira do mar, de onde a sede do governo a bem dizer já se despede, última-se, a esta hora, a construção de um Museu de Arte Moderna. São fatos — válidos de avançado sentido, tanto mais que, nêles, o espaço e o tempo se entendem, — e que, por certo, incorporastes as recordações de vosso estágio entre nós, lembranças estas que desejo e espero longas, agradáveis, perfeitais.

Agora, no momento de dar-vos as boas-vindas, de regresso a tantos países irmãos e nações amigas, é com sinceros votos que — e permitte-me a nota de sincrerismo jovial, acertada ao tema e à ocasião, e em favor da qual invocarei, por exemplo, a menção de Santa-Maria-sopra-Minerva... — abrindo à felicidade pessoal e profissional de cada um de vós, cristãmente, em Apolo".

**TAPEÇARIAS  
MODERNAS**

No Museu das Artes Decorativas em Paris está sendo organizada uma Exposição "Tapisserie 1958", que o professor Henri Malvaux apresentará, na "Maison de France", quinta-feira 2 de outubro, às 18 horas, com material ilustrativo cuja qualidade já conhecem os que assistiram à projeção dos filmes e diapositivos sobre "O Vitrail Français".

**CONSELHO DELIBERATIVO DO MAM**

Em cerimônia que deverá ser realizada hoje às 11 horas na sede do Museu de Arte Moderna do Rio, deverão tomar posse os componentes do Conselho Deliberativo, eleitos pela Assembléia de Delegados (de acordo com os Estatutos) no dia 26 do corrente.

Correio da Manhã, 1.º out. 1958, coluna Itinerário das Artes Plásticas. Disponível na Hemeroteca

Digital: [http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842\\_06&pasta=ano%20](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_06&pasta=ano%20)

195&pesq=1958.

O primeiro trata com humor, a partir do ponto de vista do jornalista, as tensões e disputas existentes no seminário. O seu relato é pessoal, rico, dinâmico e exige atenção crítica. Por meio dele fica bastante claro que o seminário não foi um mar de tranquilidade; ao contrário, esteve atravessado por jogos de poder, tentativas de controle, competições, picuinhas e pugnas conceituais e ideológicas.

O segundo registra com sensível poética o momento em que o arquiteto Affonso Reidy, durante o seminário, fala para todos os participantes, com detalhes, sobre os partidos arquitetônico e urbanístico adotados no projeto do Museu de Arte Moderna. Não se trata de uma entrevista, mas de um registro jornalístico, que mantém em relação ao arquiteto um tom de reverência. O texto constitui um excelente material para estudos e debates sobre arquitetura e museus.

O terceiro cuida de apresentar, logo após o encerramento do seminário, algumas conclusões provisórias. Não há dúvidas sobre a importância do relatório final do seminário de 1958, publicado em 1960; mas a descoberta de uma matéria jornalística que apresenta as conclusões provisórias do Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus um dia depois do seu encerramento contribui para a reposição histórica do referido Relatório Final. Além disso, outra descoberta extraordinária, parte da coluna Itinerário das Artes Plásticas, publicada no dia 1º de outubro de 1958, é o registro do improvisado que Guimarães Rosa – na condição de embaixador e chefe do Departamento Político e Cultural do Ministério das Relações Exteriores – fez, ao saudar, durante almoço oferecido no Itamaraty, os dirigentes e participantes do seminário.

Oxalá esses três registros jornalísticos, sirvam de pistas para outras fontes e, articulados com outras fontes e outras referências, contribuam para a produção de novos conhecimentos sobre e para o campo museal.

Aqui estamos diante de um campo novo de pesquisa: a relação, ao longo do tempo, dos museus com a imprensa. Neste breve ensaio, por motivos estratégicos, estamos concentrados no ano de 1958, no periódico *Correio da Manhã*, que, ao longo de sua existência, que não foi longa (1901-1974), manteve posição independente e crítica. Pensamos que está evidenciada a importância de se investigarem as relações entre os museus e a imprensa em outros periódicos, mas, em todo e qualquer caso, é importante levar em conta as posições políticas, os interesses econômicos envolvidos, as âncoras ideológicas em que eles se sustentam. Se, por um lado, é fundamental para a saúde democrática defender a liberdade de imprensa, o direito à opinião divergente, por outro, é indispensável reconhecer que nenhuma imprensa é neutra, ou seja, toda e qualquer manifestação na imprensa, especialmente nas atuais redes sociais, está acompanhada de interesses políticos, ideológicos, religiosos, econômicos. Não existe neutralidade política. A hipótese da neutralidade é, em si mesma, política. Síntese: no Brasil contemporâneo é cada vez mais urgente defender a liberdade de imprensa e reconhecer o caráter político e ideológico de toda e qualquer imprensa.

## VI

O seminário de 1958 chamou para si a tarefa de discutir e buscar definir alguns conceitos: museologia, museu, museografia, grandes museus, pequenos museus, museus médios e arquitetura de museus; além de sinalizar a favor do diálogo com termos técnicos, tais como: iluminação, clima exterior, segurança contra roubo, segurança contra incêndio, conflitos armados e outros temas.

Essa tarefa se parece com a maldição de Sísifo, qual seja: a de levar para o topo da montanha, sistematicamente, a mesma pedra que há de retornar, sistematicamente, para a mesma base. Para avançar é necessário admitir que a maldição de Sísifo não se

aplica inteiramente ao campo dos museus e da museologia, o que equivale a dizer que Sísifo não nos representa. Em outros termos: existiriam no campo dos museus e da museologia avanços sistemáticos, por menores que sejam, e eles não cabem nas definições formais e oficiais.

Examinar os conceitos trabalhados em 1958 e colocá-los em movimento na atualidade, buscando perceber o quanto se avançou e o quanto se continua enredado em problemas diagnosticados naquele ano que não deveria acabar não é tarefa difícil nem fácil; trata-se apenas de tarefa necessária. O presente artigo tem o objetivo singelo de mapear e fornecer pistas para futuras possibilidades de pesquisa.

## VII

A epígrafe de Edgard Roquette-Pinto<sup>62</sup> que abre este artigo quer indicar que o tema “museu e educação” não constituía novidade para o panorama museal brasileiro no ano de 1958, ainda que o seminário a que se dedica esta publicação tenha contribuído de modo decisivo para a consolidação do tema.

Edgard Roquette-Pinto, Bertha Lutz, Anísio Teixeira, Heloísa Alberto Torres, Gilberto Freyre, Abdias do Nascimento, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Darcy Ribeiro, Nise da Silveira e muitos outros intelectuais brasileiros, desde os anos 1930, compreendiam e assinalavam a importância de se aprofundarem as relações entre museu e educação. É curioso observar como esse conjunto expressivo de intelectuais não têm recebido a merecida atenção dos profissionais da museologia.

Nesse quadro, é importante ter em conta que em 1926 foi

---

62 Médico, professor, escritor, antropólogo, etnólogo e ensaísta brasileiro, membro da Academia Brasileira de Letras, educador e diretor do Museu Nacional.

criado no Museu Nacional o primeiro serviço de educação em museus e que em 1958 havia um pequeno acúmulo de publicações, práticas e experiências sobre esse tema. Não é de se estranhar, portanto, que o Ceca Brasil seja na atualidade um comitê de referência internacional.

### VIII

Em 2018 o campo museal brasileiro comemorou os 60 anos do Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus. Merece atenção o fato de o Ibram ter indicado para a XII Primavera dos Museus, em 2018, o tema “Celebrando a educação em museus”.

O Museu da República, em parceria com o Museu de Arte Moderna, a Fundação Casa de Rui Barbosa, o Museu do Índio, o Museu Imperial, o Museu Palácio Rio Negro, o Museu das Remoções e o Museu Histórico Nacional, organizou um seminário itinerante, comemorativo e, ao mesmo tempo, disruptivo. A ideia era, ainda que em escala reduzida em termos temporais, mas ampliada em termos de radicalidades museais, atualizar debates e contribuir para novas reflexões e pesquisas no campo da educação museal ou da função educacional dos museus.

Entre os objetivos do seminário de 2018 estava em pauta a construção de novos enfoques museológicos, museográficos, comunicacionais e educacionais para os museus. Trata-se, a rigor, de construir novas perspectivas poéticas e políticas, livres da dependência tecnológica das redes sociais contemporâneas. O novo nunca está na tecnologia, mas na capacidade de dar para ela um sentido humano, social e criativo. As tecnologias podem ser utilizadas para o controle, para a conformação, para a destruição e para o ódio, mas também podem ser utilizadas para a libertação, para a transformação, para a criação e para o amor.

O foco do seminário de 2018, realizado no período de 18 a 21 de

setembro, pode ser resumido na expressão: “a função educacional dos museus: +60”. Na ocasião, estiveram em pauta: a busca do (n) ovo; os 70 anos do Museu de Arte Moderna do Rio; os museus em tempo de guerra e museus no pós-Guerra; a função educativa dos museus no Brasil (1948-1968); Museu de Arte Moderna: do Bloco Escola aos Domingos da Criação; polêmicas e controvérsias: na panela de (im)pressão; análises do relatório final de 1958; a presença, a condução e a escrita de Georges Henri Rivière: desabilitando o esquecimento; as mulheres presentes no Seminário Regional da Unesco: biografias necessárias; focalizando termos e conceitos em pauta no seminário de 1958; a função educacional dos museus: sessenta anos depois; Paulo Freire em movimento; a ditadura civil-militar: as práticas educativas no Museu da República (1964-1977); desafios da educação museal/Política Nacional de Museus (PNM) e Plano Nacional de Educação Museal (PNEM); a radicalidade das experiências museais contemporâneas.

Os desafios, problemas, análises, dúvidas, convergências e divergências, os questionamentos radicais e as projeções para o futuro (para + 60) estiveram presentes no seminário de 2018.

## IX

O que há de novo? Entre 1958 e 2018 muitas coisas aconteceram, muitas inovações no campo dos museus, da conservação preventiva, da expografia, da educação museal, da gestão de riscos, da elaboração de planos museológicos e das políticas públicas de museus foram produzidas e implementadas. O que há de novo? A construção do Instituto Brasileiro de Museus, o Cadastro Nacional de Museus, o Sistema Brasileiro de Museus, o programa editorial do Ibram, a Política Nacional de Educação Museal, o Programa Nacional dos Pontos de Memória, a perspectiva da museologia social, os mais de quinze cursos de graduação em Museologia, os quatro programas de mestrado em

Museologia, sendo um com habilitação em doutorado, os quatro Cursos de Estudos Avançados de Museologia com acesso ao doutoramento na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), as Redes de Educação Museal e de Museologia Social, entre outras tantas iniciativas, constituem evidentes novidades. Somam-se a essas iniciativas a criação de museus comunitários, museus indígenas, museus quilombolas, museus em favela e outras tantas experiências museais. Eis aí uma novidade: pensar e praticar o museu como ferramenta de luta, assim como espaço de encontro, de relação, de disputa e litígio. Os museus, na perspectiva da museologia social, são o território do “e”, e não do “é”. Eis aí o novo.

**SEMINÁRIO A FUNÇÃO  
EDUCACIONAL DOS MUSEUS:  
SESSENTA ANOS DEPOIS**

# A FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS NO BRASIL (1948-1968)

*Aparecida Rangel*

Doutora em Ciências Sociais (2015), pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UERJ, Mestre em Memória Social e Documento (2001) e Bacharel em Museologia (1995) ambos os títulos obtidos pela UNIRIO. Desde 2002 é Museóloga/Tecnologista da Fundação Casa de Rui Barbosa/MinC, sendo responsável pela Área Educativa. Docente no Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, da Fundação Casa de Rui Barbosa.

**NA DÉCADA DE 1930, EM UM PEQUENO ARTIGO INTITULADO “O problema dos museus”,<sup>1</sup>** Paul Valéry afirmava que não morria de amores por esses espaços, admitindo que, embora alguns fossem admiráveis, nenhum era considerado por ele como “delicioso”, pela pouca relação que estabeleciam com o deleite em função das ações proibitivas. O escritor se reporta ao museu como “solidões encerradas com algo de templo e de salão, de cemitério e de escola”. Hugues de Varine, em referência aos anos de 1965 a 1970, portanto quase quatro décadas após o comentário de Valéry, afirmou que “os museólogos mais empreendedores e mais inovadores em todo o mundo tinham perdido suas ilusões”<sup>2</sup> e que acreditavam que “o museu como instituição consagrada pela tradição estava mor-

---

1 VALÉRY, Paul. O problema dos museus. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 31, 2009, pp. 32-5.

2 VARINE, Hugues de. O ecomuseu. *Ciência & Letras*, Porto Alegre, Faculdade Porto-Alegrense de Educação, n. 27, jan.-jun. 2000, pp. 61-90.

rendo, apesar de todos os esforços despendidos para inventar um futuro para ele”.<sup>3</sup> Esclarece ainda o ex-diretor do Conselho Internacional de Museus (Icom) que, a despeito das pesquisas feitas para potencializar os programas e serviços, incluindo a renovação da pedagogia junto a diferentes públicos, presenciava-se naquele momento uma “crise financeira sem precedentes” e “uma comercialização jamais vista da cultura”.<sup>4</sup>

Os pensamentos expressos pelos autores nos revelam um contexto museal bastante sombrio tanto para os visitantes quanto para os profissionais. Há, entretanto, um interstício entre os períodos apontados que evidencia o quanto essa categoria social – o museu – é impactada pela conjuntura histórica. Talvez por isso a publicação de F. dos Santos Trigueiros, intitulada *Museu e educação*, datada de 1958, afirmava que “hoje o museu é dinâmico”, pois, além das ações clássicas de

recolher, classificar, conservar e expor os objetos, estimula pesquisas e promove a divulgação dos seus recursos informativos ou educativos por meio de conferências, publicações, sessões cinematográficas, aulas, procurando atrair o público pela propaganda, incentivando o amor às tradições e o interesse pelo estudo.<sup>5</sup>

De fato, a citação de Trigueiros reflete a vitalidade expressa pelo campo naquele período, materializada, sobretudo, por uma série de eventos que merecem registro por redimensionarem diferentes questões relativas ao universo museal. O parecer do chefe da Divisão de Museus e Monumentos da Unesco, J. K. van der

---

3 Idem.

4 Idem.

5 TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958, p. 58.

Haagen, concedido após visita ao Brasil no qual considera “nosso desenvolvimento museológico maior do que o de muitos países da Europa”,<sup>6</sup> corrobora a euforia demonstrada por Trigueiros em sua análise. Vale ainda trazer para esse contexto os dados coletados pelo Cadastro Nacional de Museus (CNM/Ibram) sobre a criação de instituições museais nos períodos que tangenciam os comentários de Trigueiros e do representante da Unesco: até o ano de 1940, nosso país contava com quarenta e nove museus, entretanto, entre 1941 e 1950, foram criadas trinta e três instituições dessa natureza e, nas duas décadas seguintes, ou seja, de 1951 a 1970, esse número quintuplicou, surgindo mais cento e setenta e quatro.<sup>7</sup> Esses dados, em uma análise superficial, apontam para um cenário marcado pelo desejo de memória, explicado em parte pelo contexto histórico pós-Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, tendo em vista que a instabilidade gera, segundo Huyssen, a preocupação com os marcos que nos identificam enquanto grupos, levando-o a afirmar que:

Não é o sentido seguro das tradições que delinea a origem dos museus, mas a sua perda, combinada com um desejo profundo pela (re)construção. Uma sociedade tradicional sem um conceito teleológico secular não precisa de um museu, mas a modernidade é impensável sem um projeto museico.<sup>8</sup>

O trágico incêndio ocorrido em 2 de setembro deste ano no Museu Nacional corrobora essa premissa, na medida em que despertou o interesse dos cidadãos, sobretudo cariocas e fluminenses,

---

6 Ibidem, p. 94.

7 INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Museus em números*. Brasília, 2011, v. 1, p. 59.

8 HUYSSSEN, Andréas. Escapando da amnésia. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 224.

pelos museus, elevando consideravelmente a estatística de visitação de nossas instituições, como ocorreu, por exemplo, com o Museu Casa de Rui Barbosa, que, no fim de semana seguinte ao fato citado, recebeu mais do que o dobro de pessoas que costumavam nos visitar.

Ao analisarmos os pensamentos dos três autores citados inicialmente – Valéry, Varine e Trigueiros –, juntamente com os dados do CNM/Ibram, poderíamos até conjecturar que, talvez, a situação do campo museal brasileiro estivesse mais favorável do que a existente na Europa, mas outros elementos nos apontam, de fato, para um interstício auspicioso entre a citação de Valéry e o cenário sombrio descrito por Varine.

Visando circunscrever a discussão ao campo museal, citamos alguns destaques, tais como a criação do Conselho Internacional de Museus, em 1946-1947,<sup>9</sup> e do Comitê Brasileiro do Icom, em janeiro de 1948; a realização de três encontros promovidos pela Unesco sobre o papel dos museus na educação, sendo dois seminários internacionais (o primeiro em 1952, no Brooklin Museum, em Nova York, e o segundo em 1954, em Atenas) e um seminário regional latino-americano, ocorrido em 1958, aqui no Rio de Janeiro – motivo pelo qual estamos aqui reunidos, em comemoração aos sessenta anos de sua realização –; a realização do Primeiro Congresso Nacional de Museus, em 1956, na cidade de Ouro Preto; diversas publicações abordando a relação entre educação e museu, tais como o artigo de Nair de Moraes Carvalho

---

9 Em *O museu ideal*, Regina Real esclarece que, antes do Icom, havia sido criado o Office Internacional des Musées, liderado pelos franceses. Suas atividades, entretanto, se encerram com a Segunda Guerra Mundial. Relata, ainda, que, em 1946, Chauncey J. Hamlin, diretor do Museu de Buffalo, convida toda “a família museográfica” para se congregarem em “comitês nacionais de quinze membros” e que o comitê brasileiro iniciou seu trabalho no mesmo ano, com a participação de diretores de museus e alguns técnicos (REAL, Regina. *O museu ideal*. Belo Horizonte: Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e do Centro Regional de Pesquisas Educacionais, 1958, pp. 6-7).

intitulado “O papel educativo do Museu Histórico Nacional”; o livro *Museus – sua importância na educação* (1956), de Trigueiros, cuja segunda edição (1958) foi intitulada *Museu e educação*; ainda em 1958, as publicações *Recursos educativos nos museus brasileiros*, de Guy de Hollanda, e *O museu ideal*, de Regina Monteiro Real; a criação da Associação Brasileira de Museologia em 1963; a publicação de *Binômio: museu e educação* (1969),<sup>10</sup> também de autoria de Regina Real, além de alguns números do periódico *Museum*, editado pelo Icom, dedicado ao tema da educação no museu.

## O CAMPO MUSEAL E SUA FUNÇÃO EDUCATIVA

Para empreender uma análise sobre a função educativa dos museus entre 1948 e 1968, recorte proposto para nossa reflexão, a leitura das publicações acima mencionadas é condição primeira, posto que compilam, de alguma forma, os elementos que nos permitem compreender a relação entre o museu e a educação – tema, aliás, que, nas palavras de Heloísa Alberto Torres, autora do prefácio da obra de Trigueiros, se encontrava “em pauta no campo do desenvolvimento cultural do mundo moderno”.<sup>11</sup> Os documentos que referenciam o período destacam a importância da aproximação destas duas instituições, o museu e a escola, entendendo o primeiro como instituição de educação extraescolar, como preconizado na Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937,<sup>12</sup> que “dá nova organização do Ministério da Educação e Saúde Pública”. A associação do museu como recurso para potencializar a educação, dita

---

10 Ano referente à segunda edição.

11 TRIGUEIROS, F. dos Santos. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958.

12 Disponível em: <http://legis.senado.leg.br/legislacao/ListaTextoSigen.action?norma=541649&id=14225947&idBinario=15713509&mime=application/rtf>. Acesso em: 6 set. 2018.

formal, permeia toda a massa teórica produzida no período, sobretudo porque os educadores, como ressalta Trigueiros, “já utilizavam os museus pelas facilidades” que apresentavam para o ensino, “como repertório de elementos visuais da maior importância para a aprendizagem de quase todas as matérias, conforme seja a sua especialidade”.<sup>13</sup> A ênfase no papel educativo do museu também é destaque nas orientações do Icom, como verificamos no resumo histórico das atividades do órgão, disponível em seu sítio:<sup>14</sup>

1947-1968: Crecimiento. Las siete conferencias que tuvieron lugar entre 1948 y 1965 vieron el ICOM desarrollarse poco a poco. Las estructuras se reforzaron, la representación geográfica se amplió pero sobre todo, las actividades se volvieron más profesionales. Las dos penúltimas conferencias generales (en La Haya y Ámsterdam en 1962 y en Nueva York en 1965) mostraron la amplitud de las necesidades y el entusiasmo de los participantes. Las preocupaciones de aquellos años están relacionadas con tres sectores esenciales: el papel educativo de los museos, las exposiciones y la circulación internacional de los bienes culturales, la conservación y la restauración de los bienes culturales.

Os títulos das publicações de Trigueiros – *Museu e educação* – e de Regina Real – *Binômio: museu e educação* – nos possibilitam refletir sobre a relação existente entre os termos e como ela era compreendida pelos profissionais envolvidos nesse processo. O uso do conectivo “e” entre os substantivos “museu” e “educação” é utilizado para manter a autonomia dos termos, esclarecendo que são signos diferentes; estamos, portanto, trabalhando com dois conceitos, como percebemos nos textos que discutem o

---

13 TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958, p. 113.

14 Disponível em: <https://icom.museum/es/sobre-nosotros/historia-del-icom>. Acesso em: 6 set. 2018.

tema no período citado. O museu é percebido como um recurso importante na potencialização dos métodos de ensino, como ressalta o documento com as resoluções do seminário de 1952, realizado pela Unesco nos Estados Unidos, ao afirmar que:

A integração do trabalho educacional dos museus com o programa dos institutos de educação pode dar prestígio, elevar o nível e melhorar os métodos de ensino. Os mestres de todos os graus de ensino devem ter conhecimento adequado dos recursos e *utilidade dos museus*. Assim, instamos que todos os programas de preparação para o magistério incluam oportunidades de treinamento no uso dos museus e suas técnicas.<sup>15</sup>

O trecho aponta para a *utilidade dos museus* e a necessidade de *treinamento no uso dos museus*, como se ele fosse uma ferramenta que demanda instruções para o seu adequado manuseio. Inspirados nessas resoluções, Trigueiros esclarece que vários países começaram a executar suas políticas educacionais. E o panorama por ele apresentado reafirma a finalidade utilitária do museu. O autor cita, entre outras, a experiência da Nova Zelândia, onde os alunos de cursos de magistério recebem “ensinamentos para o uso adequado dos museus”; atividade semelhante é organizada pelo Victoria and Albert Museum, na Inglaterra, que passa a oferecer “cursos experimentais para candidatos ao professorado”.<sup>16</sup> O museu é, como ressalta o autor, o “complemento da escola”, “lugar ideal para ilustrar objetivamente o que lhes foi dado em sala de aula”. Essa afirmação não torna, entretanto, o museu um coadjuvante na educação. Percebemos com clareza que os autores acreditam ser essa a função principal da instituição, sinalizando

---

15 Apud TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958, p. 16.

16 *Ibid.*, pp. 16-7.

que ele exerce um papel preponderante na educação do povo. E, nesse sentido, há um esforço conjunto de profissionais e órgãos de classe para que esse papel seja cada vez mais reconhecido e seus recursos, explorados de forma produtiva e eficiente pelos estabelecimentos de ensino, pois “o museu é escola viva”,<sup>17</sup> as crianças aprenderão com mais facilidade, se tiverem acesso aos objetos que materializam a teoria apresentada nos livros e nos métodos pouco atrativos das escolas.

Ao analisar a origem do processo de escolarização dos museus, Maria Margareth Lopes o associa ao movimento escolanovista, introduzido no Brasil na década de 1920, com ideias que buscavam dar vitalidade à escola, tornando-a um espaço mais “alegre, movimentado e multicolorido”,<sup>18</sup> e, nesse sentido, o museu era de fato um excelente recurso. Nesse contexto, ela destaca o papel de Roquette-Pinto, com a criação da Divisão de Educação do Museu Nacional; Venâncio Filho, que se encanta com a importância dos museus para as escolas nos Estados Unidos; além de Sussekind de Mendonça, que, em sua tese para ingresso na seção de Extensão Cultural do Museu Nacional, ressalta a “urgência do estreitamento de relações entre as escolas e os museus”, tendo como uma de suas referências a resolução do congresso da Museums Association, ocorrido em 1936, na qual constava um “apelo para que os museus passassem a ser sócios solidários na tarefa educativa, e não apenas [...] sócios-benfeitores”.<sup>19</sup>

Em artigo publicado nos anais do Museu Histórico Nacional, a conservadora da instituição e professora do curso de Museus Nair de Moraes Carvalho analisa o papel educativo da unidade, considerado

---

17 Ibid., p. 61.

18 LOPES, M. M. A favor da desescolarização dos museus. *Educação & Sociedade*, Campinas, n. 40, 1991, pp. 444-5.

19 Idem.

por ela como vanguardista, na medida em que, “desde os primeiros passos, [...] revelou o seu caráter educativo pelas providências que, na medida das possibilidades, foi tomando a sua direção”.<sup>20</sup> Sua premissa é baseada em dados comparativos por meio do que está sendo preconizado por pesquisadores de três grandes museus internacionais em publicação lançada em 1952 pelo Icom, com o tema “*musées et jeunesse*”,<sup>21</sup> na qual se afirma que “a tendência dominante na evolução dos museus no decurso dos últimos trinta anos tem sido a crescente importância atribuída à sua função educativa”. Os autores do estudo pontuam que, por volta dos anos 1920, essa era uma questão negligenciada pela maioria dos museus, mas que uma guinada ocorreu, mesmo contra a vontade de alguns conservadores. Muitos profissionais não tinham “uma nítida ideia das possibilidades e limites dessa tarefa, conservando-se até mesmo céticos quanto ao seu valor”, e, nesse sentido, revelam os estudiosos que as influências que contribuíram para a mudança nesse cenário, reposicionando o papel educativo do museu para um patamar de destaque, “vieram de fora dos museus, e não de dentro; emanaram dos educadores e mestres entusiastas, não dos profissionais da museologia”.<sup>22</sup> Como resultado desse processo, foi necessário “recrutar pessoal especializado” e criar “departamentos próprios para se ocuparem das atividades concernentes à juventude”. Os estudos de casos apresentados pelos autores reforçam o conceito de museu como recurso didático a ser explorado pelos educadores, mas a introdução de alguns

---

20 CARVALHO, Nair de Moraes. *Papel educativo do Museu Histórico Nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1947, v. 8, pp. 18-30. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=MHN&pasta=&pesq=educacao>. Acesso em: 12 set. 2018.

21 Referência à publicação *Musées et jeunesse*, prefaciada por Georges Henri Rivière e Peter Floud, com os estudos de Germaine Cart (Museu do Louvre), Molly Harrison (Museu Geffrye, em Londres) e Charles Russel (Museu de História Natural, em Nova York) Idem.

22 Ibid., p. 19.

elementos possibilita refletir sobre o potencial dessas ações na formação de público. O documento menciona que, em certos museus europeus, após as visitas educativas, eram concedidas aos estudantes cortesias para eles e dois acompanhantes, visando ao retorno em outra ocasião, não sendo raro que, “nos dias seguintes, se veja o jovem circulando pelo museu à vontade, acompanhado de seus pais, a quem, com orgulho, explica o que anteriormente lhe fora revelado”. As metodologias utilizadas para a aproximação do museu com o público escolar são analisadas criticamente, demonstrando um sério interesse em identificar as questões mais delicadas. O Museu Histórico Nacional, na avaliação da autora, esteve sempre atento à sua função educativa, buscando atrair o público escolar por meio de vasta divulgação, realizada pelo envio de ofícios aos estabelecimentos de ensino públicos e particulares, “pondo à disposição funcionários-guias” para todos que desejassem conhecer a “Casa do Brasil”.

A visita guiada como elemento preponderante nas ações educativas desenvolvidas pelas instituições é ratificada em uma publicação organizada por Guy de Hollanda, a partir de um pedido feito pela Unesco, no âmbito da realização do seminário de 1958. Com a parceria do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE) e a Organização Nacional do Icom (Onicom), foi realizado um levantamento sobre os museus brasileiros por uma comissão<sup>23</sup> coordenada pelo técnico em Educação do CBPE, acima citado, com a incumbência de aplicar um questionário, seguindo modelo enviado pela Unesco, cujos resultados foram publicados na obra *Recursos educativos dos museus brasileiros*. O instrumento contava com os seguintes itens:<sup>24</sup>

---

23 A comissão foi composta por Elza Ramos Peixoto, Lygia Martins Costa, Octávia Correa dos Santos Oliveira, Regina Monteiro Real, A. T. Rusins, F. dos Santos Trigueiros e Guy de Hollanda (coordenador).

24 HOLLANDA, Guy. *Recursos educativos dos museus brasileiros*. Rio de Janeiro: CBPE/Onicom, 1958, pp. 267-8.

1. Nome da cidade
2. Nome do museu, com endereço completo e número telefônico
3. Pessoal
4. Visitação (dias e horários)
5. Estatuto
6. Histórico
7. Natureza das coleções
8. Publicações
9. Visitas guiadas
10. Serviço de documentação
11. Notas bibliográficas.

Embora não conste na relação de questões do modelo acima, outros itens aparecem nos cadastros enviados pelas instituições, tais como condução (como chegar), finalidade, categoria (entidade mantenedora), exposições e número de visitantes. A comissão compilou dados de, aproximadamente, cento e sessenta e cinco instituições, de todas as regiões do país, possibilitando uma compreensão panorâmica do universo museal brasileiro. Na realidade, ela pode ser considerada um cadastro de museus, na medida em que replica, ao longo de suas páginas, as informações obtidas no instrumento aplicado, sem análise de qualquer natureza. É, entretanto, uma excelente fonte para investigação, sobretudo em estudos comparativos.

A análise do elemento “visita guiada”, ainda que superficial, permite perceber que existe um esforço das instituições em manter essa ação, a despeito da inexistência de uma estrutura adequada para o seu desenvolvimento. Algumas respostas corroboram essa premissa, como a do Museu do Estado da Bahia, informando que a “tem realizado eventualmente, quando solicitado por estabelecimentos de ensino”;<sup>25</sup> ou do Museu da Inconfidência, cujo aten-

---

25 Ibid., p. 74.

dimento é feito “a cargo do conservador, por ocasião de caravanas, congressos e visitas coletivas”;<sup>26</sup> também a do Museu Paraense Emílio Goeldi, que as organiza “apenas esporadicamente”;<sup>27</sup> ou, ainda, da Pinacoteca de São Paulo, que surpreende, informando que “não há guias ou monitores” e, quando chegam caravanas de estudantes, “o próprio diretor da Pinacoteca acompanha os visitantes, dando-lhes as explicações necessárias; e que, em caso de impedimento, outro funcionário é indicado para esse fim”.<sup>28</sup>

O empenho em realizar as visitas guiadas, sobretudo para escolares, está associado à ideia de que a finalidade do museu é “informar educando”,<sup>29</sup> sendo necessário um interlocutor para garantir que os objetos “falem uma linguagem positiva, revelando os fatos com a eloquência da verdade”.<sup>30</sup> Em alguma medida, nota-se nos documentos que abordam o tema que a função educativa do museu se concretiza nessa ação e, por isso, tantas questões surgem sobre a preparação e o atendimento do público escolar. Regina Real, em *O museu ideal*, inclui a educação entre os serviços *complementares* da instituição, ressaltando a necessidade de os “conservadores e naturalistas se especializarem em pedagogia e vice-versa”, pois, em seu entendimento, “nada de positivo será obtido sem a estreita colaboração entre a museologia e a pedagogia”.<sup>31</sup> Segundo Regina Real, os educadores dos museus deveriam atuar na organização de cursos e conferências, na orientação das visitas guiadas, dar atenção especializada aos escolares, além de preparar

---

26 Ibid., p. 113.

27 Ibid., p. 127.

28 Ibid., p. 212.

29 TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958, p. 61.

30 Idem.

31 REAL, Regina. *O museu ideal*. Belo Horizonte: Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e do Centro Regional de Pesquisas Educacionais, 1958, pp. 20-1.

gráfico, selecionar material técnico ou reproduções para escolas e instituições congêneres.<sup>32</sup> Essa análise reforça a reflexão proposta no início desta discussão sobre a função do conectivo “e”, que busca manter a autonomia das categorias museu e educação, ao mesmo tempo em que as aproxima. Ainda não temos um conceito simbiótico, no qual os elementos de cada um dos campos se aglutinam e produzem um novo campo do conhecimento, com gramática própria e questões intrínsecas ao fazer de uma educação museal, mas o caminho estava sendo trilhado com intenso amadurecimento da área. Regina Real ressalta que, “no passado, os museologistas não davam importância às possibilidades educativas dos museus” e que os “métodos pedagógicos eram áridos”, mas ela sinaliza, como apontamos no início, que, “após a Segunda Guerra Mundial, o problema educativo dos museus passou ao primeiro plano”.<sup>33</sup> Embora algumas experiências datem de período anterior ao citado, como a criação da Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional, pioneira em nosso país, podemos afirmar que a sistematização das ações educativas de fato foi intensificada a partir do fato histórico apontado por Regina Real. Nesse contexto, os seminários organizados não somente pela Unesco, como também por iniciativa brasileira, tiveram importante papel na construção de um escopo para o campo e na divulgação das ideias para sua consolidação. Trigueiros aponta como um dos marcos nesse processo de reflexão e desenvolvimento da museologia em nosso país o I Congresso Brasileiro de Museus, ocorrido em julho de 1956, na cidade de Ouro Preto. Em sua descrição sobre o evento, ele destaca que esse congresso contou com

---

32 Idem.

33 REAL, Regina. *Binômio: museu e educação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes/Ministério da Educação, 1969, p. 6.

a presença de, aproximadamente, cento e quarenta profissionais, representando “diversos pontos do país, do Amapá ao Rio Grande do Sul”.<sup>34</sup> Como destaque, temos o foco dado ao serviço educativo, que, segundo Trigueiros, foi objeto privilegiado de estudo, entre os setenta e dois trabalhos apresentados, sendo ainda alvo de “grande número de moções”. O entendimento do museu como instituição capaz de contribuir para a educação de jovens e adultos foi propagado pela Unesco em sua VI Conferência Geral, realizada em Paris, em 1951. Como produto dessa conferência, temos a série de três seminários sobre o papel dos museus na educação, cujos formatos extrapolavam a configuração de um encontro pontual, dada sua duração e características: o de 1952, realizado nos Estados Unidos, durou de 14 de setembro a 12 de outubro, com a presença de trinta e nove técnicos, representando vinte e cinco países; dois anos depois, o país sede foi a Grécia, onde se reuniram trinta e dois delegados, de 10 de setembro a 10 de outubro. Em ambos o Brasil esteve representado. O terceiro foi ainda mais singular, pois, embora a duração também tenha sido longa, seu objetivo era bastante específico, focado nas questões dos museus da América Latina.

### O SLAM: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O relatório,<sup>35</sup> produzido pelo então diretor do Icom Georges Henri Rivière, revela a dimensão do Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus, ocorrido entre 7 e 30 de setembro, no Museu de Arte Moderna, na cidade do Rio de Janeiro. De forma mais assertiva, Guy de Hollanda denomina

---

34 TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958, pp. 90-1.

35 Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001338/133845so.pdf>. Acesso em: 4 set. 2018.

esse evento como “Estágio Latino-Americano de Estudos sobre o Papel Educativo dos Museus”,<sup>36</sup> uma vez que foi “destinado a estudar os problemas dos museus e educadores interessados nos programas fundamentais da educação na América Latina, visando ao uso mais objetivo e amplo dos museus na comunidade”.<sup>37</sup>

Rivière esclarece no documento citado que a preparação do evento contou com duas fases, sendo a primeira iniciada em julho do ano anterior e se estendendo até agosto de 1958, identificando-a como “longa e extensa”; e a segunda, “intensiva”, com duração curta, indo de 3 a 6 de setembro. O evento propriamente dito começou no dia seguinte, ou seja, 7 de setembro, e acabou no dia 30 do mesmo mês. Os dados compilados a partir do questionário citado anteriormente, enviado não somente ao Brasil, mas aos países representados no encontro, foram utilizados para “facilitar a exposição e discussão dos problemas, assim como a formulação de conclusões”. O relatório define quatro categorias de participação, sendo:

1. Pessoal dirigente designado pela Unesco.
2. Pessoal dirigente nomeado no país.
3. Participantes – dois representantes de cada país convidado (como alguns países não designaram representantes, o Brasil pôde incluir quatro).
4. Observadores brasileiros (segundo o documento, foram vinte e dois observadores, sendo vinte de instituições localizadas no Rio de Janeiro e somente dois de Curitiba).

O programa foi dividido em apresentação e discussão dos relatórios dos participantes, a partir dos questionários; uma semana

---

36 HOLLANDA, Guy. *Recursos educativos dos museus brasileiros*. Rio de Janeiro: CBPE/Onicom,, 1958.

37 TRIGUEIROS, F. dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958, p. 126.

dedicada às discussões sobre as diversas categorias de museus, incluindo visitas técnicas ao Museu de Arte Moderna, ao Museu Nacional de Belas Artes, ao Museu Histórico Nacional, ao Museu Nacional, ao Museu Casa de Rui Barbosa, ao Museu do Índio e ao Museu do Banco do Brasil; dois dias para discussão dos problemas de interesse geral, comuns às categorias analisadas anteriormente; dois dias para uma excursão a São Paulo, com visitas agendadas ao Museu de Arte Moderna, Museu de Arte (Fundação Armando Álvares Penteado), Museu Paulista, Instituto Butantan e Casa dos Bandeirantes; cinco sessões de trabalho, realizadas entre os dias 23 e 25 de setembro, dedicadas ao tema da educação, culminando com uma excursão ao Museu Imperial de Petrópolis; mais uma excursão, desta vez a Minas Gerais, às cidades de Ouro Preto e Sabará; e finalização, com apresentação das conclusões.

Muitos pontos foram sinalizados pelos grupos de trabalho, com orientações aos museus de grande, médio e pequeno porte, tentando coadunar as necessidades fundamentais às estruturas existentes nos espaços. A figura do pedagogo nos serviços educativos aparece como proposta para os museus, independentemente da sua dimensão, sendo relevante ressaltar que, em dado momento, surge o termo “pedagogo do museu”. No item sobre as formações museológicas especializadas, ao citar o pedagogo, esclarece o documento que:

O diploma de Museologia Geral seria suficiente, com a condição de que o estudante buscasse um ou vários cursos práticos prolongados em museus de sua futura especialidade que lhe permitissem participar da realização de programas pedagógicos e se familiarizar com a utilização de objetos como meio de informação, desenvolvendo, em contato com o público, seus conhecimentos sociais e econômicos da comunidade.

Embora bastante extenso, abordando questões consideradas fundamentais para que os museus atuem de forma plena e a serviço

da sociedade, o tema da educação perpassa todo o documento, reafirmando a parceria que deve se construir entre essas categorias. Alertando para a necessidade de atenção a todas as áreas técnicas da instituição, destaca que a função educativa do museu merece destaque, pelos benefícios que pode oferecer à educação. É ainda relevante notar que, no documento, os profissionais classificam como “excepcional a fórmula aplicada nos museus de certo nível, de confiar os trabalhos pedagógicos, por rotação, ao pessoal científico”, ressaltando também que a equipe de conservação, em razão de suas próprias funções, deveria desempenhar, “com caráter experimental e na medida em que seja útil, determinadas tarefas pedagógicas relacionadas com sua especialidade”. Nessa perspectiva, a função educativa está sendo pensada como inerente ao museu, perpassando suas áreas de atuação e garantindo que o “valor didático” da instituição seja potencializado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas das discussões iniciadas no período abordado e amadurecidas ao longo do tempo continuam em pauta nos dias atuais, com alguns avanços e questões pendentes, como ocorre em todos os campos do conhecimento. O museu escolarizado vem sendo substituído pelo museu-zona de contato, museu-lápis, museu-fruição e outros termos adjetivados com o objetivo de tornar o espaço autônomo em relação a outros campos, sem, contudo, romper as fundamentais conexões que construímos.

O trabalho em rede já apontado por Trigueiros nos anos 1950, estimulando a realização de reuniões e seminários com pessoal de outros museus para debates de assuntos de interesse geral, está bastante estruturado nas redes de educadores em museus espalhadas pelo Brasil, em ciclos de debates criados por grupos temáticos, como o Museu de Ideias, nos comitês internacionais

e nacionais propostos pelo Icom, como o Ceca (Icom-BR), entre outras iniciativas.

Uma formação específica para os profissionais que atuam na educação museal, reivindicada em diferentes momentos – como reforça Regina Real, ao esclarecer que, quanto à “formação do pessoal educativo: vemos então que essa solicitação crescente que transborda os limites do ambiente dos museus impõe a preparação de museologistas-educadores ou de educadores-museologistas” –,<sup>38</sup> foi conquistada, entre outras iniciativas, com a criação, em 2014, do Curso de Pós-Graduação Especializada em Educação Museal<sup>39</sup> e, embora ainda tenhamos que consolidar essa ação, a semente está sendo germinada.

A construção participativa da Política Nacional de Educação Museal,<sup>40</sup> sem dúvida, é um dado incontestável do avanço do campo, que passa a contar com princípios e diretrizes que, ao subsidiarem a atuação da prática profissional, nos dão um contorno semântico e nos fortalece enquanto classe.

Assim, continuamos pavimentando a estrada da educação museal, com o objetivo de possibilitar que esse caminho possa acolher cada vez mais pessoas, estimulando-as a refletir sobre nossa trajetória e nossas relações com os fatos e documentos que produzimos e nos produzem. E sessenta anos depois, agradeço àqueles que nos antecederam pelo legado que deixaram e pelas lutas que travaram em nome do museu e da educação, possibilitando o amadurecimento da educação museal.

---

38 REAL, Regina. *Binômio: museu e educação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes/Ministério da Educação, 1969, p. 7.

39 A proposta do curso, construída no ano citado, pode ser conhecida em: <https://pnem.museus.gov.br/noticias/inscricoes-para-a-especializacao-em-educacao-museal-vaio-ate-o-dia-1109>. Acesso em: 4 set. 2018.

# MUSEUS EM TEMPOS DE GUERRA E MUSEUS NO PÓS-GUERRA: 1958, 2018, QUAIS OS DESAFIOS?

*Vladimir Sibylla Pires*

Museólogo, professor da Escola  
de Museologia da Unirio.

## I

**PENSAR 1958, PENSAR O SEMINÁRIO REGIONAL DA UNESCO SOBRE** a Função Educativa dos Museus ocorrido naquele ano, nesta cidade, nesta instituição, pensar os museus entre tempos de guerra e de pós-guerra, tudo isso me é um imenso desafio.

## II

Primeiramente, é um desafio por estarmos aqui reunidos para celebrar uma data comemorativa da museologia brasileira – e mesmo internacional – no mesmo mês em que o Museu Nacional foi brindado não com as loas merecidas por seu bicentenário, mas sim com o maior incêndio em um equipamento do gênero já visto em nosso país. Em poucas horas, de forma absolutamente sintomática do que vem passando o país nos últimos anos, arderam, a um só tempo, educação, ciência e cultura, ou seja, o tripé da organização cujo seminário estamos hoje aqui a celebrar. Pela manhã, aquele que, muito provavelmente, foi o museu da infância de muitos de nós que aqui estamos, simplesmente não existia mais. Não existia mais, inclusive, quarenta anos depois de este mesmo Museu de Arte Moderna que hoje nos acolhe ter sido alvo de um incêndio igualmente devastador.

Mas também não existia mais para aqueles que cismam em deixar passar as boas oportunidades que a vida lhes dá de ficarem calados;<sup>1</sup> não existia mais para aqueles que seguem querendo nos fazer crer que as soluções de mercado são não apenas as melhores, mas as únicas possíveis para os problemas da *res publica*;<sup>2</sup> não existia mais para aqueles que impuseram aos cofres públicos três novos museus multimilionários sobre os quais se permitem ficar absolutamente calados;<sup>3</sup> não existia mais, enfim, para aqueles que decidem pôr fim a uma política nacional de museus historicamente desejada e democraticamente construída.<sup>4</sup> Assim, se é da dimensão educativa dos museus que a partir de hoje falaremos, espero que consigamos refletir sobre essas experiências para tirar delas as lições necessárias.

---

1 Refiro-me aqui às falas infelizes do ministro da Secretaria do Governo, Carlos Marun, para quem, com o incêndio do Museu Nacional, “está aparecendo muita viúva apaixonada, mas, na verdade, essas viúvas não amavam tanto assim o museu” (cf. <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/politica/nacional/noticia/2018/09/03/marun-sobre-museu-nacional-tem-muita-viuva-chorando-353354.php>), do prefeito do Rio de Janeiro Marcelo Crivella, para quem “é um dever nacional reconstruí-lo das cinzas” (cf. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/crivella-e-alvo-de-criticas-ao-falar-em-recomposicao-de-museu-das-cinzas.shtml>) e do candidato à presidência da República, Jair Bolsonaro, para quem “já está feito, já pegou fogo, quer que faça o quê?” (cf. <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2018/noticia/2018/09/04/ja-esta-feito-ja-pegou-fogo-quer-que-faca-o-que-diz-bolsonaro-sobre-incendio-no-museu-nacional.ghtml>).

2 Refiro-me aqui à fala do ministro da Educação, Rossieli Soares, para quem “tão estratégico como a recuperação do museu, é a mudança do modelo de gestão” (cf. <http://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2018-09/predio-do-museu-nacional-sera-reconstruido-em-quatro-etapas>).

3 “Ambos são museus de ciência e estão em áreas centrais do Rio, mas, além dos oito quilômetros que separam o Museu do Amanhã e o Museu Nacional, há entre os dois um abismo orçamentário: a instituição inaugurada em 2015 recebeu dos cofres públicos R\$ 12 milhões ano passado – ou oito vezes o valor que o museu de 1822 pedia para arcar com suas despesas de manutenção” (cf. <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/museu-da-fundacao-roberto-marinho-no-rio-recebeu-em-dinheiro-publico-24-vezes-o-que-o-nacional-pedia>).

4 Refiro-me aqui às medidas provisórias nº 850 e 851, de 10 de setembro de 2018 (cf. <https://apublica.org/2018/09/governo-se-aproveita-do-incendio-para-privatizar-museus-diz-ex-diretor-do-ibram>).

### III

E falo isso porque pensar 1958 é também uma espécie de desafio pessoal. Isso porque a museologia que hoje persigo nasceu no contexto de duas imensas ondas de manifestações urbanas que também incendiaram o início desta nossa década: de um lado, as mobilizações populares antigovernistas que, entre 2010 e 2012, fizeram arder quase uma quinzena de países no norte da África e no Oriente Médio, durante o que ficou conhecido como Primavera Árabe; de outro lado, a sua expressão brasileira, em particular aquilo que, em 2013, alguns chamaram de “levante da multidão”, uma série de manifestações que igualmente fizeram arder todo o país.

Como já tive a oportunidade de escrever em outra ocasião,<sup>5</sup> é importante lembrarmos que quem foi às ruas naquela altura não o fez para atender ao chamado do comercial daquela famosa marca italiana de carros que nos lembrava ser a rua “a maior arquibancada do país”. Quem foi às ruas o fez, sobretudo, pelo desejo (e necessidade) de resgate de um princípio fundamental da vida humana, um princípio presente na própria etimologia da palavra “política” (palavra que tão bem norteou aquela imensa excedência antes que ela fosse capturada para dentro da Lei Geral da Copa e da Garantia da Liberdade e da Ordem): o direito à *polis*, à cidade, já preconizado por Henri Lefebvre nos idos de 1968, ano do qual o levante e a museologia à qual aqui me refiro são tributários. Um momento em que a beleza estava nas ruas, não tão somente nas comportadas passarelas como as que consagraram, uma década antes, Adalgisa Colombo como Miss Brasil; nem apenas nos dribles de Garrincha, a entortarem os adversários para garantir a *pax brasilis* por meio do esporte.

---

5 Cf. PIRES, Vladimir S. Para o levante da multidão, uma museologia da monstruosidade? *Cadernos do CEOM*, Unochapecó, v. 27, n. 41, 2014.

Para essa museologia à qual me refiro, atenta às dinâmicas da vida atuantes no território, dedicada a tentar identificar e entender o que poderia ser o museal ou a musealidade em meio à exce-dência que foi 2013, em meio àquele acontecimento – enquanto acontecimento, antes que virasse registro e representação e, despo-tencializado, fosse parar no acervo de algum museu –, a ela dei o nome de museologia da monstrosidade.<sup>6</sup> Um nome, obviamente, cheio de ambiguidades. Afinal, se, por um lado, o monstro sem-pre foi um terreno de experimentação e de inovação, estética e política, por outro, capturado para dentro dos gabinetes de curio-sidades (e, posteriormente, para os grandes museus científicos), o monstro era também o negativo, o desmedido, o louco, o catas-trófico, o disforme, o bárbaro, o exótico, o bizarro, o outro, enfim, esse “difícil” que atrai e atemoriza.<sup>7</sup> Tudo aquilo que está fora da razão e demanda a ordem de um poder soberano, tudo aquilo que a modernidade procurou domar e disciplinar, nos fazendo crer que devíamos temer, mas que era, e sempre foi, na verdade, simples-mente o “testemunho do fato de que somos todos singulares, e de que nossas diferenças não podem ser reduzidas a um corpo social unitário”,<sup>8</sup> muito menos caber inteiro em nossos museus. Aquilo, enfim, que, em dado momento, ousa extrapolar a norma, arrisca exceder a forma, para ser pura fenomenologia da resistência em vias de se transformar em ontologia da liberdade. Ou não.<sup>9</sup>

---

6 Cf. PIRES, Vladimir S. *Museu-monstro: insumos para uma museologia da monstrosidade*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2017.

7 Cf. BRANDÃO, Carlos R. O outro: esse difícil. In: \_\_\_\_\_. *Identidade e etnia: construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 7.

8 HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 253.

9 Refiro-me à criminalização das lutas populares com a condenação de 23 manifestantes de 2013 (cf. <http://justificando.cartacapital.com.br/2018/07/20/decisao-que-condenou-23-manifestantes-no-rj-criminaliza-luta-popular>).

Monstruosidade, então, inclusive em toda a sua ambiguidade, talvez seja uma boa palavra a nos guiar numa leitura diferenciada dos museus e das práticas museais na contemporaneidade, mas poderá nos auxiliar neste breve mergulho em 1958, rumo à compreensão dos nossos museus nessa tensão entre tempos de guerra e de pós-guerra?

#### IV

Se pegarmos uma obra daquele período, como *Museus, sua importância na educação do povo*, do museólogo e numismata F. dos Santos Trigueiros, obra escrita em uma estreita aproximação com a documentação, visando ressaltar o quanto a função documentadora dos museus é intrinsecamente instrutiva, teremos a seguinte sugestão de fases na implantação de museus no Brasil: 1) do Museu Real (1818) à criação do MHN (1922); 2) do MHN até a criação do Ministério da Educação e Saúde (1930); por fim, 3) de 1930 até o momento de publicação da obra, em 1956. Percebemos, com isso, três grandes marcos da relação dos museus brasileiros com a educação: a criação do nosso primeiro museu; a criação da instituição que sediaria o primeiro curso de Museus da América Latina; por fim, a criação do Ministério da Educação e Saúde, que passaria a incorporar os grandes museus brasileiros da época, institucionalizando seu nascente papel de apoio a uma educação extraescolar.

Se seguirmos no plano institucional, mas incluindo a monstruosidade acima mencionada – nossas singularidades, nossa exceção, suas capturas e resistências – em nossa narrativa, creio que podemos sugerir outros marcos temporais. Assim, do ponto de vista da relação dos nossos museus com esse “outro”, com esse “diverso”, com essa singularidade excedente que estou chamando de monstruosidade, creio que podemos considerá-la, nos trópicos, sendo alvo de um amplo projeto colonial e cientificista de

construção discursiva, de cunho essencialmente historiográfico, a exprimir-se pelas ordens do relatar – “cuja capacidade de linguagem dominante é a representação pelo discurso de experiências vividas, situadas no tempo” – e do expor – “cuja capacidade de linguagem dominante é a apresentação [...] de diferentes formas de saberes”.<sup>10</sup> Assim, nossos novos marcos corresponderiam a três grandes arcos temporais: 1) de 1818 a 1918; 2) de 1845 a 1945; e, por fim, 3) de 1908 a 1958. Como toda periodização, essa também se baseia em seleções e, portanto, em algum grau de arbitrariedade, e sua função é ser apenas um guia possível.

## V

Primeiramente, então, nossa monstruosidade foi capturada para dentro de um discurso enquanto objeto de uma história da natureza, a chamada história natural. Aqui, no arco de tempo que une a implantação do primeiro museu brasileiro, em 1818, ao fim dessa monstruosidade que se tornou a Primeira Grande Guerra Mundial, em 1918, das sete principais instituições brasileiras surgidas no período, e atuantes até os nossos dias, quatro eram dessa categoria: o Museu Nacional, no Rio de Janeiro (1818); o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém (1866); o Museu Paranaense, em Curitiba (1876); e o Museu Paulista, em São Paulo (1895) – instituições típicas do século XIX, centradas em um colecionismo inserido no contexto do cientificismo português, transplantado da metrópole para a colônia, atuando “com os olhos na Europa e os pés na América”,<sup>11</sup> e posteriormente comprometidas também com a consolidação do Estado brasileiro e as iniciativas da

---

10 Para usarmos aqui a categorização sugerida por Schneuwly e Dolz (cf. SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim. *Gêneros orais e escritos na escola*. Campinas: Mercado de Letras, 2004).

11 No dizer de Maria Margaret Lopes (cf. LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1999).

nascente comunidade científica nacional, em particular a partir do período regencial, entre 1831 e 1840, com as discussões em torno da institucionalização da ciência no país, por meio da instalação de cursos de Ciências Naturais no Museu Nacional.

Aproveitando esse gancho para abrir aqui uma bifurcação, estabeleço um segundo arco de tempo, vindo agora de 1845, ano do início da construção do palácio neoclássico onde hoje se encontra instalado o Museu Imperial, em Petrópolis, até 1945, fim da Segunda Grande Guerra Mundial, a mais sangrenta expressão dos descaminhos de nossa excedência, com quase 50 milhões de mortos, entre civis e militares. Aqui percebe-se que a monstruosidade dos trópicos passou a ser capturada para dentro de um segundo grande viés colecionista e discursivo: o histórico-temático e biográfico. Dos mais importantes museus surgidos nesse período, atuantes até hoje, sete são dessa tipologia: o Museu Júlio de Castilhos, em Porto Alegre (1903), o Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (1915), o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro (1922), o Museu Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro (1930), o Museu das Missões, em São Miguel das Missões (1940), o Museu Imperial, em Petrópolis (1943) e o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1944).

Nesse segundo arco temporal, destaque deve ser dado à década de 1930, momento em que Getúlio Vargas chega ao poder pela primeira vez, sobre o que F. dos Santos Trigueiros dirá: “a Revolução de 1930 [...] trazia um sentido de renovação nacional, [...] partindo daí providências que [...] levaram [os nossos museus] a atingir o desenvolvimento”<sup>12</sup> que à época do seminário regional de 1958 se observava. Destacamos aqui, nesse sentido, entre outros acontecimentos, a criação do Ministério da Educação e Saúde, por

---

12 TRIGUEIROS, F. dos S., op. cit., p. 58.

meio do Decreto nº 19.444, de 1º de dezembro de 1930, órgão que passou a se responsabilizar pelo Museu Histórico Nacional, pelo Museu Nacional, pelo Museu Casa de Rui Barbosa, entre outras instituições; a instalação, no Museu Histórico Nacional, do curso de Museus, criado pelo Decreto nº 21.129, de 7 de março de 1932; e, por fim, a promulgação da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que reorganiza o Ministério da Educação e Saúde e cria o Museu Nacional de Belas Artes e o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), que “foram incluídos entre as instituições de educação extraescolar, juntamente com o MHN, a Casa de Rui Barbosa, a Biblioteca Nacional e outros”.<sup>13</sup> Instalado em 1938 no prédio da antiga Escola Nacional de Belas Artes, aberto ao público em 1908, o Museu Nacional de Belas Artes corresponde, nesta disforme, monstruosa cronologia aqui sugerida, ao terceiro grande viés colecionista e discursivo: o da história da arte, do qual fazem parte também o Museu de Arte da Bahia, em Salvador (1918), o Museu de Arte de São Paulo (1947) e o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (1955). Podemos, é claro, incluir aqui também a Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905).

Finda a Segunda Grande Guerra Mundial, porém, as três grandes narrativas historiográficas de nossos museus – a científica, a temático-biográfica e a artística – passaram a conviver com uma variante desta última: não mais dedicada às belas artes clássicas, voltadas para uma narrativa do passado, mas sim uma arte moderna, voltada para o presente das cidades, dedicada a tornar-se cultura urbana e a atingir o transeunte cidadão.<sup>14</sup> É nesse momento, na reta final desse terceiro arco temporal sugerido, que aparecerão os grandes museus de arte moderna brasileiros: o

---

13 Ibid., p. 59.

14 LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 11.

de São Paulo e o do Rio de Janeiro, ambos de 1948, e o da Bahia, em Salvador, já em 1960, criados em um contexto no qual:

O projeto moderno [no dizer de Maria Cecília França Lourenço] busca um bem maior para a coletividade, por meio do aprimoramento de hábitos e de costumes, [...] elegendo valores morais, [...] acalentados com desvelo, incluindo-se outros, éticos, de elevar o Brasil à condição de país atualizado e justo, sendo a criação de museus um louco [...] ideal. Esses valores, em parte, confluem com os do governo, que procura incutir o reconhecimento de uma nação forte como seu paradigma, os Estados Unidos.<sup>15</sup>

O Museu de Arte Moderna brasileiro inspira-se, assim, no MoMA nova-iorquino e a museologia brasileira, propriamente dita, ao lado de sua matriz formativa francesa, passa a se expor também ao pragmatismo norte-americano, como pode ser observado no livro *Museus para o povo*, de José Antonio do Prado Valladares, publicado em 1946 e dedicado ao relato “das formas pelas quais os museus norte-americanos operavam como ‘centros de aprendizagem e de divulgação cultural’”,<sup>16</sup> com vistas à educação popular. Assim, quando aquele seminário regional aconteceu, ele trazia em si os sentidos de seu tempo.

## VI

Por um lado, porque era herdeiro das graduais transformações na educação e nos museus que já vinham ocorrendo no país nas décadas que o antecederam, como, por exemplo, o que já foi

---

<sup>15</sup> Ibid., pp. 11-2.

<sup>16</sup> CERÁVOLO, S. Uma análise sobre museus na década de 1940: o estudo de José Antonio do Prado Valladares. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 2, abr.-jun. 2012, p. 770.

citado anteriormente, mas também: a influência exercida pelo Movimento da Escola Nova na renovação do ensino brasileiro, tornando-se fonte de incentivo para a criação de museus escolares, inclusive tornados obrigatórios em muitos estados brasileiros na virada das décadas de 1920 para 1930; a implantação da Seção de Assistência ao Ensino (SAE) do Museu Nacional (1927) por Edgard Roquette-Pinto, signatário do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, assinado em 1932, ao lado de Anísio Teixeira, Cecília Meireles e outros intelectuais; ou mesmo a publicação de obras como *Organização de museus escolares*, de Leontina Busch, de 1937, *Museus para o povo*, de José Valladares, de 1946, ou *Introdução à técnica de museus*, de Gustavo Barroso, de 1947, que, por vias distintas, sublinhavam o sentido educativo dos museus.

Por outro lado, porque o Seminário Regional da Unesco era herdeiro também do contexto político e ideológico do pós-Segunda Grande Guerra Mundial, quando o desejo de se evitar a repetição das atrocidades ali vividas fez surgir um compromisso internacional pela defesa dos direitos humanos. Assinada em 1948, a Declaração dos Direitos Universais do Homem foi aprovada por meio de uma resolução da Assembleia Geral da ONU, com caráter de recomendação (originalmente, portanto, sem natureza jurídica vinculante), configurando-se como o ideal comum a ser atingido por todos os povos e todas as nações, fazendo do ensino e da educação, expressamente, os meios para se promover o respeito a esses direitos e liberdades.

Assim, se os museus que chegam aos tempos de guerra (pensando aqui no arco de tempo que une a Primeira e a Segunda Grandes Guerras Mundiais) são majoritariamente centros de pesquisa e de produção de conhecimento científico e histórico, construtores de grandes narrativas, centrais de cálculo a atuarem a distância sobre eventos, lugares e pessoas pouco conhecidos,

como preconiza Bruno Latour,<sup>17</sup> os que saem desses tempos o fazem tendo mudado gradualmente a sua perspectiva de atuação, passando de um olhar “sobre o outro”, para um olhar voltado “para o outro” e, mais recentemente, construído “com o outro”; de uma postura formuladora de discursos sobre a nossa excedência para uma postura prestadora de serviços e, posteriormente, para uma postura colaborativa.

Portanto, ainda que a função educativa dos museus não tenha sido uma invenção da Unesco ou do Icom – assim como também não foram eles que inventaram a sua função social na década de 1970 –,<sup>18</sup> visto que são funções precípuas da forma-museu moderna, de um ponto de vista político-normativo, no entanto, não podemos negar que aquelas transformações em curso no país foram devidamente acolhidas, discutidas e sistematizadas naquele encontro. Parte da estratégia global da própria Unesco de contribuição para o desenvolvimento dos museus por meio do fomento a programas educativos então tidos como o meio mais eficaz para apresentar as coleções ao público (Unesco, 1958), o seminário regional de 1958 se insere nesse arco de tempo que, de um lado, o une à Declaração dos Direitos Universais do Homem, de 1948, dez anos antes; e, por outro lado, aos seminários internacionais de mesma temática que o precederam: o de Nova York, em 1952, e o de Atenas, em 1954, bem como aos esforços subsequentes na área, como a “Recomendação sobre os meios mais efetivos de tornar os museus acessíveis a todos”, adotada em 1960.

---

17 LATOUR, Bruno. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

18 Refiro-me aqui à Mesa de Santiago do Chile, de 1972.

## VII

Os desafios comentados no início deste texto, no entanto, prosseguem. Educar não é um gesto meramente informativo ou ilustrativo, é sobretudo um procedimento político. Um acervo não é meramente o suporte material de memórias, pode ser também instrumento de luta e resistência.<sup>19</sup> Pela vulgata historiográfica, o Seminário Regional da Unesco ocorreu em um contexto de pós-guerra. No entanto, com a gradual falência do Estado-nação na segunda metade do século XX, com o avanço da globalização e do neoliberalismo, subsumindo por completo nossas vidas, os 60 anos daquele seminário – assim como os 70 anos daquela declaração – são hoje comemorados em um contexto em que a guerra se tornou permanente por meio de um biopoder que regula a nossa vida em toda a sua dinâmica.

Diante, portanto, da monstruosidade de um Estado vândalo, que não apenas mata jovens pobres e negros nas periferias de nossas cidades e lideranças políticas na calada da noite, como também criminaliza manifestações, remove famílias e destrói suas casas para instalar complexos esportivos e de lazer destinados aos eventos da iniciativa privada, para ficarmos apenas em alguns poucos exemplos, passamos todos a viver entre a observação da destruição cotidiana dos nossos direitos, de um lado, e a sua defesa abstrata, de outro. É preciso, portanto, libertar a potência da transformação e da construção de nossa autonomia da impotência de uma prática social, cultural, política e pedagógica meramente reformista, que visa transformar tudo, sim, mas para que tudo possa seguir igual, sem sair do lugar, reduzindo nossa autonomia a uma mera cidadania pelo consumo.

---

19 Como pondera Maria da Penha, moradora da Vila Autódromo e articuladora do Museu das Remoções (cf. <https://racismoambiental.net.br/2017/05/24/museu-historico-nacional-recebe-acervo-documentando-resistencia-da-vila-autodromo-a-remocao-olimpica>).

Assim, nestes novos tempos de guerra, o desafio dos museus não é tanto a representação e defesa abstrata da vida e de nossos direitos: talvez seja deixar de lado uma perspectiva produtora de discursos “sobre o outro”, “para o outro” e até mesmo “com o outro” para se posicionar como ferramenta a serviço da única perspectiva que, de fato, hoje interessa: não a do Estado, não a do mercado, mas, sim, a da luta. Afinal, “museologia que não serve para a vida não serve para nada”.<sup>20</sup>

---

20 Cf. *Declaração de Córdoba*, XVIII Conferência Internacional do MINOM, Córdoba (Argentina), 2017 (cf. [http://www.minom-icom.net/files/minom\\_2017\\_-\\_declaracion\\_de\\_cordoba\\_-\\_esp-port-fr-ing\\_0.pdf](http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_0.pdf)).

# DO BLOCO ESCOLA AOS DOMINGOS DA CRIAÇÃO: MAM COMO MUSEU LIBERDADE

*Jessica Gogan*

Educadora, curadora e pesquisadora e diretora do Instituto MESA. Com PhD em história de arte atualmente é bolsista de pós doutorado do PNPd no Programa de pós-graduação em estudos contemporâneos das artes na Universidade Federal Fluminense.

*“Plano-piloto da futura cidade lúdica”, o Museu de Arte Pós-Moderna deve ser um laboratório de experiências, campo de provas visando à ampliação da capacidade perceptiva do homem, exercício continuado de liberdade.*

Frederico Morais<sup>1</sup>

**PARA XISTO TITO DA SILVA, APRESENTADO COMO “TIPO HIPPIE** (aquele velhinho de cabelo branco)”, um operário de 59 anos do Rio Comprido, quando entrevistado na pesquisa coordenada pelo crítico e curador Frederico Morais sobre os frequentadores do Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (MAM) no início dos anos 1970, o museu era “um lugar onde se encontra liberdade”.<sup>2</sup>

---

1 MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1970.

2 UNIDADE EXPERIMENTAL. Pesquisa sobre frequentadores do MAM, 1972-1973. Arquivo Frederico Morais; MORAIS, Frederico. Cronocolagem. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, pp. 247 e 300.

Xisto tinha participado de todos os chamados Domingos da Criação, *happenings* organizados pelo Frederico no MAM, em 1971, onde era coordenador de cursos. Situando-se em meio às mudanças radicais na arte e cultura dos anos 1960 e 1970 e mantidos no auge da ditadura militar brasileira, os Domingos ampliaram tanto os sentidos públicos da arte e da educação, com a atitude de liberdade antropofágica, quanto o próprio conceito de museu. Este ensaio busca explorar a tessitura dessa liberdade e sua genealogia artística-pedagógica na história do MAM.

Se, por um lado, tal “museu-liberdade”<sup>3</sup> dos eventos participativos dos Domingos era quase impensável na imaginação de seus fundadores, por outro, pode-se reconhecer uma semente de futuro na intuição e visão social de seu arquiteto como pulsação subversiva do mundo sobre a função do museu. Affonso Eduardo Reidy projetou o MAM em 1952, alinhado com a paixão da arquitetura modernista brasileira e sua desobediência tropical, como uma caixa de vidro suspensa por pilotis, para o lado de fora, convidando os visitantes a se envolverem com as vistas das montanhas, do mar, da cidade e do mundo. Como um contraponto ao cenário espetacular do Pão de Açúcar e do Corcovado, a nova instituição foi concebida como um *campus* horizontal de “blocos” – Bloco Escola, Bloco Exposições e Bloco Teatro – em meio a jardins tropicais projetados por Roberto Burle Marx.<sup>4</sup>

O arquiteto viu seu projeto tanto como transformação do “antigo conceito de museu” quanto como criação de novas formas arquitetônicas, em que o “espaço fluente” vem substituir o

---

3 MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1970.

4 LE BLANC, Aleca. Palmeiras and pilotis: promoting Brazil with modern architecture. *Third Text. Brazilian art: bursting on the scene*, v. 26, n. 1, pp. 103-16, 2012.



*O corpo a corpo do domingo, 29 de agosto de 1971, séries Domingos da Criação, organizados por Frederico Moraes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre janeiro e agosto 1971. Autor não conhecido. Arquivo Frederico Moraes.*



“espaço confinado”,<sup>5</sup> também estimulando, assim, novos modos de ver.<sup>6</sup> Max Bill, artista suíço e ex-professor da Bauhaus, ficou tão entusiasmado com o projeto de Reidy que propôs aos diretores do MAM a criação de uma escola técnica (chamada Escola Técnica da Criação) para o Bloco Escola com base no modelo da Escola Ulm.<sup>7</sup> O artista e designer argentino Tomás Maldonado, também professor da Escola Ulm, criou o plano para a escola.<sup>8</sup> Embora esse plano não tenha sido realizado no MAM, as práticas pedagógicas da Bauhaus e da Ulm permearam a primeira década do Bloco Escola, como aponta a historiadora Adele Nelson, no seu “etos de experimentação embasada na pesquisa e na materialidade”.<sup>9</sup>

Para Niomar Moniz Sodré, presidente/diretora do MAM (1951-1961, depois *ex officio*), o museu e a arte poderiam operar como agentes democráticos, fundamentais para posicionar o Brasil para o futuro. Depois das destruições e repressões da Segunda Guerra Mundial e do Estado Novo de Getúlio Vargas, os modernos, como observa a socióloga Gláucia Villas Bôas, iriam “arregaçar as

---

5 REIDY, Affonso E. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1953. In: BONDUKI, Nabil (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau; Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999, p. 164. (Série Arquitetura Brasileira).

6 CONDURU, Roberto. Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. *Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, USP, n. 2, 2005, p. 35.

7 ZILIO, Maria del Carmen. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Banco Safra, 1999, p. 9.

8 LE BLANC, Aleca. Palmeiras and pilotis: promoting Brazil with modern architecture. *Third Text. Brazilian art: bursting on the scene*, v. 26, n. 1, 2012, p. 110. Ver também: PARRACHO SANT’ANNA, Sabrina Marques. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp. 256-63. A Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), inaugurada em 1962, e integrada à Uerj em 1975, baseia-se nesses planos iniciais.

9 NELSON, Adele. The Bauhaus in Brazil: pedagogy and practice. *ARTMargins*, v. 5, n. 2, 2016, p. 32.

mangas” e criar uma nova arte, sociedade e futuro.<sup>10</sup> E, nesse sentido, o MAM Rio se posicionou como um gerador institucional da modernidade.<sup>11</sup> Ali a questão da educação foi fundamentalmente entrelaçada nos discursos de liberdade, democracia e progresso, engrenada no espírito desenvolvimentista da época em que a equação museu = memória é reconfigurada. Não se trata mais de um museu como um lugar onde a memória está alojada, mas sim no qual ela é produzida. Essa potência está refletida desde a abertura do Bloco Escola como a primeira unidade arquitetônica do museu a ser inaugurada, em 1958.<sup>12</sup> No mesmo ano o MAM sedia a conferência internacional A Função Educativa dos Museus, organizada pela Unesco – um ano que demarca, como aponta o historiador Paulo Knauss, “um nexo entre a iniciativa da Unesco e a produção crítica da museologia no Brasil”.<sup>13</sup> No seu discurso, o educador e conselheiro do museu Carlos Flexa Ribeiro enfatizava o conceito de um museu “vivo” que iria “preparar o homem” para a vida moderna através de uma arte-educação progressista.<sup>14</sup> Inspirava-se tanto na Bauhaus, pelo seu

---

10 VILLAS BOAS, Gláucia. Prefácio. In: PARRACHO SANT'ANNA, Sabrina Marques. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p. 13.

11 PARRACHO SANT'ANNA, Sabrina Marques. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, p. 321.

12 LE BLANC, Aleca. A democratic education for the masses: Ivan Serpa at the Museu de Arte Moderna. In: NATHAN, Hugo (ed.). *Ivan Serpa: pioneering abstraction in Brazil*. Nova York: Dickinson, 2012, p. 9.

13 KNAUSS, Paulo. A presença de estudantes: o encontro de museus e escola no Brasil a partir da década de 50 do século XX. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 27, n. 46, jul.-dez. 2011, p. 591.

14 RIBEIRO, Carlos Flexa. Seminário de Estudos da Unesco sobre a função educativa dos museus. Discurso na ocasião do seminário internacional organizado pelo Unesco, set. 1958, MAM-RJ. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Bulletin n. 17*. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1959.

“trabalho prático do mundo”,<sup>15</sup> como defendia o primeiro diretor, Walter Gropius, quanto pelas ideias da educação pela arte do poeta e anarquista Herbert Read. Tal abordagem vinculava os discursos das vanguardas de criatividade e liberdade a uma educação moderna investida na livre expressão do indivíduo e na construção pragmática-criativa da cultura em si.<sup>16</sup> Além desse investimento no futuro através da educação, Ribeiro comentava, com um certo humor, pela sua resposta a um jornalista francês sobre os planos do museu para sua coleção, que os “quadros não haviam sido ainda pintados”.<sup>17</sup> Esse sentido do museu como um sítio de criação e recepção veio (in)formar o DNA experimental do MAM. Sabrina Sant’Anna, em seu meticuloso estudo sobre a fundação do museu, observa que é precisamente pela orientação para o futuro que o MAM se distinguiu do MoMA, o qual buscava negociar uma relação pedagógica entre arte e público no presente, em

---

15 GROPIUS, Walter. The viability of the Bauhaus idea. In: NELSON, Adele. The Bauhaus in Brazil: pedagogy and practice. *ARTMargins*, v. 5, n. 2, 2016, p. 30.

16 A Unesco realizou conferências sobre arte-educação em 1946 e 1947 no intuito de enfatizar a importância do papel das artes na democracia. Read e seu livro *Education through art* [Educação pela arte] (1943) foi chave nessa iniciativa, influenciando programas de arte-educação no mundo inteiro. (Ver: GRIEVE, Victoria M. *Little cold warriors: American childhood in the 1950s*. Nova York: Oxford University Press, 2018, pp. 69-70). O primeiro impacto da potência dessa educação pela arte no Brasil foi uma exposição de arte infantil organizada por Read, apresentada no Rio em 1941, que despertou várias iniciativas de escolinhas de arte no país. Frederico anota que, como tinha um impacto significante na imprensa, foi vista como uma demonstração da “confiança no futuro” no meio da Segunda Guerra Mundial. (Ver: MORAIS, Frederico. *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 173). O número impressionante das exposições de arte infantil no período pós-Guerra foi parte de uma estratégia para enfatizar o papel da arte na educação e no desenvolvimento da criança, entrelaçando os discursos das vanguardas e políticas modernas e nacionais. (Ver: OSINSKI, Dulce Regina Baggio; ANTONIO, Ricardo Carneiro. Exposições de arte infantil: bandeiras modernas pela construção do novo homem. *Acta Scientiarum. Education*, Maringá, v. 32, n. 2, pp. 269-85, 2010. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciEduc/article/view/9777/6425&gt;>. Acesso em: 20 fev. 2019).

17 RIBEIRO, Carlos Flexa. Seminário de Estudos da Unesco sobre a função educativa dos museus. Discurso na ocasião do seminário internacional organizado pelo Unesco, set. 1958, MAM-RJ. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Bulletin n. 17*. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1959.

que o vetor da educação se movia para o passado recente, principalmente pela apreciação estética.<sup>18</sup> Surgindo simultaneamente com as práticas experimentais artísticas, como também anota a pesquisadora Michelle Sommer, as instituições de arte moderna no Brasil, como o MAM Rio e São Paulo, facilitaram, em contraste com o seu homônimo do hemisfério norte, uma sinergia tropical particular entre o fazer da arte e da instituição.<sup>19</sup>

No MAM, temporariamente pelo menos, pode-se dizer que a hierarquia museu/escola e o modelo de apreciação/desenvolvimento foram invertidos. Em vez de a escola servir o museu, era o contrário. Escrevendo em *The school and society* sobre seu modelo de escola de laboratório em Chicago, ativo entre 1896 e 1903, John Dewey conceituou esse potencial do experimental na relação escola/museu, sugerindo que, “na escola ideal, o trabalho de arte pode ser considerado como o das oficinas, passando pelo alambique da biblioteca e do museu para entrar em ação novamente”.<sup>20</sup> O museu como “alambique”, como destilador e condutor vinculado à escola, oferece uma metáfora da sinergia potente para o papel do MAM desde a passagem do concreto para a arte neoconcreta e para as experimentações ambientais da década de 1960.

Para o crítico Mário Pedrosa, o museu como “casa” e “laboratório” poderia ser uma “luva elástica para o criador enfiar a mão”.<sup>21</sup> Escrevendo em 1961, Pedrosa já sinalizava a potência viva do museu que se abre para o afeto, a experimentação e a presença

18 PARRACHO SANT'ANNA, Sabrina Marques. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011, pp. 176-177.

19 SOMMER, Michelle Farias. *Teoria (provisória) das exposições de arte contemporânea* (tese). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016, p. 232.

20 DEWEY, John. *The school and society*. Nova York: Cosimo, 2007, p. 104.

21 PEDROSA, Mário. Catálogo da exposição *Hélio Oiticica: Projeto Cães de Caça*, MAM-RJ, 1961. In: ARANTES, Otilia (org.). *Mário Pedrosa: acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 341. (Textos Escolhidos III).

dos outros, o que os Domingos, com sua plurissensorialidade e coletividade, iriam radicalizar e ampliar. Na época, Pedrosa tinha sido profundamente afetado pelos ateliês de pintura e modelagem do Hospital Nacional de Psiquiatria Dom Pedro II (agora Instituto Nise da Silveira), um processo pioneiro de terapia ocupacional iniciado em 1946 pela psiquiatra Dra. Nise da Silveira e facilitado pelo artista Almir Mavignier, com o acompanhamento dos artistas Ivan Serpa e Abraham Palatnik. Além desse ambiente comovente e revolucionário, onde o afeto era fundamental como catalisador de criatividade e ferramenta terapêutica, Pedrosa foi também impactado pela “revolução” da Escolinha de Arte do educador Augusto Rodriguez, estabelecida no Rio em 1948.<sup>22</sup> Pedrosa abraçava e encorajava a potência da educação através da arte e, nos anos 1950, contribuiu com diversos ensaios para pequenos catálogos publicados por ocasião das exposições no MAM dos ateliês de arte infantil de Ivan Serpa, nos quais também colaboraram alguns dos mais reconhecidos críticos da época, como Carlos Drummond de Andrade e Ferreira Gullar, mostrando o interesse tanto do museu quanto dos críticos pela educação.<sup>23</sup> Serpa também “orientava”, como ele dizia, em vez de “ensinar”,<sup>24</sup> ateliês livres de pintura para jovens artistas que incluíram alunos como Hélio Oiticica e Aluísio Carvão, que foram parte do Grupo Frente (1954-1959), grupo concretista carioca liderado por ele. Entre outros artistas-professores do MAM, destaca-se Fayga Ostrower,

---

22 PEDROSA, Mário. Crescimento e criação. In: ARANTES, Otília (ed.). *Mário Pedrosa: forma e percepção estética*. São Paulo: Edusp, 1996. Também ver: D'ANGELO, Martha. *Educação estética e crítica de arte na obra de Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Nau, 2011, p. 57.

23 Por exemplo: PEDROSA, Mário; SERPA, Ivan. *Crescimento e criação*. Rio de Janeiro: MAM, 1954. Republicado em Arantes (op. cit.).

24 FERREIRA, Hélio Márcio Dias. Ivan Serpa, artista-educador. In: ROESLER, Sílvia (org.). *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural The Axis, 2003, p. 204.

que deu aulas de composição e análise crítica de 1954 até 1970, também chave para as novas gerações artísticas, tais como Lygia Pape e Anna Bella Geiger.

A dinâmica do Bloco Escola como laboratório-escola poderia ser ainda mais salientada, considerando que, até 1967, com a abertura do Bloco de Exposições, todas as exposições eram realizadas no Bloco Escola, incluindo *Opinião 65*, cuja abertura Hélio Oiticica interrompeu com seus *Parangolés*, capas e estandartes, reunindo um grupo de passistas da Mangueira, em um gesto artístico e sociopolítico, um ano depois do golpe militar de 1964. O colecionador Jean Boghici descreveu essa história, agora mítica, como: “Hélio Oiticica, Flash Gordon nacional. Não voa nos espaços siderais. Voa através das camadas sociais”.<sup>25</sup> É um momento chave, quando o experimental sai do museu-escola-estúdio-laboratório para o mundo. É também quando a experiência contemplativa individual da arte é invertida para uma vivência coletiva e participativa de *vestir e assistir*. Ao colocar uma capa, juntando-se à animação do meio, o sujeito tanto participa quanto observa o grupo e a si mesmo participando. Aqui, o experimental é imersivo, experiencial, espacial e coletivo – um processo de dobras e redobras para dentro e para fora da subjetividade e objetividade, no que Oiticica chamou de “espaço intercorporal criado pelo mundo em seu desdobramento”.<sup>26</sup> Aqui, não é mais uma liberdade delimitada ao cubo branco ou cavaletes, não é mais um laboratório científico, nem escola ou museu,

---

25 O GLOBO. Ainda o *Parangolé*. Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 16 ago. 1965.

26 OITICICA, Hélio. Anotações sobre o *Parangolé*. In: BRETT, Guy et al. (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992, p. 93. Vários críticos comentam sobre esse ciclo “vestir/assistir” como tema/ação central para Oiticica, tais como: CRANDAL, Jordan. Notes on the *Parangolé*. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 150; SMALL, Irene. Morphology in the studio: Hélio Oiticica at the Museu Nacional. *Getty Research Journal*, n. 1, 2009, p. 118.

mas sim o corpo – individual e coletivo –, que é o “alambique”, motor do experimental.

É esse espírito do experimental corporal, do lúdico, da ruptura, do mundo, da escola em pleno voo, que vai permear o museu-liberdade pilotado por Frederico. A partir da implantação da ditadura e, em particular, depois da imposição de restrições constitucionais pelo AI-5 em 1968, em tal clima de censura, esse espírito experimental não só adotará a plurissensorialidade das práticas pós-neoconcretas, mas também, como observa a curadora Fernanda Lopes, uma discussão de limites e categorias artísticas e debates sobre o papel dos artistas, críticos e instituições.<sup>27</sup> Nesse sentido, o MAM se tornou, como Pedrosa sugeriu, um “paralaboratório” de múltiplas formas – desde a rede social vivida na cantina como ponto de encontro até a escola experimental abrigando o que Anna Bella Geiger chamou de interesse “extra-artístico” em educação.

À medida que as práticas de arte abraçavam as questões de participação, experiência e coletividade, o potencial da educação se tornou um espaço-tempo fértil para a experimentação artística. Dessa forma, o artista e crítico Luis Camnitzer sugere que, na América Latina, “a crença de [Paulo] Freire de que a leitura do mundo precede a leitura da palavra poderia ser tomada como um paradigma tanto para a arte conceitual quanto para o novo ensino progressivo”.<sup>28</sup> A alfabetização começa com o contexto do aluno. Assim também deveria ser para a arte. No cenário popular e subterrâneo do Brasil dos anos 1960 e 1970, esse “ler o mundo” tanto artístico quanto pedagógico, diante da ditadura militar, assu-

---

27 LOPES, Fernanda. *Área experimental: lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970*. Rio de Janeiro: Prestígio, 2013, p. 29.

28 CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American art: didactics of liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007, p. 112.

miria uma dimensão política em si. O crítico literário Roberto Schwarz, em seu ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, observou que “o gesto didático [...] vibrava como *exemplo*, valorizava o que à cultura confinada não era permitido: o contato político com o povo”.<sup>29</sup> Assim, o experimental, em sua incorporação de gestos processuais do não objeto neoconcreto – o olfativo, o sensual, o tátil, o participativo –, politizou-se, abrindo-se para o público, o coletivo e o pedagógico.

Nesse *Zeitgeist*, Frederico Moraes emergiu como figura central, catalisando novas atuações e formas de pensar sobre arte, instituições e sociedade. Jornalista, Frederico mudou-se de Minas Gerais para o Rio de Janeiro em 1966 e começou a escrever uma coluna de arte para o *Diário de Notícias*. Em 1968 ele organizou o evento Arte no Aterro: um Mês de Arte Pública, tendo o jornal como parceiro de mídia. Parte do porto recuperado e fundamental para a expansão modernista da cidade na década de 1950, o Aterro, como Frederico anota, pode ser considerado uma extensão do museu.<sup>30</sup> Destinado a trazer arte ao povo e, ao mesmo tempo, desmistificá-la, promovendo a criatividade coletiva a céu aberto, o programa Arte no Aterro se tornou sinônimo do espírito de liberdade que meses depois seria desafiado pelas restrições constitucionais do AI-5. Enquanto muitos artistas e intelectuais foram para o exílio, para aqueles que ficaram, o MAM assumiria cada vez mais um papel fundamental como farol experimental. Para Frederico, que começou a dar aula no MAM em 1967, assumindo a coordenação de cursos em 1969 (até 1972), o museu passou a ser o contexto para experimentar não só novas formas

---

29 SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: \_\_\_\_\_. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Cia. das Letras; Penguin, 2014, p. 30. (Ensaios Seleccionados).

30 MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise na hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 65.

de arte, mas também, alinhando-se a Pedrosa, a educação como forma de revolucionar a sensibilidade.<sup>31</sup>

### EDUCAÇÃO COMO ESPAÇO-TEMPO POÉTICO: UNIVERSIDADE DE ARTE NO MAM E O CURSO POPULAR DE ARTE

*Espaço poético – qualquer linguagem a serviço do ético.*

Lygia Pape<sup>32</sup>

Pouco depois de começar no MAM como coordenador dos cursos em 1969, Frederico cofundou o grupo Unidade Experimental com os artistas Luiz Alphonsus, Guilherme Vaz e Cildo Meireles. Em um memorando para Maurício Roberto, diretor executivo do museu na época, Moraes descreve o papel da Unidade dentro do Departamento de Cursos como “um tipo de laboratório pedagógico”.<sup>33</sup> Funcionando como “uma extensão dos cursos do MAM”, o grupo atuaria como um “laboratório de vanguarda” que compreendia “artistas, músicos, cientistas, críticos de arte, professores universitários e estudantes”. A unidade não estava interessada em experiências tecnológicas, mas na “mente”, usando “apenas o corpo” para “abrir e afiar a percepção”.<sup>34</sup> No mesmo ano, também em um memorando para Roberto, Moraes descreveu seu papel de coordenador de cursos e apresentou seus planos para o próximo ano, incluindo o objetivo de longo prazo de

---

31 Frederico sempre enfatiza essa “revolução de sensibilidade” e a influência de Pedrosa no seu trabalho. (Ver: PEDROSA, Mário. Arte e revolução. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 abr. 1957).

32 PAPE, Lygia. *Eat me: a gula ou a luxúria?* In: BORJAS-VILLEL, Manuel J.; VELÁZQUEZ, Teresa (curadores). *Lygia Pape: espaço imantado*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012, p. 372.

33 MORAIS, Frederico. Um laboratório de vanguarda. *Diário de Notícias*, Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 15 out. 1969.

34 MORAIS, Frederico. Comunicação interna para Maurício Roberto. *MAM Cursos: gestão e coordenação*. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 5 out. 1969.

inaugurar “a Universidade de Arte no MAM”. Com o início desse processo, ele reestruturou os cursos do museu, mudando a ênfase de formação técnica para um enfoque conceitual e experimental, criando Ateliês Livres de Arte e estabelecendo duas novas iniciativas em particular: 1) Cultura Visual Contemporânea – curso de oito meses dedicado à cultura visual contemporânea, integrando design, tecnologia, comunicação e semiótica; e 2) Curso Popular de Arte – curso de arte gratuito oferecido aos domingos. O memorando também observava que o departamento desenvolveria de forma pioneira: cursos para funcionários, tanto os que trabalhavam em exposições quanto os guias; criaria audiovisuais; trabalharia em colaboração com a Secretaria de Educação e Cultura; e elaboraria programa de conferências e cursos para bibliotecas locais, centros comunitários, sindicatos e faculdades nas periferias e subúrbios da cidade, incluindo “aulas práticas em praças públicas”.<sup>35</sup> Como Frederico sinalizou no “plano-piloto da futura cidade lúdica”, conceito inicialmente lançado no IV Colóquio da Associação Brasileira de Museus de Arte, em 1969, em sua opinião, “o museu de arte pós-moderna” poderia ser um programador de atividades que poderia se estender por toda a cidade.<sup>36</sup>

Tanto na sua potência de extensão quanto em modalidades internas, o museu pós-moderno pôde se radicalizar numa relação mais porosa de dentro e fora. Em meio a essas iniciativas, o Curso Popular de Arte (1969-1972) surgirá como um rico caldeirão, misturando o social e o popular com a arte experimental e o ativismo educacional. O curso começou em março de 1969, com palestras como “A necessidade da arte”, de Frederico Morais, ou

---

35 MORAIS, Frederico. Comunicação interna para Maurício Roberto. *MAM Cursos: gestão e coordenação*. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 6 mar. 1969.

36 MORAIS, Frederico. Plano-piloto da futura cidade lúdica. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1970.

“Como nasce uma pintura?”, com o artista Sérgio Campos Mello. Posteriormente, os programas envolveram uma dimensão mais sociocultural e experimental, geralmente organizada em blocos de mês com temas específicos. Os jornais, na época, informavam que o curso fazia parte da política de “democratização e divulgação da arte” do MAM, que havia começado no ano anterior, com entrada gratuita aos domingos para exposições e com as feiras de arte promovidas pela Associação Internacional de Artistas Plásticos.<sup>37</sup> Frederico observa que o MAM estava aberto a um amplo público carioca como uma espécie de “cultura maracanãzinho”, referindo-se, naturalmente, ao cadinho popular do famoso estádio de futebol do Rio.<sup>38</sup>

Misturando a energia da contracultura do Tropicalismo e o legado ativista do Centro Popular de Cultura do início da década de 1960, o curso ganhou um “apetite” para o popular, como observou o cineasta Carlos Diegues (Cacá Diegues) em relação ao Cinema Novo –<sup>39</sup> experimentando o cotidiano, o político e o participativo, fundamentalmente entrelaçados na busca de novas formas e formatos. Em 1970, particularmente em sintonia com a participação e a vitória do Brasil na Copa do Mundo daquele ano, o curso enfatizou os temas brasileiros a partir dos principais pensadores que exploravam questões sociopolíticas, tradições etnográficas e antropologia cultural, além de palestras sobre música

---

37 A NOTÍCIA. MAM quer aproximar o povo da arte plástica em geral. Rio de Janeiro, 9 jun. 1969; O ESTADO DE S. PAULO. O MAM do Rio inova. São Paulo, 12 out. 1969; PEDROSA, Vera. Feira e outras. *Correio de Manhã*, Segundo Caderno. Rio de Janeiro, 8 set. 1968.

38 MAM: Como você vê, o MAM é, de fato, um maracanãzinho cultural [release]. MAM Cursos: gestão e coordenação. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1970.

39 ROCHA, Eryk (dir.). *Cinema Novo* [filme documentário]. FM Produções, 2016.

contemporânea brasileira, cinema, teatro e literatura.<sup>40</sup>

O espírito da experimentação também floresceu em outros cursos. Frederico descreve o impulso experimental do momento como um constante “turbilhão de ideias”, em que ele andava pensando em “ocupar todo o espaço e tempo” do museu – cursos à noite, nos fins de semana e do lado de fora.<sup>41</sup> As abordagens pedagógicas estabeleceram relações horizontais entre professores e alunos, formas de arte desmaterializadas e a própria cidade como um contexto criativo. Frederico propunha levar estudantes para supermercados para explorar ideias sobre *pop art*, fazer viagens a lugares de construção para discutir *land art* e pedir respostas criativas e artísticas para os temas de seus alunos. Outro curso/ate-liê, chamado Atividade/Criatividade, de Anna Bella Geiger, Lygia Pape e Antonio Manuel, também se centrava em atividades experimentais baseadas em processos fora da sala de aula, com o objetivo de criar uma “comunidade de criação” com os estudantes.<sup>42</sup> Frederico também enfatizou a importância de os cursos não isolarem os problemas estéticos do momento cotidiano e político. O importante era “agir” no mundo.<sup>43</sup> Nessa ecologia mutuamente enriquecedora do experimental, pedagógico e popular, junto com os interesses artísticos em questões de participação e democratização, novos materiais e formas de suporte, assim como o uso da

---

40 As quatro aulas inaugurais do primeiro semestre de 1970 do Curso Popular de Arte foram: “A cultura brasileira e a renovação artística”, com Pessoa de Moraes (8 de março); “Fundamentos folclóricos da cultura brasileira”, com Edson Carneiro (15 de março); “Cultura brasileira: uma perspectiva sociopolítica”, com Hélio Jaguaribe (22 de março); “Por uma visão antropológica da cultura brasileira”, com Roberto da Matta (29 de março). MAM. *Curso Popular de Arte* [programação]. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1970.

41 Diversas conversas com a autora entre 2015 e 2017.

42 MAM. *Atividade/Criatividade* [release]. MAM Cursos 1971/193. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, [12 janeiro – 25 fevereiro? 1971].

43 JORNAL DO BRASIL. Arte sem bloqueio em curso de férias. Rio de Janeiro, 11 jan. 1971.

cidade e o museu, nasceram os Domingos da Criação – eventos artístico-pedagógicos participativos que aconteceram nos jardins do MAM entre janeiro e agosto de 1971.<sup>44</sup>

### DOMINGOS DA CRIAÇÃO: “O MUSEU É A REEDUCAÇÃO DO HOMEM”<sup>45</sup>

*Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. Daí a importância dos gêneros públicos, de teatro, afiches, música popular, cinema e jornalismo, que transformavam este clima em comício e festa, enquanto a literatura propriamente saía do primeiro plano.*

Roberto Schwarz<sup>46</sup>

Organizados por Frederico, os seis acontecimentos que integraram os Domingos da Criação envolveram artistas como Antonio Manuel, Carlos Vergara e João Goldberg, bem como outros que atuavam em várias modalidades criativas na época, como o diretor de teatro Amir Haddad e os dançarinos/coreógrafos Klauss e Angel Vianna. Frederico viu os Domingos como uma oportunidade de nivelar uma crítica marxista da noção burguesa de entretenimento dominical e reconfigurar o lazer e a não atividade, com base na noção de Oiticica de uma experiência criativa ativa

---

44 Nos primeiros *releases* e matérias nos jornais, a série é chamada “Arte no Domingo”. (MORAIS, Frederico. Atividade/Criatividade. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 jan. 1971). Em vários *releases* é apresentada como parte do Curso Popular de Arte. (MAM. *Curso Popular de Arte* [release]. MAM Cursos: coordenação e gestão 1971/1974. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1971). Com “O tecido do domingo”, a série começa a ser chamada Domingos da Criação.

45 MORAIS, Frederico. O museu é a reeducação do homem. *Diário de Notícias*, Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 2 abr. 1971.

46 SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: \_\_\_\_\_. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Cia. das Letras; Penguin, 2014, p. 31. (Ensaio Selecionado).

e aberta de “crelazer”.<sup>47</sup> Cada domingo teve um material/conceito particular que determinou a natureza das atividades (papel, fio, tecido, terra, som e corpo), enfatizando a simplicidade dos materiais e o tátil, o corporal e o coletivo, além de títulos afetivos, tateando o que Frederico chamou de “tessitura” do domingo, fazendo das palavras um conceito/convite – “Um domingo de papel”, “O domingo por um fio”, “O tecido do domingo”, “Domingo terra a terra”, “O som do domingo”, “O corpo a corpo do domingo”. A ideia era demonstrar que qualquer material poderia ser usado para fazer arte e também posicionar uma subversão antropofágica, em que o uso do lixo como material criativo faria uma crítica à industrialização, subvertendo a imagem instável de uma nação em desenvolvimento com uma promoção da precariedade.<sup>48</sup> A arte era promovida como uma atividade, não como um objeto. O que mais importava, observou Frederico, era o processo.<sup>49</sup>

Como crítico de arte do *Diário de Notícias*, Frederico promoveu ativamente os Domingos através de seus textos, educando os leitores sobre as formas de arte emergentes, as relações entre artistas e públicos e as novas formas de pensar sobre os museus. No primeiro trimestre de 1971, ele publicou nove matérias e dois artigos discutindo os Domingos no *Diário de Notícias*, juntamente com inúmeros artigos em outros jornais e revistas que o citam. Cabe ressaltar seu duplo papel de crítico e organizador, quase impensável hoje em nosso contexto contemporâneo hipermediático. Sua atuação crítica era fundamental na

---

47 OITICICA, Hélio. Crelazer. In: BRETT, Guy et al. (orgs.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 1992, pp. 132-38.

48 MORAIS, Frederico. Um domingo de papel. *Diário de Notícias*, Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 23 jan. 1971.

49 Entrevista com Renata Wilner, 12 mar. 1997. (WILNER, Renata. *A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (dissertação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997, p. 65).

formação de opiniões e percepções públicas tanto dos Domingos quanto do próprio MAM nesse período. Embora rejeitados pela maioria dos críticos de arte da época, como observa Frederico, os Domingos atingiram uma dimensão midiática (e um sentido de outro horizonte de ação estética), saindo das páginas de arte e cultura para se tornar “um fato jornalístico da cidade” —<sup>50</sup> como aponta a pesquisadora Anna Maria Maia no seu estudo sobre arte brasileira e suas intervenções na mídia, um gesto radical de “desaparecer da cobertura de cultura” por apostar em um “reaparecer como fato social”.<sup>51</sup>

Os Domingos também se aproximaram do verão e do espírito de vida cultural ao ar livre do Rio. Ali, os jardins do museu tornaram-se não apenas praças públicas, mas suportes sociais para telas gigantes e coletivas. Cada domingo, das 9 às 19 horas (com encerramento mais cedo no inverno), engajou diversos artistas da época com aqueles que já davam cursos no MAM, além de outros colaboradores e grupos. Moraes enfatizou a sinergia experimental entre os cursos e os Domingos em várias entrevistas.<sup>52</sup> Carlos Vergara e Paulo Roberto Leal, por exemplo, ofereceram o curso Papel e Criatividade após o primeiro Domingo, e Antonio Manuel já estava envolvido no curso Atividade/Criatividade. Outro elemento chave foi o envolvimento de várias indústrias para colaborar com a doação de materiais, tais como jornais e revistas antigas, fios e bobinas, retalhos de tecido, areia e argila. Anárquicas e lúdicas, as imagens registram uma espécie de euforia coletiva de adultos e crianças literalmente nadando em res-

---

50 COELHO, Guilherme (dir.). *Um domingo com Frederico* [filme documentário]. Matizar, 2011.

51 MAIA, Anna Maria. *Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira*. São Paulo: Circuito; Recife: Aplicação, 2016, pp. 150-170.

52 *Jornal da Tarde/O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 abr. 1971.

mas de papel ao fazerem as danças rituais brincantes com tecidos. Igualmente ricas são as imagens dos indivíduos concentrados em atividades específicas, que podem ser vistos totalmente absorvidos pela seriedade do fazer artesanal-conceitual, seja um crochê ou modelando argila, criando roupas de retalhos ou colagens de revistas. Ao capturar esse espírito, a documentação desempenhou um papel extremamente importante. Entendendo a importância da produção de registros visuais, Frederico convidou Beto Felício, que, por sua vez, estendeu o convite a Raul Pedreira para, junto com ele, criar a principal memória fotográfica dos eventos.

Ao mesmo tempo em que os Domingos reverberavam na mídia, conquistando sua identidade visual própria, ressalta-se o uso do termo “manifestação” de forma muito aberta em várias matérias sobre os eventos, um fato curioso diante do auge da repressão militar. É importante lembrar das restrições constitucionais do AI-5, que proibiam protestos e reuniões políticas. Pode-se reconhecer o risco que o MAM corria pelo posicionamento público e/ou que, deliberadamente, se imaginava protegido por uma imunidade criativa,<sup>53</sup> apesar de incidentes anteriores, como quando os militares impediram a abertura da exposição da representação brasileira da Bienal Pré-Paris, programada para abrir no MAM em maio de 1969 – eles literalmente entraram nas galerias, contradizendo de maneira explícita essa condição intocável do museu. Mais tarde, Maurício Roberto refletiria que foi depois desse momento que o museu começou a ter uma conotação subversiva e, a partir de então, uma patrulha militar passou a estar

---

53 MAM. Carta de Maurício Roberto. MAM Cursos: coordenação e gestão. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1971; MORAIS, Frederico. Um domingo de papel. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1971.

sempre estacionada na frente do prédio.<sup>54</sup> Como, então, em plena luz do dia, por assim dizer, era possível apresentar as “manifestações” de arte tão abertamente? Frederico menciona alguns incidentes, mas não há nada que indique que os Domingos tivessem sido ameaçados em termos de censura ou fechamento.<sup>55</sup> Será que, sendo apresentados como aulas criativas, poderia tanto protegê-los quanto politizá-los? Pode ser, como Schwarz sugeriu sobre o teatro de Augusto Boal na época, que “onde Boal brinca de esconde-esconde, haja política; onde faz política, exortação”.<sup>56</sup> Dessa forma, apesar do contexto de repressão, as chamadas públicas dos Domingos como “aulas”, mesmo sendo “manifestações”, podem ter criado o verniz de segurança que, dado o contexto da época, tanto de forma inconsciente quanto consciente, criou a possibilidade da subversão lúdica como linha de fuga para dar lugar à expressão coletiva e política da liberdade. Nesse sentido, “O tecido do domingo” talvez tenha sido o mais comunal e ritualístico da série. Frederico argumentou que, embora seja rico e vital envolver os artistas para criar e fazer as coisas na frente do público, o que é mais revolucionário, e aqui baseado no trabalho do diretor de teatro e ativista francês Jean-Jacques Lebel e do Living Theatre dos vanguardistas americanos Julian Beck e Judith Malina, é quando a cultura é criada dinâmica e coletivamente pela energia humana imersa na criação gratuita, observando que “essas atividades teriam sentido se não fossem privilégio de

---

54 Maurício Roberto apud CALIRMAN, Claudia. *Brazilian art under dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles*. Durham; Londres: Duke University Press, 2012, p. 24.

55 Diversas conversas com a autora entre 2015 e 2017. Beto Felício, que fotografou os eventos, também falou que, se tivesse acontecido algo, ele teria fotografado. Entrevista, jun. 2017.

56 SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969: alguns esquemas. In: \_\_\_\_\_. *As ideias fora do lugar*. São Paulo: Cia. das Letras; Penguin, 2014, p. 36. (Ensaio Selecionados).

uma pessoa, de uma casta e, sobretudo, de uma classe”.<sup>57</sup> Como Frederico assinala, “no fazer criador todos se confundem”.<sup>58</sup> Um colaborador chave aqui foi o diretor de teatro Amir Haddad e seu grupo A Comunidade. Misturando movimentos coreografados e improvisados com a música de Jimi Hendrix e até com a missa folclórica argentina *Misa criolla*, a coletividade performática em torno dos pátios e jardins do MAM lembrava os *Parangolés* de Oiticica e também o *Divisor* de Lygia Pape (um grande tecido branco com fendas, envolvendo um corpo coletivo de mais de cem pessoas), realizado no MAM em 1968.<sup>59</sup>

Apesar da atmosfera festiva dos Domingos, Frederico observa que alguns criticaram o que viram como um desperdício de fio e tecido (especialmente o pessoal de limpeza e segurança do MAM). “Domingo terra a terra” e seu material básico de areia, terra e argila aliviaram tais preocupações, com a exceção do problema da limpeza. Enquanto as atividades eram mais discretas e distribuídas do que a coletividade do domingo anterior, o espírito criativo foi mantido, optando por várias ações artesanais-conceituais. Um repórter que chega ao MAM lembra encontrar as palavras “Arte-Liberdade” escritas no pátio principal.<sup>60</sup> Outro aponta para um cartaz instrucional preso à parede pelo restaurante:

### Manifest(a)ção Ação extinta

---

57 MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra. *Diário de Notícias*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1971. Aqui Frederico se refere ao livro de Jean-Jacques Lebel, *Living theatre: entretiens Julian Beck et Judith Malina* (Paris: Pierre Belfond, 1969).

58 MORAIS, Frederico. A crise da vanguarda no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 106.

59 O GLOBO. Som de Hendrix faz domingo do Museu virar *happening*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1971.

60 O GLOBO. Domingo terra a terra leva muita gente ao MAM. Rio de Janeiro, 26 abr. 1971.

Obra de arte = pensamento

Pensamento = ação

Obra de arte = esclarecimento e iniciar à ação<sup>61</sup>

No mesmo fim de semana, Moraes publicou um artigo importante no suplemento dominical do *Diário de Notícias* (também publicado no *Jornal do Brasil*), apontando antecedentes artísticos como a *arte povera* e a *land art*, bem como questões vitais na época sobre as sinergias entre arte e vida. O artigo também observa influências tais como Oiticica e a instalação participativa de Nelson Leirner *Playground*, que já haviam trazido o brincar e a areia para os pátios do MAM em 1969.<sup>62</sup> Mais tarde, Moraes assinala a participação dos artistas e críticos Osmar Dillon, Roberto Pontual e Paulo Fogaça, entre outros. Mas nesse artigo ele não destaca a participação de nenhum artista específico.<sup>63</sup> Pelo contrário, a série é apresentada como uma forma de pedagogia expandida:

A série Domingos da Criação não constitui um novo “ismo”, escola ou movimento. Sendo uma proposta da Coordenação de Cursos do MAM, tem um caráter mais didático e pedagógico, educativo no sentido mais amplo. As manifestações visam liberar em cada um sua própria criatividade, desenvolver a imaginação a partir do obrar, da atividade.<sup>64</sup>

Os últimos domingos da série – “O som do domingo” e “O

---

61 CORREIO DA MANHÃ. Um domingo terra a terra. Rio de Janeiro, 27 abr. 1971.

62 MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra. *Diário de Notícias*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1971; MORAIS, Frederico. A terra da criação. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 25/26 abr. 1971.

63 Texto para a exposição *Domingos da Criação*. MAM-RJ, out. 2010.

64 MORAIS, Frederico. A criatividade liberada: domingo, terra-a-terra. *Diário de Notícias*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 27 abr. 1971.

corpo a corpo do domingo” – mostravam-se como mais um novo desdobramento dessa criatividade. Em contraste com os quatro eventos anteriores, em que o material foi fornecido – papel, fio, tecido ou terra –, agora o museu só ofereceu o local, espaço e tempo para que o público exercesse sua criatividade. Em meio a música e experimentações sonoras, Frederico reflete que, nas entrelinhas, “O som do domingo” criou tanto um contexto de festa quanto de grito para a angústia política do momento.<sup>65</sup> Esse domingo parece ter sido o mais frequentado por um público bem diversificado. Uma reportagem da época sugere um comparecimento de mais de seis mil pessoas e Frederico, em várias entrevistas, informa um atendimento de aproximadamente dez mil visitantes ao longo do dia.<sup>66</sup> As imagens dessa efervescência foram incluídas numa exposição de fotografias dos eventos, organizada como prática de incluir os registros dos Domingos prévios como parte da programação. A exposição foi divulgada com o sexto evento, juntamente com os planos para a continuação da série.<sup>67</sup> Observam-se com “O som do domingo” e o que acabou sendo o último da série, “O corpo a corpo do domingo”, os desafios e limites da desmaterialização do objeto da arte para uma possível relação radical com a vida, em que o próprio corpo é tomado como foco de um laboratório sensível de subjetividade e coletividade. Como a curadora Júlia Rebouças anota em relação

---

65 Diversas conversas com a autora entre 2015 e 2017.

66 Entrevista com Renata Wilner. (WILNER, Renata. *A experiência dos Domingos da Criação no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (dissertação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997, p. 76). Não há, entretanto, registros oficiais para corroborar esses números.

67 O GLOBO. MAM mostra os Domingos da Criação. Rio de Janeiro, 12 ago. 1971. Frederico tinha planos para mais dois domingos, “É a lei: domingo de madeira” e “Texto contexto do domingo”, que não aconteceram. (MORAIS, Frederico. Cronocolagem. In: GOGAN, Jessica; MORAIS, Frederico. *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*. Rio de Janeiro: Instituto MESA, 2017, p. 295).

aos Domingos, “a experiência de liberdade poderia ser vivida, então, no corpo, pelos sentidos”.<sup>68</sup>

## MUSEU-LIBERDADE: O EXPERIMENTAL DOS DOMINGOS PARA UMA CURADORIA AO AVESSO

Experimental, desmaterializado, livre, hippie, palco e *playground* – os Domingos podem não ter feito gestos políticos abertos, mas certamente operaram como “exercícios” vitais de “crelazer” e coletividade em um momento cultural chave, oferecendo diferentes modelos de arte, museus, educação e espaços públicos. Os Domingos desafiavam formatos e modelos existentes, misturando arte, educação, festa e manifestação com “sua verve, sua gíria, sua tendência à gozação e à avacalhação”, uma atitude que Frederico atribuiu ao espírito tropicalista. Mas, como ele diz, “uma criatividade capaz de tudo integrar, reaproveitar, transformar”.<sup>69</sup> Assim, se, para Frederico, o audiovisual reúne “dois caminhos diferentes, o ensino e a crítica”, os Domingos podem representar tanto um *site specific* quanto uma aula pública,<sup>70</sup> um movimento duplo e simultâneo que o curador/educador Luiz Guilherme Vergara chama “escola de arte pública e escola pública de arte”.<sup>71</sup> Nesse processo, Frederico, como a curadora Cristiana Tejo sugere, forjou uma pedagogia “entrelaçada com sua militância crítica em

---

68 REBOUÇAS, Júlia Maia. *Eis a arte: a atuação do crítico, curador e artista Frederico Moraes* (tese). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017, p. 289.

69 MORAIS, Frederico. A crise da vanguarda no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, pp. 97-8

70 MORAIS, Frederico. A crítica. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 51.

71 VERGARA, Luiz Guilherme. Escola pública da arte versus escola de arte pública – irradiações e acolhimento. *Concinnitas*, ano 12, v. 1, n. 18, pp. 99-111, jun. 2011.

busca de novos parâmetros de julgamento e leitura da nova arte, novas lentes para se enxergar uma nova arte”.<sup>72</sup> Como os *Parangolés* de Oiticica, essa nova arte e nova pedagogia precisavam mergulhar nas dobras e redobras de vestir e assistir, inseparáveis umas das outras e do processo em si – uma curadoria que experimenta, organiza e habita as tensões experienciais de subversão das dicotomias: dentro e fora, teoria e prática, arte e educação, observação e participação, instituição e anti-instituição. Podemos dizer que esse espírito no qual “todos se confundem” poderia oferecer um nó gerador de reversões e possibilidades poéticas, uma “curadoria ao avesso” que desafia e reconfigura as relações entre arte, educação, público, instituição, pesquisa e crítica em práticas horizontais de fazer, ouvir e refletir.<sup>73</sup> Tal curadoria exploraria uma capacidade da arte de atuar como um dispositivo epistemológico e ontológico, convidando-nos a experimentar e ocupar, o que Anna Bella Geiger destacou na época de potência do MAM, “a relação artista-obra-público”.<sup>74</sup> Como dobraduras de mundos e de si mesmo, a arte como ação gera a capacidade de nos vermos no fazer. É a esse respeito que a arte tem o potencial de afeto como educação epistêmica-ontológica. Num clima de censura e ditaduras (e, pode-se acrescentar, diante do contexto contemporâneo, desigualdades persistentes, alienação social e fascismo recorrentes), existe uma urgência política e ética para tal arte e educação.

---

72 TEJO, Cristiana Santiago. *A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini* (tese). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017, p. 185.

73 O conceito de uma curadoria ao avesso, inspirado nos escritos de Tania Rivera (*O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicandlise*. São Paulo: Cosac Naify, 2013) e Peter Pal Pelbart (*O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. Helsinki; São Paulo: N-1 edições, 2013), é um desdobramento em desenvolvimento da tese de doutorado da autora, na qual um capítulo é dedicado aos Domingos e ao MAM. (GOGAN, Jessica. *Curating publics in Brazil: experiment, construct, care* (tese). University of Pittsburgh. Pittsburgh, 2016.

74 GEIGER, Anna Bella. Museu de arte diante do artista: problema de ordem conceitual. VI *Colóquio de Museus de Artes de Brasil*. MAM Administração. Rio de Janeiro: Acervo MAM-RJ, 1972.

# A PRESENÇA, A CONDUÇÃO E A ESCRITA DE GEORGES HENRI RIVIÈRE: DESABILITANDO O ESQUECIMENTO

*Maria Esther Alvarez Valente*

Pesquisadora e professora do Programa de Pós-Graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins (PPACT/MAST).

## INTRODUÇÃO

O convite do professor Mario Chagas para participar do evento A Função Educacional dos Museus: 60 anos do Seminário Regional da Unesco foi muito bem-vindo porque me fez recordar e reconsiderar muitos dos aspectos trabalhados em estudos anteriores. Dez anos atrás, em minha tese de doutorado, foram analisados documentos referentes à reunião que o presente encontro vem lembrar. O recorte da apresentação foi sugestão de Magaly Cabral, ao propor, com base na pesquisa intitulada *Museus de ciência e tecnologia no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950 e 1970*,<sup>1</sup> que fossem abordadas questões de esquecimento sobre o registro do evento agora revisitado. Agradeço a ambos por me fazerem refletir mais uma vez sobre o seminário de 1958.

---

1 VALENTE, M. E. A. *Museus de ciências e tecnologia no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950 e 1970* (tese). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

Na produção do estudo citado acima, no levantamento dos antecedentes dos museus de ciência e tecnologia no país, foram usadas como documentos de referência duas publicações relativas ao Seminário Regional da Unesco realizado no Rio de Janeiro em setembro de 1958: o relatório do seminário, produzido por Georges Henri Rivière (1960),<sup>2</sup> na ocasião presidente do Conselho Internacional de Museus (Icom), e a revista *Museum* de 1959, organizada por Grace L. McCann Morley,<sup>3</sup> que discorreu sobre o seminário, considerando a localidade latino-americana e contemplando os relatórios resumidos dos museus participantes do evento. Certamente, esta última publicação subsidiou a primeira, que relata o encontro que, por iniciativa do Museu da República, se rememora neste ano de 2018. Reitero que, sobre o relatório de Georges Henri Rivière, a interpretação apresentada na pesquisa, datada de 2008, tem foco nos museus de ciências e tecnologia.

No desenvolvimento do tema proposto por Mario Chagas para a mesa intitulada “A presença, a condução e a escrita de Georges Henri Rivière: desabilitando o esquecimento”, destaquei alguns pontos, fruto da análise dos documentos, em que já argumento a questão do esquecimento. Atualizando essa perspectiva, faço uso de referências que sugerem outros olhares sobre algumas das afirmações contidas nas publicações; entre elas, a ausência de referências aos pensadores da educação no Brasil, assim como o já observado na pesquisa anterior, que sublinha no registro de 1958 a ausência de museus de ciência e tecnologia entre os museus do país naquele momento.

Correndo o risco que uma nova leitura ligeira pode provocar, me apoio em dois conceitos no esforço de interpretação: o esquecimento

---

2 RIVIÈRE, G. H. Stage régional d'études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées. *Études et documents d'éducation*, n. 38, 1960.

3 MORLEY, G. Latin America museums. *Museum*, v. 12, n. 4, 1959.

e a circulação de ideias. Ambos os aspectos podem auxiliar em futuras problematizações, chamando a atenção para as localidades e procedências dos atores envolvidos no empreendimento de 1958.

Resumidamente, cabe dizer que o esquecer e o lembrar, como condições humanas, são atos políticos. Decidimos o que queremos ou não lembrar em um processo de significação e ressignificação constantemente marcado por negociações, mais ou menos difícil (Ricoeur, 2004). Em outro ponto, vale sublinhar que toda produção de conhecimento científico ou não é atravessada por diversos atores, atividades, saberes e relações sociais que ultrapassam as instituições, os territórios, as nações, em suas localidades e temporalidades. Nesse conjunto de fatores, as ideias circulam constituindo profissionais e conformando locais que imprimem direções e ações (Pestre, 1996).

### REINTERPRETANDO DOCUMENTOS: A UNESCO

A partir de uma breve releitura dos documentos mencionados, a nova trama narrativa que se tenta construir é estimulada por algumas interrogações levantadas pela curiosidade e na intenção de potencializar outras possíveis contextualizações desse momento, marco da historiografia museológica. Sendo assim, primeiramente, coloca-se a pergunta: onde estão os porta-vozes educadores brasileiros nesse evento, tanto em seu processo de organização quanto nos momentos de atuação no seminário de 1958?

Em busca de uma resposta, convém inicialmente situar a entidade promotora do evento, ou seja, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). O órgão, de caráter internacional, foi criado no pós-Guerra, em 1945, como organismo de apoio à educação, à ciência e à cultura. Desde sua criação, apresentou propostas bastante abrangentes de caráter internacional para a constituição de políticas nas diferentes áreas de sua atuação.

De forma conjuminada, as diferentes áreas envolviam-se no compromisso da reflexão, discussão e produção de normas a serem aplicadas às demandas dos países que as solicitavam.

A proposta materializou-se em uma organização que deveria encarnar uma genuína cultura de paz. De acordo com Valderrama (1995, p. 21), o organismo objetivava estabelecer a solidariedade moral e intelectual na humanidade, procurando prevenir dessa forma um novo conflito mundial. Para efetivar esse propósito, foram definidas algumas linhas de ação, a saber: (1) colaborar com o trabalho do avanço do conhecimento e entendimento mútuo entre os povos e promover o livre fluxo de ideias; (2) elevar os níveis de qualidade da educação entre os povos, tornando-a um elemento acessível a todos; e (3) aumentar e difundir o conhecimento por meio de diversas iniciativas, como promover o intercâmbio de pesquisadores e de publicações, e auxiliar na manutenção de monumentos históricos e acervos bibliográficos como parte da cultura de cada nação.

Vale lembrar que essa entidade foi gerada a partir de um interesse inicial voltado para a educação, prevalecendo como o de sua maior atuação. Durante as discussões de origem, à educação foi acrescentada a dimensão da cultura, fundada na preocupação com a preservação do patrimônio material e imaterial, reconhecida como de grande relevância. E, por fim, a agência contemplou a ciência, elemento considerado de importância no momento em que o organismo foi fundado, condição atribuída ao desenvolvimento científico atrelado ao movimento das pesquisas do pós-Guerra.

Segundo Nilo Dytz Filho (2014), a Unesco é a única agência multilateral declaradamente responsável pela promoção do conhecimento científico em seu conjunto, e trabalha para esse propósito. Nos primeiros anos do pós-Guerra, mais de cem Estados responderam ao chamado da Unesco. Entre eles, o Brasil se beneficiou

dessa oportunidade no campo tanto da ciência e da tecnologia quanto da educação e da cultura.

Nessa direção, para assegurar o intercâmbio científico, cultural e educacional entre os povos, diferentes iniciativas foram desencadeadas. Entre elas, o estabelecimento de uma ampla rede de escritórios de cooperação científica; o apoio financeiro para associações científicas e pesquisadores; a coordenação do trabalho de divulgação e circulação de informações científicas; a informação ao público de todos os países sobre as implicações internacionais das descobertas científicas; a criação de novas formas de cooperação científica internacional (Maio, 2005, p. 117).

Nesse âmbito foi criado o Instituto Brasileiro de Educação, Cultura e Ciência (Ibecc), em 1946, enquanto Comissão Nacional da Unesco no Brasil, com duas sedes, uma no Rio de Janeiro e outra em São Paulo. Tinha o objetivo de gerenciar seus projetos pertinentes às áreas de educação, ciência e cultura.

A instalação da comissão coincidiu com a rearticulação dos grupos de intelectuais e cientistas que, nas duas décadas anteriores, haviam se mobilizado pela reforma da educação e do Ensino Superior do Brasil. Os mesmos intelectuais se filiaram à nova entidade, influenciando-a fortemente (Abrantes e Azevedo, 2010).

## **O SEMINÁRIO E ALGUMAS INCURSÕES SOBRE SEUS ATORES**

No contexto dos interesses do Ibecc (RJ), tendo à frente como coordenador Fernando Tude de Souza, foi proposto à Unesco o seminário de 1958. Esse é um personagem citado nas referências das publicações aqui assinaladas, mas, aparentemente, sem nenhum destaque naquela empreitada. Sublinha-se assim um fato que pode evidenciar o esquecimento na produção dos registros constantes das publicações.

Esse profissional, médico de formação, foi especialista no uso das mídias de rádio e imagem. Substituto de Edgard Roquette-Pinto na Rádio MEC, de quem foi discípulo e que abraçou a educação como missão, fez estudos em Nova York, ciceroneado por Anísio Teixeira. Aproximou-se de John Dewey, referência filosófica que influenciou marcadamente os museus norte-americanos. Tude de Souza fez parte do grupo de intelectuais da geração de Carneiro Leão, Fernando de Azevedo, Anísio Teixeira, Monteiro Lobato, Paschoal Lemme, entre outros. Com eles compartilhou das ideias inovadoras que combatiam a forma “tradicional” de educar/ensinar, momento em que novas práticas e saberes tomavam direções diferentes e destacavam características como a centralidade da criança nas relações de aprendizagem, a cientificidade da escolarização de saberes e fazeres sociais e a exaltação do ato de observar, de intuir, na construção dos conhecimentos do aluno.

Segundo Rangel (2018), que pesquisou a vida de Fernando Tude, pode-se dizer que esse educador ajudou a forjar o campo da educação, com a preocupação de inserir educacionalmente e culturalmente o Brasil na nova ordem capitalista vigente. Ao contrário, os documentos do seminário de 1958 não dão destaque à sua importância.

Confirmando esse ambiente, e de acordo com os pesquisadores Antônio de Abrantes e Nara Azevedo (2010), é fato que na estrutura organizacional do Ibccc, desde a diretoria até as diversas comissões, predominava a presença de educadores e cientistas remanescentes do movimento reformista da Escola Nova, da década de 1930, liderado pela Associação Brasileira de Educação (ABE), formalizada em 1924, e pela Academia Brasileira de Ciências (ABC), constituída em 1916.

É importante dizer que os ideais desses intelectuais permaneceriam vivos, reaparecendo na cena pública após a Segunda

Guerra Mundial, quando, com a adesão de uma nova geração, se reorganizariam em torno de antigas e novas entidades, tais como: a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), criada em 1948; o Conselho Nacional de Pesquisas (CNPq), fundado em 1951; a Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (atual Capes), estabelecida em 1951 e coordenada por Anísio Teixeira; e o Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE), criado em 1956 por esse educador, então diretor do Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos (Inep), hoje Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira.

A partir das posições que ocupavam nessas entidades e em agências governamentais, bem como na universidade e em outras instituições científicas, esses intelectuais mobilizaram-se para implementar políticas de fomento à pesquisa científica, investindo na formação de pesquisadores e de quadros especializados requeridos pelos empreendimentos públicos e privados relacionados ao projeto de desenvolvimento nacional, cujo alvo era o desenvolvimento industrial conduzido pela ação do Estado.

As circunstâncias do momento contribuíram para a calorosa recepção da proposta da Unesco de criar no Brasil uma comissão nacional com o propósito de promover a ciência, a cultura e a educação para o desenvolvimento econômico e social. Assim, o Ibec representou a confluência das diretrizes do organismo internacional, Unesco, definidas desde sua constituição, em 1945, com os interesses de educadores e cientistas locais. A trajetória intelectual desses pensadores e a circulação espacial, institucional e política de suas ideias, entretanto, não foram consideradas em nenhum momento no seminário de 1958, embora eles estivessem envolvidos com sua organização.

Desses intelectuais que transitavam pelo Brasil, vários tiveram forte envolvimento com a política educacional do país e

em particular com os museus, o que, de alguma forma, subsidiou a prática educacional de museus brasileiros. Nas décadas de 1930 e 1940, encontramos uma significativa bibliografia a respeito de novos meios de ensino, nos quais o papel do museu é quase sempre analisado, o que demonstra ser tema de interesse dos escolanovistas ou de seus simpatizantes. Alguns desses autores são: Fernando de Azevedo (*Reforma do ensino no Distrito Federal*, 1929; *Novos caminhos e novos fins*, 1931; *A cultura brasileira*, 1941); Jonathas Serrano (*Como se ensina história*, 1935); Everardo Backheuser (*A técnica da pedagogia moderna: teoria e prática da Escola Nova*, 1934); Francisco Venâncio Filho (*A educação e seu aparelhamento moderno*, 1941); Francisco Venâncio Filho, em coautoria com Serrano (*Cinema e educação*, 1930; *A função educadora dos museus*, 1939); Roquette-Pinto (*A história natural dos pequeninos*, 1925; *Seixos rolados*, 1927); Edgar Sussekind (*Ensino e cultura*, 1940; *A extensão cultural dos museus*, 1946); e José Valladares (*Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*, 1946). Este último foi diretor do Museu Estadual da Bahia e colaborador de Anísio Teixeira, exercendo o cargo de secretário de Educação e Saúde do estado da Bahia. Além disso, compunha o corpo editorial da revista *Museum* como membro do conselho editorial. As obras relacionadas também não aparecem nas referências do evento de 1958.

O seminário de 1958 foi então organizado pelo Ibecc a partir de um convite do Brasil e do Comitê Nacional do Icom (Onicom). Sublinha-se, entretanto, que esse círculo de intelectuais produtores das avançadas ideias para a educação daquele momento não apareceu nos registros do evento aqui tratados, o que surpreende, uma vez que o seminário sugeria o foco na educação e que se previa a frequência de professores de diferentes níveis, ou seja, em princípio, a educação estaria privilegiada.

A Unesco, desde sua criação, foi comprometida com a disseminação internacional de subsídios para a renovação das instituições

museológicas em diferentes momentos. Embora no Brasil houvesse certa sintonia com os debates museológicos e educacionais em relação aos países presentes e aos mais avançados economicamente, a organização e a orientação do seminário vinham da Unesco. Seu propósito era o de propiciar uma reflexão, em diferentes continentes do mundo, sobre a função que o museu deveria cumprir como meio educativo na sociedade (Toral, 1995).

Segundo os registros de Grace Morley (1959), todos os procedimentos em termos de discussão estavam respeitando as condições e especificidades nacionais. Para ela, os debates eram bem frequentados e se davam em apresentações realistas e reflexivas, levantando questões importantes para o continente latino-americano, instalando as bases para futuras discussões.

Na publicação *Museum* de 1959, contudo, não há registro das manifestações dos participantes. E, mesmo no relatório de Georges Henri Rivière, encontra-se apenas uma rápida menção a elas. Para ele, os debates transcorriam sempre na normalidade. A exceção se dava apenas quando a discussão se polarizava entre museólogos e educadores. O desenvolvimento da programação, no formato de curso, parecia se processar de forma intensa, abordando todos os aspectos de um museu: da documentação às possibilidades de recursos da produção de atividades educativas; da conservação aos recursos expositivos e de caráter técnico – situação que pode ser tomada como um programa excessivamente dirigido. A perspectiva em 1958 mostrou-se na forma de complementação e/ou de apropriação das técnicas provenientes do exterior para a apresentação dos conteúdos veiculados pelo museu.

A partir daí, os dois documentos em pauta apresentavam algumas questões à luz do entendimento das informações recolhidas dos participantes. Esses comentários, por vezes, fugiam, em certo sentido, às condições específicas nacionais. Entre elas, considero a questão do entendimento da concepção do museu de ciências e tecnologia.

O relatório final do Seminário Regional de Estudos da Unesco sobre o papel educativo dos museus, elaborado por Georges Henri Rivière (1960), apresenta várias seções, entre as quais uma analisa as diferentes categorias de museu. Nessa seção são apresentados os museus em suas grandes disciplinas de base, que os classificam, e são diversificados em função de decisões cronológicas ou geográficas, a saber: artes plásticas e aplicadas, história e arqueologia, etnografia e folclore e outras ciências humanas, ciências naturais e ciências exatas e técnicas.

De acordo com o relatório, foi constatada por seu autor a ausência da categoria de museus de ciências e tecnologia no Brasil. As diferentes categorias de museu eram analisadas dentro de um determinado roteiro, que foi seguido aqui, para acompanhar o que foi observado sobre essa categoria no país (Rivière, 1960, pp. 51-3).

Na definição e no objetivo da tipologia de museu, o documento apresenta considerações para a delimitação do tipo da instituição. Aspectos vinculados às flutuações da interpretação e da simplificação do tema, da ciência e da técnica, sugerem diferentes categorias de museu. Estão fora da categoria de ciência e tecnologia os museus de ciências naturais, em virtude das fronteiras que separavam as disciplinas das ciências exatas, como, por exemplo, a física, da biologia e da geologia. As que se aproximam com as disciplinas das ciências humanas da arqueologia e etnografia. Nessa ótica estão incluídos os museus categorizados como história de técnicas, museus regionais e especializados, ou especiais. Os museus de agricultura, de higiene, a reconstituição de galerias de minas e os planetários, mesmo quando com abordagens de aspectos técnicos e científicos, não entraram na categoria de museus de ciência e tecnologia.

Na categoria museus especiais, o documento faz referência a dois exemplares brasileiros, o Museu do Ouro e o do Café. Os museus universitários, segundo o relator, podem ser de grande

diversidade, sobretudo porque atendem aos diversos domínios dos campos de conhecimento incorporados na universidade.

De acordo com o relatório, em uma demarcação bem mais delimitada, o museu de ciências e tecnologia poderia ser aquele constituído a partir da explicação dos princípios básicos científicos, em que a história serve somente como introdução dos diferentes temas das disciplinas. Nesse caso, foram sublinhados como responsabilidades desse museu alguns pontos: 1) apresentar ao grande público, fazendo referência ao desenvolvimento histórico, as leis e métodos científicos básicos, as descobertas mais recentes das ciências nos domínios da astrofísica e da energia atômica, por exemplo, e da técnica da civilização industrial; 2) ressaltar que o avanço das ciências aplicadas é função das ciências puras; 3) homenagear os grandes inventores, frisando o que as descobertas proporcionaram a outros indivíduos e a outros povos; 4) contribuir para suscitar vocações nas diferentes áreas disciplinares; 5) disseminar a instrução das disciplinas e o aperfeiçoamento pessoal; 6) desenvolver o espírito crítico e a autonomia; 7) transmitir que a elevação dos níveis de vida está ligada aos progressos científicos e técnicos; 8) auxiliar na integração do respeito aos homens, seus direitos e seu patrimônio cultural na civilização industrial em curso.

No que diz respeito ao museu de ciência e tecnologia, a comissão formada por especialistas estrangeiros vindos da Europa e dos Estados Unidos definiu o museu de ciência e tecnologia como aquele representante das civilizações industriais, que comportam as técnicas e as ciências, colocando em destaque as ciências básicas: as matemáticas, a astronomia, a física e a biologia. Tinha por objetivo homenagear os grandes inventores, sublinhando o que as descobertas proporcionaram a outros homens e a outros povos. Por outro lado, visava contribuir para suscitar vocações voltadas a essas diferentes áreas disciplinares.

Nesse sentido, o autor do relatório considera, no âmbito da América Latina, a abordagem dos temas ligados às técnicas:

Se existem na América Latina muitos museus técnicos especializados, como os três museus de Higiene, o Planetário do Brasil e o Museu de Alimentação na Argentina, certo número deles faz da história um lugar tão amplo que os retiram do quadro dos museus propriamente técnicos (Rivière, 1960, p. 53).

Seguindo o tema científico e técnico na América Latina, ele observa ainda que, “quanto aos museus gerais de ciências e técnicas, só podemos falar de projetos: projeto de Montevideú, ao qual foi associado o Dr. Stephen Thomas, e o projeto do Rio” (Rivière, 1960, p. 53). Em relação ao projeto do Rio de Janeiro, o documento apresenta a informação de Menezes de Oliveira sobre o convênio entre o Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas (CBPF) e a Prefeitura do Distrito Federal (à época no estado da Guanabara, hoje estado do Rio de Janeiro), para a instalação de um museu em terreno próximo à Baía de Guanabara.

Paralelamente a essa iniciativa embrionária, Rivière (1960) acrescenta também a proposta vinda de São Paulo. Ela estaria no bojo das comemorações do aniversário de 400 anos da cidade. O empreendimento era inovador porque aliava a história da ciência com aparatos interativos denominados de “ciência animada”. O projeto tinha por objetivos: 1) transmitir os conhecimentos científicos ao público, demonstrando o papel da ciência na vida cotidiana e no progresso da humanidade; 2) despertar o interesse dos setores públicos e privados em prol da contribuição da ciência, conseguindo sua colaboração para o desenvolvimento científico do país e a consequente elevação do nível técnico e econômico; e 3) despertar vocações.

Uma leitura atual do documento pode revelar que foi a concepção mais antiga de museu que prevaleceu. A permanência em

molde um pouco conservadores se faz sentir no discurso da proposta do relatório de 1958, em que as sugestões inovadoras foram amenizadas ou mesmo desconsideradas. A concepção guarda uma visão que reforça a sacralização da instituição, ao se manifestar contrária ao uso de elementos menos convencionais e que procuravam estimular “grandes emoções”, o que prejudicava a reflexão e o espírito crítico, aspectos caros aos museus.

Sem dúvida, a percepção acompanha uma visão de alguns europeus da época, ainda pouco aberta a uma comunicação mais contundente para atrair o público, mesmo se considerando o Palais de la Découverte e o Deutsches Museum de Munique, que, de alguma forma, já se beneficiavam dessa interatividade. No cômputo geral, as observações destacadas no documento podem demonstrar um caráter mais conservador nas sugestões apresentadas e parece não acompanhar a valorização dos museus de ciências e tecnologia norte-americanos, instituições que há muito se valiam de recursos mais interativos e arrojados, como a manipulação de aparatos. Nesse momento, também se verifica que a função do deleite nesse tipo de museu, embora constante da definição de museu da época, não foi sublinhada nas propostas emitidas no relatório.

Segundo o relatório do seminário, no que se refere mais especificamente aos museus de ciência e tecnologia, as sugestões deveriam ser incorporadas por uma parte daqueles museus que já contemplavam espaços dedicados à temática, mas as observações devem ser consideradas à luz das referências de quem as fez, uma vez que exemplos de renovação, como dito anteriormente, eram correntes nos EUA, e o olhar europeu parece ter prevalecido nesse relatório.

A constatação da ausência de museus de ciência e tecnologia no Brasil por parte dos consultores do seminário de 1958, ao mesmo tempo em que cunha uma percepção fortalecendo formas de ver, também estimula a busca de evidências que possam

subsidiar a confirmação ou não dessa constatação, ou a percorrer caminhos que levem a outras explicações para essa afirmação categórica.

Algumas publicações editadas para a reunião de 1958 no Rio de Janeiro esclarecem e apontam para a existência de museus que, classificados naquela época na categoria de históricos ou outras, seguramente, já correspondiam também ao perfil de museu de técnica ou tecnologia e ciências. Entre eles, o livro de Guy de Hollanda, *Recursos educativos dos museus brasileiros* (1958), é um repertório dos museus brasileiros da época no qual esses museus poderiam ser encontrados.

No Brasil, os museus que, em virtude de suas coleções, poderiam ser classificados como museus científicos e tecnológicos eram incluídos na categoria de museus de história, uma vez que se limitavam a apresentar os aspectos técnicos e científicos em uma perspectiva histórica, em uma concepção linear dos acontecimentos, sem que se explorassem os fenômenos científicos e as questões técnicas, fato que pode ser evidenciado nos guias de museus da época. Sabe-se, no entanto, que essa característica era também vista nos museus europeus e americanos e que, contrariamente, eram considerados museus de ciência e técnica.

Exemplo dessa orientação é o Museu do Ouro, criado em Sabará no ano de 1946, concebido com o propósito de abordar a temática que envolve a técnica de extração e preparo do ouro, por meio de exposição exemplarmente organizada. O museu aparece na publicação de Hollanda (1958) em diferentes categorias: história do Brasil; história regional; e do “ouro”, como temática específica.

Ainda, na classificação desse autor, entre os museus especializados incluíam-se os de ciências naturais (botânica, caça, geologia e mineralogia, pesca marítima, zoologia, zoologia médica, paleontologia, entre outros), mas, ao mesmo tempo, podem estar

presentes nas categorias histórico ou biográfico. Nessa publicação, o Museu Casa de Santos-Dumont, localizado na cidade de Petrópolis (RJ), pode ser tanto um museu especializado dedicado à história da aeronáutica quanto um museu biográfico. Hoje, entretanto, poderíamos acrescentar-lhe mais uma categoria, a da técnica. O mesmo se dá com o Museu do Diamante, localizado em Diamantina (MG), cuja finalidade é a de “recolher, classificar, conservar e expor adequadamente elementos característicos das jazidas, formações e espécimes de diamantes ocorrentes no Brasil, bem como objetos de valor histórico e artístico relacionados com a indústria daquela mineração” (Hollanda, 1958, p. 110).

A obra de Hollanda não usa a classificação de museu de técnica ou tecnologia, ou de ciências, e, nesse caso, os museus dedicados à pesca, à produção do café, à extração de diamantes, à tecnologia de serviços florestais, de higiene e saúde, ou biográficos, de perfil científico-tecnológico, não aparecem assim categorizados. Na mesma obra encontra-se o Museu de Ciências de São Paulo, registrado em diferentes seções: na listagem geral de museus; na de cidades brasileiras que possuíam museus; e na de museus e suas entidades mantenedoras (pública ou privada). Ele não aparece em nenhuma outra seção que lhe pudesse conferir a categoria ciência e tecnologia.

O fato pode corresponder a uma questão, apenas, de nomenclatura, consideradas as observações de Georges Henri Rivière (1960) e de Hollanda (1958). Nesse sentido, mesmo que muitas dessas unidades pareçam singelas aos olhos estrangeiros, e longe de se compararem com os grandes museus europeus ou norte-americanos, a observância dos museus por uma exclusiva interpretação suprime a existência da categoria de museus de ciência e técnica/tecnologia no Brasil. Por uma ótica mais flexível e circunstanciada, entretanto, muitas das unidades aqui apresentadas poderiam estar mais bem classificadas nessa categoria.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Brasil, no campo da museologia e dos museus em geral, existe uma retórica que perpetua ideias, reflexo muitas vezes da ausência de investigação nesses setores, que não percebe uma museologia brasileira mais dinâmica do que supõe o senso comum. No entanto, o conhecimento dos vínculos com diferentes instâncias organizacionais pode conferir outro sentido a essas percepções. Assim, ao se sublinharem ligações institucionais, valorizam-se também diferentes movimentos temporais.

Uma avaliação mais aprofundada dos efeitos dos acontecimentos passados, inclusive daquela geração e das subsequentes, ainda merece mais estudos, assim como a investigação de outros processos sociais, que contribuam para elucidar os diversos caminhos trilhados pela relação entre a sociedade, as ciências, a cultura, a educação e a museologia no país.

As observações aqui apresentadas sinalizam que as análises das questões que envolvem os museus têm implicações muito mais complexas que as restritas circunstâncias internas da instituição, vistas, em muitas ocasiões, mais isoladas do que contextualizadas. Nesse sentido, vale destacar que, para a compreensão dessas instituições, é preciso se debruçar sobre documentos situados fora do âmbito dos museus, sendo que, mesmo os documentos selecionados no campo da museologia, devem ser analisados por diferentes olhares.

## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, A. C. S. de; AZEVEDO, N. O Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura e a institucionalização da ciência no Brasil, 1946-1966. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, Belém, v. 5, n. 2, maio-ago. 2010, pp. 469-89.
- DYTZ FILHO, N. *Crise e reforma da Unesco: reflexões sobre a promoção do poder brando do Brasil no plano multilateral*. Brasília: Funag, 2014. (Coleção CAE).
- HOLLANDA, G. de. *Recursos educativos dos museus brasileiros*. Rio de Janeiro: CBPE; Onicom, 1958.
- MAIO, M. C. A Unesco e o projeto de criação de um laboratório científico internacional na Amazônia. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 53, jan.-abr. 2005.
- MORLEY, G. Latin America museums. *Museum*, v. 12, n. 4, 1959.
- PESTRE, D. Por uma nova história social e cultural das ciências: novas definições, novos objetos, novas abordagens. *Cadernos IG/Unicamp*, v. 6, 1996, pp. 3-57.
- RANGEL, J. A. *O moderno Dom Quixote Fernando Tude de Souza e o projeto roquetiano de educação popular através do Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação e Saúde nas décadas de 1940 e 1950*. Disponível em: <http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema4/0448.pdf>. Acesso em: 10 set. 2018.
- RICOEUR, P. *Memory, history, forgetting*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- RIVIÈRE, G. H. Stage Régional d'Études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées. *Études et Documents d'Éducation*, n. 38, 1960.
- TORAL, H. C. Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus, Rio de Janeiro – 1958. In: ARAÚJO, M.; BRUNO, M. C. (orgs.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.
- VALDERRAMA, F. *A history of Unesco*. Paris: Unesco, 1995.
- VALENTE, M. E. A. *Museus de ciências e tecnologia no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950 e 1970* (tese). Unicamp. Campinas, 2008.

# DESAFIOS DA EDUCAÇÃO MUSEAL/ PNM/PNEM

*Magaly Cabral*

Pedagoga, museóloga, mestre em Educação,  
consultora em educação em museus.

## A TÍTULO DE DESABAFO

NO DIA SEGUINTE AO INCÊNDIO DO MUSEU NACIONAL, PELA manhã, João perguntou à mãe se os dinossauros haviam apagado o incêndio. Isso indica que João não esqueceu sua visita, realizada quatro meses antes. Isso mostra bem o impacto causado em João pelo dinossauro, embora tenha se interessado também por outros objetos do museu. O Museu Nacional ficará para sempre na memória de João. Elaine Gurian, educadora de museus americana, numa conferência do Ceca há muitos anos, comentou que, muitos anos depois de visitar um museu, uma criança sempre dirá: “Ah! Eu me lembro de ter visto isso no museu!”. Em 1985, Gerard van der Hoek, então diretor do Departamento de Educação do Rijksmuseum, em Amsterdã, na Conferência do Ceca em Barcelona, assinalou que “uma das melhores recompensas do museu é quando as crianças o levam em seus corações” (1991, p. 35). João levará o Museu Nacional em seu coração, mas não poderá retornar a ele.

Infelizmente, os dinossauros não conseguiram apagar o fogo, nem os bombeiros. Nem as autoridades responsáveis pela manutenção do museu conseguiram ou se importaram em fazer alguma coisa para impedir o incêndio. Assim como as demais autoridades responsáveis pela manutenção de museus, de um modo geral, não se importam com o que lhes possa acontecer.

Poderia encerrar esta minha fala aqui, sublinhando que, na situação em que se encontra a maior parte de nossos museus, os desafios da educação museal estão na própria existência de museus, mas sou uma educadora e, como tal, acredito na possibilidade de dias de qualidade para os museus brasileiros: cuidados, conservados, equipados. A tragédia no mais antigo e importante museu do país, que acabava de celebrar 200 anos de existência, deve servir de norte para as autoridades brasileiras se importarem com nossos museus e nossa memória.

Após ter escrito as palavras acima, sou pega pelo pé com a notícia do desmanche do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e da criação da Agência Brasileira de Museus (Abram). Perplexidade. Uma década de construções museais será jogada fora, sem discussão com o campo?

De qualquer modo, vamos conversar um pouco sobre o nosso tema. Os museus continuam existindo, apesar das canetadas de nossos dirigentes, de forma açodada, entre quatro paredes de gabinete, sem discutir o melhor com os profissionais dos museus, só para mostrar serviço depois do incêndio do Museu Nacional.

## INTRODUÇÃO

Começamos pela expressão educação museal, que não surgiu aleatoriamente. O primeiro a usar essa expressão deve ter sido Mario Chagas, em 2001, por ocasião do II Seminário sobre o Formal e o Não Formal na Dimensão Educativa dos Museus, realizado em conjunto pelo Museu da Vida (Fiocruz) e pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast). Mario termina sua fala dizendo:

Por mais que se possa falar em educação museal, ou mesmo patrimonial, importa perceber que os adjetivos não configuram uma metodologia específica, mas sim um campo de trabalho. Dentro desse campo,

poderão ser desenvolvidas diferentes orientações metodológicas, teóricas e ideológicas. Em outros termos: a educação museal, ou patrimonial, não tem valor em si. Além disso, por mais que determinados profissionais de museus queiram fixar critérios de leitura de acervos e estabelecer procedimentos de fruição e determinar o modo pelo qual o museu deve ser percebido, sempre será possível novas leituras; a experiência do sujeito com o patrimônio cultural e o território museal não está dada à partida, ao contrário, constitui um campo de múltiplas possibilidades. A experiência museal inovadora não é aquela que garante a transmissão de informações mais ou menos fidedignas, e sim a que tece teia conectando subjetividades (2002, p. 57).

Naquele momento, as questões em torno da educação patrimonial se colocavam, e Mario, entre outros educadores, eu inclusive, se posicionava.

Em junho/julho de 2010, no I Encontro de Educadores do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em Petrópolis, no Museu Imperial, que teve por objetivo traçar diretrizes e estratégias para a elaboração de uma política de educação para os museus do Ibram, a *Carta de Petrópolis* resultante do encontro teve como subtítulo “Subsídios para a construção de uma política nacional de educação museal”. Nesse momento, Mario Chagas era o diretor do Departamento de Processos Museais, ao qual a Coordenação de Museologia Social e Educação (Comuse) era subordinada. A partir daí, quando começaram as discussões para a citada política, a expressão educação museal estava posta. É preciso registrar que os profissionais de museus, e não só educadores de todo o país, foram chamados a participar das discussões da elaboração da Política Nacional de Educação Museal. Por meio de um blog – o Blog PNEM –, profissionais de todo o país foram convidados a participar. Também nos Fóruns Nacionais de Museus, em Petrópolis (2012), Belém (2014) e Porto Alegre (2017), e em

diversos encontros presenciais, a construção do programa foi se dando. Finalmente, o Programa Nacional de Educação Museal se transformou na Política Nacional de Educação Museal, consolidando-se como política pública de âmbito nacional, uma demanda histórica do campo da educação museal, e hoje temos a publicação do *Caderno da Política Nacional de Educação Museal*, o *Caderno da PNEM*. Assim, quem se interessou teve todas as oportunidades, até 2017, de discutir o termo educação museal. Não foi um termo imposto.

É preciso registrar, entretanto, que, antes de chegarmos à PNEM, tivemos, e ela foi uma consequência, a Política Nacional de Museus, a PNM, proposta em 2003, e que, lá no seu Eixo 2 – Democratização e acesso aos bens culturais –, tratava da ação educativa nos museus. Registre-se novamente que a PNM, como chamou a atenção na sua apresentação o então ministro Gil, “tem em suas bases o reflexo de uma multiplicidade de vozes, uma vez que construída a várias mãos” (2003, p. 2). A PNM também não foi imposta.

## PENSANDO NOS DESAFIOS

Acima de tudo, neste momento, o desafio, na minha opinião, se concentra, em primeiro lugar, na realização de concurso público no caso dos museus vinculados ao Ibram, pois, mais uma vez, os quadros de funcionários se rarefazem por motivo de aposentadorias; e, posso afirmar, em diversos museus pelo país, museus que até nunca contaram com um quadro de educadores. Um segundo desafio que se coloca é a existência, nos museus, de profissionais/educadores bem preparados e interessados, profissionais que reflitam sobre a instituição museu e sobre educação. Ainda há museus que não possuem serviço educativo estruturado, ou educadores de museus bem preparados. Infelizmente, muitos profissionais ainda continuam escolarizando os museus, esquecendo-se

das especificidades de um museu. Isso, é claro, porque não se dedicaram a compreender a instituição em que trabalham.

Assim, é necessário, numa primeira instância, retomar as oficinas de capacitação promovidas pelo Ibram pelo país e, na impossibilidade de realizá-las devido às restrições orçamentárias, dar ênfase ao programa Saber Museu, desenvolvido pelo Ibram, um ambiente virtual de aprendizagem (Moodle) que visa integrar os diferentes esforços de formação já empreendidos pelo Ibram.

Nos estados, é importante também que os sistemas estaduais de museus propiciem a realização de oficinas sobre educação museal.

Mas há um passo maior a ser dado: a formação dos educadores de museus. Infelizmente, o Curso de Pós-Graduação em Educação Museal, estabelecido em 2014 por meio de parceria técnica entre os museus Castro Maya e da República/Ibram/MinC e o Instituto Superior de Educação, vinculado à Fundação de Apoio à Escola Técnica do Estado do Rio de Janeiro (Faetec), não teve seu novo convênio renovado, estando por acontecer, mas as Faculdades de Educação em Minas Gerais e no Rio de Janeiro estão em vias de abrir esses cursos de formação. A qualificação dos profissionais que atuam na educação museal é fundamental.

Nas duas últimas décadas, os responsáveis por ações educativas em museus começaram a apresentar uma maior reflexão sobre sua atuação. Nesse período, oficinas, encontros, seminários e conferências sobre educação em museus vêm sendo realizados e diversos profissionais concluíram mestrado e doutorado na área, conferindo a esse campo do conhecimento um caráter mais científico. Não podemos “prescindir da ciência, nem da tecnologia, com as quais instrumentalizamos melhor nossa luta” (Freire, 2005, p. 22); não basta que tenhamos boa vontade, é fundamental que tenhamos conhecimento acerca dos nossos objetos de estudo. A educação museal requer que seja pensada com rigor no que tange a perguntas do tipo “como?”, “por quê?”, “para quem?”.

Hoje vemos as pesquisas na área se tornando uma realidade, o que significa reflexão sobre a prática da educação museal. No Museu Histórico Nacional, por exemplo, foi criada a linha de pesquisa “Educação museal: conceitos, história e políticas” no grupo Escritas da História em Museus (MHN/CNPq). Isso significa pesquisa na área da educação museal sem ser somente em função de dissertações e teses.

Mas o maior desafio hoje, na minha opinião, é o desdobramento das ações de implementação dos princípios e das diretrizes da Política Nacional de Educação Museal, uma vez que se trata de um importante instrumento de consolidação da área da educação museal no país. Como lembra o presidente do Ibram na apresentação do *Caderno da PNEM* recém-lançado, “o documento resultante é representativo da interlocução entre museus de todo o país, com o protagonismo de seus educadores”.

Espera-se que os educadores de museus neste país estejam, cada vez mais, aptos a se apresentar para concorrer aos três importantes prêmios que têm sido destinados à área de educação em museus: o prêmio Darcy Ribeiro, criado em 2007, oferecido pelo Ibram; os dois prêmios internacionais, já concedidos a vários museus brasileiros, Best Practice, oferecido pelo Ceca/Icom, mas somente aos membros do Ceca/Icom e o Ibero-Americano de Educação, oferecido pelo Ibermuseum.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sessenta anos se passaram desde o Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus. Evoluímos, e muito. As dissertações de mestrado e teses de doutorado demonstram o pensamento e as reflexões dos educadores. A PNEM é uma prova, demonstra o crescimento na área.

É sempre necessário apontar, contudo, que o papel educacional

do museu, qualquer que seja seu tamanho, localização ou tipologia, não é somente importante, mas também detentor de uma ampla responsabilidade social, pois devemos reconhecer que o museu é uma organização cultural situada numa estrutura contraditória e socialmente desigual. E é o setor educativo de um museu que faz a ponte entre ele e o público.

Assim, mais importante que tudo é o compromisso com a museologia social. Incomoda-me muito quando ouço colegas que falam que somente os museus comunitários têm esse compromisso e, pior, contrapondo-os aos museus tradicionais e afirmando que estes não possuem tal compromisso (infelizmente ouvi isso do professor Vladimir, no primeiro dia deste seminário). Cito Mario Chagas, com quem sei que o professor Vladimir dialoga:

A característica fundamental do museu tradicional não está na existência ou não de uma coleção, e sim no tipo de relação que os participantes do processo museal mantêm entre si. Em outros termos: museus tradicionais podem ser alternativos; museus alternativos também se tradicionalizam.

Maria Célia Santos, num texto escrito recentemente para o módulo Museu e Educação do IV Curso de Estudos Avançados em Museologia (IV Ceam), que acaba de acontecer no Museu da República, e que ela me deu a honra de compartilhar comigo, diz que “a ação sociocultural e educativa dos museus [...] é a essência do trabalho museológico e da instituição museu”.

Maria Célia diz que lhe parece que, na atualidade, não é viável falar de uma única educação museal. Segundo ela:

A universalidade e a unanimidade a respeito da relação museu-educação necessitam ser desconstruídas, explicitadas e compreendidas como práticas diferenciadas e recontextualizadas, assim como os museus. [...] Acreditamos que, na construção de um mundo social e ecologicamente

mais justo, não poderemos deixar de ouvir e refletir sobre as diferentes vozes que estejam comprometidas com a construção de valores como tolerância, solidariedade, justiça, fraternidade, amor e ecologia.

Concordando com Maria Célia, acredito que a educação museal deve ter por objetivo ser uma prática para o exercício pleno da cidadania, que, por sua vez, implica exercer a responsabilidade social. Mais uma vez me utilizo de Paulo Freire para lembrar que quanto mais nos capacitamos como profissionais, quanto mais sistematizamos nossas experiências, quanto mais nos utilizamos do patrimônio cultural, que pertence a todos, mais aumenta nossa responsabilidade com os homens. E esse é um pressuposto que precisamos ter sempre em mente no momento de definirmos nossas ações e desenvolvermos nossos projetos. Nossa responsabilidade é com o outro, com o público que nos visita e merece nosso respeito. Não podemos nos descuidar do nosso compromisso de preservar e comunicar esse patrimônio cultural, que, temporariamente, é nosso instrumento de trabalho, da melhor forma possível.

## REFERÊNCIAS

- BRASIL. *Política Nacional de Museus*. MinC/Iphan/Departamento de Museus e Centros Culturais, 2003.
- CHAGAS, Mario de Souza. *Museus de ciência: assim é, se lhes parece. Caderno do Museu da Vida. O formal e o não formal na dimensão educativa dos museus – 2001/2002*, Rio de Janeiro: Museu da Vida e Museu de Astronomia e Ciências Afins,, 2002, pp. 48-56.
- FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p. 22.
- HOEK, Gerard van der. Jonnny is doing better now. *ICOM Education*, Ceca, Calcutá, n. 12-13, 1991, pp. 30-5.

# DESAFIOS DA EDUCAÇÃO MUSEAL: SEMINÁRIO REGIONAL DA UNESCO SOBRE A FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS SESSENTA ANOS DEPOIS

*Fernanda Santana Rabello de Castro*

Educadora museal no Museu Castro Maya e no Museu Histórico Nacional/Ibram. Integra o comitê gestor da Rede de Educadores em Museus do Rio de Janeiro (2014-2019). Graduada em História, é mestra e doutora em Educação. Coordena as atividades do Programa de Elaboração e Pesquisa em Educação Museal do Núcleo de Educação do Museu Histórico Nacional e a linha de pesquisa “Educação museal: conceitos, história e políticas” do grupo de pesquisa do Museu Histórico Nacional no CNPq “Escritas da história em museus: objetos, narrativas e temporalidades”.

**A EDUCAÇÃO MUSEAL TEM-SE CONSOLIDADO NO BRASIL COMO CAMPO** profissional, teórico e prático já há mais de um século. Pensando em seus desafios contemporâneos, é possível identificar muitas possibilidades, potencialidades e também alguns obstáculos, que, sendo levantados e tratados por políticas públicas, podem ser trabalhados no sentido de avançar no desenvolvimento do campo.

---

1 Comunicação apresentada em Petrópolis, no Palácio Rio Negro, no dia 20 de setembro de 2018, no âmbito do seminário A Função Educacional dos Museus: 60 Anos do Seminário Regional da Unesco, realizado entre 18 e 21 de setembro de 2018 pelo Museu da República/Ibram.

A Política Nacional de Educação Museal (PNEM)<sup>2</sup> reuniu em seu processo, seus produtos e seus desdobramentos as questões mais pertinentes para o debate atual sobre o ponto da situação da educação museal no Brasil.

Fruto do desenvolvimento do Programa Nacional de Educação Museal, criado pela Coordenação de Museologia Social e Educação do Departamento de Processos Museais (Comuse/DPMUS) do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), a PNEM desenvolveu-se em um processo participativo de construção inspirado na *Carta de Petrópolis*, documento elaborado em 2010 no âmbito do I Encontro de Educadores do Ibram.

Entre 2012 e 2017 esse programa criou espaços virtuais e presenciais de consulta pública e elaboração coletiva de propostas que culminaram no *Documento final da Política Nacional de Educação Museal*, bem como no *Caderno da PNEM*. Este último é uma publicação que reúne textos sobre a história da educação museal no Brasil e o processo de construção da PNEM e apresenta debates teóricos e conceituais que embasam os cinco princípios e as dezoito diretrizes da PNEM, consolidados na Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017, publicada pelo Ibram.

Venho constantemente afirmando que a PNEM produziu em seu desenvolvimento um diagnóstico informal da educação museal no Brasil. Isso porque, apesar de não ter sido empreendida uma pesquisa formal e preestabelecida sobre a situação dessa

---

2 Para mais informações sobre a PNEM, acesse o *Caderno da PNEM*, disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2018/06/Caderno-da-PNEM.pdf>. Narrativas e análises sobre o desenvolvimento da PNEM também podem ser vistos em: CASTRO, Fernanda. A experiência participativa da Política Nacional de Educação Museal. In: IPHAN. *Educação patrimonial: políticas, relações de poder e ações afirmativas*. João Pessoa, 2015. Disponível em: <https://casadopatrimoniiodapb.com/caderno-tematico-no-05-educacao-patrimonial-politicas-relacoes-de-poder-e-acoes-afirmativas-2>; ou em: CASTRO, Fernanda. *Construindo o campo da educação museal: um passeio pelas políticas públicas de museus no Brasil e em Portugal* (tese). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2018.

matéria, por meio das contribuições e dos debates que surgiram nos fóruns virtuais e presenciais que fizeram parte da construção participativa da Política Nacional de Educação Museal, é possível perceber problemas e desafios, avanços, exemplos de práticas e das circunstâncias que envolvem o trabalho e a situação dos profissionais de educação museal nacionalmente.

Entre os pontos mais urgentes para o debate sobre os atuais desafios da educação museal no Brasil, destaco alguns que estão presentes na fundamentação e no desenvolvimento da PNEM: o reconhecimento da função educativa dos museus; a formação dos profissionais de educação museal; a profissionalização do campo; e a relação entre o trabalho educativo e a gestão dos museus.

Alguns desses pontos são foco de debate no campo e estão apontados desde 1958, como se observa no relatório assinado por Georges Rivière, que resume os debates levados a cabo no Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus. Mesmo antes, se levarmos em conta toda a produção sobre o tema que vinha sendo realizada por profissionais de museus no Brasil, constata-se um largo debate que nos dá pistas interessantes sobre o desenvolvimento da educação museal nacionalmente e sobre como o seminário de 1958 a marcou profundamente.

A primeira metade do século XX contou com uma rica produção intelectual de profissionais que trabalhavam com educação nos principais museus do país. Ressalto o papel de Bertha Lutz, educadora, cientista e militante feminista, Edgar Sussekind de Mendonça, Roquette-Pinto, Heloísa Alberto Torres, que atuaram no Museu Nacional, sede do primeiro setor educativo institucionalizado de museus no Brasil, Venâncio Filho, Florêncio Trigueiros dos Santos, José Valladares, Guy de Hollanda, Leontina Silva Busch, Sigrid Porto, Nair Moraes de Carvalho, Regina Real, que produziram importantes obras que refletiam o estado da arte da educação museal no Brasil pré-1958. Em suas obras,

esses autores analisaram as ações educativas de museus brasileiros, refletiram sobre a função educativa do museu e demonstraram inspiração na experiência norte-americana, tendo muitos deles realizado viagens para ter conhecimento dos projetos e das estruturas dos museus americanos em sua atuação educativa. Aparentemente, era essa, até então, a verdadeira inspiração para o trabalho educativo em museus no Brasil.

Seguindo uma tendência em outro sentido, o seminário regional da Unesco de 1958, apesar de ter o recorte da América Latina, teve como participantes representantes das metrópoles das colônias locais, tendo sido responsável pela elaboração de seu relatório final o então diretor do Conselho Internacional de Museus (Icom), Georges Henri Rivière. O seminário serviu então como orientação para a atuação educativa em museus a partir de outras orientações, de inspiração europeia, em especial francesa. Toda a literatura oferecida no seminário desconsiderou as produções nacionais dos países envolvidos, sendo majoritariamente estrangeira.

Ao contrário do que já acontecia nos EUA, em que a função educativa dos museus era uma realidade em curso, o seminário regional de 1958 apenas introduziu essa questão, sendo ainda muito destacado o papel do museu como complementar ao da escola no desenvolvimento de ações educativas.

No sentido de demarcar o debate sobre o papel que os museus teriam na educação e sobre o reconhecimento de uma função específica educativa dessa instituição, no relatório de 1958 Rivière coloca que:

O museu pode fazer muito em benefício da educação. A importância de seu papel nesse ponto não deixa de crescer. Trata-se de dar à função educativa do museu toda a importância que merece, sem diminuir com isso o nível da instituição nem pôr em perigo o cumprimento de

outros fins não menos essenciais: conservação física, investigação científica, deleite etc. (p. 26, tradução livre).

Após sessenta anos da realização do seminário, esse reconhecimento é ainda uma tarefa que está na ordem do dia. A Política Nacional de Educação Museal propõe em seu primeiro princípio “estabelecer a educação museal como função dos museus, reconhecida nas leis e explicitada nos documentos norteadores, juntamente com a preservação, comunicação e pesquisa” (Ibram, 2017, p. 4).

Se muito já se obteve em termos de desenvolvimento da prática e do campo de debates teóricos e metodológicos da educação museal nesses sessenta anos que separam o Seminário Regional da Unesco dos dias atuais, muito ainda falta para que se dê um verdadeiro reconhecimento da educação museal como campo profissional, teórico e de produção de conhecimento, em especial, com mesma consideração na hierarquia dos processos museais e das funções dos museus.

Os debates da PNEM, que podem até hoje ser vistos no seu blog, muitas vezes apontaram para uma falta de entendimento de que a educação não é atividade auxiliar, ou mesmo de que é indispensável para o cumprimento da missão institucional dos museus. Por vezes, os relatos narraram situações em que os educadores ou setores educativos não participavam de instâncias decisórias nos museus, ou mesmo das atividades de concepção e elaboração de outras ações, como realização de exposições, deliberações sobre orçamento ou sobre funcionamento da estrutura organizativa institucional.

Na verdade, muitos foram os relatos, que podem ser averiguados nos dados produzidos pelo setor museal, que demonstram que mesmo a existência de setores educativos, ou de equipes profissionais responsáveis especificamente pelo trabalho educativo,

não é uma realidade para a maior parte dos museus no Brasil. Sobre esse assunto, o relatório de 1958 trazia que:

Os grandes museus compreendem um número variável de seções científicas, que se distinguem por assunto, época, território etc. e estão dirigidas por “conservadores” especializados. [...] Tendo em conta as prerrogativas do conservador, e em cooperação, se necessário, com o especialista de relações públicas, o serviço educativo tem por objetivo preparar e pôr em prática os programas de educação (Rivière, 1958, p. 15, tradução livre).

Em proposta semelhante, a PNEM nos traz em seu terceiro princípio que é necessário:

Garantir que cada instituição possua setor de educação museal, composto por uma equipe qualificada e multidisciplinar, com a mesma equivalência apontada no organograma para os demais setores técnicos do museu, prevendo dotação orçamentária e participação nas esferas decisórias do museu (Ibram, 2017, p. 4).

Ambas as proposições reconhecem que a prática educativa precisa de um setor próprio, com profissionais dedicados às suas ações e com função específica dentro do museu. Ainda sobre o reconhecimento da função educativa dos museus, destaco as falas de participantes do processo de construção da PNEM, que contribuíram no fórum virtual com as seguintes propostas, que se relacionam com o apontado tanto no relatório de 1958 quanto na PNEM. Segundo Mila Chiovatto,

Em relação ao lugar da educação, acredito que ela deva estar inserida no plano museológico integral. Apenas assim deixaríamos de ser um aglomerado de ações dispersas, ou mesmo de programas, que se

desenvolvem na instituição. Creio que a prioridade é entendermos a educação como uma das funções do museu (2013).

A partir da fala de Chiovatto, podemos perceber como a PNEM foi construída tendo como base as experiências e sugestões coletadas a partir da participação direta de educadores, tendo como base as suas realidades cotidianas.

Nesse sentido, esse documento apresenta tanto semelhanças quanto diferenças com o documento de 1958. Redigido pelo então presidente do Icom, e seguindo debates orientados pelos organizadores do evento, de acordo com uma literatura previamente selecionada, o seminário de 1958 teve um caráter, de certa forma, colonizador. Apresentou-se uma visão de museu, educação e função educativa para os museus já previamente moldada. As experiências dos participantes foram ouvidas e, em alguma medida, estão presentes, muito a título de narrativa e exemplificação, no texto do relatório.

Já a PNEM, tendo sido construída de forma participativa, desde o debate e a coleta de propostas nos fóruns virtuais e presenciais, até a votação de seu texto final, feita em dois encontros nacionais, apresenta uma redação que foi coletivamente elaborada e que tem como fundamento principal a realidade e as experiências já vividas pelos educadores que a compuseram.

Do mesmo modo, essas experiências estiveram presentes no debate sobre dois temas, interligados, que aparecem desde o relatório de 1958, mantendo-se ainda pertinentes: a questão da formação dos profissionais de educação museal e da sua profissionalização.

A PNEM levantou, nesse sentido, importantes questionamentos, que aqui listo de maneira sintética: (1) Onde se forma o profissional de educação museal? (2) Onde se dá a produção de conhecimento do campo e de que forma? (3) Que relações de trabalho mantêm os profissionais da área e as instituições? (4) Como

se organizam no âmbito profissional os educadores? (5) Que condições de trabalho possuem?

A respeito do assunto, Rivière apresenta em seu relatório um tópico dedicado à formação profissional: “Ensino e aperfeiçoamento profissional do pessoal de museus”. Nele o autor afirma, a respeito de todos os profissionais que trabalham no museu, que: “uma formação complementar em museologia e museografia se faz cada vez mais necessária pela maior especialização e pelo crescente desenvolvimento dos métodos de direção dos museus, quer se trate da administração, da conservação material, da apresentação, da educação etc.” (Rivière, 1958, p. 18, tradução livre).

Na PNEM, o tema é tratado na diretriz 1 do eixo II – Profissionais, formação e pesquisa, aparecendo da seguinte forma: “Promover o profissional de educação museal, incentivando o investimento na formação específica e continuada de profissionais que atuam no campo” (Ibram, 2017, p. 6).

Em ambos os documentos o assunto desenvolve-se ainda mais, entrando em proposições mais específicas e relacionando a formação e o desenvolvimento do campo profissional dos museus.

Ainda no âmbito das semelhanças entre os documentos, alguns aspectos relacionados à gestão dos museus são abordados.



Figura 1. *Temer dá giro brusco em política para museus e provoca apreensão no setor.* Fonte: El País, 16 set. 2018.

Considero que merece especial atenção o assunto da necessária inter-relação entre os diferentes setores e atores dos museus no desenvolvimento dos processos museais, de maneira a garantir o melhor funcionamento institucional e o cumprimento da missão social dos museus.

No que diz respeito aos obstáculos da gestão dos museus na atualidade, destaco, com veemência, a atual conjuntura política que impõe ao Ibram e a seus servidores um grande desafio: o da manutenção de sua própria existência.

No dia 2 de setembro de 2018 o campo museal brasileiro e mundial sofreu um duro golpe: um incêndio consumiu em chamas o Museu Nacional, destruindo um importante acervo de alguns milhões de objetos, constituído em seus duzentos anos de história. O governo do emedebista Michel Temer, em resposta ao ocorrido, impôs, por meio de medida provisória, a proposta de criação de uma agência privada, no modelo de serviço social autônomo, em substituição ao Instituto Brasileiro de Museus, autarquia federal, para gerir os museus brasileiros, sob a desculpa de que o incêndio do Museu Nacional, gerido pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, demonstrava a situação de risco de todos os museus brasileiros.

Rechaçada pelo campo museal, a proposta apresentada na Medida Provisória nº 850, de 10 de setembro de 2018, uma semana após o incêndio do Museu Nacional, não foi ainda implementada até a data em que escrevo.

Uma das maiores dificuldades da gestão das políticas públicas de museus no Brasil tem sido a constante alteração na composição organizativa e administrativa dos órgãos e instituições públicos responsáveis pela elaboração, implementação e fiscalização dessas políticas. A proposta de criação da Agência Brasileira de Museus (Abram) é apenas mais um exemplo diante de tantas outras mudanças já ocorridas no campo, como pode ser visto no

quadro abaixo:

### Quadro 1 – Brasil: órgãos administrativos e instituições responsáveis pela área museal

ANO	ÓRGÃO	INSTITUIÇÃO
1930	Ministério dos Negócios da Educação e Saúde Pública	Departamento Nacional de Ensino
1937	Ministério da Educação e Saúde	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1946	Ministério da Educação e Saúde	Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1953	Ministério da Educação e Cultura	Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1970	Ministério da Educação e Cultura	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
1979	Ministério da Educação e Cultura	Fundação Pró-Memória
1985	Ministério da Cultura	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
1990	Secretaria da Cultura/Presidência	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
1992	Ministério da Cultura	Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural
1994	Ministério da Cultura	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
2009-2015	Ministério da Cultura	Instituto Brasileiro de Museus
13/05/2016	Secretaria de Cultura/MEC	Instituto Brasileiro de Museus
23/05/2016	Ministério da Cultura	Instituto Brasileiro de Museus

Fonte: CASTRO, Fernanda; SOARES, Ozias. *Políticas públicas: garantia do direito à cultura e à memória*. Mouseion, Canoas, n. 30, ago. 2018, pp. 29-42.

A transformação do Ibram em Abram representaria a décima quarta alteração na organização das políticas públicas de museus e memória no Brasil em menos de um século. Estaria comprometido o desenvolvimento da Política Nacional de Museus (2003), a política pública do campo com maior duração da história.

Nesse contexto, tudo o que dela deriva estará também ameaçado, incluindo a Política Nacional de Educação Museal, que, a esta altura, após o lançamento do *Caderno da PNEM*, sua última realização, teria como desafio a instalação de um organismo consultivo de acompanhamento da sua implementação e avaliação, em parceria com a sociedade civil, como disposto na Portaria nº 422, de 30 de novembro de 2017, do Ibram.

Quase um século após a criação do primeiro setor educativo de museus no Brasil, a 5ª Seção de Assistência ao Ensino do Museu Nacional, os desafios da educação museal são os desafios de todo o campo museal – têm relação estreita com as concepções de mundo, visões de sociedade e disputas políticas por direitos, por igualdade e democracia por que passa toda a sociedade brasileira, em especial no terreno das políticas públicas.

Celebrar os sessenta anos da realização do Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus nos coloca, ao mesmo tempo, em uma posição de comemoração, pelas conquistas atingidas, e de luta, pelos obstáculos ainda dispostos em nossos caminhos.

Mas o setor museal resiste, da melhor forma, imbuído do espírito que o fez avançar a passos largos nos últimos quinze anos, desde a criação da Política Nacional de Museus: o espírito da participação, da colaboração e da democratização dos fazeres e pensares museais. Essa conquista tem semeadas esperanças de um futuro museal ainda mais democrático e crítico. Por enquanto, os avanços tiveram seu ritmo de escalada reduzido, em prol de uma forte resistência que mantém acesa a chama do Ibram. Após o dia 20 de fevereiro de 2019, quando expira o prazo de vigência da MP nº 850, espero que tudo volte à normalidade e o campo museal brasileiro possa novamente se concentrar em ampliar suas conquistas, detalhar seus avanços e seguir sendo uma referência mundial.

## REFERÊNCIAS

CHIOVATTO, Mila. *Qual o lugar da educação museal?* Disponível em: <https://pnem.museus.gov.br/forums/topic/qual-o-lugar-da-educacao-museal>. Acesso em: 7 dez. 2018.

IBRAM. *Documento final da Política Nacional de Educação Museal*. Brasília, 2017.

RIVIÈRE, Georges Henri. *Seminário Regional de la Unesco sobre la Función Educativa de los Museos, 7-30 de septiembre de 1958*. Paris: Unesco, 1958.

# MUSEOLOGIA DE FUNDO DE QUINTAL

## *Merced Guimarães dos Anjos*

Diretora-presidente do Instituto de Pesquisa e  
Memória Pretos Novos.

**O TRATO COM AS QUESTÕES PATRIMONIAIS NO BRASIL ESTÃO** muito longe do ideal, dados os fatos ocorridos nesse campo nas últimas décadas. Assistimos ao esfacelar de verdadeiras joias de nosso patrimônio e o soterrar de nossa cultura, devido ao pouco caso das esferas governamentais, da iniciativa privada e da sociedade civil como um todo. Todos nós somos responsáveis por essa lamentável situação. Mesmo assim, não são poucos os profissionais que dedicam suas vidas para restaurar, preservar e trazer à tona histórias que jamais sonharíamos. Inspirados nessas pessoas, chegamos até aqui para contar a nossa história.

O sonho de nossa família era ter a casa própria e poder ver nossas três filhas pequenas crescerem no mesmo bairro em que vivemos por boa parte da vida. Com esforço, conseguimos juntar algumas economias e comprar um casarão datado de 1866, localizado na rua Pedro Ernesto, número 36, mas somente seis anos depois, em 1996, conseguimos iniciar as reformas necessárias, ou, pelo menos, foi quando tentamos. Na manhã do dia 8 de janeiro, logo no primeiro dia de trabalho dos operários, enquanto estávamos em nossa empresa de controle de pragas e vetores, recebemos o telefonema de um deles, informando que haviam encontrado muitos ossos de animais no solo e pediram para que fôssemos lá verificar o que acontecia.

Ao chegar ao local das primeiras escavações para as novas

fundações, no fundo de nosso quintal, percebemos que a quantidade era muito maior do que havíamos imaginado inicialmente e que os ossos, apesar de muito fraturados, eram de grande porte. Então pedi ao chefe da obra que nos alcançasse um fragmento de uma mandíbula. Foi aí que tivemos a certeza de que se tratava de vestígios humanos. A primeira coisa que nos ocorreu foi uma chacinha, ou ação de um *serial-killer*. Após contato com agentes da polícia, das instituições de patrimônio e moradores locais, chegamos à conclusão de que se tratava de um cemitério de africanos escravizados que existiu naquela região, mas cuja localização era dada como incerta.

Fomos desalojados de nossa residência e passamos a morar em um sistema parecido com acampamento, no barracão de nossa empresa, por quatro anos. Depois de muitas promessas, trocas de governo e nenhuma ação, decidimos retornar à nossa residência e tentar reconstruir nosso sonho. Desde aquela época, amigos, vizinhos, pesquisadores, ativistas do Movimento Negro e curiosos começaram a frequentar nossa casa para ver com os próprios olhos o que restara do Cemitério dos Pretos Novos.<sup>1</sup> A partir desse convívio e da troca de experiências, conseguimos começar a compreender a dimensão da história que estava sob nossos pés. Fizemos muitas amizades e estabelecemos muitas conexões com aquelas pessoas, que nos traziam conhecimento e conforto para aquela situação de descaso e abandono que estávamos protagonizando.

---

1 “Pretos novos” ou “boçais” era a denominação dada aos cativos recém-chegados da África ao Brasil assim que desembarcavam no porto. Logo que eram vendidos ou aprendiam o português, passavam a ser chamados de “ladinos”. O sítio arqueológico Cemitério dos Pretos Novos, que funcionou durante os anos de 1769 a 1830, é a principal prova material e incontestável encontrada até hoje sobre a barbárie ocorrida no período mais intenso do tráfico de cativos africanos para o Brasil. Depois da descoberta fortuita feita pela família Guimarães dos Anjos, em 8 de janeiro de 1996, não há mais como admitir uma visão equivocada e romaneada sobre a escravidão de africanos e seus descendentes diretos no Brasil. Foram depositados nesse cemitério os restos mortais de dezenas de milhares de africanos, brutalmente retirados de sua terra natal e trazidos à força para o trabalho escravo.

Somente no dia 13 de maio de 2005, data em que nossa casa recebia mais visitas do que de costume, decidimos fundar o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN), com a missão de pesquisar, estudar, investigar e preservar o patrimônio material e imaterial africano e afro-brasileiro cuja conservação e proteção sejam de interesse público, com ênfase no sítio histórico e arqueológico do Cemitério dos Pretos Novos, sobretudo com a finalidade de valorizar a memória e a identidade cultural brasileira em diáspora. Na época, era um projeto muito ambicioso para uma família que, até então, não tinha conhecimento em gestão de organização não governamental, dentro de um campo tão específico, que envolveria arqueologia, história, antropologia e museologia.

Em nossa escolha, trilhamos um caminho muito árido e difícil, que tem sido amenizado com o reconhecimento e crescimento da instituição, que começou em 2010, quando o IPN foi vencedor do prêmio Rodrigo Mello Franco de Andrade, oferecido pelo Iphan, na categoria Proteção do Patrimônio Natural e Arqueológico. A partir daquele ano, o IPN começou a atuar como Ponto de Cultura da Secretaria por meio de convênio da Secretaria Estadual de Cultura do Rio de Janeiro com o Ministério da Cultura. Nesse contexto, ofereceu gratuitamente, entre 2010 e 2012, semanalmente e durante todo o ano letivo, as Oficinas de História, que versam sobre a história, a arqueologia e as memórias da escravidão no Rio de Janeiro e na região portuária. Tais oficinas são ministradas até hoje por doutores ou mestres em História, Ciências Sociais e áreas afins e destinadas a professores e alunos do Ensino Superior e Médio, profissionais de turismo, visitantes e todo e qualquer interessado.

Desde o início de 2014, o IPN deu continuidade a essas mesmas oficinas por meio do prêmio que recebeu da CDURP, em convênio com a Secretaria Municipal do Rio de Janeiro. No mesmo

ano, recebeu o Prêmio para o Empoderamento de Mulheres em Situação de Vulnerabilidade Social, da Fundação Gucci. Em 2016, foi agraciado com o Prêmio Cultura Carioca e o Prêmio Ações Locais pelo trabalho realizado na Galeria Pretos Novos de Arte Contemporânea. Em 2017, o IPN foi contemplado com o Prêmio Afro Nacional, categoria Especial, com o projeto de renovação da exposição permanente do Museu Memorial Pretos Novos.

Mesmo com o reconhecimento da Unesco sobre a importância do sítio arqueológico do Cemitério dos Pretos Novos, como parte integrante de seu projeto A Rota dos Escravos, e do título de Patrimônio Cultural da Humanidade para o Cais do Valongo (do qual fazemos parte no tripé arqueológico e histórico formado também pelo Quilombo Pedra do Sal), estamos trabalhando sem nenhum apoio financeiro das esferas governamentais e só conseguimos manter nossas portas abertas para oferecermos gratuitamente nossos serviços graças às contribuições de nossos visitantes. A nossa resistência garante a continuidade de nossas ações e os resultados surpreendem até mesmo aqueles que nos desprezam, mas o que de fato nos interessa é poder preservar esse patrimônio e colaborar para que essa história não seja esquecida.

# **ANEXOS**

**I - Programação do seminário**

**II - Relatório do seminário de 2018**

**III - Documento histórico**

18 de setembro de 2018 (terça-feira)

# I - PROGRAMAÇÃO DO SEMINÁRIO

## Núcleo I.

### O seminário e seu contexto: a busca do (n)ovo

#### MUSEU DE ARTE MODERNA - MAM/RIO (CINEMATECA)

**8h** Credenciamento

**9h** Mesa de abertura

Marcelo Araujo, presidente do  
Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

Mario Chagas, diretor do Museu da República

Elizabeth Catoia Varela, curadora de Pesquisa e

Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Paulo Knauss, diretor do Museu Histórico Nacional (MHN)

**9h30** Fala MAM – 70 anos do Museu de Arte Moderna do Rio

**10h** Museus em tempo de guerra e museus no pós-guerra

Vladimir Sybilla Pires

**10h30** A função educativa dos museus no Brasil 1948-1968

Aparecida Rangel

Mediação de Maria Helena Versiani

**11h – 12h** Debate

**12h** Almoço e deslocamento para o

Museu da República/Ibram/MinC\*

\*O deslocamento do MAM para o Museu da República

deverá ser providenciado pelo próprio participante.

#### MUSEU DA REPÚBLICA/IBRAM/MINC

**14h30** Museu de Arte Moderna: do Bloco Escola

aos Domingos da Criação

Jessica Gogan

**15h** Polêmicas e controvérsias: na panela de (im)pressão

Marcelo Bortoloti

Mediação de Daniela Matera

**15h30 – 16h30** Debate

19 de setembro de 2018 (quarta-feira)

## Núcleo II. O Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus: análises do relatório final

### **MUSEU DA REPÚBLICA/IBRAM/MINC**

**9h** A presença, a condução e a escrita de Georges Henri Rivière: desabilitando o esquecimento  
Maria Esther Alvarez Valente

**9h30** As mulheres presentes no Seminário Regional da Unesco: biografias necessárias  
Gleyce Kelly Heitor  
Mediação de Izabela Pucu

**10h30** Debate

**11h30 – 14h** Almoço e deslocamento à Fundação Casa de Rui Barbosa\*

\*O deslocamento do Museu da República para a Fundação Casa de Rui Barbosa deverá ser providenciado pelo próprio participante.

### **FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA/MINC**

**14h** Focalizando termos e conceitos em pauta no seminário de 1958  
Mario Chagas  
Fernanda Castro  
Mediação de Alejandra Saladino

**16h** Debate

20 de setembro de 2018 (quinta-feira)

## Núcleo III. A função educacional dos museus: sessenta anos depois

**7h** Deslocamento do Museu da República ao Museu Imperial\*

\*A organização do seminário providenciará o deslocamento do Museu da República para o Museu Imperial aos primeiros inscritos. A equipe entrará em contato para informá-lo sobre a possibilidade de vaga para sua inscrição ou sobre orientações para deslocamento nesse trajeto.

### MUSEU IMPERIAL

**9h** Paulo Freire em movimento  
Jorge Fidel Rangel

**9h30** Ditadura civil-militar: as práticas educativas no  
Museu da República (1964-1977)  
Katia Frecheiras  
*Mediação de Elizabeth Sussenkind*

**11h** Debate

**12h – 14h** Almoço e deslocamento para o Palácio Rio Negro\*

\*O deslocamento do Museu Imperial para o Palácio Rio Negro deverá ser providenciado pelo próprio participante.

### PALÁCIO RIO NEGRO

**14h** Desafios da educação museal/Política Nacional de Museus  
(PNM) e Plano Nacional de Educação Museal (PNEM)  
Regina Resende  
Magaly Cabral  
Fernanda de Castro  
*Mediação de Maurício Vicente Ferreira Junior (Museu Imperial)*

**15h30** Debate

**17h** Deslocamento do Palácio Rio Negro para o  
Museu da República\*

\*A organização do seminário providenciará o deslocamento do Palácio Rio Negro para o Museu da República aos primeiros inscritos. A equipe entrará em contato para informá-lo sobre a possibilidade de vaga para sua inscrição ou sobre orientações para deslocamento nesse trajeto.

# 21 de setembro de 2018 (sexta-feira)

## Núcleo IV.

### A função educacional dos museus: +60

**7h30** Deslocamento do Museu da República para o Museu das Remoções\*

\*A organização do seminário providenciará o deslocamento do Museu da República para o Museu das Remoções aos primeiros inscritos. A equipe entrará em contato para informá-lo sobre a possibilidade de vaga para sua inscrição ou sobre orientações para deslocamento nesse trajeto.

#### **MUSEU DAS REMOÇÕES**

**9h** Educação museal e museologia social: diálogos possíveis  
Inês Gouveia (Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro – Remus-RJ)

Maria da Penha Macena (Museu das Remoções)

Luiz Antonio de Oliveira (Museu da Maré)

Mediação de Ana Paula Zaquieu

**11h** Debate

**12h – 14h** Deslocamento do Museu das Remoções para o Museu Histórico Nacional e almoço\*

\*A organização do seminário providenciará o deslocamento do Museu das Remoções para o Museu Histórico Nacional aos primeiros inscritos. A equipe entrará em contato para informá-lo sobre a possibilidade de vaga para sua inscrição ou sobre orientações para deslocamento nesse trajeto.

#### **MUSEU HISTÓRICO NACIONAL/IBRAM/MINC**

**14h** A radicalidade das experiências museais

Sandra Maria (Museu das Remoções)

Auricélia Mercês dos Anjos (Museu Casa Bumba Meu Boi em Movimento/Raízes de Gericinó), Merced Guimarães (Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos), Luiz Pizarro (MAM-RJ)

Mediação de Aline Montenegro (Museu Histórico Nacional)

**16h** Debate

**17h** Encerramento, relatorias, impressões

# II - RELATÓRIO DO SEMINÁRIO DE 2018

18/09

## Núcleo I

### MANHÃ

**O seminário e seu contexto:  
a busca do (n)ovo**

**Museu de Arte Moderna do  
Rio de Janeiro (Cinemateca)**

#### Abertura:

**Marcelo Araújo**, presidente do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

**Mario Chagas**, diretor do Museu da República (MR)

**Elizabeth Catoia Varela**, curadora de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)

**Paulo Knauss**, diretor do Museu Histórico Nacional (MHN)

Leitura da nota de repúdio dos servidores do Ibram às medidas provisórias nº 850 e 851.

**Paulo Knauss:** Em sua opinião, o evento demonstra que os museus são vivos e capazes de resistir, mesmo diante do sentimento de perda. Não apenas a declaração da Unesco marcou um momento importante da história dos museus no Brasil, como a educação de museus foi um dos campos de maior avanço até hoje na área,

ainda mais neste ano de 2018, em que foi aprovada a Política Nacional de Educação Museal.

**Mario Chagas:** Revelou sua alegria e satisfação de estar no MAM, onde, sessenta anos atrás, ocorreu o seminário da Unesco. Na verdade, um curso de formação, de 7 a 30 de setembro de 1958, envolvendo diversos deslocamentos para visitas a museus. Houve cobertura da mídia, como hoje não se vê, especialmente do *Correio da Manhã*. Foram grandes a participação e os debates por parte dos profissionais brasileiros da museologia. Houve presença destacada das mulheres, em especial de Heloísa Alberto Torres e Niomar Muniz Sodré, Ecylla Brandão, entre outras. Esse foi o terceiro seminário realizado pela Unesco, após os de Nova York e Atenas. Havia ainda a marca do colonialismo, pois, mesmo sendo um evento internacional, foi nomeado como regional, da “região da América Latina”. Era um momento de efervescência e mudanças culturais na cidade e no Brasil. O documento final é de autoria de Georges Henri Rivière, relator do evento; um documento desafiador, não traduzido em português até então. A intenção de

finalizar o presente evento no MHN sinaliza a continuidade da discussão no seminário que ali foi realizado em outubro.

**Elizabeth Catoia Varela:** Lembrou que em 1958 o MAM comemorava dez anos de existência e a inauguração da sua sede. O momento atual é de união e de se pensar em novas táticas.

**Marcelo Araujo:** O ano de 2018, do bicentenário de museus no Brasil, foi muito produtivo até recentemente. Esse cenário feliz mudou radicalmente pelo incêndio do Museu Nacional (acontecido em 2 de setembro de 2018) e pela medida provisória que extinguiu o Ibram. As razões para tal escapam à atual diretoria do Ibram, que considera o modelo proposto pela MP inadequado para a gestão e continuidade da Política Nacional de Museus. As manifestações contrárias a ela têm sido unânimes, nacional e internacionalmente, e, em âmbito parlamentar, emendas foram apresentadas no sentido de resguardar a existência do Ibram. Destacou a necessidade de lembrar e reafirmar a importância da educação museal, que, pela sua articulação, conseguiu publicar sua política nacional este ano. O sentido de sua participação

no presente evento foi a de reafirmar a existência do Ibram. Atividades como a Semana e a Primavera de Museus mostram que o Ibram continua, não terminou nem terminará.

## MESA 1

Mediação de **Maria Helena Versiani**, Museu da República  
Fala MAM – 70 anos do Museu de Arte Moderna do Rio

### **Elizabeth Catoia Varela**

Apresentou a história do MAM-RJ e do trabalho na área de pesquisa e documentação da instituição. Tudo começou em 3 de maio de 1948, quando aconteceu a fundação do MAM, com Raymundo Ottoni de Castro Maya na presidência e Gustavo Capanema como presidente de honra. Em 1961, Niomar Moniz Sodré, que estava saindo da direção do museu, recebeu o título de presidente de honra também. A primeira exposição do museu aconteceu em 1949, mas o museu ainda não tinha uma sede própria. A sede atual no Aterro foi inaugurada em 27 de janeiro de 1958 e em setembro ela já recebia o seminário da Unesco. Há relatos do evento nos arquivos do MAM.

O museu, atualmente, é

formado por cinco curadorias: artes visuais, pesquisa e documentação, cinemateca, educação e design. A pesquisa e documentação abrange o arquivo, a biblioteca de artes visuais e ações de pesquisa. O arquivo é especializado em arte moderna e contemporânea e reúne informações sobre os artistas que integram as coleções do museu ou que já expuseram lá, além da memória institucional, atendimento interno e de pesquisadores externos. Os documentos e publicações são disponibilizados em exposições internas e também de outras instituições, no Brasil e no exterior. Há a publicação de livros e catálogos difundindo pesquisas da área feitas por essa curadoria de pesquisa. Destaque para a reunião das críticas artísticas de Reynaldo Reys Jr. para o *Jornal do Brasil* e o livro *Trajéorias*, um inventário de todas as ações realizadas pelo MAM ao longo de sua história. A pesquisa atende a um público variado e muito especializado. Serve de base para elaboração de teses de doutorado, livros e artigos em periódicos. Essa ação de bastidores é fundamental para a educação museal porque gera conteúdo e conhecimento, permitindo conhecer a história da arte.

## MUSEUS EM TEMPO DE GUERRA E MUSEUS NO PÓS-GUERRA

*Vladimir Sybilla Pires*

Os 60 anos do Seminário da Unesco de 1958 são uma data especial na história dos museus, celebrada no mesmo ano do incêndio do Museu Nacional. Lembrou também o incêndio do MAM, ocorrido em 1978. Criticou aqueles que propõem as soluções de mercado para a *res publica*, criando novos museus privados gigantescos, ao mesmo tempo em que acabam com o Ibram. Afirmou que uma museologia nova surgiu no bojo das manifestações sociais no norte da África em 2010 e das manifestações de junho de 2013 no Brasil. Nesses momentos se fez política no próprio sentido do termo, do direito a pólis, como disse Henri Lefebvre. Essa museologia é preocupada em entender o que é musealidade e, nesse contexto, o que ele chama de museologia da monstrosidade. O monstro é o desmedido, louco, exótico, disforme, bizarro, o outro, que atrai e horroriza. Tudo que a modernidade procurou domar e nos fazer temer, mas que nos diz que somos todos singulares e que não podemos caber todos e inteiros

dentro dos nossos museus.

Apresentou as fases de criação dos museus, segundo F. dos Santos Trigueiros, em seu livro *Museus: sua importância na educação do povo*, publicado em 1956.

História natural: do Museu Real ao fim da Primeira Guerra Mundial. Surgem o Museu Nacional, o Emílio Goeldi, os museus Paranaense e Paulista. Cientificismo com os olhos na Europa e pés na América. Afirmação do Estado brasileiro e institucionalização da ciência.

História temático-biográfica: viés colecionista, discursivo e biográfico. Destaque para a década de 1930. Criação do Ministério da Educação e Saúde, responsável pelo MN, MHN e outros; criação do Curso de Museus do MHN; criação do Museu Nacional de Belas Artes em 1937.

História da arte: MNBA como polo. Arte moderna voltada para o presente das cidades. Surgem os grandes museus de arte moderna: os de São Paulo e do Rio de Janeiro, em 1948, e o de Salvador, em 1960. Museus como símbolo de modernidade, inspirados nos EUA e no pragmatismo estadunidense. Centros de aprendizagem e educação popular. O seminário de 1958 carrega essa marca.

O seminário de 1958 foi herdeiro do contexto político-ideológico pós-Segunda Guerra Mundial e da Declaração Universal dos Direitos Humanos, lançada pela ONU em 1945. O ensino e a educação seriam uma forma de promover o respeito a esses direitos. Os museus mudaram sua perspectiva do olhar sobre o outro para um olhar para o outro; e, por fim, olhar com o outro. Do ponto de vista político-normativo, essas mudanças foram discutidas e adotadas no seminário regional. O gradual declínio do Estado-nação e a ascensão do neoliberalismo reconfiguraram essa situação. Melhor seria, nos tempos de guerra atuais, mudar as perspectivas tradicionais para aquela que realmente interessa, a da luta.

## A FUNÇÃO EDUCATIVA DOS MUSEUS NO BRASIL – 1948-1968

### *Aparecida Rangel*

Rangel abordou em sua fala, a década anterior e a década posterior ao seminário. Em 1965 os museus tradicionais estavam em crise, pela falta de recursos e pela comercialização da cultura, segundo Hugues de Varine. Em 1958, porém, o campo museal

vivia um momento de euforia, com sua vitalidade manifestada em várias atividades. Entre 1941 e 1970 o número de museus no Brasil cresceu de trinta e três para cem. O contexto pós-Segunda Guerra Mundial era de valorização da memória e desejo de reconstrução. Foi um interstício auspicioso, com muitos eventos, pesquisas e reflexões sobre o setor. Segundo Heloísa Alberto Torres, museu e educação eram temas em pauta no desenvolvimento cultural do mundo moderno. O museu era entendido como recurso de potencialização da educação formal, que já era usado pelos professores pela sua capacidade de servir como recurso visual em todas as áreas de conhecimento. F. dos Santos Trigueiros e Regina Real afirmaram que museus e educação eram dois conceitos interligados, porém autônomos. A integração dos dois trabalhos era importante. O museu seria uma ferramenta de melhoria do ensino, cujo manuseio exigiria treinamento do magistério. O museu seria complemento da escola, e não coadjuvante. E o esforço dos profissionais da área foi dirigido nesse sentido.

Até a década de 1920, a função educativa dos museus era

negligenciada pelos profissionais de conservação, que eram céticos sobre a questão. A solução veio de fora dos museus, por meio dos educadores. Em alguns museus da Europa, os estudantes que os visitavam com a escola ganhavam passes para que voltassem ao museu fora do contexto de aula, como visitantes. O MHN teria exercido um papel de vanguarda nesse campo, se aproximando do que era realizado de mais avançado até então, como as visitas guiadas. De acordo com o artigo de Nair de Carvalho, publicado nos Anais do MHN, nesse museu foi aplicado um questionário ao público baseado nos critérios da Unesco; a comissão responsável reuniu cento e sessenta e cinco formulários. Concluiu-se que a finalidade do museu seria informar educando, necessitando de interlocutor. Os conservadores e especialistas deveriam estudar pedagogia. Assim estaria justificado o uso do conectivo “e”, reforçando a autonomia e complementaridade dos termos. Esse era o sentido da época.

Após a Segunda Guerra, a educação em museus passou a ser valorizada. Vários eventos difundiram novas ideias e práticas sobre o tema. Por exemplo, em

1956 houve o Primeiro Congresso Brasileiro de Museus em Ouro Preto. O relatório de Rivière revela a dimensão do evento de 1958 para o campo da educação em museus na América Latina. A preparação do seminário aconteceu de junho de 1957 a setembro de 1958 e foi bastante extensiva. A função pedagógica do museu foi recomendada a todos os museus, independentemente de suas dimensões, destacando a importância dessa função para a educação. Recomendava que a equipe de conservação deveria desempenhar tarefas pedagógicas de acordo com sua formação. A função educativa seria, pois, inerente aos museus. O museu escolarizado atualmente vem sendo ampliado por conceitos como o de “museu lápis”, dentre outros.

## DEBATE

### Temas e questões apresentados pela plateia:

Diante do risco de fim do Ibram, como os integrantes da mesa veem a responsabilidade educacional do museu diante dessa questão? Como pensam o museu no contexto de destruição atual em várias escalas, além da guerra e da violência? Como comunicar e educar as pessoas dentro dos museus, se eles ainda

são voltados para os especialistas, e não para a popularização de seus conteúdos? Desabafo sobre a falta de recursos e apoio ao MAM. Pensar nos prédios dos museus como caixas simbólicas que estão presentes mesmo que as pessoas não entrem neles. Como veem o instrumento de síntese, o “abrir a porta” dos museus? A educação que compreende a organicidade dos saberes e poderes vem ultrapassando o discurso único. Por que museu, e não outro nome?

## RESPOSTAS

**Aparecida Rangel:** O que acontece com os museus é uma violência. O papel dos profissionais do setor deve ser o de resistir, mantendo os museus abertos e lutando contra esse cenário. O museu é um espaço de relação entre profissionais. Devemos sair das zonas de conforto. Os museus são ambientes complexos. Algumas instituições têm trabalhos de interlocução com suas comunidades, mas não é um trabalho simples. Na época do seminário as pessoas também estavam buscando isso. Mas cada momento tem seus desafios que levam a novas estratégias. Será que fazer greve adiantaria? As pessoas teriam noção de que o museu esteve fechado, por

exemplo? Não é possível generalizar o uso de linguagem elitista, mas muitos museus enfrentam desafios relacionados ao público. O público do Museu Nacional não era tão escolarizado como os demais, o que dava uma dimensão mais realista aos dados estatísticos em relação aos demais museus que atraíam um público mais escolarizado. Deve-se atingir as pessoas não na quantidade, mas fazer com que elas possam se apropriar dos conteúdos, refletir, e não apenas ter uma experiência de visitação.

**Vladimir Sybilla Pires:** Disse que, num dado momento da sua carreira, preferiu falar de fora dos museus. Foi para a área da ciência da informa o, sem as ferramentas da museologia, que não dariam conta das questões presentes. Se os museus pararem numa greve, ninguém vai perceber. Criticou o uso da palavra “resistência”; em vez dela, prefere a ideia de “ginga”, que   o se preparar para não levar o próximo golpe, como na capoeira. Alertou sobre a pretensão e arrogância de achar que o outro tem a obriga o de entender o que queremos dizer. O desafio do museólogo   trabalhar com o que o outro quer entender. Revelou

seu desencanto com o museu tradicional de quatro paredes; os museus comunitários, ao contrário, têm mais ginga. Não dá para colocar tudo e todos dentro de museus. O fazer museal não precisa virar museu propriamente dito, pode estar em jogos, em arquivos etc. Aprender a gingar seria fundamental, em vez de apenas resistir ao impacto do golpe. Disse que não tem paciência para o museu “grande livro tridimensional”, nem para o “museu experiência”, formato Disneylândia.

**Aparecida Rangel:** Sobre a necessidade de colocar o nome museu em institui es que trilham caminhos diferentes dos museus. Ela ainda se encanta com as possibilidades oferecidas pelos museus, que ainda têm muitas coisas a produzir. Os museus continuam a surgir e hoje já são mais de três mil registrados, sendo que nem todos se adequam   defini o do Icom. Uma das causas de engessamento do trabalho nos museus   que órgãos de fomento cobram muitos números. A Casa de Rui Barbosa, por exemplo, não conta os visitantes de seu jardim, mas são sempre questionados sobre isso e

sobre a quantidade de publicações também. E aí se passa a trabalhar para produzir números.

**Vladimir Sybilla Pires:** Por que ainda museu, e não outra coisa? Por que a síntese e não aceitar e assumir a divergência, o conflito? As possibilidades antagônicas podem conviver não como inimigas entre si. O ciclo de uma forma de se produzir conhecimento se encerrou com a destruição do Museu Nacional. Gostaria de pensar em multiplicidade, antagonismo e contradição. A partir de 1990 houve uma busca pela criação do consenso, quando deveríamos buscar o contrário. A museologia tradicional não conseguiu fazer o olhar “a partir de”. Os museus tradicionais, no máximo, vão bem até o olhar “com o outro”. No momento, aquele olhar “a partir de” só é alcançado pelos museus comunitários, que produzem a partir de si mesmos.

**Museu da República/  
Ibram/MinC**

**MESA 2**

**TARDE**

**Mediação de Daniela Matera**

**MUSEU DE ARTE MODERNA:  
DO BLOCO ESCOLA AOS  
DOMINGOS DA CRIAÇÃO**

**Jessica Gogan**

Apresentou sua pesquisa sobre o projeto experimental de arte e educação Domingos da Criação, realizado em 1971 nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Serviu de base para seu livro *Domingos da Criação: uma coleção poética do experimental em arte e educação*, que ela considera um livro-arquivo, plataforma da memória, com artigos, entrevistas, entre outras coisas. É uma cartografia das formas de ocupação do museu, com uma proposta poética a respeito das percepções sobre as exposições, a partir da experiência do jornalista Frederico Moraes no MAM.

Falou do projeto arquitetônico de Affonso Reidy para o MAM: Bloco Escola; transparência de vidros e pilotis; da relação entre dentro e fora, museu e escola etc.

O Bloco Escola buscava também formar jovens artistas. Publicavam-se catálogos com as artes das crianças, com prefácios de especialistas como Ferreira Gullar, Ivan Serpa, Mário Pedrosa, Drummond etc. A educação seria um meio para despertar

sensibilidades, inclusive políticas, de acordo com o clima do pós-Guerra.

Frederico Moraes era jornalista e escrevia sobre arte no jornal carioca *Diário de Notícias*. Pretendia levar a arte de vanguarda para o povo e, além de realizar o evento Arte no Aterro, em seus artigos no jornal ele defendia ideias como o uso do Aterro do Flamengo como extensão do MAM, a potencialidade dos espaços da cidade para a arte, como praças, supermercados, fábricas etc. Tornou-se coordenador do MAM-RJ. No projeto Domingos da Criação, iniciado em 1971, o museu seria ferramenta para ressensibilizar o homem para a vida por meio da arte. Possibilitava a liberdade de criação, num contexto político de ditadura militar. Aos domingos, acontecia uma série de atividades artísticas e pedagógicas de caráter lúdico, com presença de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Pape, nas quais as pessoas, sobretudo crianças, podiam experimentar com materiais e técnicas das artes plásticas. A educação fora da caixa, tal como era proposto nessa época, era uma forma de reforçar a conectividade entre museu e educação.

## POLÊMICAS E CONTROVÉRSIAS: NA PANELA DE (IM)PRESSÃO

### *Marcelo Bortoloti*

Defendeu o estabelecimento de diálogo com a mídia para que as atividades culturais possam ser difundidas para espaços maiores. Para ele, o seminário de 1958 não teve uma cobertura que pudesse ser considerada relevante, salvo a do jornalista Jaime Maurício. Os temas artísticos não despertam interesse na imprensa atual, a não ser que um museu acabe em chamas de maneira apoteótica, como o Museu Nacional. Pode-se criticar a imprensa por ter viés político e por só dar atenção ao trágico, mas isso porque a imprensa reflete a sociedade atual, da civilização do espetáculo, em que a diversão e o entretenimento têm valor supremo. Assim, o jornalismo passa a informar entretendo, em atendimento a essa demanda da sociedade. O jornalismo também cede a interesses empresariais que enviesam a cobertura, como é o caso do setor cultural carioca com seus “museus do amanhã”, gerenciados pela Fundação Roberto Marinho; além disso, há a crise financeira dos meios de comunicação, que concorrem com a rapidez e super-

ficialidade das informações das mídias sociais.

Faltaria aos museus traquejo para lidar com esse público que é bombardeado por informações superficializadas. A comunicação museal, em geral, é restrita a meios especializados, logo precisa buscar formas de atingir um público mais amplo. A Declaração de Caracas de 1992 define o museu como um meio de comunicação. A imprensa não está interessada em servir às instituições culturais, mais preocupada que está em sobreviver e em buscar pontos de fricção que gerem notícias. No entanto existem pontos de interesse que podem atender a todos. Por exemplo: boas narrativas, que reúnam elementos que interessem ao público mais que ao museu, com uma linguagem mais humana e narrativa potente. É o caso dos projetos educativos, que podem usar exemplos individuais de superação a partir de uma política de gestão, por exemplo. Podem-se salientar aspectos do acervo que possam ser atrativos ao público, usando aspectos curiosos e atípicos que mostrem, colateralmente, informações científicas, como nome de obras e autores. É preciso estar atento ao potencial narrativo dos objetos, usar a

linguagem da cultura de massa, em vez de brigar com ela, e saber difundir o conhecimento que é produzido pelo museu.

## DEBATE

### Temas e questões apresentados pela plateia:

Como dialogar com uma imprensa empenhada com a difamação e as *fake news*? Sendo a imprensa reflexo da sociedade, em que medida as decisões negativas do governo impactam no viés dos jornais? Por que o título da reportagem, às vezes, depõe contra a densidade das ideias apresentadas no texto da matéria, como naquela de autoria do próprio Marcelo Bortoloti, “Lei obriga museus brasileiros a tomar mais cuidado com o seu acervo”? Sobre os Domingos da Criação de Fernando Morais, haveria relação entre ações como as dele e a museologia social? Em sua pesquisa, Jessica teria estudado também as fotos do evento?

## RESPOSTAS

**Marcelo Bortoloti:** Insistiu na ideia de se procurarem pontos de contato e de interesse entre o museu e a mídia. A interação com a imprensa pode ser incontrolável, pela quantidade de pessoas e visões pelas quais o trabalho da

reportagem passa até chegar ao público. Assim, o redator escolhe a manchete que parece ser mais sensacional, para atrair o público. Nem sempre o repórter tem densidade para dar a mesma qualidade de informação sobre assuntos díspares que podem estar juntos numa editoria de Cultura e Cidades, por exemplo. Isso é um reflexo da estrutura do jornalismo atual, em crise, além dos interesses que permeiam o cotidiano da instituição.

**Jessica Gogan:** Defendeu a necessidade de um pensamento curatorial atento às possibilidades de comunicação. Os Domingos da Criação, por exemplo, eram tanto atividades do museu como eventos de mídia que recebiam cobertura do jornal todo domingo. O MAM era um abrigo poético, lugar de encontro, onde a arte saía da galeria. Certamente, os Domingos da Criação iam ao encontro da museologia social, até na proposta de integrar o museu à cidade. O arquivo de Frederico Morais foi pesquisado para o livro. Foi preciso conversar com os dois fotógrafos principais do projeto, para esclarecer equívocos e identificar fotos. A pesquisa também implicou um processo de conservação dessas fotos, que muitas vezes

eram publicadas sem créditos nos jornais. Isso combina com a ideia de um livro-arquivo, que também mexe com a memória das pessoas que participaram do projeto.

19/09

## Núcleo II

### MANHÃ

**O Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos museus: análises do Relatório Final**

**Museu da República/Ibram/MinC  
Mediação de Izabela Pucu**

**A PRESENÇA, A CONDUÇÃO E A ESCRITA DE GEORGES HENRI RIVIÈRE: DESABILITANDO O ESQUECIMENTO**

*Maria Esther Alvarez Valente*

Na sua pesquisa de doutorado sobre museus de ciência no Brasil, ela usou como fontes o relatório de Georges Henri Rivière sobre o seminário e o artigo da revista *Museum*, de 1959, sobre o seminário. Na época, foi constatada a ausência de museus de ciência e tecnologia no Brasil, segundo Rivière. Sobre o esquecimento e a circulação de ideias, esquecer e lembrar são atos políticos que dependem de escolhas.

Toda produção de conhecimento envolve diversos atores, saberes e relações sociais que extrapolam sua temporalidade. Ainda assim, as ideias circulam. Onde estavam os porta-vozes da educação brasileira na organização e durante o seminário? A Unesco era uma organização típica do pós-Guerra, baseada em princípios supranacionais de paz, solidariedade e entendimento mútuo, com ações voltadas para a educação, a cultura e a ciência. O Instituto Brasileiro de Ciência foi criado nesse contexto de difusão de escritórios regionais da Unesco, inclusive pelo Brasil. A Ibecc foi influenciada pela participação de intelectuais da Escola Nova. Fernando Tude de Souza: seu pensamento era centrado nos estudantes e nos seus conhecimentos. Médico, foi pioneiro no uso educacional do rádio, na Roquette-Pinto. Orientador de Anísio Teixeira, ele era muito atuante no campo da educação e ciência da época, embora hoje seja esquecido.

Os membros do Ibecc se espalhavam por diversas instituições científicas criadas na época, como o CNPq e a SBPC, Capes, CEBPE, dentre outras. Usaram suas posições para fomentar e formar profissionais que atuassem no

projeto desenvolvimentista brasileiro, capitaneado pelo Estado. Tiveram contato com museus, o que influenciou a prática educacional museal brasileira. Os escola-novistas e simpatizantes costumavam falar sobre museus em seus estudos sobre educação. O seminário de 1958 foi realizado em colaboração entre o Ibecc e o escritório do Icom, mas, nas publicações aludidas, aqueles profissionais e especialistas não foram contemplados.

Os procedimentos dos debates seguiam parâmetros nacionais e latino-americanos, segundo o princípio da Unesco de incentivar o debate internacional sobre o papel educativo dos museus. As discussões eram muito dirigidas no sentido de apresentar as experiências internacionais como modelo. No relatório de Rivière há um setor que trata dos diversos tipos de museus e nele foi constatada a ausência de museus de ciência e tecnologia no Brasil. As características desse tipo de instituição ficaram pulverizadas em diversos outros tipos de museu: históricos, regionais, de biologia, de história natural, universitários etc. O conceito de “museu de ciência e tecnologia” é fluido, e não delimitado, porém a comissão de especialistas estrangeiros definiu

os museus de ciência e tecnologia como aqueles que representavam a civilização industrial, aborrendo seus saberes correlatos; que homenageavam grandes nomes da área e tinham papel de formação científica. Essa concepção mais tradicional foi a que prevaleceu no relatório, em detrimento de propostas mais dinâmicas e inovadoras. Recursos interativos eram vistos como estranhos ao ambiente tranquilo dos museus, numa perspectiva conservadora. Exemplos como o de um museu de ciência animada (por exemplo, o Planetário do Ibirapuera, em São Paulo) e o dos museus estadunidenses foram deixados de lado pelos especialistas europeus. Essa forma de ver está presente no relatório de Rivière.

#### **AS MULHERES PRESENTES NO SEMINÁRIO REGIONAL DA UNESCO: BIOGRAFIAS NECESSÁRIAS**

##### *Gleyce Kelly Heitor*

Em sua fala, abordou a forma como o seminário de 1958 se inseriu no debate público da época, bem como o papel das mulheres na narrativa e nas questões debatidas no evento. A Unesco se voltou para a América Latina com a perspectiva de

que era uma “região problema”, por conta do seu subdesenvolvimento. Os profissionais da área de educação e museus tinham os EUA como referência. Também o Icom desempenhava um forte papel normativo, no sentido de debater o que o museu devia ser, e não de discutir o que ele poderia ser. O debate do seminário é a culminância de uma série de outras iniciativas sobre o tema de educação e museus. O MAM, sede do evento, foi criado a partir de uma ideia educacional, segundo os moldes do Museum of Modern Arts e do Metropolitan Museum de Nova York, como museu laboratório que atuaria na formação do gosto do público, de possíveis apreciadores e consumidores da arte. Buscava a popularização da arte, em vez de atender os já convertidos. O intercâmbio entre os egressos da Escola de Museologia do MHN e as instituições americanas influenciou a constituição do MAM e do MASP. O MAM era, pois, um lugar adequado para receber o seminário da Unesco.

O relatório final abordou a questão do uso dos meios de comunicação de massas para difusão de museus e acervos. As conclusões apontaram a relevância

dos museus no processo de desenvolvimento da educação da América Latina. Pregava-se a formação de especialistas de museus que atuassem como pedagogos. O caráter educativo do museu viria de sua exemplaridade, pois os objetos serviriam para exemplificar os conteúdos aprendidos na escola. Hierarquia de saberes: a produção científica não se misturaria com a pedagógica. Heloísa Alberto Torres era presidente do Icom e foi diretora da comissão do seminário. A despeito de sua relevância no campo da antropologia, é citada no relatório apenas como membro da comissão e fornecedora de um banquete inesquecível, na opinião de Rivière. Só havia um homem na comissão, mas, ainda assim, todos os cargos são nomeados no masculino.

**Regina Real:** museóloga, conservadora do MNBA. Museu ideal e museu executado; a partir dos ideais, como adaptá-los às realidades existentes? Escreve para o público que procura orientações de ação na forma de manuais. As discussões sobre educação apareceram de forma tímida no relatório final, embora as discussões tivessem sido aprofundadas. **Niomar Muniz Sodré:** Diretora do MAM, do Correio da Manhã e da comissão do seminário. Sua

liderança no seminário aparece como autoimagem e autoafirmação de fomentadora e empreendedora da cultura. Divulgar o evento no jornal seria colocar o MAM na cena internacional como protagonista. Ela propunha uma gestão baseada na formação de redes. No entanto, a historiografia lembra sua atitude como questão de autoritarismo, energia, vaidade, questões pessoais, e não como uma visão de gestão museal.

O relatório final separava a função científica da pedagógica. A pesquisadora alemã Carmen Morsch aponta que a ação educativa é feminilizada, por ser desempenhada sobretudo por mulheres. É desvalorizada por conta de uma suposta simplificação da ciência e a cumplicidade com o público, atribuídas às mulheres. Muitas dessas mulheres estão em seus primeiros estágios profissionais e, muitas vezes, não terão oportunidade de seguir carreiras educacionais e científicas. O campo é feminilizado e, por isso, precarizado. Por conta da atribuição de quem deve e pode falar ou seguir esta ou aquela carreira, a participação e as reflexões das mulheres do seminário foram diluídas no relatório final.

## DEBATE

### Temas e questões apresentados pela plateia:

Pergunta sobre o esquecimento a respeito das perspectivas institucionais de gestão; o Museu do Amanhã; sobre a relação da feminilização e precarização do campo educacional nos dias de hoje. Como o seminário tratava a questão do público? A educação era entendida do ponto de vista formal? Como fazer do museu a segunda casa do público? O que instituições como o Museu Britânico e o Museu do Louvre têm que os nossos museus não têm, na captação de público?

**Maria Esther Alvarez Valente:** A partir da década de 1950 houve uma maior preocupação dos governos com o campo dos museus de ciência. Outro bloqueio foi a relutância em incluir os cientistas na constituição dos museus científicos. O Museu Nacional aparece como principal impulsionador da ciência no setor, sendo referenciado, inclusive, no relatório final de Georges Henri Rivière. Atualmente há um grande movimento de museus de ciência e tecnologia, inclusive se considerados todos os museus como de ciência e tecnologia, ao contrário do que foi registrado em 1958. O Museu do Amanhã é

uma escultura que não foi incorporada pela rede de ciência e tecnologia, incompleto, a despeito da potencialidade. O MAR, ao contrário, conseguiu se integrar à prática dos demais museus.

**Gleyce Kelly Heitor:** Paradoxo da educação: custo ou investimento? A educação é valorizada socialmente, porém é sempre a primeira a ser cortada nos orçamentos. A educação se tornou contrapartida social, em especial com as grandes exposições *blockbusters*, pois é uma atividade que atrai o patrocinador; se a arte contemporânea é complicada, a educação se torna um importante capital simbólico para viabilizar esses projetos. Ainda vale a separação entre quem cria e quem reproduz. A gestão deseja a educação como valor agregado, porém não enxerga o educador também como criador. Hipótese de que no momento vivemos a educação sem educador. Os artistas se apropriam dos conceitos da pedagogia, enquanto os educadores artistas são vistos de forma normativa.

**Maria Esther Alvarez Valente:** Os museus europeus são mais conservadores e os estadunidenses, mais dinâmicos, em tese. Os grandes museus europeus só

foram se estabelecer da forma como estão hoje, após as dificuldades do pós-Guerra, muito recentemente. Havia na época do seminário a divisão de ideias entre os estadunidenses e instituições europeias como a Unesco e o Icom. Quanto ao público, há uma cultura europeia tradicional de público de museus. Os estadunidenses se dedicaram à criação de espaços específicos para o público estudantil. Público, para o povo. Bertha Lutz e Roquette-Pinto: criação do setor educativo do Museu Nacional, após estágio dela nos museus estadunidenses. Os museus brasileiros têm que estar criando sempre coisas novas para atrair público e concorrer com outras formas de lazer, embora hoje a percepção do público sobre os museus pareça melhor que na década de 1950. Mesmo instituições europeias com recursos financeiros têm práticas frágeis, se comparadas com várias iniciativas brasileiras.

**Gleyce Kelly Heitor:** No relatório, se pensa não só no público escolarizado, mas também naquele que já é conhecedor dos códigos dos museus, mas, em termos de setor educativo, o que se tem é a colaboração do museu com a escola formal. Mesmo com falta

de investimentos e sucateamento, o discurso de que os museus estão às moscas só reforça a retórica do sucateamento. Existem coisas acontecendo nos museus, trabalhos de educação e produção, e mesmo assim a visita acontece, a relação com a comunidade etc. Mesmo com o mínimo necessário, se faz museu no Brasil.

#### TARDE

**Fundação Casa de Rui Barbosa/MinC**

#### FOCALIZANDO TERMOS E CONCEITOS EM PAUTA NO SEMINÁRIO DE 1958

*Mario Chagas e Fernanda Castro*  
**Mediação de Alejandra Saladino**

Os palestrantes apresentaram o relatório final do seminário de 1958, buscando inseri-lo em seu contexto, destacando suas especificidades em relação a outros encontros, regionais e internacionais, seu caráter vanguardista (quando aponta os desafios da formação dos educadores), sua importância para que mudanças concretas pudessem ter espaço nos museus, além da existência e importância de referências anteriores (como as leituras de Heloísa Alberto Torres, Bertha Lutz e Roquette-Pinto).

Refletiram sobre a finalidade do documento, isto é, normatizar sobre a educação em museus, destacando seu foco sobre o papel educativo dos museus (e não sobre o papel dos museus na educação) e, ainda, as diferenças de concepção da museologia e da museografia em relação às ideias de Gustavo Barroso sobre esses termos.

Nos debates, foi destacada a importância de se ler o texto em seu contexto, considerando outras referências, bem como explorar estas últimas. Concretamente, é preciso um estudo da imaginação museal de Heloísa Alberto Torres. Foi sugerida a criação de um grupo de trabalho para desenvolver esse e outros tópicos sobre a educação museal.

20/09

### Núcleo III

**A função educacional dos museus: 60 anos depois**

**Museu Imperial**

**Mediação de Elizabeth Sussekind**

**A EDUCAÇÃO NOS MUSEUS  
NO BRASIL E A DITADURA  
MILITAR**

### ***Katia Frecheiras***

Iniciou sua fala com a leitura da carta da REM contra as MPs nº 850 e 851. As práticas educativas do Museu da República durante a ditadura militar. As iniciativas educativas de caráter participativo junto às camadas mais pobres foram reprimidas pela ditadura e seus realizadores, como Paulo Freire, perseguidos. Não houve, naquele período, abertura imediata para as ideias freireanas, dado o contexto político da época. Serviço de imprensa educativa: cursos, publicações de caráter informativo. A pesquisa se valeu dos relatórios do Museu Histórico Nacional, do qual o Museu da República era parte integrante ainda, antes da autonomia administrativa. Os relatórios de Josué Montuello eram acadêmicos. Já na gestão do coronel Leo Fonseca, o estilo curto e direto, típico da comunicação militar, revelava a continuidade das ações voltadas para as crianças e o culto da saudade dos heróis nacionais. De Ecylla Brandão se veem os planos para criação da Biblioteca Infantil, que foi um projeto muito influente. Nos arquivos do Museu Histórico Nacional não foi possível encontrar relatórios dos anos de 1970 e 1972, esquecimentos reveladores da manipulação

coletiva. O material produzido pelas atividades educativas do período foi descartado. Não havia o hábito de registrar as reflexões dos pedagogos sobre os fundamentos das ações educativas.

As ações educativas derivam dos projetos políticos, pedagógicos e ideológicos desenvolvidos pela instituição e seus profissionais. As ideias de Anísio Teixeira e Paulo Freire inspiraram as ações do Museu da República e do Museu Histórico Nacional. A dimensão escolarizada da ação educativa vem desde a década de 1930, com a Escola Nova. Na época da ditadura, a essa dimensão escolarizada somou-se a dimensão cívica: culto aos personagens heroicos, ao patriotismo etc. Somente em 1984 foram incluídas as dimensões democrática e socioeducativa, baseadas no diálogo com a comunidade e na compreensão do processo político como fruto da participação coletiva, e não da decisão de alguns personagens.

## REFLEXÕES SOBRE A MP N 850/2018. HISTÓRIA, NATUREZA JURÍDICA E COMENTÁRIOS

### *Maurício Pires Guedes*

As MPs são baseadas em razões de urgência e relevância.

A petição do Sebrae contra a MP tem motivação econômica, mas impele o STF, inerte por princípio, a se manifestar sobre o caso. Uma ação de entidade de classe, por exemplo, poderia questionar a urgência e relevância da MP de forma mais eficiente. A urgência foi justificada pelo incêndio do Museu Nacional, mas a relevância é justificada apenas pelas alterações criadas pela transformação de Ibram em Abram. Ela seria deficiente na questão da eficiência, entretanto, por causa da criação de pessoa jurídica privada para exercício da finalidade que compete a uma pessoa jurídica pública já existente.

## PAULO FREIRE EM MOVIMENTO

### *Jorge Rangel*

Integrantes de uma linha de intelectuais que acreditavam que a saúde e a educação poderiam criar novas possibilidades de transformação social para o país, Paulo Freire e Darcy Ribeiro iam além dos limites do reformismo liberal burguês.

Paulo Freire passou da teoria cristã para o marxismo, se bateu contra os engodos da linguagem que mascaravam a dominação. Sua razão era apaixonada

e seu projeto político se baseava na prática de experiências vividas, em movimento. A palavra é considerada como ato político. Paulo Freire era preocupado também com a alteridade. Educar seria preparar o olho para ver tudo; pedagogia do olhar, armado para transformar o mundo; raiz iluminista. Pedagogia contra o imobilismo, o conhecimento inquestionável, o sistema de segurança identitário montado pela conjunção de liberalismo com escravidão no Brasil. Pouco importa o estudante sair da escola ilustrado, se ele não tem consciência política de seu lugar numa sociedade autoritária como a brasileira, na qual o Estado se formou antes da sociedade. A educação deveria ser um processo de conscientização. O aluno questionador, que duvida; afinal, o conhecimento é precário, nunca é definitivo.

**Palácio Rio Negro**

**TARDE**

**DESAFIOS DA EDUCAÇÃO  
MUSEAL/POLÍTICA NACIONAL  
DE MUSEUS (PNM) E PLANO  
NACIONAL DE EDUCAÇÃO  
MUSEAL (PNEM)**

**Mediação de Maurício Vicente Jr.**

**Magaly Cabral:** Desabafou sobre a falta de interesse das autoridades com os museus, que resultou no incêndio do Museu Nacional e na criação, sem debate com o setor, da MP nº 850. A educação museal permite sempre novas leituras, sendo um campo de múltiplas possibilidades. Não fornece informações prontas, mas permite criar teias de subjetividades. O primeiro encontro de educadores de museus, em Petrópolis, no ano de 2010, gerou uma carta. Havia um blog da PNEM para os quais os profissionais do setor podiam enviar suas opiniões. Esse programa foi a base da Política Nacional de Educação Museal, que, presentemente, já tem até seu caderno publicado. Não foi um termo imposto. Antes, a Política Nacional de Museus de 2003 já falava da educação de museus. Também não foi imposta, foi discutida.

Faltam profissionais da educação de museus. Há museus que não têm educadores bem preparados, nem serviço educativo. Muitos profissionais ainda escolarizam o museu, esquecendo que ele tem suas particularidades. Seria necessário retornar às oficinas de capacitação do Ibram, apesar das restrições orçamentárias. Nas

últimas décadas, houve maior flexão dos profissionais a respeito de sua atuação, gerando iniciativas como oficinas e seminários. A educação museal deve ser pensada com rigor em termos do que, como e para quem ela se dirige, mas o maior desafio seria a implementação das diretrizes da PNEM.

Sessenta anos após o seminário, houve muita evolução no setor. O papel educacional do museu tem muita responsabilidade, por fazer a ponte entre o museu e o público. Não haveria falta de compromisso dos museus tradicionais quanto a essa função. Assim como alguns museus comunitários já viraram museus tradicionais. A responsabilidade dos museus é com o outro, o público.

Castro realizou uma comparação com o Relatório Final do Seminário da PNEM de 1958, ressaltando que, apesar de as questões da atualidade serem aparentemente semelhantes às do contexto de 1958, não se podem ignorar os imensos progressos conquistados no campo da educação em museus desde então. Em 1958 houve um primeiro movimento de qualificar a educação museal como uma função importante dos museus, e não apenas seu uso como recurso educativo. Há também entre um

e outro a defesa da constituição de um setor educativo nos museus e o reconhecimento da função educativa dos museus.

Relações entre formação e profissionalização no setor educativo museal: onde se formam os profissionais, onde e como se produz conhecimento, quais relações de trabalho existem, como se organizam profissionalmente, quais condições de trabalho eles têm.

A política pública é uma ação feita intencionalmente. No caso dos museus, a maior parte das políticas de museus foram feitas pelos profissionais da área. Houve políticas de governo, mas não de Estado, para o setor. Há risco de fragmentação das políticas públicas. Linhas de pesquisa, cursos de pós-graduação, cursos de formação são formas de fortalecer a formação. Partir da prática para a elaboração da teoria, de conceitos. É preciso também instrumentalizar a área, criando setores onde eles não existem, coletando dados etc.

**Regina Resende** apresentou atividades educativas realizadas pelo Museu Imperial. Avaliou os aspectos positivos: diversificação de público, espaços próprios, equipe terceirizada, mas treinada pelo museu, material pedagógico próprio. Há, no entanto, carên-

cia de profissionais no quadro, agravada pelo corte de recursos. A avaliação deve ser continuada, com pesquisa de público. Como desafios, apontou o corpo técnico reduzido, limitações no atendimento de públicos especiais, falta de espaço para atender à demanda de público, carência de educadores bilíngues e de Libras, equipes terceirizadas com deficiências de trato com os visitantes. Também é necessário maior articulação entre o setor educativo e os setores técnicos.

Como oportunidades, destacou o apoio da direção; a capacidade de diálogo com instituições públicas afins para parcerias; a demanda expressiva de público para atividades educativas; e os projetos oferecidos de forma gratuita. Até janeiro, um incentivo obtido permitirá a realização do projeto Luz e Som de forma gratuita.

## 21/09

### Núcleo IV

**A função educacional dos**

**museus: +60**

**Museu das Remoções**

**EDUCAÇÃO MUSEAL E  
MUSEOLOGIA SOCIAL:  
DIÁLOGOS POSSÍVEIS**

A programação do último dia do seminário foi dedicada à reflexão em torno das experiências mais recentes e inovadoras construídas por museus comunitários, partindo do Museu da República rumo ao Museu das Remoções, localizado na Vila Autódromo, Zona Oeste da cidade. Abriram-se os trabalhos conhecendo o Museu a Céu Aberto. Ao final do percurso, retornou-se à igreja de São José Operário e ocorreram as falas dos integrantes da mesa, mediadas por Ana Paula Zaquieu (Museu da República).

**Inês Gouvea** (Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro/Remus-RJ), começa afirmando que a ação educativa é a primeira função social dos museus. Assim, a partir de um histórico da atuação da Remus no Rio de Janeiro, sua fala aponta para a importância de uma maior interlocução entre a museologia social e sua perspectiva decolonial e o campo da educação museal como um todo.

**Maria da Penha Macena** (Museu das Remoções) veio aos 7 anos para o Rio de Janeiro. Cresceu na Rocinha e, aos 27 anos, foi morar na Vila Autódromo. Ao mudar-se para a Vila Autódromo, pôde

viver em uma casa espaçosa. Em suas palavras: “se encontrou e se enraizou na Vila Autódromo”. Em 2014, o prefeito Eduardo Paes ofereceu aos moradores apartamentos em um conjunto habitacional em troca das propriedades da Vila Autódromo. Naquele momento, muitos recusaram a oferta. Aos poucos, diante da pressão cada vez maior por parte da Prefeitura, os moradores foram cedendo, restando, ao final, vinte famílias, que, atualmente, residem no local e dirigem o Museu das Remoções.

**Luiz Antônio de Oliveira** (Museu da Maré) começou sua fala destacando que o Museu da Maré é fruto dos movimentos sociais que começaram a ser articulados por moradores ainda nos anos 1990. A ideia de criação de um museu ganhou contornos à medida em que parte de seus militantes começaram a sentir necessidade de mostrar para a sociedade o que era a vida na Maré para além da miséria e da violência.

**Museu Histórico Nacional/  
Ibram/MinC  
TARDE**

**A RADICALIDADE DAS  
EXPERIÊNCIAS MUSEAIS**

### **Mediação de Aline Montenegro (Museu Histórico Nacional)**

**Sandra Maria** (Museu das Remoções) exibiu fotos de como era a Vila Autódromo e como viveram e resistiram lá seus moradores, até a remoção da comunidade pela Prefeitura. Mostrou também ações e campanhas promovidas pelos moradores para resistir às ações da Prefeitura e conscientizar a população. Foram realizadas várias ações de ocupação cultural no território em meio ao processo de remoção: campanhas de mobilização usando redes sociais; campeonatos de futebol, festas comunitárias, oficinas, ações de revitalização de espaço, vigílias, cerimônias religiosas cristãs e afro-brasileiras etc. A remoção produziu tristeza, mas também produziu muita cultura, laços e afeto. Surgido dos escombros e da luta, o Museu das Remoções também serve de referência para outras comunidades do Brasil e do mundo que sofrem com o mesmo problema.

**Auricélia Mercês** (Museu Casa Bumba Meu Boi em Movimento Raízes de Gericinó). Sua comunidade, a Gericinó 80, na Zona Oeste do Rio, passou por um processo de remoção. Os moradores

se uniram para tentar apoio do poder público para retornar ao lugar em que moravam. A experiência mais marcante foi a força do matriarcado, da liderança das mulheres da comunidade, incluindo a mãe da palestrante, Maria Rosa Mercês. Da sala sempre aberta da sua casa, surgiu um espaço de confraternização e memória, para transformar a dor em amor e lembrar a ancestralidade e as lutas pela terra. Comunidade de migrantes nordestinos, em maioria. Conta a história dos fundadores da comunidade, das suas famílias, originárias do Maranhão, e da tradição das quebradeiras de coco de babaçu, uma tarefa árdua que era realizada pelas mulheres, usando machado. O museu exibe utensílios relativos a essas atividades e também artefatos relacionados à tradição do Bumba Meu Boi. Também são realizadas oficinas culturais.

**Merced Guimarães** (Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos) relata a descoberta das ossadas de um cemitério de escravos no subsolo da sua casa na Gamboa, durante uma obra de reforma na década de 1990. Foram encontrados ossos de pessoas de diferentes idades, jovens e crianças em sua

maioria, de diversas procedências do continente africano. Passada a surpresa e constatada a importância do achado, se estabeleceu uma relação conflituosa com a Prefeitura, com ameaças de desapropriação do imóvel. Em 2001 o diretor do Arquivo da Cidade propôs a demarcação da área, sem desapropriação, e sua transformação em um museu. Em 2005 foi criado o Instituto Pesquisa e Memória Pretos Novos, para impedir o esquecimento do holocausto negro carioca. O desafio foi fazer com que as pessoas visitassem um cemitério e, para isso, foi preciso reinventar. Assim, a realização de diversos eventos culturais, oficinas e exposições começou a atrair um público diversificado ao longo destes treze anos. Hoje o instituto faz parte de um circuito histórico das tradições africanas na região portuária. Em 2010, virou Ponto de Cultura. Promove atividades de difusão da produção acadêmica sobre a escravidão e a tradição afro-brasileira na região.

**Luiz Pizarro** (MAM-RJ) mostrou como o MAM lida com a memória de uma elite poderosa, cultural e economicamente, a das artes plásticas. Sua história no MAM começou com a criação do Galpão das Artes e, depois, com o

setor educativo do museu. Apresentou o projeto MAM em Movimento, com moradores de rua (“cidadãos em situação de rua”). Como realizar esse projeto, se essas pessoas têm códigos diferentes de percepção? Era mais importante, ao fim, que elas trouxessem suas próprias ideias e visões, em vez de receberem as do museu. As crianças conduzem a atividade fazendo perguntas a partir das coisas que lhes interessam. O museu não é escola, e sim um espaço de experiências, 99% do público escolar do MAM é de alunos de escolas públicas de regiões distantes, como Baixada Fluminense e Zona Oeste. Escolas com mais possibilidades e menor distância não visitam o museu. O MAM tem dificuldades de providenciar transporte, o que complica o acesso ao museu. O entorno do museu tem muita população de rua, o que gera problemas também, como assaltos e o uso do lago do museu para tomar banho. Foi realizada uma atividade de capacitação em fotografia com moradores de rua que gerou um bloco de fotos pelo qual se pede uma contribuição que ajuda o projeto a se manter, pois as verbas também são um problema. Colaboração com os Centros de Referência de Assis-

tência Social (Cres) e Centros de Referência Especializada de Assistência Social da Prefeitura (Creas), dentre outros. O objetivo é o de fazer com que esses sejam momentos felizes para os participantes. Também é difícil fazer com que os visitantes do parque entrem no museu.

**Aline Montenegro** leu a minuta da Carta de Repúdio às MPs nº 850 e 851, elaborada naquela manhã pelos servidores do MHN.

## DEBATE

### Temas e questões apresentados pela plateia:

**Sandra Maria:** O ex-prefeito Eduardo Paes tentou convencer os moradores da necessidade de remoção da comunidade para as obras olímpicas. Os moradores alegaram que a remoção não era necessária, o que de fato ficou comprovado. Eles pediram, pois, a realocação dos moradores dentro da própria comunidade e urbanização. Paes disse então que não era possível urbanizar a Vila Autódromo. De modo debochado, propôs então que os moradores trouxessem um projeto de urbanização, devidamente assinado.

Os moradores conseguiram esse projeto com apoio da UFF e da UFRJ, que elaboraram o projeto a partir da experiência dos moradores. O projeto elaborado ganhou um prêmio num concurso de parceria da Prefeitura com uma organização alemã. A Prefeitura se retirou do concurso, cujo prêmio foi entregue diretamente pelos alemães. O argumento municipal foi desmoralizado, porém a remoção aconteceu mesmo assim.

A favela é um projeto da sociedade brasileira para manter a população brasileira na miséria, para que ela continue a se submeter à nobreza, não mais como escravos, mas como mão de obra barata. Por isso acontecem as remoções. O povo é escravizado porque não se reconhece como tal.

**Auricélia Mercês:** A prefeitura só ficou ao lado da sua comunidade por saber que se tratava de ação de remoção de empresa privada com a qual a administração municipal tinha problemas. Após a criação do museu, os moradores começaram a se perceber como sujeitos e pertencentes àquele lugar.

**Merced Guimarães:** Por outro lado, Eduardo Paes foi o único prefeito que entendeu a importância da região do Valongo. A cultura, a educação e o patrimônio não são de interesse dos que governam. O museu só se mantém porque se reinventa e conta com apoio de amigos e instituições amigas. Não há apoio federal, estadual ou municipal.

**Luiz Pizarro:** É necessário descontruir a ideia do museu que apenas oferece conteúdo. O número de moradores de rua da vizinhança diminuiu bastante, por razões desconhecidas. Existe um projeto de fazer com que os moradores de rua passem o dia todo em atividade no museu, recebendo um salário mínimo. O problema é: depois de participarem do projeto, como essas pessoas arranjariam emprego, se não há emprego? E a situação fica ainda mais difícil por serem moradores de rua.

Relatório realizado colaborativamente por  
**Alejandra Saladino,**  
**Marcus Macri e**  
**Paulo Celso Liberato Correa.**

**III - DOCUMENTO HISTÓRICO**

**Seminário Regional  
da Unesco  
sobre a função  
educativa  
dos museus**

**7-30 de setembro  
de 1958**

**por Georges Henri Rivière  
(diretor do ICOM)**

**unesco**

**Tradução: Isabela Borsani e Carolina Portella**

## PREÂMBULO

Uma das principais finalidades da Unesco ao contribuir para o desenvolvimento dos museus tem sido a de fomentar seus programas educativos, já que eles constituem o meio mais eficaz para apresentar ao público as coleções compostas, em sua maior parte, de objetos originais. Com essa finalidade, a Unesco organizou, até a presente data, dois seminários internacionais (Nova York, 1952; e Atenas, 1954) e um seminário regional latino-americano no Rio de Janeiro, de 7 a 30 de setembro de 1958, sobre o tema “o papel educativo dos museus”. Em cada um desses três seminários foram examinadas as atividades dos museus relacionadas às diversas necessidades pedagógicas. Presidiu o seminário do Rio de Janeiro o Sr. Georges Henri Rivière, diretor do Conselho Internacional de Museus (Icom) e diretor do Musée National des Arts et Traditions Populaires de Paris. Seu relatório sobre o seminário está publicado nesta edição.

A Unesco dedicou, da mesma forma, diversas publicações sobre o tema. A revista trimestral *Museum*, que em 1960 entrará no seu 13º ano, dedicou vários números

especiais a temas de educação. O Departamento de Educação, juntamente com a Divisão de Museus, publicou: “As técnicas dos museus na educação fundamental” (*Estudios y Documentos de Educación*, n. 17), “A função dos museus na educação” (*Revista Analítica de Educación*, v. 3, n. 2) e diversos artigos e notas em seu boletim trimestral “Educação Fundamental”. Os educadores devem considerar que existem outros recursos além dos que se utilizam na escola, o que permite confiar que as diversas sugestões do presente informe sejam úteis para preparar programas de ensino.

Em cooperação com o governo do Japão, está sendo organizado atualmente um segundo seminário regional para a Ásia e o Pacífico que será celebrado em Tóquio, em 1960, no qual será dada particular importância aos programas de ensino. Além desses seminários e publicações, a Unesco forneceu ajuda direta mediante o envio de missões de especialistas, a concessão de bolsas de estudo e, em alguns casos, o fornecimento de equipamentos a vários países: Ceilão, Dinamarca, Equador, Índia, Indonésia, Japão, Laos, Libéria, Peru, Birmânia etc.

A contínua expansão das atividades dos museus reflete o interesse crescente do público por suas coleções, assim como pela influência educativa que exercem. Os educadores deveriam aproveitar a possibilidade que os museus oferecem de expor todo tipo de objetos de interesse humano, trate-se de fósseis de um remoto período geológico, ou de instrumentos de silício, de tecidos de tribos primitivas, de uma obra-prima de arte. Ainda que em alguns museus haja programas educativos bem organizados, em muitos outros eles ainda são apenas uma possibilidade. O emprego correto dos recursos de que dispõe resultará, em cada museu, tanto em benefícios para a instituição como para o educador.

## PRIMEIRA PARTE

### Preparação

Antes de abordar a preparação propriamente dita do seminário, me compete sinalizar que ela foi enormemente facilitada: a) pelas trocas preliminares das impressões que o Sr. J. K. van der Haagen, chefe da Divisão de Museus e Monumentos da Unesco, realizou durante sua viagem à América Latina e, especialmente, ao Brasil no início do ano

de 1957; b) pela cooperação constante das autoridades e organizações do Brasil, especialmente a do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (Ibccc), que é a Comissão Nacional do Brasil para a Unesco, presidida pelo Sr. Themístocles Cavalcanti, e do Comitê Nacional Brasileiro do Icom (Onicom), presidido pela Sra. Heloísa Alberto Torres; c) pelas reuniões de mesa-redonda organizadas pelo Centro Regional da Unesco no Hemisfério Ocidental (Havana) em cinco países da América Latina (Cuba, Guatemala, Panamá, Paraguai e Peru) a partir de 1957.

Quanto à preparação em si, desenvolveu-se em duas fases principais: a primeira, longa e extensa; e a segunda, breve e intensa. Durante cada uma delas e de acordo com as normas dadas pelo chefe da Divisão de Museus, me mantive em estreita e constante colaboração com a Srta. Raymond Frin e com o Sr. Hiroshi Daifuku, especialistas dessa divisão.

### Primeira fase

A fase extensa se desenvolveu aproximadamente de julho de 1957 a agosto de 1958. Do ponto de vista técnico, devem-se destacar quatro atividades

predominantes:

### 1. *Elaboração do programa do seminário*

Partiu-se das seguintes bases:

a) o tema deste seminário teria que ser o mesmo dos seminários organizados pela Unesco em Nova York e em Atenas em 1952 e 1954: “a função educativa dos museus”; b) diferentemente dos anteriores, a participação deveria ser definidamente regional e limitada à América Latina, aplicando-se o mesmo aos países independentes e aos países que possuem territórios nessa parte do mundo; c) assim como se fez nos seminários anteriores, seria convidado um especialista de museus e um especialista de educação de cada país; d) as línguas utilizadas seriam o espanhol e o francês.

O caráter essencial do seminário definiu-se da seguinte forma:

a) os participantes interviriam o mais amplamente possível nos debates previstos durante as sessões de trabalho e nas visitas aos museus, assim como na formulação das conclusões que o diretor coletaria para apresentar à Unesco; b) os participantes teriam que preencher antecipadamente

e submeter ao seminário questionários destinados a facilitar a exposição e a discussão de problemas, assim como a formulação de conclusões; c) as sessões de trabalho seriam divididas em três séries principais, dedicadas respectivamente aos seguintes temas, insistindo sempre em seus aspectos educativos: apresentação dos relatórios por seus autores e discussão geral desses documentos; problemas próprios de cada categoria de museus; problemas comuns às diversas categorias de museus; d) em cada uma das últimas duas séries de sessões o diretor faria a apresentação de um tópico determinado, seguido de projeções e de uma discussão acerca do tema; e) seria organizado no Rio e em outras cidades o maior número possível de visitas a museus, destinadas a ilustrar de maneira concreta os temas de cada sessão de trabalho, se possível, no mesmo dia da sessão.

O programa, cuja amplitude é irrelevante ressaltar, foi concebido para um período de cerca de quatro semanas. Considerações importantes de ordem material obrigaram a reduzir esse período para alguns dias. Como resultado, os horários ficaram um pouco densos, o que se atenuou, primei-

ro em Paris e depois no Rio, com um reajuste no programa.

## *2. Preparação dos questionários preliminares*

Foram preparados dois questionários destinados aos participantes, um com respostas facultativas e outro com respostas obrigatórias: a) Nos países em que não existiam grandes repertórios de museus, uma ficha deveria ser preenchida sistematicamente para cada um dos museus do país, indicando especialmente os nomes dos funcionários principais, a organização do museu, sua história, uma breve resenha das coleções, os principais tipos de atividades pedagógicas e seus recursos, uma menção dos principais órgãos de documentação, uma bibliografia sumária etc.;<sup>1</sup> b) No que diz respeito a cada um

dos países relacionados ao seminário, os participantes deveriam escrever um relatório sistemático sobre o conjunto de museus existentes em cada país que contivesse dados sobre a organização geral da administração dos museus, em relação ou não com a dos monumentos históricos, sobre a eventual existência de uma associação de diretores de museus que publicasse ou não uma revista, sobre as principais organizações científicas e técnicas de conservação dos bens culturais, sobre os principais tipos de programas educativos e modalidades gerais de cooperação entre organizações de educação e museus, os recursos do ensino museológico, as estatísticas das diversas categorias de museus, a origem das coleções (predominantemente local, nacional ou internacional), os principais projetos de desenvolvimento dos museus, as possíveis modalidades de cooperação com o rádio, a televisão e o cinema, as realizações e aspirações no campo da cooperação com os demais museus do mundo, diretamente ou com a ajuda da Unesco e do Icom etc.

Como a maioria dos países designou tardiamente os participantes do seminário, eles não puderam preparar seus relatórios com maior antecedência para que

---

1 O modelo dessas fichas era bastante próximo das recomendações do informe redigido em 1951 por uma comissão de especialistas da Unesco e do Icom (vide conclusão). Há que se assinalar que o Ibccc, respondendo a uma petição do chefe da Divisão de Museus, havia publicado, muito antes da abertura do seminário, uma lista dos museus brasileiros cuja exposição, tanto pelas copiosas indicações sobre os museus como pelas lâminas, se ajustava perfeitamente às sugestões da Unesco-Icom. Assim, foi possível distribuí-la aos participantes e se produziu um efeito excelente.

fosse possível aos organizadores sistematizar seu interessante conteúdo. Ao menos, quase todos os participantes entregaram os relatórios com tempo suficiente para que a apresentação e a discussão pudessem se efetuar nas sessões previstas.

### **3. Reunião de uma documentação para os participantes do seminário**

A Unesco teve a possibilidade de entregar como doação a cada um dos participantes do seminário, quando da sua chegada ao Rio de Janeiro, as seguintes publicações:

a) ALLAN, Douglas A. *International Seminar on the Role of Museums in Education (14 September – 12 October 1952)*. Brooklyn, New York, USA, Unesco/CUA/54, 5 abr. 1954;

b) MORLEY, Grace L. McCann. *International Seminar on the Role of Museums in Education (Athens, Greece, 13 September to 10 October 1954)*. Unesco/CUA/64, 21 nov. 1955;

c) UNESCO. Las técnicas de los museos en la educación fundamental. *Estudios y Documentos de Educación*, n. 17, 1956;

d) UNESCO. “La función de los museos en la educación”. *Revista Analítica de Educación*, v. 8, n. 2, fev. 1956;

e) OSBORN, E. C. *Manuel des expositions itinérantes*. Unesco, 1953. (Coleção Musées et Monuments, v. 5);

f) *Museum*, v. 6, n. 4, 1953;

g) COMITÉ DE EDUCACIÓN DEL ICOM. *Museos y personal docente*. Trad. Ministerio de Educación y Justicia de Argentina, 1957;

h) *Los museos y la educación*, recompilado pela Srta. R. Chacón-Nardi, publicado pelo Comité Nacional Cubano de Museos;

i) GUTHE, C. E. *So you want a good museum. A guide to the management of small museums*. Washington, D.C.: American Association of Museums, 1957.

A Casa Heinrich Hahn, de Frankfurt, especializada na fabricação de vitrines “inteiramente de vidro”, entregou a cada participante do seminário uma cópia de seus catálogos ilustrados e enviou ao Museu de Arte Moderna

do Rio de Janeiro, como doação, para que seja apresentada no seminário, uma vitrine “inteiramente de vidro” proveniente de suas oficinas.

**4. Seleção de documentos  
fotográficos provenientes das  
coleções do Centro de Documentação  
Unesco-Icom, para obter deles  
slides destinados a serem  
projetados nas sessões de trabalho**

Ajudados pela equipe do Centro e aproveitando a excelente classificação realizada, nós três dedicamos bastante tempo a essa seleção, que compreendia não só as fotografias enviadas espontaneamente pelos museus, mas também as que haviam sido reunidas para a publicação de artigos para a revista *Museum*.

A riqueza e a variedade da documentação do Centro permitiram ilustrar todos os tópicos das sessões de trabalho, ainda que de uma maneira desigual, já que os recursos eram muito maiores no que concerne aos museus de arte.

Uma das conclusões se refere à maneira de preencher uma lacuna do Centro no que concerne à falta de slides em cores e de remediar esse estado de coisas. Insistirei nisso mais adiante.

**Segunda fase**

A fase intensiva se desenvolveu no Rio de Janeiro, de 3 a 6 de setembro.

Nós três fomos calorosamente acolhidos e ajudados por nossos colegas e amigos do Ibec e do Icom e em poucos dias pudemos estabelecer os contatos necessários e confirmar e completar as disposições previstas. Dessa maneira, pudemos contar com grandes facilidades: a) a hospitalidade do Museu de Arte do Rio de Janeiro, generosamente concedida pelo conselho dessa instituição e sua diretora executiva, a Sra. Niomar Moniz Sodré, personalidade a quem se deveu poder reunir os meios de realizar o brilhante projeto de Eduardo Reidy, obra-prima da arquitetura contemporânea – as vantagens de poder trabalhar em um edifício como esse, no qual dispúnhamos de uma sala de reunião e um número suficiente de escritórios e de meios de projeção, apresentam um estímulo maravilhoso para uma reunião como a nossa; b) o Ibec pôs à disposição do seminário uma secretaria das mais eficientes, dirigida pelo Sr. Benevides e composta de vários secretários políglotas e

intérpretes; c) um programa de visitas aos museus, de excursões e recepções oferecidas generosamente pelos poderes públicos e pelos museus brasileiros.

## SEGUNDA PARTE

### Participantes

Recordemos que os convites foram dirigidos aos dois seguintes grupos de países: Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Chile, Equador, El Salvador, Guatemala, Haiti, Honduras, México, Nicarágua, Panamá, Paraguai, Peru, República Dominicana, Uruguai e Venezuela (ou seja, vinte países).

Estados Unidos, França, Países Baixos, Reino Unido (ou seja, quatro países). De fato, os participantes foram os seguintes:

#### 1. *Pessoal dirigente designado pela Unesco*

a) *Delegados da Unesco*: Srta. Raymond Frin, da Divisão de Museus e Monumentos da Secretaria; Sr. Hiroshi Daifuku, da Divisão de Museus e Monumentos da Secretaria; Srta. Rafaela Chacón Nardi, auxiliar na Divisão de Atividades Culturais do Centro Regional da Unesco no Hemisfério Ocidental (Havana).

b) *Diretor*: Sr. Georges Henri Rivière, diretor do Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris, diretor do Conselho Internacional de Museus.

c) *Subdiretores*: Sr. José Maria Cruzent, diretor do Museu de Ciências Naturais de Caracas; Sr. Mario Vasquez Rubalcava, museólogo, Museu Nacional de Antropologia do México, D.F.

#### 2. *Pessoal dirigente nomeado no País*

Um estudo da situação, à véspera da abertura do seminário, nos incitou a tomar a iniciativa, de acordo com o Ibccc, para constituir uma equipe suplementar, fórmula que imediatamente mostrou-se muito eficaz:

a) *Diretor honorário*: Sra. Heloísa Alberto Torres, presidente do Onicom.

b) *Subdiretor honorário*: Sra. Vera Sauer, do Ibccc.

c) *Secretário geral honorário*: Sra. Niomar Moniz Sodré, diretora executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

d) *Assessora técnica*: Doutora

Grace L. McCann Morley, diretora do Museu de Arte de San Francisco, Estados Unidos.

e) *Comitê brasileiro de relações*: Sra. Lygia Martins Costa, curadora de museu; Sra. Regina Monteiro Real, curadora de Museu; Sra. Mathilde Pereira de Souza, administradora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; Sr. Alfredo Theodore Rusins, curador de museu.

### 3. *Participantes*

Levando em conta que alguns países não haviam designado representantes, de acordo com o Ibecc, tomamos a iniciativa, à véspera da abertura do seminário, de aumentar de dois para quatro o número de participantes brasileiros.

**Argentina:** Srta. Ana María Caffarati, Ministério de Educação e Justiça, Buenos Aires; Sr. Mario Teruggi, Museu Nacional de Ciências Naturais, La Plata.

**Brasil:** Sr. Carlos Flexa Ribeiro, professor da Universidade do Rio de Janeiro, do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Sr. Guy de Hollanda, do Ministério de Educação, Rio de Janeiro; Sr. Newton Dias dos Santos, do Museu Nacional, Rio de Janeiro; Sr. Peter Paul Hilbert, do Museu

Emilio Goeldi, Amapá.<sup>2</sup>

**Chile:** Sra. Brunilda Cartes, chefe do Serviço de Cultura e Publicações, Ministério de Educação, Santiago do Chile.

**Cuba:** Sr. Rafael Fernandez Villa Urrutia, subdiretor do Museu Nacional, Havana; Srta. Teresita Bertot Valdés, auxiliar do diretor, Museu Nacional, Havana.

**Equador:** Sr. Crespo Toral, beneficiário da Unesco, Quito.

**Estados Unidos:** Sr. Stephen Thomas, diretor do Museu de Arte e de Ciências, Rochester.

**França:** Sr. Henri Malvaux, diretor da Escola Nacional de Belas Artes de Bourges.

**México:** Sr. Jorge Ângulo Villaseñor, museólogo, Museu Nacional de Antropologia, México, D.F.; Sra. María Cristina Sanchez de Bonfil, professora, Museu Nacional de Antropologia, México D.F.

**Paraguai:** Sra. Concepción de Leyes de Chavez, presidente da Comissão de Amigos de Museus e Monumentos Históricos do Paraguai, Asunción; Sra. Anastasia Moraes, do Ministério de Educação, Asunción.

**Países Baixos:** Sra. M. E. Houtzager, diretora do Museu Central, Utrecht.

---

2 A sede do Museu Emilio Goeldi é em Belém (PA).

**Venezuela:** Sra. Vandas de Rotter, Museu de Ciências Naturais, Caracas.

#### 4. *Observadores brasileiros*

Consentindo ao pedido do Ibecc e de numerosos colegas dos museus brasileiros e também com o desejo de estender a influência do seminário no Brasil, tomamos a iniciativa, de acordo com o Ibecc, de formar uma lista de observadores autorizados para assistir à reunião:

– **Sra. María Barreto**, conservadora,<sup>3</sup> Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

– **Sr. Clovis Bornay**, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sra. Nair de Carvalho**, conservadora, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sra. Ecylla Castanheira Brandão**, conservadora, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sra. Octavia Correa dos Santos Oliveira**, conservadora, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sra. Jenny Dreyfus**, conservadora, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sra. Marilla Duarte Nunes**, Museu do Paraná, Curitiba.

– **Sra. Colina Engerson**, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

– **Sr. José Lacerda de Araújo Feio**, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sr. Solon Leontsinis**, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sra. Regina Liberalli Laemert**, conservadora, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

– **Sra. Yolanda Marcondes**, conservadora, Museu Histórico, Rio de Janeiro.

– **Sra. Gilda Marina de Almeida Lopes**, conservadora, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sr. Paulo de Miranda Ribeiro**, naturalista, Museu Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sr. Paulo Olinto**, conservador, Museu Imperial, Petrópolis.

– **Sra. Sílvia Pereira Bittencourt**, Museu do Paraná, Curitiba.

– **Sr. Geraldo Pitanguary**, naturalista, Museu do Índio, Rio de Janeiro.

– **Sra. Sigrid Porto de Barros**, conservadora, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sra. Carmen C. de Quadros**, conservadora, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

– **Sra. Elza Ramos Peixoto**, conservadora, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

– **Sr. Alfredo Teodoro Rusins**, Diretor do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

---

3 Ver página xx, nota 38.

– Sr. F. dos Santos Trigueiros, conservador, Museu do Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

– Sra. Lina Stilben, diretora, Museu da Cidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

### TERCEIRA PARTE

#### Atividades

Essencialmente, as atividades do seminário foram as seguintes:<sup>4</sup>

##### 1) 8 a 10 de setembro

Na sessão inaugural, no dia 8 de setembro, segunda-feira, pela manhã, discursos foram proferidos pelo Sr. Themístocles Brandão Cavalcanti, pela Srta. Raymonde Frin, pelo Sr. Henri Rivière e pela Sra. Heloísa Alberto Torres.

O restante do primeiro dia de trabalho e o de terça-feira, 9 de setembro, foram dedicados principalmente à apresentação e discussão dos relatórios

---

4 Convém sinalizar que as sessões de trabalho começaram todas às oito e meia da manhã e que os participantes e observadores foram muito pontuais. A maioria dos textos dos discursos pronunciados e das atas das sessões figura nos arquivos do seminário. Os principais resultados das sessões estão sistematizados nas conclusões, que figuram separadamente no Capítulo IV.

dos participantes do seminário. A compreensão do programa, pelo que percebemos, obrigou à redução excessiva do tempo dedicado a essas atividades.

Cada um dos países representados foi objeto de um ou vários relatórios.<sup>5</sup> Em sua imensa maioria, os autores se ajustaram às normas sugeridas. Os relatores das “metrópoles”, com uma consciência que deve ser elogiada, reservaram um lugar importante para os problemas dos museus nos territórios, sem que, para isso, o seminário fosse privado das experiências de suas respectivas metrópoles.

Além desses diversos trabalhos, se efetuaram: a) uma primeira visita ao Museu de Arte Moderna, dedicada às suas coleções e ao funcionamento dos

---

5 O relatório da Srta. Rafaela Chacón Nardi sobre as reuniões de mesa-redonda foi brilhante. Os relatórios seguintes foram apresentados, salvo indicação contrária, pelos participantes: Argentina: Srta. Ana Maria Caffarati; Brasil: Sr. Guy de Hollanda (museus e educadores); Sr. Newton Dias dos Santos (museus científicos e técnicos, museus de história natural); Sr. Flexa Ribeiro (museus de arte moderna). Três dos participantes apresentaram outros relatórios: Sra. Octavia Correa dos Santos Oliveira (museus de história), Sra. Lygia Martin Costa (museus de arte); Sra. Regina Monteiro Real (museus de arte sacra). A pedido do diretor e com um propósito de sistematização, os três participantes fundiram os três relatórios em um só. Chile: Sra. Brunilda Cartes.

serviços, dirigida pelos Sres. Ribeiro e Reidy e precedida de uma exposição do primeiro sobre os princípios que servem de base à instituição; b) a pedido de numerosos participantes, o Sr. Daifuku realizou uma exposição sobre as missões de especialistas, bolsas de estudo e instalação de equipamentos concedidos pela Unesco, cheia de detalhes e conselhos.

2) *11 a 17 de setembro*

Com exceção do domingo, 13 de setembro, dia de descanso, as jornadas tiveram sucessivamente como tema as diversas categorias de museus: museus de arte, com visita ao Museu Nacional de Belas Artes, na qual os participantes puderam ver uma notável exposição itinerante educativa e um filme não menos digno de atenção dedicados a Rembrandt, ambos enviados pelos Países Baixos; museus de arte moderna, com uma visita ao Museu de Arte Moderna; museus de arqueologia e de história, com uma visita ao Museu Histórico Nacional, às seções arqueológicas do Museu Nacional e à Casa de Ruy Barbosa (casa histórica); museus de etnologia e de folclore, com visita ao Museu do Índio e às seções etnográficas do Museu

Nacional; museus de ciências naturais, com visitas às seções correspondentes do Museu Nacional; museus científicos e técnicos, com visita à seção técnica do Museu Nacional; museus regionais especializados, com visita ao Museu do Banco do Brasil; museus universitários; museus pedagógicos; museus escolares.

No geral, essas sessões se organizavam da seguinte forma: eu começava com uma exposição teórica, desenvolvida com base em um roteiro; em seguida, vinham as projeções, durante as quais os participantes podiam fazer perguntas breves, que eram respondidas pelo diretor ou por outras pessoas; para terminar, um debate geral do qual eu, em caráter de conclusão, buscava destacar o essencial.

Nossas projeções, bem adaptadas aos temas e seus detalhes, foram muito bem acolhidas. Honestamente, devo dizer que elas ficavam um pouco apagadas quando tínhamos a sorte de projetar os belos slides coloridos proporcionados pelos Srs. Angulo (México), Malvaux (França) e Thomas (Estados Unidos) e que, ocasionalmente, podíamos utilizar. Em minhas conclusões pessoais, insistirei em meios que permitiriam dotar o Centro Unesco-

-Icom e os futuros seminários com séries de slides coloridos.

Os museus do Rio de Janeiro são suficientemente variados para que se possam observar na cidade bons exemplos da maior parte das categorias de museus, que as excursões permitiram ilustrar.

Várias dessas visitas a museus terminaram com proveitosas discussões no próprio museu.

Para esse tipo de trabalho, dispôs-se de tempo suficiente.

### 3) 18 e 19 de setembro

Como tema desses dias de trabalho examinaram-se alguns problemas de grande interesse, comuns às diversas categorias de museus: arquitetura, equipamentos, pessoal, administração, relações públicas, conservação material.

A organização das sessões de trabalho foi a mesma daquelas do grupo precedente: exposição do tema, projeções, discussão. Uma apenas pôde terminar com a visita a um museu, porém de grande importância, pelo caráter exemplar da construção em andamento: o Museu de Arte Moderna, no qual serviu de guia o Sr. Eduardo Reidy. Chamaram poderosamente a atenção as disposições tomadas para a iluminação natural e artificial, o

condicionamento, a cadeia de serviços técnicos, as oficinas técnicas e a flexibilidade das futuras galerias de exposição.

Na tarde do dia 19 de setembro, o Sr. Plínio Travassos, diretor do Museu do Café, em Ribeirão Preto, fez uma exposição sobre esse estabelecimento, criado por ele.

Esse grupo de sessões foi o que mais sofreu, do ponto de vista técnico, com o encurtamento da duração do seminário. Em certos momentos, o ritmo das conferências de apresentação se acelerou de tal forma que somente o zelo excepcional dos participantes pôde conseguir que não se estragasse o resultado. Na verdade, teriam sido necessários três dias a mais, no mínimo, para que o programa previsto rendesse todos os seus frutos. Conseguiu-se ao menos um bom resultado: ao se reagruparem os temas, para ganhar tempo, os aspectos educativos foram organizados com uma melhor perspectiva. O diretor do seminário se desculpa por isso.

### 4) 20 a 22 de setembro

Esses três dias foram dedicados a uma magnífica excursão, generosamente oferecida pelo Museu de Arte de São Paulo.

Ocupou-se essencialmente de visitar os antigos e novos edifícios do Museu de Arte Moderna e do Museu de Arte, que deixaram o edifício que ocupavam em dois andares distintos, e se instalou o primeiro em um edifício construído por Oscar Niemeyer e o outro, no edifício da Fundação Alvares Penteado, construído segundo os projetos de Auguste Perret. Houve também visitas às três seções (arqueológica, histórica e etnográfica) do museu paulistano e às seções correspondentes do Instituto Butantan (coleções de serpentes) e da Casa dos Bandeirantes, casa histórica de um dos precursores da colonização ocidental.

5) *23 a 25 de setembro*

Foram dedicadas cinco sessões de trabalho, compostas cada uma de um relatório e uma discussão e, às vezes, de projeções, em relação ao tema fundamental da educação, subdividido em: a) apresentação; b) atividades nos museus (nas salas e fora delas); c) publicações e filmes; d) rádio e televisão; e e) funções respectivas do museólogo e do educador e de serviços educativos.

Essas sessões despertaram muito interesse e pode-se dizer

que se dispôs, para elas, de tempo suficiente, com exceção da quinta e última, que teria sido mais bem aproveitada se dividida em duas. Excetuando a apresentação, nas outras sessões se encontraram mais dificuldades para conseguir boas projeções.

Houve divergências, às vezes agudas, entre os educadores e os funcionários dos museus, porém é muito agradável notar que terminaram sempre em boa harmonia.

A essas sessões de trabalho somou-se uma excursão a Petrópolis, onde está instalado o notável Museu Imperial.

6) *26 a 28 de setembro*

Esses três dias foram destinados a uma excursão ao estado de Minas Gerais, oferecida pela Comissão Nacional do Brasil, durante a qual se visitaram dois interessantes museus locais organizados pelo Patrimônio Artístico e Histórico Nacional: o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e o Museu do Ouro, em Sabará.

7) *29 e 30 de setembro*

Essa sessão, que honrou com sua presença o Sr. Jean Thomas,

subdiretor Geral da Unesco, se dedicou, em primeiro lugar, à cooperação internacional, especialmente sob os auspícios e com a ajuda da Unesco e do Icom, dirigindo a sessão em grande parte o Sr. Daifuku. Logo vieram os dois dias de trabalho em que se discutiram as conclusões do seminário.

Depois de um agradável banquete oferecido pela Unesco, houve uma sessão de encerramento na qual pronunciaram discursos o Sr. Georges Henri Rivière, a Sra. Heloísa Alberto Torres, os Sres. Jean Thomas, Themístocles Brandão Cavalcanti e Clovis Salgado, ministro da Educação e da Cultura.

Não é exagerado afirmar que os participantes do seminário se separaram com melancolia, em um ambiente geral de cálida amizade. Voltarei a esse ponto em minhas conclusões pessoais.

## QUARTA PARTE

### Conclusões do seminário

Como previsto, os participantes do seminário colaboraram na preparação das presentes conclusões. O diretor submeteu algumas delas à discussão dos participantes nas últimas sessões de trabalho. As outras

tomaram por base as dissertações e os debates dedicados aos temas correspondentes.

Essas conclusões podem ser consideradas como as conclusões do seminário, diferentemente das formuladas na quinta parte, pelas quais o diretor se considera pessoalmente responsável.

## MUSEOLOGIA GERAL

Esse primeiro grupo de conclusões está longe de abarcar todas as matérias da museologia geral. Sua cobertura teria sido mais ampla se não houvesse a necessidade de se reduzir a duração do seminário. Na forma como são apresentadas, refletem os trabalhos do seminário, tenham eles excedido ou não os limites estabelecidos no princípio.

## DEFINIÇÕES FUNDAMENTAIS

O seminário aprovou as definições seguintes, tendo sido a primeira a partir dos estatutos do Icom e as outras, formuladas à luz dos debates:

- 1) Museu: Um museu é um estabelecimento permanente administrado para satisfazer

o interesse geral de conservar, estudar, realçar por diversos meios e, essencialmente, expor, para o deleite e a educação do público, um conjunto de elementos de valor cultural: coleções de interesse artístico, histórico, científico e técnico, jardins botânicos e zoológicos, aquários etc.

São assemelhadas aos museus as organizações de biblioteca e arquivos que mantêm salas de exposições permanentes.

2) Museologia e museografia: A museologia é a ciência que tem por objeto estudar as funções e a organização dos museus. A museografia é o conjunto das técnicas relacionadas com a museologia.

## OS SETORES E SEUS FUNCIONÁRIOS

O número e a natureza dos setores, bem como, paralelamente, o efetivo e as habilidades dos funcionários de um museu, variam segundo seu padrão e sua categoria.

Existem tantas fórmulas como casos concretos, porém é útil, de toda forma, examinar um número limitado de casos teóricos, definidos segundo padrões e matizes, se preciso for, segundo

a categoria do museu, insistindo a propósito sobre as características mais específicas.<sup>6</sup>

### 1. *Grandes museus*

#### a) *Direção e administração geral*

O diretor representa o museu em todas as circunstâncias da vida pública e privada dessa instituição. É responsável perante a autoridade superior – administração ou conselho – do funcionamento geral dos serviços. Pode ser assistido por um subdiretor. Tem à sua disposição um número variável de secretários e de estenógrafos, eventualmente às ordens de um secretário da direção.

A direção pode ter também à sua disposição vários funcionários administrativos, como, por exemplo, um ou vários contadores, arquivistas, pessoas encarregadas das relações com o público (incluindo os meios de difusão, como a imprensa, o rádio, o cinema, a televisão etc.).

A administração dos museus maiores pode subdividir-se em “setores” encarregados de assuntos determinados, como a administração geral, o pessoal, o

---

6 Os serviços listados a seguir são indicados como sugestão e não possuem caráter restritivo.

material, à frente dos quais existem funcionários competentes sob a autoridade do diretor, que tem sua secretaria pessoal.

Alguns diretores de museu, além de suas funções administrativas, são designados como curadores de um departamento científico do museu.

#### b) *Departamentos*

Os museus de grande porte compreendem um número variável de seções científicas, que se distinguem por assunto, época, território etc.<sup>7</sup> e são dirigidas por “curadores” especializados.<sup>8</sup>

Dentro do campo da sua especialidade, o curador deve desempenhar múltiplas atividades, algumas de caráter científico, outras de caráter museográfico. Podem-se mencionar entre as primeiras: estudar, catalogar e publicar as coleções do museu; realizar pesquisas não relativas às coleções do museu e publicar os resultados correspondentes; facilitar, na medida do possível, os

trabalhos de outros pesquisadores; contribuir para a formação de estudantes, museólogos ou não, e para o aperfeiçoamento profissional da equipe de museus.

E entre as segundas: aumentar as coleções do museu; dirigir e inspecionar seu registro e classificação; cooperar com os programas de conservação material e tratamento das coleções e inspecionar sua execução; facilitar, com seus conselhos, o aumento dos fundos documentais do museu: biblioteca etc.; determinar o programa científico da exposição e dos serviços de interesse museográfico, como as reservas, as salas de trabalho e de consultas etc., e inspecionar sua execução; cooperar com os programas de educação e inspecionar sua execução; tomar a direção das atividades de relacionamento com o público e, nas circunstâncias mais importantes, cooperar na informação dele.

Quando se trata de museus de arqueologia, de etnologia e de ciências naturais, o curador tem que exercer uma função a mais, muito importante, ao mesmo tempo de interesse científico e museológico: desempenhar missões de campo cujos resultados contribuem, por um lado, para o progresso da ciência e, por

7 A natureza dos departamentos científicos varia segundo a categoria do museu. Nas conclusões relativas às categorias de museus mencionam-se alguns departamentos típicos.

8 Às vezes, substitui-se a denominação de curador – geralmente a mais admitida – por outras denominações que denotam funções análogas.

outro, enriquecem o museu com coleções cujo valor está cientificamente comprovado.

O curador pode ser auxiliado por colaboradores chamados segundo sua categoria e seguindo o costume, curadores adjuntos, ajudantes, agregados etc., especializados ou não nas diversas atividades de conservação. Nos museus mais avançados, alguns desses colaboradores se dedicam preferencialmente à pesquisa e estão, por isso, liberados dos trabalhos museológicos: fórmula que permite ao museu dispor de uma equipe seleta com vocação de pesquisa.

*c) Laboratório científico e oficinas especializadas*

Levadas em conta as prerrogativas dos curadores, e em cooperação com eles, o laboratório científico tem por dever: estudar e realizar, se necessário com a ajuda do serviço de registro, os programas de conservação material e de tratamento dos objetos da coleção; efetuar pesquisas teóricas nas esferas correspondentes.

O chefe do laboratório dispõe de um número variável de ajudantes e de técnicos especializados, distribuídos ou não em oficinas especializadas.

As oficinas de desenho e de

fotografia e sua equipe especializada podem ser associadas ao laboratório.

*d) Setor de registro*

Levando em conta as prerrogativas dos curadores e do diretor do laboratório do museu e, além disso, as tradições científicas do museu e da disciplina interessada, corresponde a esse serviço: registrar a chegada dos objetos das coleções, classificá-los, controlar sua posição e seus movimentos internos e externos e registrar, caso necessário, sua alienação;<sup>9</sup> administrar as reservas de coleções, caso elas não dependam diretamente dos departamentos.

O chefe do serviço tem à sua disposição um número variável de “gravadores”, de desenhistas encarregados de numerar os objetos, de guardas, trabalhadores especializados, secretários etc.

*e) Setor de documentação*

Um museu importante deve dispor de serviços de documentação – bibliotecas, arquivos científicos, fototeca, videoteca etc. – dirigidos por pessoas especializadas. Para os

---

<sup>9</sup> Tais serviços, cuja utilidade é evidente, são especialmente desenvolvidos nos museus dos Estados Unidos da América.

museus de etnologia, é indispensável uma fonoteca.

f) *Setor de material*

Vinculado ou não a um “setor de material” e, se necessário, relacionado com o serviço de museologia e de manutenção, esse serviço, como o nome indica, é responsável por inventariar, aumentar, administrar e distribuir o material não consumível (mobiliário) e consumível (suprimentos).

O chefe desse serviço pode dispor de uma secretaria, de alguns almoxarifes e de alguns auxiliares de serviços gerais.

g) *Serviço de manutenção, de vigilância e de segurança*

Vinculado ou não a um “setor” de pessoal e relacionado, se necessário, com o serviço de material, tem como tarefa: zelar pela segurança das pessoas (funcionários ou público) e do material no recinto do museu, em particular, no que diz respeito à proteção contra roubo e incêndio; zelar pelo bom funcionamento e rendimento das instalações técnicas (eletricidade, calefação, climatização etc.).

O chefe de serviço dispõe de um número variável de eletricitistas, mecânicos, pessoas

encarregadas da conservação, vigias de galeria e vigias noturnos etc. Nos museus maiores pode-se organizar um serviço de bombeiros.

h) *Museografia e oficinas*

Levando em conta as prerrogativas do curador, o serviço de museografia tem por objetivo preparar e avaliar, se necessário, em colaboração com o arquiteto do museu, os projetos relativos à apresentação e a outras disposições de interesse museográfico e controlar sua execução pelas oficinas do museu ou por empresas exteriores.

O museógrafo encarregado do serviço pode ser auxiliado por um ou vários colaboradores, sobretudo desenhistas. Podem ser anexadas ao seu serviço certas oficinas do museu, como as de carpintaria e serralheria.

i) *Setor educativo*

Levando em conta as prerrogativas do curador e em cooperação, se necessário, com o especialista de relações públicas, o serviço educativo tem por objetivo preparar e pôr em prática os programas de educação: atividades dentro e fora do museu, atividades de extensão por meio de materiais impressos, cinema, rádio, televisão etc.

O chefe do serviço pode dispor de um ou mais educadores, especializados ou não em diversas atividades didáticas: visitas guiadas, conferências, atividades técnicas, empréstimos a escolas. As salas de conferência do museu e sua equipe de projetistas e de operadores podem depender desse serviço.

## 2. *Museus médios*

Nesses museus não são necessários verdadeiros “setores”. Podem colaborar com o diretor um ou vários auxiliares científicos, um secretário, uma pessoa encarregada do material e da segurança que tenha sob suas ordens alguns vigias de galeria e vigias noturnos, uma pessoa encarregada das coleções que pode ser auxiliada por um auxiliar de serviços, um documentalista e um educador. Cooperam com um laboratório central do museu para as questões de conservação material e de tratamento das coleções e pede, se for o caso, ajuda a um serviço central museográfico ou a um museógrafo particular.

## 3. *Museus pequenos*

Um diretor terá dificuldades para dirigir um museu se

não conta, pelo menos, com um secretário documentalista, uma pessoa encarregada da segurança e do material e com um mínimo de guardiões responsáveis, além da manutenção.

Ele colabora com o corpo docente nas questões pedagógicas. Atua da mesma maneira que em museus de tamanho médio no que diz respeito à conservação material das coleções e da museologia.

Em conclusão, o seminário desejou que as autoridades competentes proporcionassem aos museus da América Latina, na medida do possível, o pessoal e os serviços necessários. Foram destacados os seguintes aspectos de um melhor uso do pessoal e de um bom funcionamento dos serviços:

- a) As funções de diretor e curador de museu se definem essencialmente por uma combinação de tarefas científicas e museográficas. Essa combinação é o que lhes confere seu valor inigualável nos diferentes ramos da profissão;
- b) A importância e a variedade dessas tarefas não deixaram de aumentar nestes últimos anos, o que torna ainda mais necessário que se dê ao diretor ou

ao curador de museu a possibilidade de exercer a parte científica de suas atividades; serão atribuídos a eles colaboradores diretos conforme a necessidade: adjuntos, ajudantes, agregados etc.;

c) A fim de dispensar das funções técnicas e administrativas o diretor ou o curador e para que o museu possa desempenhar sua missão nessa esfera, é conveniente que exista nele uma equipe especializada, como empregados do laboratório, museólogos, educadores, pessoas encarregadas do registro etc.;

d) Se o tamanho do museu ou as circunstâncias econômicas ou técnicas não permitirem, serão buscadas outras soluções e, dependendo dos casos, recorrer-se-á a uma ajuda temporária dos grandes museus em matéria de museologia e de conservação dos objetos ou será solicitada uma maior cooperação do corpo docente em matéria de educação etc.;

e) As missões técnicas e as bolsas de estudo que, a pedido dos governos, a Unesco concede nessas esferas são de grande valor;

f) É solicitado ao Comitê de Administração e de Pessoal do Icom que estude o conjunto desses problemas.

## ENSINO E APERFEIÇOAMENTO PROFISSIONAL DO PESSOAL DOS MUSEUS

### 1. *Problemas de formação*

Todo aspirante ao cargo de diretor ou de curador de museu deve possuir uma formação básica relacionada com a disciplina científica do estabelecimento. Esse princípio é geralmente pressuposto.

Em todo caso, uma formação complementar em museologia e museografia se faz cada vez mais necessária pela maior especialização e pelo crescente desenvolvimento dos métodos de direção dos museus, quer se trate da administração, da conservação material, da apresentação, da educação etc.

No entanto, em um grande número de países – particularmente nos da América Latina —<sup>10</sup> não existe ainda uma verdadeira escola de museu, nem sequer

---

10 Nota do autor: Aparentemente, no momento, não há curso de Ensino Superior em Museologia, exceto na Argentina e no Brasil.

simples cursos de Museologia. Resulta que os futuros curadores desses países se encontram perante a alternativa de ir para o exterior para obter um título ou adquirir em seus países uma experiência exclusivamente prática, o que não deixa de apresentar dificuldades.

Por outro lado, nos países em que existe esse ensino, há problemas cuja solução não é sempre satisfatória.

Um deles é o equilíbrio entre elementos práticos e elementos teóricos. Alguns ensinamentos, estritamente museográficos, descuidam dos aspectos museológicos e, assim, uma formação dessa natureza deveria ter sempre um aspecto humanista. Outros, em vez disso, réplicas da universidade, não utilizam a fundo um recurso que constitui o privilégio de uma escola de museu: o contato direto com o objeto.

Outro problema é cobrir todo o campo da museografia. Quando o ensino museológico é promovido por um grande museu, o programa de ensino está em harmonia com o do estabelecimento. Porém os grandes museus são, em geral, museus especializados, uns em arte e história, outros em ciências naturais etc. O ensino que se dá neles, portanto, corre o

risco de ser incompleto.

A evolução dos museus não afetou somente o curador, mas também outras categorias da profissão. Desse modo, a atualização no campo é indispensável também a outras formações que não apenas a museológica.

Um último problema consiste em estabelecer uma cooperação harmoniosa com a universidade nessas diversas esferas. A universidade proporciona para a formação do pessoal de museus os valiosos recursos de seus ensinamentos especializados, com seus métodos próprios e seus diplomas renomados. O museu, por sua parte, proporciona ao ensino universitário o contato vivificante com as coleções e com os problemas que delas emergem.

## 2. *Formação básica*

Essa formação não apresenta dificuldades definitivas. Na América Latina, como em outros países, as Universidades e os estabelecimentos similares podem oferecê-la.

Limitando-nos a alguns exemplos, podem ser considerados desejáveis os seguintes títulos, levando em conta a estrutura dos museus, dos distintos cargos e das possibilidades locais:

### *Categoria*

- Diretor de museu de arte;
- Curador de departamento de arte;
- Diretor de museu de ciências naturais;
- Curador de departamento de ciências naturais;
- Pessoal de laboratório de museu;
- Museógrafo;
- Educador de museu;
- Bibliotecário de museu.

### *Diplomas<sup>11</sup>*

- *Master's* ou *doctor's degree in Art* (desta ou daquela especialidade);
- *Master's* ou *doctor's degree in Sciences* (desta ou daquela especialidade);
- *Bachelor's* ou *master's* ou *doctor's degree in Chemistry and Physics*;
- *Bachelor's* ou *master's degree in Design*;
- *Bachelor of Arts, Bachelor of Sciences* (de acordo com a especialidade requerida);
- *Bachelor's degree in Library Science*;

### **3. Formação museológica geral**

É conveniente que, em cada país da América Latina, os museus

mais importantes especializados nos domínios das artes, da história e das ciências organizem em comum, cada um em sua especialidade e em cooperação com a Universidade, a Associação Nacional de Curadores e o Comitê Nacional do Icom, e, se possível, com o apoio material e moral dos poderes públicos, um ensino de museologia geral destinado a todos os estudantes que aspirem a cargos nos museus, seja qual for sua categoria.

Esse ensino deve ser extensivo e deve ter cursos com projeções, seminários, trabalhos práticos, visitas guiadas de museus ou de outras instituições e de lugares interessantes. Também seriam completados com estágios individuais nos museus e em outras instituições, realizados sob a direção de especialistas renomados, tendo em conta a futura orientação do estudante.

Não se exigiria exame de admissão; os cursos teriam a duração de um ano acadêmico, com uma prova oral e, se possível, uma prova final escrita, que, uma vez superadas, dariam o direito a um título.

Onde essa fórmula não pudesse ser posta em prática com rapidez, e prevendo o caso em que, por razões de ordem material,

---

<sup>11</sup> Por uma questão de comodidade, se utilizaram os graus concedidos pelas universidades dos Estados Unidos da América, sendo necessário buscar sua equivalência de acordo com o país.

ela não estivesse ao alcance de certos estudantes, seria conveniente organizar um curso a distância sobre as mesmas matérias. Levando em conta que não se poderiam comportar as atividades anexas anteriormente mencionadas, seria natural que o exame final servisse para obter um título de menor valor.

#### 4. *Formações museológicas especializadas*

##### a) *Curador*

Uma formação museológica geral, por indispensável que seja, não basta para formar futuros curadores. Cada um dos grandes museus que estão em conexão com o sistema de ensino geral deveria organizar, para os estudantes interessados, e na esfera de sua especialidade, um ensino intensivo e de maior duração sobre as matérias dessa especialidade, complementado com atividades anexas do mesmo tipo, porém mais desenvolvidas, e trabalhos práticos prolongados, durante os quais o estudante poderia examinar e, inclusive, resolver certos problemas da sua futura profissão, como, por exemplo, a organização de atividades pedagógicas, a participação na preparação de uma exposição etc. Os estudantes de

arte aprenderiam as técnicas artísticas fundamentais, os estudantes de etnologia, arqueologia e ciências naturais, ou, pelo menos, os melhores deles, poderiam participar de trabalhos de campo etc. Se os participantes desses trabalhos práticos prestassem verdadeiros serviços, poderia ser estudada a possibilidade de remunerá-los. Uma formação museológica e museográfica especializada poderia ser ainda reservada para algumas outras categorias da profissão.

##### b) *Agente de laboratório*

Um empregado dessa categoria que, no momento de executar funções, não possua toda a experiência necessária, pode, ainda que sob vigilância do curador, cometer erros irreparáveis. Se não for possível organizar um curso especial em um grande laboratório na especialidade do agente, deveria haver ao menos alguma garantia de que ele possa trabalhar como estagiário por algum tempo, com relatórios de seu desempenho, em um laboratório do tipo.

##### c) *Educador*

O diploma geral de museologia seria suficiente, com a condição de que o estudante buscasse um ou vários cursos práticos prolongados em museus de sua futura

especialidade, que lhe permitissem participar da realização de programas educativos e se familiarizar com a utilização dos objetos como meio de informação, desenvolvendo, em contato com o público, seus conhecimentos sociais e econômicos da comunidade.

d) *Museólogo, documentalista, especialista em registro e em relações com o público*

Também nesse caso o diploma geral de museologia seria suficiente, sob a condição de que o estudante buscasse um ou vários cursos práticos prolongados nos serviços de um museu relacionado com sua futura especialidade, durante os quais teria que examinar e resolver problemas.

### 5. *Ingresso na profissão*

Existem pelo menos três sistemas que regulam, segundo as categorias profissionais e também de acordo com os costumes de cada país, o ingresso dos estudantes que possuem o título requerido na profissão de funcionário de museu. A nomeação é realizada por uma administração pública ou por um conselho do museu, de acordo, com os estatutos do museu e dentro dos cargos disponíveis:

- a) Nomeação com base em títulos acadêmicos;
- b) Nomeação com base em uma lista de aptidões;
- c) Nomeação por concurso.

Independentemente do método adotado, e para cercar-se de todas as garantias, parece indispensável que a autoridade que decidirá esteja assessorada por uma comissão de especialistas muito competentes.

Tendo em consideração o fato de que os estatutos dos museus, as categorias de museus e os recursos locais variam amplamente, seria conveniente fazer todo o possível para que as autoridades públicas, a Associação Nacional de Curadores, o Comitê Nacional do Icom e os dirigentes de museus privados de cada país sejam encorajados a exigir que diplomas ou certificados como os descritos acima sejam requisitados para o ingresso de um funcionário em um museu.

Deveria ser estudada, no entanto, a possibilidade de atenuar o rigor dessa norma nos casos, necessariamente limitados, de pessoas que, sem estar na posse de todos os títulos necessários, tivessem méritos excepcionais demonstrados por meio de publicações ou de outros tipos de

atividade. A opinião dos comitês consultivos seria ainda mais necessária nesses casos.<sup>12</sup>

### 6. *Aperfeiçoamento*

Devem-se dar aos funcionários de museus em exercício os meios de aperfeiçoamento em sua especialidade em qualquer momento de sua carreira. Esses meios podem ser, em especial, os seguintes: organização de jornadas de estudo pela Associação Nacional de Curadores e pelo Comitê Nacional do Icom; participação em reuniões de caráter técnico ou científico sobre os museus e seus programas, no país ou no exterior; acesso a cursos de museologia; estágios coletivos sobre temas referentes a um ou outro tipo de museus ou a uma determinada questão de interesse museológico geral; estágios individuais; visitas a museus, no país ou no exterior.

### 7. *Direitos*

Quanto mais estritamente se regulamente o ingresso na profissão de funcionário de museu,

tanto mais o funcionário ativo gozará de um salário, de uma estabilidade no emprego e de uma consideração que sejam proporcionais aos títulos adquiridos e às obrigações que deve cumprir em benefício da comunidade.

Levando em conta a legislação do país, devem ser objeto de regulamentação a licença por motivo de doença, as férias, os seguros sociais e a aposentadoria.

No que se refere mais especificamente aos curadores, as autoridades responsáveis, ainda que tenham o direito de exigir deles um trabalho eficaz, e precisamente para melhorar a qualidade desse trabalho, devem considerar que se deve permitir que esses funcionários tenham tempo para:

- a) Realizar viagens de estudo e participar de reuniões nacionais e internacionais de interesse para sua especialidade;
- b) Realizar pesquisas científicas e publicar seus resultados.

### 8. *Consequências internacionais*

Nos países em que ainda não se poderia organizar um bom ensino museológico, seria aconselhável solicitar ajuda das autoridades públicas e privadas interessadas, assim como da Unesco, para que

---

<sup>12</sup> Convém recordar que os novos regulamentos devem respeitar os direitos adquiridos.

os estudantes competentes pudessem obter os títulos necessários em outros países.

Se as autoridades responsáveis de um país estiverem dispostas a criar uma qualificação museológica, deve ser encomendado à Unesco que envie um especialista qualificado para atuar como assessor.

É solicitado às autoridades públicas e privadas interessadas e à Unesco que concedam aos funcionários de museu em exercício o maior número possível de bolsas de estudo que lhes permita aperfeiçoamento, visitando os museus mais avançados de outros países.

Recomenda-se ao Icom que dê a maior amplitude possível para a pesquisa internacional que for realizada sobre a profissão de funcionário de museu. Seus resultados permitirão seguramente modificar e enriquecer as presentes conclusões.

Por último, o seminário destacou os pontos indicados abaixo que apresentam especial interesse para a América Latina:

a) Necessidade de uma formação científica e técnica relacionada com a especialização, em particular, no que se refere ao curador, ao empregado de

laboratório, ao museólogo e ao educador;

b) Necessidade de dar, em cada país, um ensinamento museológico coordenado; quando se tratar de grandes organizações de ensino museológico frequentadas por estudantes estrangeiros, oferecer a eles a possibilidade de obter um diploma com base em um ensino de duração limitado e acelerado das matérias de interesse exclusivamente local;

c) Utilidade de uma regulamentação do ingresso na profissão: por via administrativa ou por meio de um acordo entre museus, com a intervenção, se for o caso, da Associação de Curadores e do Comitê Nacional do Icom;

d) Necessidade de que as autoridades responsáveis levem em consideração os direitos da profissão em relação com os deveres;

e) A partir do ponto de vista internacional, a importância das missões de especialistas e das bolsas de estudo concedidas pela Unesco a pedido dos governos, assim

como a pesquisa internacional que está sendo realizada pelo Comitê de Administração e de Pessoal do Icom sobre a profissão de funcionário de museu.

## ARQUITETURA DOS MUSEUS

### 1. *Generalidades*

Responsável por uma instituição em evolução constante, o curador de um museu tem que resolver problemas de arquitetura de caráter muito específico e, às vezes, contraditório, como, por exemplo: a segurança e a boa apresentação das obras, a especialização e a flexibilidade das estruturas, a vigilância, a comodidade do público etc.

As condições técnicas e ideológicas da arte em que trabalha o arquiteto não se transformam menos rapidamente: materiais e métodos novos, novos princípios de construção.

A melhor fórmula de cooperação entre o curador e o arquiteto, a que permitirá discernir melhor a variedade de possibilidades perante a variedade de necessidades, consistirá em que cada um deles atue dentro do campo da sua competência. O curador estabelecerá um programa detalhado

e o arquiteto fará seu projeto com base naquele programa. Essa fórmula, que não exclui, mas, pelo contrário, requer uma colaboração contínua e leal entre o curador e o arquiteto, permitirá ajustar o programa e o projeto por sucessivas aproximações.

Em consequência, o seminário concordou, por unanimidade, que, ao preparar um programa dessa natureza, o curador deve:

a) Levar em consideração as opiniões de todos os seus colaboradores qualificados;

b) Inteirar-se da maneira mais completa possível dos progressos museológicos nas esferas correspondentes, acudindo aos centros nacionais e internacionais de documentação museológica.<sup>13</sup>

c) Na medida em que suas opiniões possam ser levadas em consideração, conseguir que a autoridade competente designe um arquiteto “moderno” que coopere com todos os especialistas científicos e técnicos que necessitam de uma arquitetura moderna.

---

<sup>13</sup> Ver a conclusão nº D5.

## 2. Características

Durante o seminário, a apresentação detalhada, em tela ou de campo, de realizações ou de projetos como o atual Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ou o futuro Museu de Artes e Tradições Populares de Paris deu lugar a uma tentativa de definir em que poderia consistir um programa de construção de locais e de serviços aplicado a um museu de padrão relativamente elevado, a saber: acessos distintos ou combinados para o público, os estudantes, os usuários de serviços de documentação, o pessoal, o material etc.; *hall* do público, dando acesso às galerias e a outros locais públicos, com seus meios de controle, de venda e exposição, seus guarda-volumes etc.; galerias de exposição permanente, subdivididas eventualmente em galerias para o grande público e galerias de estudo, estas últimas com entrada controlada ou não; galerias de exposições temporárias, podendo ser utilizadas, se for o caso, de uma maneira autônoma; possibilidade de um “museu da juventude”, organizado ao lado das salas abertas ao público, que servisse ao mesmo tempo de salão de exposições, de oficina

e de escola; pequenos e grandes auditórios, com seus recursos audiovisuais, em particular para a projeção de filmes sonoros de diversos formatos; restaurante, cafeteria ou *snack bar*; órgãos de documentação, com salas de consulta, oficinas e suas reservas, bibliotecas, arquivos científicos, fototeca, videoteca, fonoteca etc.; locais administrativos para a direção, secretaria e relações com o público (oficinas, salas de espera), registro (oficina, sala destinada à embalagem e desembalagem de objetos, sala de registro etc.), posto de guarda, reservas de material utilitário etc.; locais para o serviço educativo; oficinas museográficas (seralheria, carpintaria, instalação de exposições etc.); oficinas de fotografia (estúdio de fotografia e suas instalações elétricas, locais para revelar e fazer cópias) e de desenhos; salas de impressão e de desenhos, com a sala de consulta correspondente; diversas reservas de coleções, de funções combinadas ou não: reservas de objetos bidimensionais (pinturas etc.), reservas de objetos tridimensionais, umas para objetos de tamanho reduzido e de tamanho médio, seguindo, a princípio, a norma de que o objeto deve estar ao alcance das mãos

(teto a uns 2,30m), as outras para objetos de grande porte e peso (teto mais elevado, piso mais resistente), reservas especiais de objetos orgânicos que sejam protegidos do clima e de parasitas (climatização) etc.; departamentos de conservação (escritórios, salas de trabalho e de catalogação); laboratório científico de exame dos objetos do museu; locais para os pesquisadores que fazem parte do estabelecimento ou externos; escritórios para as sociedades científicas ou outras associações afiliadas ao museu; locais para o conforto do pessoal (refeitório ou cantinas, sala de repouso etc.).

Esse programa tão extenso permite, no entanto, utilizar de maneiras combinadas alguns locais: por exemplo, a sala de espera pode servir para um conjunto de serviços, as salas de conferência podem servir para o público, para a educação, para ensino e pesquisa etc.

Essa organização convém a museus de estrutura relativamente elevada, mas pode reduzir-se progressivamente segundo as necessidades e possibilidades, quando se trata de museus mais modestos. É preciso, no entanto, formular um mínimo de exigências: uma ou várias salas de

exposição permanentes, uma sala de exposições temporárias, uma oficina para a conservação/documentação, uma oficina básica, uma reserva de material utilitário, uma reserva de coleções.

O caráter variável de certos fatores, como a eventual existência de salas de estudo, a extensão das atividades de pesquisa e de ensino etc., dificulta a indicação da proporção em relação às superfícies destinadas às salas de exposição e aos serviços. Convém não esquecer, no entanto, que em um grande número de museus os serviços ocupam mais da metade do espaço total.

### 3. *Problemas técnicos*

É necessário levar em consideração muitos problemas técnicos de interesse geral. Por falta de tempo, o seminário só pôde estudar alguns dos mais importantes, a saber:

#### a) *Iluminação*

Insistiu-se sobre os meios de controlar a luz como fator de deterioração material, principalmente nos lugares onde se encontram – expostos ou na reserva – objetos de matéria orgânica (persianas venezianas,

persianas zenitais, vidros temperados<sup>14</sup> etc.); sobre a possibilidade de aproveitar, na medida do possível, as vantagens da luz natural, por meio de janelas que permitam ver a paisagem exterior.<sup>15</sup>

#### b) *Clima exterior*

Foi enfatizada a comodidade do público e do pessoal, mas igual referência foi feita às condições climáticas – temperatura, grau higrométrico, ar filtrado – favoráveis à boa conservação dos objetos do museu, especialmente aqueles que, em galerias ou em reservas, são constituídos por materiais suscetíveis à destruição. Reconheceu-se que: a limitação dos recursos técnicos e econômicos pode obrigar, em muitos casos, à adoção de compromissos, como, por exemplo, uma climatização parcial dos lugares onde se aplique, obtida com aparelhos móveis para umidificar ou desumidificar,

reversíveis, se for necessário;<sup>16</sup> e se deve abandonar o costume, tão desfavorável para a boa conservação dos objetos, de fazer funcionar a calefação das salas e das reservas apenas durante as horas em que o público e a equipe estão no museu.<sup>17</sup>

#### c) *Segurança contra o roubo.*

Rotinas e dispositivos especiais.<sup>18</sup>

#### d) *Segurança contra o incêndio*

Dispositivos especiais para: a) prevenção (equipamentos anti-chamas, proibição de fumar nas salas, determinação de uma proporção máxima de admissão de público e de pessoal etc.); b) luta contra incêndios (aparelhos de alarme, hidrantes); e c) evacuação das pessoas e dos bens (escadas de emergência etc.).

---

14 Nota da tradução: A tradução optou por utilizar vidros temperados, em lugar de *vidrios filtrantes*, em espanhol, ou *verres filtrants*, no original em francês, por conceber que esse termo é mais familiar no Brasil para tratar de vidros que, tendo sua opacidade aumentada, filtram a passagem de luz.

15 Sinalizou-se a conveniência de fomentar as pesquisas iniciadas pelo Icom sobre a iluminação dos objetos no museu.

---

16 Sinalizou-se a conveniência de fomentar as pesquisas iniciadas pelo Icom sobre a iluminação dos objetos no museu.

17 O seminário desejou que se difundia rapidamente o levantamento sobre climatização dos museus, confiada ao Comitê do Icom para os Laboratórios de Museus e cujos resultados serão publicados em um número especial da *Museum*.

18 O seminário manifestou interesse no levantamento iniciado a esse respeito pela Organização Internacional de Polícia Criminal (Interpol), a pedido do Icom.

e) *Conflitos armados*

Construção de refúgios no interior e no exterior do museu etc.<sup>19</sup>

f) *Circulação*

Arranjos precisam ser feitos para possibilitar que o público visitante siga um circuito contínuo pelas galerias, ou rotas especiais, de acordo com o princípio de que a saída termine no mesmo local onde se inicia a rota; diminuir a distância caminhada pelos usuários até os serviços; onde o lugar permitir, instalação de serviços em vários andares, e não em somente um andar; distribuição “em cadeia” de certos locais de interesse técnico, como os de serviço de registro, de entrega para o registro, com comunicação fácil entre eles, e as oficinas de tratamento, as reservas de coleções e as salas de exposição, procurando evitar todos os desníveis que não sejam as escadas etc.

g) *Flexibilidade*

Sem prejuízo das necessárias estruturas permanentes, como nas escadas, elevadores, empi-

lhadeiras, instalações sanitárias etc., o máximo de recursos técnicos deve ser providenciado para o desenvolvimento das atividades dos museus, onde for apropriado, por meios de equipamentos permanentes ou removíveis (subdivisões e iluminação das salas de exposição, distribuição dos escritórios etc.).<sup>20</sup>

4. *Particularidades*

Questões próprias das diversas categorias de museus podem influenciar nesse problema teórico. Assim, para não mencionar mais do que um número limitado de exemplos:

a) No que diz respeito aos museus de arte, o problema tão delicado da iluminação dos quadros: luzes laterais (que destacam as irregularidades das superfícies) e a luz de frente (geradora de reflexos) devem ambas ser evitadas; uma iluminação igualmente distribuída

---

19 No que se refere a esses refúgios e, em geral, às questões referentes aos conflitos armados, ver NOBLECOURT, A. *Protection of cultural property in the event of armed conflicts*. Paris: Unesco, 1958.

---

20 No que se refere a esses refúgios e, em geral, às questões referentes aos conflitos armados, ver NOBLECOURT, A. *Protection of cultural property in the event of armed conflicts*. Paris: Unesco, 1958.

deve ser buscada;<sup>21</sup>

b) Para os museus de etnologia, a instalação de um estúdio de equipamento de som;

c) Para os museus de ciência e de técnicas, determinadas instalações, como uma galeria de mina, um planetário etc.

### 5. *Fatores diversos*

Convém levar em consideração outros fatores, como os arquitetônicos, variáveis, conforme se trate:

a) De construir um edifício: deve ser dada toda liberdade para pôr em prática um programa ideal;

b) De ampliar um museu: à exceção de algum caso concreto, vale mais um edifício de

concepção moderna que um plágio;<sup>22</sup>

c) De modernizar um museu no edifício que ocupa ou transformar um edifício qualquer em museu, não tendo, nem um, nem outro, valor artístico ou histórico, segundo o critério atual: grande liberdade de ação e concepção moderna, respeitando, tanto quanto possível, as fachadas exteriores e certos elementos decorativos interiores que não se oponham à instalação museográfica, tanto por economia como em previsão de uma possível evolução do gosto.<sup>23</sup>

d) De instalar ou reinstalar um museu em um monumento histórico: dar preferência ao edifício sempre que houver a necessidade de manter ou revelar uma estrutura de valor histórico ou artístico e, no entanto, adotar uma concepção mais moderna das instalações tão leves e independentes

---

21 A esse respeito, foi exposta a concepção de galeria de exposição única e vasta do futuro Museu de Artes e Tradições Populares de Paris, cujo telhado não terá outros pontos de apoio além das paredes e em cujo interior será possível, em todas as partes, subdividir os espaços e ajustar a iluminação, de acordo com um dispositivo das dimensões do modulator de Le Corbusier.

---

22 Foi mencionado o exemplo notável do novo edifício de exposições temporárias do Museu Municipal de Amsterdã.

23 Os participantes do seminário admiraram o magnífico Museu do Índio do Rio.

do edifício quanto possível, utilizando construções metálicas, vidros colados etc.<sup>24</sup>

Com o objetivo de evitar importações caras e construções defeituosas, deve-se levar em conta o desenvolvimento industrial do país no que diz respeito a materiais e mão de obra, sobretudo no que se refere às armações (metálicas ou de concreto armado).

Por outro lado, não se hesitará em introduzir uma arquitetura “cosmopolita”. Como uma das características da arquitetura moderna é a preferência pelos aspectos funcionais e econômicos a formalismos, os edifícios que respondem a essa concepção manifestam melhor a personalidade nacional que as imitações de estilos antigos.<sup>25</sup>

Em geral, o seminário se mostrou favorável às concepções mais avançadas da arquitetura moderna em matéria de museus.

## EQUIPAMENTO

---

24 Entre os exemplos apresentados, os mais brilhantes foram os dos museus italianos, como a Galeria Nacional de Palermo.

25 A esse respeito, foram lembrados os exemplos que oferece a América Latina, em particular o Brasil, o México e a Venezuela.

## PARA MUSEUS

Não foi possível, dado o pouco tempo de que se dispunha, fazer uma análise minuciosa sobre os equipamentos dos museus. Para substituí-la, foram apresentadas excelentes projeções, sobre as quais se discutiram e enunciaram alguns princípios.

### 1. *Generalidades*

Para ganhar tempo, não se tratou do equipamento que não é estritamente museológico (por exemplo, oficinas, bibliotecas etc.). No que se refere ao equipamento museológico, a climatização, o acondicionamento, o diretor convidou os participantes do seminário a consultar em um momento oportuno o número especial da revista *Museum* que será dedicada a essas questões.

### 2. *Reservas de coleções*

a) *Alguns princípios a conciliar:*

I) Facilitar o acesso às coleções: não somente para o estudo no local, mas também considerando o espaço necessário para seu transporte e evitando, na medida do possível, os desníveis; dentro de certas categorias importantes, a classificação por

número de inventário é preferível a uma classificação sistemática muito fracionada; como nas bibliotecas, na medida do possível, os objetos devem estar ao alcance das mãos.

II) Colocar as coleções nas melhores condições de conservação: evitar o contato de objetos sólidos com objetos frágeis, colocar os objetos constituídos por matéria orgânica em reservas especialmente acondicionadas, proteger da poeira os objetos frágeis.

III) Economizar o espaço: nos edifícios novos e, se for possível, por meio de reformas nos edifícios antigos, fazer com que os tetos sejam baixos (2,30 m podem ser suficientes).

IV) Reunir os objetos pesados e volumosos em armazéns cujos pavimentos sejam suficientemente resistentes (por exemplo, pesos superiores a 800kg por m<sup>2</sup>). De acordo com as necessidades, serão colocadas prateleiras fornidas ou não de caixas, armários etc.

Convém organizar reservas especiais para:

b) *As imagens impressas*

Padronização dos suportes sobre os quais estão fixadas as imagens

por dimensões. Receptáculos variáveis, como álbuns de folhas intercambiáveis, caixas e pastas em arquivos ou armários, armários com gavetas.<sup>26</sup>

c) *Os quadros*

A solução ideal consiste em estabelecer um sistema de painéis deslizantes, com trilhos superiores ou inferiores para evitar trepidações. Uma solução mais rústica e econômica consiste em dispor os quadros em cremalheiras ou em arquivos, próximos uns dos outros, porém com almofadas para absorção de choque, separando-os.

### 3. *Apresentação*<sup>27</sup> (*exposição*)

É preciso observar alguns requisitos gerais:

É preciso providenciar proteção contra desgaste; é necessário

---

26 Ver o artigo de G. H. Rivière e S. Tardieu “Le nouveau cabinet des estampes et dessins du Musée des Arts et Traditions Populaires”, *Musées et Collections Publiques de France et de l’Union Française*, abr.-jun. 1958, pp. 75-90.

27 Nota da tradução: Entende-se que apresentação, neste texto, refere-se, em parte, à expografia. Optou-se por utilizar apresentação (espanhol: *presentación*; francês: *présentation*) no título, visto que nas duas línguas há também a palavra expografia, que não foi utilizada nos textos originais.

providenciar facilidades de transporte – se for necessário, utilizar aparatos para levantar os objetos ou carrinhos de mão bem adaptados; a produção deve ser padronizada, pelos motivos anteriormente indicados; a flexibilidade é desejada em outros termos, o máximo de possibilidades de modificar a localização sem que se produzam avarias; dispositivos interiores que possam ser mudados; o estilo adotado deve ser livre de qualquer sugestão quanto a imitações do passado; a abordagem deve ser moderna, ainda que discreta.

#### a) Iluminação

Para a iluminação geral: iluminação com luz fluorescente, possivelmente mesclada com luz incandescente, através de vidro ou não, ou indireta.

Para iluminação orientada: fontes de luz devem estar ou a distância, por meio de projetores direcionáveis, possuidores ou não de grades difusoras (efeito excelente para vitrines, mesas e cubos), ou próximas às vitrines (ver mais adiante).

#### b) Painéis removíveis ou móveis

A altura precisa ser ajustável, sobre pés que garantam estabilidade; eles podem ser fixados por

pressão ou embutidos no solo.

#### c) Barras ou tubos para pendurar objetos

Aparatos destinados a pendurar nas paredes objetos de museu ou vitrines (expositores) leves, que não danifiquem as paredes, que podem estar providos de varas com ganchos corrediços para pendurar o objeto de que se trate (pode ser substituído de uma maneira rústica por fios de metal, cujas extremidades se torcem em forma de ganchos).

#### d) Vitrines

Já foi sinalizada a função de proteção: contra a poeira e parasitas, o que implica uma hermeticidade relativa (a desinfecção e a limpeza “gastam” os objetos); contra os inconvenientes de um clima interior possivelmente desfavorável (utilidade eventual de pequenos orifícios de ventilação natural, providos de filtros que detenham a poeira e os insetos); contra roubos e curiosidade (fechadura com chave).

Onde for possível, é preferível a iluminação a distância. Não sendo isso possível, será adotado o sistema de iluminação com fonte próxima ao objeto, utilizando um vidro temperado (proteção contra as radiações nocivas

das fontes luminosas) e uma disposição que permita trocar as lâmpadas e os tubos do exterior (comodidade do serviço, segurança do conteúdo da vitrine, diminuição da temperatura que a fonte de luz pode provocar no interior da vitrine).

O acesso ao interior da vitrine deve ser facilitado tanto quanto possível, porém sem que haja dano a seu caráter hermético.

Foi recomendada explicitamente a supressão de todas as prateleiras que tomam toda a largura do interior porque, limitando o espaço, se opõem a uma apresentação lógica.

Foram necessários certos tipos de vitrines que respondem melhor a uma ou outra necessidade:

I) Vitrines-cubos, montadas sobre pés metálicos com barras transversais cruzadas, iluminadas a distância (objetos que devem ser vistos de todos os lados);

II) Mesas cuja inclinação se pode modificar, montadas sobre pés do mesmo tipo, iluminadas a distância (certos objetos que devem ser vistos somente por um lado, manuscritos, ou materiais impressos encadernados etc.).

III) Vitrines móveis com paredes verticais, de vidro simples

ou duplo, e pés do mesmo tipo, iluminadas a distância, ou desde o interior (objetos de dimensões medianas, destinados a serem observados por um ou vários lados);

IV) Vitrines relativamente móveis com três faces verticais de vidro colocadas sobre o solo, iluminadas a distância (objetos de grandes dimensões, trajés postos sobre manequins);

V) Grandes vitrines fixas, construídas sob medida para as salas (cantos incluídos), constituídas por uma moldura de madeira e três faces de madeira e uma de vidro, colocadas no chão, acessíveis por uma das portas laterais ou de frente, iluminadas no interior, providas no interior de um quadrilátero de barras com pequenas perfurações que permitem pendurar objetos (objetos de grandes dimensões como manequins, objetos de dimensões variáveis expostos em diferentes pontos do espaço, suspensos, postos no chão ou sobre uma base, ou sobre elementos suspensos, verticais, oblíquos ou horizontais).

Este último tipo de fabricação, relativamente econômico, é de um interesse museográfico considerável, já que, por seu

importante volume de exposição, permite colocar uma grande variedade de objetos segundo uma disposição lógica. Os objetos podem estar em posição de uso, como se faz, por exemplo, no Museu do Vinho de Borgonha em Beaune (França), para instrumentos de vinicultura, estação por estação. Também impressões e desenhos podem ser apresentados nelas, em planos suspensos e ligeiramente inclinados.

Para esses diversos tipos de vitrine foi recomendado<sup>28</sup> que o vidro seja colado em posição.

#### *4. Funções respectivas do curador e do museólogo*

Ao curador corresponde a missão de definir o programa e dirigir a realização dos equipamentos de interesse museográfico e, mais especialmente, os de apresentação. O museólogo faz o projeto, se encarrega de sua execução, assessorado por museólogos especializados nas diversas técnicas e, eventualmente, em consulta com o educador ou o serviço educativo no

que diz respeito a apresentações de caráter educativo.

Convém que o curador apresente sempre ao museólogo um programa redigido.

Por sua parte, o museólogo deve submeter ao curador um projeto detalhado, se necessário, com desenhos detalhados, preparados ou não pelos provedores.

Se for conveniente, para terminar o projeto, se procede por aproximações sucessivas.

A maior parte do tempo, um bom projeto é o resultado de uma colaboração estreita. Se o museólogo se mantém na vanguarda dos processos técnicos de sua especialidade, será capaz de aplicar no espaço, eficaz e harmoniosamente, a lógica do programa; o que não se pode exigir de um curador. Compete ao curador fazer todo o possível para que uma decoração parasitária não sufoque o programa e para que ele seja respeitado.<sup>29</sup>

#### *5. Consequências na América Latina*

O seminário estudou em particular três consequências, que se indicam a seguir:

---

28 A Casa Heinrich Hahn de Frankfurt (Alemanha) deixou como doação ao Museu de Arte Moderna do Rio, depois de tê-lo apresentado nele, um modelo de vitrine-mesa de vidro grudado.

---

29 Ver também conclusão relativa à apresentação.

## a) Condições naturais

Certos materiais, excelentes para os países de clima temperado, podem não ser adequados aos países de clima tropical ou subtropical, por estarem expostos à ação dos insetos e às variações higrométricas: seria útil consultar no lugar especialistas em física e ciências naturais;

## b) Condições industriais

A indústria do país pode não estar em condições de proporcionar certos materiais ou equipamentos e, por razões de economia, nem sempre será possível importá-los; seria conveniente, então, buscar substitutos; no entanto, no que se refere à técnica tão importante dos vidros colados, a solução consiste em que os vidraceiros locais importem somente o cimento patenteado que permita colá-los.

## c) Condições culturais

Foram feitas algumas críticas contra um determinado estilo internacional que parece ter uma tendência a desenvolver-se na apresentação. Cabe lembrar a esse respeito: 1) que existirá sempre uma margem entre o programa e sua realização, margem de criação na qual se manifesta a personalidade do arquiteto ou do decorador;

2) que um equipamento demasiado caracterizado por estilos locais não deixa que se ressalte a diversidade de objetos e, por outro lado, um equipamento discreto e prático os põe em evidência – em outras palavras, a diversidade deve surgir dos objetos, muito mais que do equipamento.

## d) Conclusão

Por último, o seminário reconheceu a necessidade de um equipamento moderno adaptado às condições do país. Formulou-se o desejo:

I) De que a Unesco continue publicando manuais de interesse museográfico e longos artigos com ilustrações técnicas na revista *Museum* sobre assuntos como vitrines, instalação das reservas etc.

II) Que se facilite a difusão dos equipamentos “modernos” mediante a concessão de bolsas de estudo e da organização de missões técnicas.

### **PESQUISAS DE OPINIÃO PÚBLICA EM MATÉRIA DE MUSEUS**

As pesquisas de opinião em matéria de museus motivaram certo número de experiências interessantes, algumas das quais foram

de verdadeiro valor para os curadores e educadores de museu.

Para serem válidas, tais pesquisas devem efetuar-se em estreita cooperação com profissionais científicos especializados.

Convém mencionar a esse respeito a iniciativa do professor J. M. Cruxent, diretor do Museu de Ciências Naturais de Caracas. Colaboraram nessa atividade experimental, que foi realizada nos dois últimos dias de duas semanas consecutivas do mês de março de 1958, alunos de terceiro ano de Sociologia e de Antropologia e alunos de segundo e primeiro ano. Por meio de um questionário detalhado foram feitas perguntas aos visitantes do museu e suas respostas proporcionaram dados úteis e fundados sobre as correlações que existem entre o interesse, a nacionalidade, a profissão, a idade etc. Foram tiradas conclusões muito interessantes sobre os meios concretos de melhorar os recursos pedagógicos do museu.

Outros experimentos mostraram:

a) Que o desempenho dessas pesquisas aumenta, caso se possam consultar os visitantes em condições agradáveis e confortáveis;

b) Que, em geral, seria conveniente estender a prática de tais pesquisas para fora do museu.

### RELAÇÕES PÚBLICAS E ASSOCIAÇÕES DE AMIGOS DE MUSEUS

Uma das funções dos museus é desenvolver entre eles e a comunidade de que dependem relações proveitosas no plano da amizade e da compreensão mútua.

Para isso, e na medida do possível, convém que os museus disponham de um órgão de relações com o público encarregado de entrar em contato com a comunidade, diretamente ou por meio de impressos (em particular a imprensa), o rádio, a televisão, o cinema etc.

Tais relações adquirem um desenvolvimento ainda maior se, paralelamente ao museu, se constituir uma sociedade de amigos que proporcione ao museu uma ajuda material e moral à qual o museu possa corresponder, concedendo a seus componentes certas vantagens.

Pelo que parece, existem muito poucas associações dessa natureza na América Latina. De acordo com a opinião do seminário, convidaram-se os museus dessa região a estimular sua criação.

## O MUSEU E A EDUCAÇÃO

O museu beneficia a educação com uma contribuição de primeira ordem. A importância do seu papel, assim, não deixa de aumentar.

Trata-se de dar à função educativa do museu toda a importância que merece, sem diminuir, com isso, o padrão da instituição nem pôr em risco o cumprimento de outros fins não menos essenciais: conservação física, investigação científica, deleite etc.<sup>30</sup>

Alguns museus, entretanto, como os museus pedagógicos e os museus escolares, têm funções exclusivamente didáticas que repercutem em sua organização e em seus métodos.

## ÓRGÃOS EDUCATIVOS

Segundo a estrutura do museu, o trabalho didático se confia a um especialista chamado educador do museu, ou a um serviço pedagógico cujo chefe é assistido por educadores especializados ou não nas diversas atividades didáticas: visitas com guia e outras atividades internas ou externas etc.

Quando o padrão extremamente modesto do museu não permite dispor de um educador, o curador deverá desempenhar suas funções, além das que já foram confiadas a ele.

A fórmula aplicada nos museus de certa estrutura, de confiar as tarefas educativas, por rotação, ao pessoal científico, é excepcional. De qualquer forma, não deixa de ser útil que a equipe da conservação, em razão de suas próprias funções, desempenhe, com caráter experimental e na medida em que seja útil, determinadas tarefas educativas relacionadas com sua especialidade.

O curador determina os programas pedagógicos em colaboração com o educador e inspeciona sua realização. O educador colabora com o curador e o museólogo quando se trata de exposições educativas.

---

30 Os textos das conclusões apresentados ao término do seminário foram objeto de correções somente em alguns detalhes. O texto da conclusão foi modificado, para levar em consideração os trabalhos de um grupo dirigido pelo professor Cruxent e a Sra. Grace Morley. O texto da conclusão foi modificado posteriormente à celebração do seminário, no Rio de Janeiro mesmo, tendo em vista as opiniões formuladas por vários especialistas brasileiros.

## APRESENTAÇÃO

### 1. *A apresentação, meio específico do museu*

O texto e a imagem, o filme, o rádio, a televisão, são meios de conhecimento dos objetos. Da mesma forma que as publicações, para quem as lê ou consulta, o museu oferece a quem o visita a possibilidade de regular segundo sua vontade o ritmo da assimilação ou, dito de outra forma, permite dar tempo para a reflexão crítica e o deleite. De todos os meios citados, o museu é o único que expõe os objetos em sua materialidade.

É verdade que o museu não pode prescindir do texto e pode utilizar outros procedimentos para cumprir melhor sua missão, porém, nesse ponto, deve-se evitar o excesso. Uma exposição não é um livro. De toda forma, uma exposição pode ser excessivamente manipulada de tal modo e em tal grau que faça com que se torne publicidade. Esse outro perigo, não menos grave, deve ser levado em conta também.

A exposição será muito mais eficaz quanto mais moderação coloque em seus próprios meios, utilizando com cuidado aqueles ao seu alcance, baseada

em um programa bem definido e explorando adequadamente os recursos disponíveis. É útil estudá-los aqui.

### 2. *Exposição ecológica e sistemática*

Até certo ponto, os objetos podem ser expostos no museu tal como estavam em seu meio natural ou cultural de origem. Isso é o que acontece com um jardim zoológico, um grupo de habitações, um interior doméstico, um túmulo, reconstituídos no museu. Podem também ser expostos em seu meio ambiente próprio, com ou sem vida. É o caso de um “parque natural”, de uma habitação histórica conservada em sua integridade. Tudo isso constitui a exposição ecológica.

Retirados de seu meio de origem, e introduzidos no museu, os objetos podem ser agrupados de acordo com vários critérios: procedência geográfica ou étnica, gênero ou espécie, técnica de fabricação ou de uso, época, estilo etc. Trata-se então de uma exposição sistemática.

Considerada do ponto de vista educativo, a exposição ecológica é a mais atrativa, espetacular e, portanto, a mais facilmente assimilável. No entanto, a exposição

que permite estudar isoladamente e reduzir ao essencial os elementos da realidade natural ou cultural constitui um complemento intelectual indispensável para a exposição ecológica. Isso é claro, nas melhores condições, quando a exposição sistemática recorre a um método de introdução relativamente recente, mas que, de um país para outro, vai se estendendo pouco a pouco nos museus.

Esse método, que pode, a rigor, ser chamado método lógico, é uma reação contra a tendência de expor os objetos segundo critérios e disposições puramente formais, como as dimensões e a simetria axial. No espaço, nas paredes, nas vitrines de uma sala, procura-se conservar nos objetos, até nos detalhes, os aspectos determinados pelos critérios adotados, o que conduz a uma liberação da simetria axial, exceto nos casos em que a lógica a impõe.<sup>31</sup>

A exposição lógica é a mais difícil de realizar, mas é também, por sua natureza, a que melhor se presta à intervenção verbal do educador. Em vez disso, o texto, o rádio, o filme, a televisão oferecem – é justo reconhecer – o meio de recompor a seu gosto os elementos da exposição.

### 3. *Exposição polivalente e exposição especializada*

Nas horas normais de abertura, nas salas de um museu, adentra um público composto de pesquisadores, entusiastas, gente da cidade ou da região, turistas, homens e mulheres de níveis culturais diferentes, possuidores de uma cultura geral ou de uma cultura especializada, jovens, adultos, idosos. Que tipo de exposição convém adotar para esse público heterogêneo? Uma exposição sobrecarregada de explicações, orientada em excesso, decepciona as pessoas mais cultas e foi visto que perde, em todo caso, em concretude e eficácia. Porém, se é de um padrão demasiadamente elevado, escapa da massa. Bastaria que uma exposição destinada a um padrão médio de visitantes tenha também um padrão mediano? A solução é mais complexa.

---

31 Ver a notável teoria dessa apresentação formulada por um de seus melhores adeptos, George Schmidt (ver “La présentation asymétrique: mode esthétique, une méthode scientifique”, *3ème Conférence Générale de l'Icom, Gênes, Milan, Bergame, 6-12 juillet 1956. Résumé des travaux. Compte rendu des manifestations.* Paris: Icom, 1956, pp. 132-39).

Por um lado, devemos buscar não interpor uma tela entre o objeto e o visitante, ainda que seja somente a de uma explicação. Permitir-se-á que o objeto-paisagem ou retrato de cavalete expresse seu verdadeiro sentido. Não é garantido, longe disso, que somente pessoas de gostos delicados fiquem satisfeitas.

Por outro lado, existem os visitantes menos preparados. A estes, será dedicada uma documentação explicativa, inclusive de valor didático – sem falar dos cartazes, sempre necessários –, mas empregada com moderação, somente quando for útil, sempre discreta e reservada, com a aparência respeitosa que resulta de uma forma cuidada. Além desses visitantes, haverá outros que não deixarão de encontrar nisso uma utilidade.

Pode-se falar de uma exposição polivalente, porém o museu atenderá por completo sua missão educacional com uma gama de exposições especializadas que correspondam aos diferentes níveis de visitantes.

Existem, por um lado, as exposições chamadas de estudo, dedicadas aos especialistas e aos entusiastas mais inteirados, nas quais os elementos de coleções, expostos com o mínimo de

aparato museográfico, são visíveis e levam seus correspondentes cartazes, mas estão colocados um ao lado do outro. Alguns museus os incluem nas exposições polivalentes, seja em gavetas ou armários mais ou menos escondidos na base das vitrines (solução econômica, mas que tem o inconveniente de irritar o público), seja em um ou vários setores especiais da sala (solução adotada no Museu do Homem de Paris). Em outros museus, estão dispostos em uma ou várias salas contíguas, diretamente acessíveis ao público da exposição polivalente. Existem outros, por último, que os colocam em salas mais ou menos distantes, acessíveis, às vezes, por um sinal sonoro colocado na entrada (caso do Rijksmuseum de Amsterdã).

Aqui nos limitaremos a referir-nos aos principais tipos de exposições didáticas organizadas pelo educador ou com sua ajuda.

Em primeiro lugar, a introdução documental, destinada, como seu nome sugere, a sinalizar os objetivos de uma exposição e as principais linhas do assunto tratado no museu ou em uma de suas seções. Essa introdução tem muitas modalidades, desde a de um grande museu até um

simples cartaz na entrada de uma sala. Em sua forma média, discretamente localizada no começo do circuito da exposição polivalente, podem ser compostas de objetos originais, maquetes, reproduções, modelos, fotografias, gráficos, textos etc. O objetivo desse conjunto não é refletir a topografia da exposição polivalente, mas sim interpretar, a partir de diversos ângulos, e enfatizar, se possível, seus elementos.

Depois vem a exposição documental temporária, realizada em paralelo a uma importante exposição temporária, como foi o caso da grande exposição *Van Gogh*, que circulou nos Estados Unidos, e da grande exposição *Arte Etrusca*, que circulou pela Europa.

Mencionemos também a exposição documental temporária, que é suficiente por si mesma e se organiza nas salas de exposição temporárias do museu ou fora dele, com uma difusão maior ou menor, dirigida não só a outros museus, mas também a organizações culturais variadas, inclusive a sindicatos, fábricas, cooperativas e outras instituições relacionadas com o mundo do trabalho, ou mesmo com prisões. No seminário, estimou-se conveniente:

a) Que essas exposições se completem, se possível, para além dos folders destinados às organizações locais, também com pequenos guias impressos;

b) Que essas exposições sejam acompanhadas por um monitor;

c) Que, de qualquer forma, estejam destinadas a obter uma participação local.<sup>32</sup>

Os participantes do seminário puderam ver no Museu Nacional de Arte do Rio<sup>33</sup> a exposição itinerante sobre Rembrandt, acompanhada de um filme magnífico, e lhes pareceu um modelo em seu gênero.

Chamaram a atenção dos participantes do seminário duas formas originais de exposição itinerante ainda desconhecidas na América Latina: a exposição transportada em um ônibus chamado

---

32 O diretor mencionou aqui: a) para a organização material das exposições itinerantes, o *Manuel des expositions itinérantes*, de Elodie Courter Osborne, publicado pela Unesco em 1953; b) as exposições científicas ambulantes organizadas pelo Departamento de Ciências Exatas e Naturais da Unesco que circularam pela América Latina, junto com uma pequena exposição do Icom relativa aos museus científicos.

33 Nota da tradução: Museu Nacional da UFRJ.

MuseoBus,<sup>34</sup> e a exposição cujos componentes são transportados em um barco, para os expor nas paradas, sob uma tenda.<sup>35</sup>

Por último, um museu da juventude, combinado com um museu propriamente dito, encontrou muitos partidários. Dedicou-se a ele uma conclusão especial.

#### 4. *Exposição polivalente e ambiente sonoro*

Pode-se evitar nas salas em que tem lugar a exposição polivalente o tipo de burburinho – simpático – que resulta das explicações verbais e do ruído de grupos em movimento? Os visitantes podem se incomodar muito, sobretudo aqueles, na realidade bastante numerosos, que precisam de um pouco de reflexão para impregnar-se do que veem.

Os imperativos da educação são demasiadamente importantes para que ela seja deliberadamente sacrificada. Entre as iniciativas que podem ser tomadas, figura a de não permitir a entrada de

grupos acima do limite estabelecido em determinados dias ou a determinadas horas, ou, ainda, se possível, fora das horas de abertura ao público normal.

Existe outra questão relacionada com a tranquilidade do visitante: a sonorização. As visitas guiadas amplificadas por microfones e caixas de som, ou rádios, diferentemente das visitas audioguiadas, são barulhentas. Em outra conclusão, estuda-se seu valor educacional.

Resta considerar o ambiente musical dos quais muitos educadores são partidários. No seminário, as opiniões estiveram divididas sobre esse ponto: uns ressaltaram o valor didático e o atrativo do procedimento, os outros formularam reservas sobre o incômodo que ele ocasionava em certos visitantes e sobre seu caráter emotivo, que, mais além de certo limite, pode diminuir a atenção dedicada aos objetos que constituem o essencial da visita.

Chegou-se a um acordo sobre os seguintes pontos:

a) A sonorização deve ser de alta qualidade técnica e o volume, moderado;

b) Deve-se preferir a sonorização nas exposições temporárias educativas que nas

---

34 A respeito do MuseoBus, ver especialmente o projeto detalhado feito pela Unesco e publicado na *Museum* (v. 5, pp. 186-195).

35 Ver adiante o projeto experimental do Amazonas.

exposições polivalentes permanentes; ou, para estas, a sonorização deve ser limitada a certos dias e a certas horas;

c) As obras musicais utilizadas devem ser de qualidade e relacionadas o mais estreitamente possível com o tema da exposição.

O diretor mencionou um caso em que a sonorização não constituiu uma música ambiente, mas sim, de certo modo, um elemento concreto da exposição: a audição, em um momento da visita do novo museu de pelota basca, de Baiona (França), de uma montagem musical que ilustra com precisão e em formas variadas a intervenção da música no desenvolvimento de uma partida de pelota. O guia põe em andamento a audição no momento preciso e a distância.

### **5. Valor didático da exposição segundo as categorias de museu**

Os museus são de tipos muito variados: museus em um sentido amplo da palavra, que constituem os lugares naturais e de valor cultural, os monumentos históricos, os museus ao ar livre, os jardins botânicos e zoológicos; e museus,

em sentido estrito, em todas as esferas da arte e da ciência.

O valor didático da exposição varia, tratando-se de uma ou outra dessas classes.

#### *a) Lugares naturais*

Os parques, lugares naturais vigiados, que constituem a expressão mais perfeita da exposição ecológica, devem ser respeitados integralmente a fim de que mantenham claramente sua beleza e seu valor educativo. O sistema de indicações será discreto. Será útil instalar neles um museu de importância variável, recorrendo, segundo as necessidades, aos diversos tipos de exposições polivalentes especializadas, agregando a eles, se necessário for, alguns minúsculos museus satélites. No parque, então, serão necessárias somente indicações cuidadosas e discretas.

#### *b) Lugares de interesse cultural e monumentos históricos*

Os lugares de interesse cultural e os monumentos históricos são outra forma de exposição ecológica, ainda que estejam ou não em uso, e, neste último caso, ainda que tenham ou não conservado seu mobiliário. Nesse caso, será útil um museu do lugar ou do monumento em questão,

conforme o caso, em um edifício à parte ou em uma sala ou em uma dependência do monumento.

c) *Museus ao ar livre*

Os museus ao ar livre têm, ao mesmo tempo, o caráter de uma exposição sistemática (visto que consistem em edifícios situados dentro de uma área) e de uma exposição ecológica. Esses edifícios são apresentados na forma como eram no passado.

Seria desejável conceber um edifício especialmente para apresentar e interpretar como um todo os elementos do museu.

d) *Parques botânicos e zoológicos*

Estejam seus elementos situados ao ar livre ou no interior de um edifício, os parques botânicos ou zoológicos participam também, ao mesmo tempo, das duas grandes formas de exposição: sistemática, graças à seleção das espécies, e ecológica, na medida em que existe a tentativa de colocá-las em lugares correspondentes a seu meio de origem.

A mesma descrição é imposta enquanto se refere aos sistemas de indicação e de interpretação dos seus elementos. A instalação de pequenos museus de informação do tipo dos precedentes, multiplicados e descentralizados

se for necessário, resulta especialmente útil.

e) *Museus de arte e de artes aplicadas*

O prazer estético é de suma importância nos museus de arte e deve-se evitar ao extremo mesclar ou dispor demasiadamente juntos originais, réplicas e documentação explicativa.

A introdução documental, as exposições itinerantes etc. podem desempenhar aqui o delicado papel de facilitar, por diferentes meios, a compreensão da obra de arte: compreensão histórica, graças ao tema da obra, da vida do artista, do meio que evoca os temas da vida dos artistas; compreensão técnica, através dos procedimentos de execução das obras; compreensão estética, a mais difícil e também a mais necessária de todas, da composição, do estilo etc., obtida, se necessário, por comparação com outras obras do artista, de sua escola e de outras escolas.

Os interiores de época (*period rooms*) expostos nos museus de artes aplicadas pertencem à exposição ecológica.

f) *Museus históricos, etnológicos e de artes populares*

O prazer estético é aqui, ainda, de grande importância, pela pre-

sença repetida de elementos originais de culturas pré-industriais históricas ou contemporâneas, porém têm um maior peso os imperativos documentais e educativos.

Pode-se atender ao conjunto dessas exigências, dando a devida importância às réplicas e maquetes, assim como à documentação polivalente de caráter didático, se a exposição sistemática trazer consigo uma documentação, buscando deixar isolados os originais. A quantidade de documentação polivalente é, apesar de tudo, variável de acordo com as formas de exposição.

Deve-se notar aqui também o interesse particular que geram as reconstituições de interiores.

#### g) *Museus de ciências naturais*

A necessidade de informação de caráter geral e educativo é o mesmo que para a categoria precedente. Pela própria natureza dos objetos expostos e pelas normas que regem esses casos e as regras que governam a divisão em espécies, também, da variabilidade ou das formas de exposição, existe aqui uma grande facilidade para colocar juntos originais, réplicas, maquetes e documentação.

Deve-se notar o interesse especial que oferecem os dioramas ecológicos completos ou

parciais (sendo estes últimos mais econômicos).

Não se pode esquecer que dos originais e, ainda, das réplicas fiéis ou dos modelos acabados, podem se desprender certa poesia e certa beleza.

#### h) *Museus científicos e técnicos*

Observa-se a mesma necessidade informacional que nas duas categorias precedentes e as mesmas observações quanto ao poder fascinante de determinados elementos e da variabilidade das formas de exposição.

A linha divisória entre material original e material documental desaparece. O material original, pelo fato de pertencer à era industrial, nada perde pelo contato com o material documental. Pode, inclusive, sair de tudo isso uma verdadeira harmonia.

Deve-se sinalizar o interesse particular que oferecem os aparatos que funcionam apertando um botão, as minas reconstituídas, os planetários (parece que não existem mais que dois exemplares deles na América Latina).

#### i) *Conclusão*

À condição de que seja lógica e agradável e que proponha, em vez de impor, a exposição teria, por si só, um valor didático.

É preciso dedicar atenção especial à exposição polivalente, que deve se manter a certo padrão porque, além de se dirigir ao visitante médio, a quem não deve decepcionar, pode facilitar visitantes que possuem habilidade, mas não conhecimento, vindo a ser, para eles, uma etapa crucial entre as exposições de caráter didático e as coleções de estudo.

Não deixam de ter grande importância as exposições especializadas de caráter didático e merecem ser igualmente tratadas com a maior atenção.

O curador desempenhará sua importante responsabilidade nesses diversos domínios:

- I) Se, para as exposições de todo gênero, puder contar com a assistência de um museólogo qualificado e, para a exposição didática, de um educador qualificado;
- II) Se as autoridades competentes lhe fornecerem todos os meios necessários.

### **UM JOGO DIDÁTICO APLICADO À EXPOSIÇÃO: A PROVA DAS ANOMALIAS**

Deve-se dar importância ao jogo educativo, concebido e apresentado no seminário

pelo subdiretor, professor J. M. Cruxent, que consiste em colocar, na saída de uma sala de museu onde uma determinada questão é tratada, uma ou várias vitrines sobre o mesmo tema nas quais algumas partes dos objetos, ou suas legendas, apresentem incongruências em relação à verdade científica ou histórica, e se convidam os visitantes para que as descubram.

Por causa da sutileza dos mecanismos conscientes e subconscientes que a experiência movimenta, a prova das anomalias deve ser utilizada com precauções. Além disso, não é conveniente aplicá-la a certas exposições de grande estilo. Porém a experiência adquirida a partir dela pelo professor Cruxent em seu próprio museu demonstra sua eficácia, e não se pode deixar de recomendar que sua aplicação seja estendida.

### **ATIVIDADES DIDÁTICAS**

O confronto das experiências realizadas pelos participantes no seminário permitiu perceber a quantidade e a variedade das atividades didáticas que podem ser levadas a cabo em um museu e fora dele.

### 1. *Visitas guiadas*

Dessas atividades, a mais especificamente própria de um museu é a visita guiada, cuja forma elementar não compreende mais que as galerias do museu, mas que, em suas formas mais desenvolvidas, se efetua também em outras partes do museu e se prepara e termina fora dele.

A composição do grupo é um fator diferencial de importância.

Quando se trata de um grupo escolar, a visita guiada pode, sem dúvida, mais do que nunca, recorrer às mais variadas atividades, especialmente se dirigidas pelo próprio professor, e a visita formar parte do programa de estudos do estabelecimento. Nessa hipótese, a visita pode ser desenvolvida da seguinte maneira: preparação do professor, caso seja necessário, com a ajuda do setor educativo do museu; preparação dos alunos, sob responsabilidade do professor, na escola e no momento oportuno; recepção do grupo no museu, em uma sala onde se ofereça uma explicação geral, se veja uma pequena exposição documental e se assista à projeção de

um filme preparatório;<sup>36</sup> visita propriamente dita, que compreende uma explicação e um tempo livre no museu, que pode ser empregado na própria galeria ou em um lugar adjacente, mas cuja finalidade, de todas as maneiras, consiste em facilitar uma transição que os alunos possam utilizar para voltar a examinar isoladamente ou em grupos livres os objetos preferidos da visita, ou para desenhar, fotografar, discutir ou consultar publicações ou documentos iconográficos; na escola, e no momento oportuno, discussão da visita; na escola ou em casa, redação de composições, execução de desenhos (pode resultar em uma pequena exposição).

Há, inclusive, casos extremos, em que alunos que fazem parte de um clube ligado ao museu<sup>37</sup> podem preparar a visita e examinar seus resultados no próprio museu.

Esse tipo ideal de visita guiada não pode ser a regra geral. Podem

---

<sup>36</sup> Ver mais adiante, na “Conclusão”, referências ao filme de uma visita guiada.

<sup>37</sup> Ver mais adiante, nesta mesma “Conclusão”, referências às associações de museu.

apresentar-se grupos compostos por jovens ou adultos, cuja visita não terá sido preparada com antecedência. É desejado que o encarregado de tais grupos possa obter facilidades que lhe permitam orientar devidamente a visita se – como acontece muitas vezes – o museu não dispuser de uma numerosa lista de educadores para tal tarefa.<sup>38</sup>

Apontemos enfim o sistema que consiste em pôr à disposição do público, em dias e horas determinadas antecipadamente, educadores encarregados de guiar grupos que podem se apresentar ocasionalmente; esse método pode dar excelentes resultados.

Falou-se especialmente de dois tipos de público:

Um, limitado, mas de grande interesse, o dos cegos; pode-se oferecer, nesse caso, vários recursos: meios auditivos, guias em Braille, possibilidade de tocar etc.;

O dos analfabetos ou semianalfabetos: para as populações de regiões remotas, o sistema das exposições itinerantes têm um grande interesse.

A duração da visita guiada não deve ser excessiva. A visita

propriamente dita, para além de um esforço intelectual, exige um esforço físico e sua duração, segundo o testemunho de numerosos educadores e museógrafos, não deveria passar de 45 minutos (sob pena de tédio e fadiga). Levando em conta as atividades que são imediatamente seguidas à visita e cuja duração é menos rígida, obter-se-ia um total de uma hora e quinze minutos a uma hora e trinta minutos no máximo.

De onde vem o grupo? Se forem tomadas como base as circunstâncias normais da América Latina, ele vem, sobretudo, de lugares situados nas proximidades, mas não se pode descartar totalmente a hipótese de longas distâncias percorridas. Poderiam então ser prolongados alguns momentos da visita, como os dedicados a projeções e explicações. Nesse caso, a visita guiada teria também a vantagem de poder ser combinada com outras atividades culturais dirigidas.

Isso coloca um grande problema em questão: o dos meios de transporte. Se esses meios não são colocados à disposição do grupo, a popularidade das visitas corre o risco de diminuir. Existem várias possibilidades segundo as quais esses meios podem ser facilitados pelo

---

38 Ver, sobretudo na “Conclusão”, referências à introdução documental.

museu, pelo próprio grupo ou por uma organização pública de educação e recreação. De qualquer forma, uma organização dessa natureza deve ser capaz de dispor de meios. O seminário fez votos nesse sentido, levando em conta os casos particulares.

Dois problemas abriram espaço para discussão e ambos se referiam aos meios práticos de estimular ainda mais a participação e, inclusive, de elevar seu padrão:

a) Podem os membros do grupo fazer perguntas ao guia? Em caso afirmativo, podem fazê-las durante a visita ou somente ao término? A opinião mais geral foi que, tratando-se de crianças, se corre o risco de que as perguntas feitas em qualquer momento sejam superficiais e desorganizem a visita, sendo preferível concentrar as perguntas ao final da visita, enquanto que, tratando-se de adultos, sobretudo se seu padrão intelectual é relativamente elevado, podem dar um excelente resultado as perguntas feitas durante a visita, completadas por outras ao seu final. Resta a interessante possibilidade de que se façam perguntas

concretas durante o tempo livre.

b) Os membros do grupo podem tocar os objetos? É evidente que uma prática dessa natureza produz efeitos estimulantes e educativos ao mesmo tempo. Em todo caso, devem-se excetuar dessa prática os objetos raros, salvo quando possam ser expostos protegidos com plástico, em vitrines etc. Os museus de arte, e mais ainda os museus de história e etnologia, podem recorrer com pouco esforço a reproduções de qualidade e, ainda, a originais, mas o que oferece mais facilidades a esse respeito é o material facilmente renovável dos museus de ciências naturais e dos museus de ciências e técnicos. Além disso, estes últimos dispõem, muitas vezes, de guias que não só comentam a exposição animada dos aparatos e das experiências que condicionam, mas também respondem às perguntas dos visitantes, em grupo ou isolados.

Conclusões inversas foram alcançadas ao terminar de discutir outros dois problemas: o da visita sonorizada e o da visita radioguiada.

Vários participantes do seminário opinaram que esses meios apresentam o perigo de promover uma opressão, quase uma obsessão, e que a presença efetiva de um guia é um estímulo de melhor qualidade. No entanto, se circunstâncias que não são possíveis de ignorar obrigarem a recorrer a esses meios mecânicos e a essa maneira de proceder, mais valeria dar preferência à visita audioguiada,<sup>39</sup> que tem ao menos a vantagem de dirigir-se exclusivamente a uma pessoa, sem incomodar aos demais visitantes.

c) O essencial das conclusões a esse respeito foi o seguinte:

I) A visita deve se desdobrar em um ambiente de participação e de liberdade dirigida, igualmente distante tanto da imposição quanto da anarquia, dando lugar à reflexão, à crítica e à escolha.

II) Esses resultados serão mais bem alcançados se o guia, além dos conhecimentos que podem ser exigidos da matéria, possuir muita experiência: essa experiência deve

ser a de um educador, mais do que a de um professor – um educador formado no contato direto com o objeto: que responda perfeitamente à missão essencial do museu.

## 2. *Outras atividades internas*

Outras atividades, puramente internas, e que não devem ser confundidas com as atividades educativas, projetam menos problemas e basta mencionar, como lembrança, as mais comuns delas: palestras e cursos cíclicos ou não cíclicos, complementados ou não com filmes ou projeções, que serão oferecidos preferencialmente em dias e horas que sejam cômodos para o público e serão livres e gratuitos ou a preços reduzidos; atividades de criação artística, que podem consistir na execução de desenhos coletivos, como as que foram mencionadas na exposição e entre as quais a experiência do Musée des Arts Décoratifs de Paris é considerada de grande valor. É original a experiência do fórum, que foi desenvolvida especialmente nos Estados Unidos da América. Consiste em organizar em uma sala de conferências, e sobre uma matéria relacionada com o programa do museu, um debate

---

39 Nota da tradução: Aqui o radioguia se refere ao audioguia.

público dirigido por especialistas no qual o público pode intervir.

### 3. *Atividades externas*

O museu ou seu serviço pedagógico podem organizar excursões e viagens, muitos dos quais, em sua rica diversidade, que varia segundo a categoria do museu, podem ser tão atraentes como instrutivas. Foram consideradas algumas possibilidades, entre as quais, agrupadas por categorias de museus, podem ser mencionadas as seguintes:

#### a) Artes e artes aplicadas

Lugares históricos, jardins, monumentos, museus exteriores, coleções e galerias privadas. Mais especialmente para os museus de arte moderna, arquitetura moderna, ateliês de artistas. Na Escola do Louvre de Paris, a organização de viagens e excursões está no comando da Associação de Alunos da Escola do Louvre.

#### b) História e arqueologia

Lugares históricos, campos de escavações, bairros, monumentos, museus exteriores.

#### c) Etnografia e folclore

Centros de artes tradicionais, ateliês de artesãos, moradias

tradicionais, museus exteriores, sobretudo ao ar livre.

#### d) Ciências naturais

Lugares de interesse geológico, físico e antropológico, reservas naturais. Parques botânicos e zoológicos. Possibilidade específica, a ser encorajada, de estimular a formação de coleções no campo.

#### e) Ciências exatas e técnicas

Laboratórios, estabelecimentos e bairros industriais, hospitais.

### 4. *Empréstimos a escolas e a organizações culturais*

Diferentemente, por exemplo, dos países anglo-saxões, onde o sistema é muito desenvolvido, ainda são poucos os museus da América Latina que organizam o empréstimo de objetos ou de documentos para as escolas.

A natureza e o sistema de proteção variam segundo o programa do museu: assim, para os museus de arte, pastas de boas reproduções em cores (consultar a esse respeito os interessantes portfólios editados pela Unesco); e, para outros museus, coleções de objetos originais: pequenos objetos de arte, pequenos materiais arqueológicos, etnológicos, mineralógicos, botânicos, zoológicos,

apresentados em vitrines. No geral, slides, filmes fotográficos e filmes. Certos museus chegam a fazer circular coleções destinadas a ser apresentadas em vitrines desmontáveis: essa forma já é, na realidade, a exposição ambulante, da qual talvez a experiência mais desenvolvida do mundo seja a do Victoria and Albert Museum de Londres.

É recomendado estender esse sistema de empréstimos aos museus da América Latina, começando por pastas e caixas, que são de fácil realização.

### *5. Associações de amigos dos museus*

Uma intervenção dos representantes dos Estados Unidos da América sobre os clubes de jovens que funcionam no país sob a proteção e com a ajuda dos museus foi tema da mais viva atenção; as atividades dessas associações variam até o infinito, segundo os programas do museu, e dispõem de locais e facilidades nos museus.

Entre as atividades dessas associações foram mencionadas sobretudo as seguintes: teatro, dança, música, literatura; pássaros, minerais, alimentação dos povos (meios culinários); museografia

(meios para organizar pequenas exposições, especialmente utilizando coleções reunidas pelos membros do clube).

Essa classe de atividades não só tem a vantagem de cultivar o espírito, como também abre novos horizontes e estimula o desenvolvimento dos passatempos pessoais, suscitando vocações.

### *6. Conclusões*

Não se deve negligenciar nenhum tipo clássico de atividade pedagógica dos museus, porém é indispensável desenvolver, na medida compatível com a ordem, a participação consciente do público.

Convém ressaltar a especial importância da visita com guia. Essa atividade deve fazer o maior uso possível dos meios antes e depois da visita em si e, especialmente, dos filmes.

Deve-se dedicar atenção especial a formas novas, como as excursões e as associações. Especializadas de acordo com os programas dos museus e em harmonia com os recursos e aspectos culturais respectivos de cada país, essas atividades de extensão abrem para a educação as mais vastas perspectivas.

## PUBLICAÇÕES

Entre as publicações de museus de caráter pedagógico, podem-se distinguir duas categorias de documentos: uns propriamente pedagógicos e outros de informação pedagógica.

### 1. *Publicações propriamente pedagógicas*

Os guias, que não devem ser confundidos com os catálogos científicos, são, ao mesmo tempo, um resumo e uma extensão deles. Um resumo, porque não citam separadamente nada além do que elementos da exposição mais importantes, agrupando os demais em conjuntos homogêneos. Uma extensão, porque inserem esses elementos em um contexto de comentários didáticos.

Esses guias podem se referir às exposições permanentes e, nesse caso, deve-se cuidar para que estejam atualizados. É preferível retirar de circulação um guia que, estando desatualizado, provoca as críticas de um público desiludido.

No que diz respeito às exposições temporárias, podem-se apresentar dois casos, dependendo se são exposições de alto padrão ou de exposições educativas.

No primeiro caso, pode ser útil completar o catálogo científico com um folheto de caráter didático. Os editores não gostam dessa solução, por temor de que a venda do catálogo diminua, e sua utilidade é menor se o catálogo científico, como acontece cada vez com maior frequência, contiver também referências e notas de rodapé que os relacionam a outros textos.

No segundo caso, não há problema algum. Para a exposição didática, um guia didático.

São de interesse particular os documentos suscetíveis de formar coleções, especialmente:

a) Boas reproduções de elementos naturais e culturais de todo gênero, aos quais se podem acrescentar bons gráficos, que os colecionadores incipientes conservarão em pastas ou vão expor em suas casas, sobretudo se são reproduções em cores. Conviria que as reproduções fossem de qualidade. Estas serão expostas, de preferência, com suas margens, emolduradas com uma fita simples, e não em condições contrárias à da pintura: problema de educação do gosto.

b) Cartões postais, em preto e em cores: como se faz com as

notas explicativas das reproduções comuns, convém que as notas informativas sejam precisas e exatas, já que, com demasiada frequência, parecem ser incompletas.

c) Selos de correio com reproduções de edifícios de museus ou de obras que se conservam neles: os museus procurarão obtê-los do Ministério competente.

d) Folhetos dobráveis, apresentados com esmero, mas de preço módico, referentes a objetos expostos ou a grupos de objetos, destinados a preparar as visitas individuais ou com guia: procedimento aplicado com êxito pelo Service Éducatif du Musée du Louvre e que estimula o começo da criação de uma biblioteca pessoal.

Outro tipo de publicação que tem grande acolhida nos museus dos Estados Unidos da América é a revista do museu, conhecida muitas vezes nesse país pelo nome *Museum Magazine*, na qual, ao lado de informações sobre a vida do estabelecimento, de seus clubes etc., são publicados artigos de fundo bem ilustrados, que respondem à orientação

do programa do museu: novas aquisições, missões arqueológicas, etnológicas e naturalistas no país ou fora dele etc.; essa revista pode constituir também um elemento para as bibliotecas individuais em formação.

## ***2. Publicações de informação pedagógica***

São fundamentalmente as seguintes:

a) Catálogos atualizados dos recursos pedagógicos que podem ser concedidos gratuitamente ou em troca de uma retribuição e, inclusive, em alguns casos, ser vendidos; reproduções, slides, filmes fotográficos, filmes, elementos de exposição.

b) Programas periódicos de atividades culturais e educativas ou, simplesmente, didáticas.

Em razão de seu caráter de informação geral, não se faz mais do que mencionar as folhas dobráveis e outros prospectos que os museus costumam publicar.

## ***3. Distribuição e venda***

Na medida em que a legislação permita, os museus têm interesse

direto ou indireto em dispor de um serviço de vendas.<sup>40</sup> Na falta disso, terão que tentar chegar a um acordo com uma organização pública, preferencialmente de caráter pedagógico.

A noção de lucro, que não pode deixar de levar em conta o editor privado, deve ser descartada das publicações de caráter pedagógico. A finalidade, nesse caso, não consiste em ganhar dinheiro, mas em educar – o que supõe certa moderação em recorrer a elementos sensacionistas – e em considerar também a possibilidade de vender a preços reduzidos, e até distribuir gratuitamente. Dispondo de outros recursos que não sejam os da venda, uma organização educativa estará em melhores condições para praticar uma política dessa natureza.

Não deixará de existir, não obstante e com frequência, a possibilidade de que o museu chegue a um acordo com editores privados para colocar publicações à venda, recebendo, se for o caso, uma comissão, como a de uma livraria.

Se possível, as vendas serão feitas a distância, e também no

mostruário de vendas do museu, caso exista, onde serão expostas em lugar visível as publicações de caráter educativo.

#### 4. *Cuidado com a qualidade*

Já foi reconhecida a necessidade de boas reproduções. Esse cuidado com a qualidade e a autenticidade deve se estender a todas as publicações educativas, o que não gera problema algum para as propostas pela instituição.

Deve ser considerado como algo normal que as organizações públicas, que editam publicações relativas aos problemas e às coleções de museus, o façam em estreita cooperação, não somente com a equipe educativa dos museus, mas também com seus cientistas especialistas qualificados. Nessa questão, os erros e até mesmo as aproximações poderiam ser verdadeiramente nefastos.

No que diz respeito às publicações do setor privado, deve-se partir do princípio de que só serão postas à venda no museu quando ele autorizar.

Para o bom funcionamento desse gênero de atividades museais, recomenda-se constituir nos museus uma comissão de publicações que não necessariamente

---

40 Ver conclusão nº 6: “Venda de publicações”.

se limite à esfera pedagógica. Estarão representados nela os cientistas especialistas e os educadores do museu, assim como também, se for o caso, as organizações públicas interessadas. Seria útil a presença de um especialista imparcial em questões de edição.

### 5. *Conclusões*

Devem-se equipar os museus de todos os meios necessários para a realização e a difusão de suas publicações de caráter didático.

Entre essas publicações, deve-se dedicar atenção especial às que estimulam no público o espírito de colecionador, aumentando assim sua eficácia.

Os museus vigiarão de perto a qualidade das publicações de caráter didático que se encarregarem de difundir.

### VENDA DAS PUBLICAÇÕES

Está dentro das próprias funções dos museus não somente a distribuição gratuita ou o intercâmbio, mas também a venda, no próprio local ou a distância, das publicações científicas, didáticas e culturais que eles editam ou inspiram.

De vários dos relatórios apresentados pelos participantes no

seminário, se deduz que, em alguns países da América Latina e devido ao regime administrativo de certos museus, essas vendas não são admitidas e, ainda, por vezes, são proibidas.

Seria desejável dar ao regime administrativo desses museus uma maior flexibilidade, ou que as sociedades científicas, pedagógicas e culturais constituídas sob as graças desses museus ou estreitamente relacionadas com eles se encarregassem, como já se faz em muitos países, de editar e vender essas publicações.<sup>41</sup>

### FILMES

Entre os meios auxiliares de que os museus dispõem para desenvolver sua ação pedagógica, o filme, juntamente com a televisão, é o que oferece maiores possibilidades de extensão.

#### 1. *Necessidades e possibilidades*

a) Filme de visitação com guia

O filme de visita com guias, particularmente necessário para a ação pedagógica do museu,

---

<sup>41</sup> Esta conclusão ultrapassa os limites da educação, mas se mantém neste capítulo para maior facilidade do leitor.

está destinada a preparar os integrantes do grupo para a visita que vão efetuar, utilizando, para isso, meios distintos aos utilizados pela exposição museográfica. O educador não pretende que esse filme reproduza antecipadamente a disposição topográfica das exposições. Projetado no começo da visita, se possível em uma sala especial, não deve durar mais do que dez minutos. Seus espectadores são as trinta pessoas que constituem a média normal de um grupo de visitantes com guia. Por outro lado, e com poucas exceções, os museus não dispõem de aparatos, instalações de segurança nem equipe especializada para a projeção de filmes de 35mm. Isso explica por que o formato de 16mm é o mais adequado para essa categoria de filmes; mas, além disso, o fato de que os pesquisadores científicos e entusiastas, cuja contribuição pode ser muito valiosa, produzirão com mais facilidade filmes de 16mm se torna um argumento a mais a favor desse formato.<sup>42</sup>

b) Filmes que mostram as possibilidades educativas do museu

Esse tipo de filme é útil para fazer com que os professores tomem conhecimento das possibilidades didáticas do museu, seja geral, seja em alguns dos seus aspectos particulares.

Aqui também o formato mais adequado é o de 16mm. Desde já se deve projetar, sobretudo fora do museu.

c) Filmes didáticos relacionados com o programa dos museus destinados a serem projetados em sessões regulares

Esse tipo de filme difere um pouco do anterior e está mais perto do documentário, destinado a ser projetado nas sessões regulares organizadas pelo museu.

Não existe limitação de público, que é própria das duas categorias precedentes; em vez disso, suas possibilidades de exploração são muito maiores.

Levando em conta as condições técnicas e econômicas de sua produção e deixando à parte os recursos de que dispõem os grandes museus, o filme de 16mm preserva ainda, nesse caso, grandes possibilidades.

## 2. *Produção*

Demonstrada a utilidade dos filmes educativos, devem-se en-

---

42 Ver abaixo o terceiro parágrafo: “Aqui também...”.

contrar os meios que permitam produzi-lo. Estando esses meios raras vezes ao alcance dos museus, deve-se buscá-los nas organizações públicas de caráter pedagógico.<sup>43</sup>

### 3. Realização

A realização ganhará se uma só pessoa se encarregar dela, seja um profissional ou entusiasta competente, que trabalhará seguindo as instruções e sob o controle do cientista especialista do museu, em cooperação com seu educador.

Pode-se reduzir o preço e aumentar os recursos técnicos da realização utilizando “sobras” de documentários, elementos filmados por pesquisadores científicos e, sobretudo, por cineastas amadores. Se for o caso, esses trabalhos poderiam ser orientados na direção desejada,

pedindo, para isso, a intervenção dos cineclubes.

### 4. Conclusões

O filme aporta à ação didática dos museus:

- a) Uma animação específica dos programas e de suas extensões;
- b) Novos meios de facilitar essa ação, estando em primeiro lugar o filme da visita guiada.

O filme de 16mm deve ser preferido pelas seguintes razões:

- a) Seu preço de custo está mais em harmonia com os recursos de que geralmente dispõem os museus;
- b) Adapta-se melhor às condições mais comuns de difusão;
- c) Permite aproveitar a colaboração de cineastas amadores.

Deve-se buscar que os museus estimulem a produção de filmes referentes a eles e tenham, pelo menos, um material básico de projeção. As autoridades responsáveis são convidadas a buscar os meios necessários para isso.

---

43 Esse extremo concorda com as recomendações aprovadas pelas reuniões de especialistas em museografia, cinematografia e televisão organizadas pelo Icom sob as graças da Unesco e celebrada no Pavilhão das Nações Unidas e da Exposição Universal e Internacional de Bruxelas, de 8 a 11 de julho de 1958 (Recomendação nº 4, ponto 1.a). É muito útil consultar essas recomendações (ver *Nouvelle de l'Icom/Icom News*, out.-dez. 1958, pp. 17-20).

## RÁDIO

O desenvolvimento do rádio é considerável na maioria dos países, entre eles os da América Latina. Isso é suficiente para que se perceba o muito que ele pode contribuir para a ação pedagógica dos museus, especialmente se, mediante a difusão de novos tipos de programas, consegue associar até certo ponto a imagem ao som.

### 1. *Programas puramente radiofônicos*

Os museus devem se esforçar para que nas emissões de atualidade geral e destinadas a um público numeroso figurem informações referentes a eles. Por mais breves que sejam, constituem um incentivo para a ação educativa dos museus.

Verdadeiras reportagens, que tratem tanto das novidades – aquisições notáveis, aberturas de novas salas, grandes missões científicas no país ou no exterior etc. – quanto das coleções e atividades permanentes do museu, resultarão ainda mais úteis do ponto de vista pedagógico. Aqui, no entanto, é colocado o problema da cooperação entre profissionais do rádio e os de museu, o problema do possível conflito

entre os gostos radiofônicos e a objetividade científica, que só pode ser resolvido com um paciente esforço de compreensão mútua entre ambas as partes.

Os domínios dos museus e de suas atividades de extensão são bastante variados para que se possam realizar conferências de rádio sobre eles. A música e a literatura podem desempenhar aí seus papéis, porém essas conferências serão geralmente transmitidas pelas emissoras culturais, cujo público costuma ser relativamente pouco numeroso. Tratar-se-á mais de uma difusão em um padrão superior do que de um verdadeiro trabalho educativo.

Em resumo, a ação pedagógica dos museus encontrará terreno mais fértil nas emissões de rádio ditadas escolares, que se multiplicam cada vez mais nos países da América Latina. O público dessas transmissões é, por sua vez, extenso e especializado; tem normalmente um tom didático. Os museus – sobretudo se coordenam seus pedidos – estão em condições de ocupar nessas transmissões um lugar proporcional à sua importância.

Seria, sem dúvida, possível conseguir que se dedicasse a ele um programa especial.

## *2. Programas radiofônicos associados à imagem*

O desenvolvimento de programas desse tipo é de grande importância para os países nos quais a televisão não está suficientemente difundida nas camadas populares do país, que é o que ocorre na América Latina.

Dito isso, compreender-se-á a atenção com que o seminário escutou os delegados dos Países Baixos e dos Estados Unidos, que deram um relato das experiências efetuadas a esse respeito em seus respectivos países.

Nos Países Baixos, uma das rádios privadas organiza quinzenalmente, em cooperação com museus, programas culturais para as escolas. Essas transmissões podem ser sincronizadas com a projeção de uns trinta filmes fotográficos que a própria rádio vende por um preço módico a aproximadamente mil escolas.

Também nos Países Baixos, em cooperação com os museus e graças à ajuda generosa da Fundação Patrimônio Artístico Nacional, se difunde outro programa radiofônico educativo cuja importância é ainda maior.

Uma comissão de diretores de museus e de historiadores da arte assessora a fundação na escolha

das obras de arte dos museus que serão reproduzidas (coloridas e em um tamanho de 18x24cm) e dos conferencistas que as apresentarão. Os melhores editores se encarregam de executar tais reproduções. Todo ouvinte holandês ou estrangeiro pode se matricular em um curso semanal de rádio de quarenta lições, com o qual recebe, a cada mês, quatro reproduções, escuta as quatro conferências e recebe, por último, o texto dessas conferências.

Em 1958, 96 mil famílias se inscreveram, o que representa aproximadamente 500 mil pessoas, o que dá uma ideia da amplitude e eficiência dessa ação cultural.

Nos Estados Unidos, está sendo realizada atualmente uma experiência semelhante, mas, em vez de basear-se na distribuição de reproduções coloridas, se vale de uma difusão concomitante da imagem por meio da imprensa. Se a qualidade técnica da imagem diminui, sua difusão é maior.

Vários membros do seminário manifestaram que não acreditavam que em seus países encontrariam muitos obstáculos para o primeiro desses procedimentos. Os delegados de outros países da América Latina opinaram que o segundo procedimento se adaptaria menos às condições

nacionais desses países. Todos reconheceram, contudo, o extraordinário interesse de ambos os métodos e a possibilidade de aplicá-los não somente à educação da história da arte, como também a de outras disciplinas científicas relacionadas com as atividades dos museus.

### *3. Necessidade de um estudo mais detalhado do problema “museu, educação e rádio”*

Considerando a insuficiência dos elementos de que se dispunha para o estudo de um problema tão importante, o seminário manifestou o desejo de que o Icom empreendesse a esse respeito, com ajuda da Unesco, um estudo detalhado que compreendesse o maior número de países possível.

Com o objetivo de facilitar essa pesquisa, o delegado do Centro Regional da Unesco para o Hemisfério Ocidental (Havana) declarou-se disposto a formular, em consulta com a Secretaria da Unesco, um questionário preliminar que será difundido nos países da América Latina e a sistematizar as respostas que forem recebidas.

Essa proposta foi acolhida com entusiasmo.

### *4. Conclusões*

O rádio pode fazer com que o museu e sua ação pedagógica cheguem indiretamente a um imenso público, não somente por meio de seus diversos programas, sobretudo os de atualidades e temas culturais, mas também mediante programas dedicados exclusivamente aos museus.

Na medida em que suas funções permitam, os poderes públicos têm o dever de acolher essa proposta, especialmente no que se refere à rádio escolar. As rádios privadas, por sua parte, oferecerão facilidades se os museus demonstrarem a variedade e a importância dos recursos de que dispõe.

Em outros países, foram experimentados com êxito dois tipos novos de programas cuja originalidade consiste em associar a imagem ao som dentro dos limites do gênero. Levando em conta as circunstâncias locais, sua aplicação é recomendada na América Latina.

O problema “museu e rádio” parece insuficientemente esclarecido. Sinaliza-se respeitosa-mente esse ponto à atenção da Unesco e do Icom.

## TELEVISÃO

Em progressão incessantemente acelerada, a televisão tem a vantagem sobre o filme de chegar muito mais facilmente até o indivíduo isolado e aos pequenos grupos, o que dá uma ideia da relevância que pode ter para a ação pedagógica dos museus.

### 1. *Televisão e América Latina*

Entre os países da América Latina representados no seminário que contam com emissoras de televisão figuram a Argentina, o Brasil, Cuba, México e a Venezuela, carecendo delas, sem contar mais que os países independentes, Chile, Equador e Paraguai.

Os museus de países que possuem televisão não têm necessidade de esperar um maior estímulo para se integrar a ela; a novidade em si já é propícia.

Na fase atual do desenvolvimento da televisão nesses países, deve-se facilitar a audição coletiva das transmissões televisivas e é de interesse dos museus contribuir para estimulá-las.

### 2. *Programas diversos*

Para ter acesso à televisão, é oferecido ao museu um primeiro

meio de ação: as transmissões de notícias e as transmissões culturais, que podem dar conta de suas atividades ocasionais ou permanentes: inaugurações, aquisições importantes, grandes missões de pesquisa arqueológica, etnológica e de ciências naturais no país ou fora dele, missão e funcionamento da instituição etc., tudo isso, se possível, em forma de reportagens diretas.

### 3. *Televisão escolar*

Convém dedicar uma atenção particular à televisão escolar nos países em que esteja organizada. Onde não estiver, é interessante para os museus contribuir para sua organização.

Como no caso do rádio, faz parte da missão dos museus ocupar um lugar importante na televisão escolar.

### 4. *Transmissões e tipos de programa especializados*

Tanto no que se refere à rádio escolar como a outros tipos de programa, os museus devem procurar que se reservem a eles transmissões especiais, que convém organizarem em comum.

À luz da experiência de outros países, buscar-se-ão organizar tipos

especiais de programas que tratem concretamente dos recursos dos museus, utilizando a linguagem radiofônica: reuniões de pessoas nas quais os curadores ou outros especialistas falem das coleções dos museus; concursos de respostas relacionadas com exposições; atividades de extensão dentro das variadas perspectivas que abrem os programas dos museus em nível regional e internacional.

### 5. *Condições de produção*

Na medida em que os poderes públicos intervêm nas transmissões, lhes será solicitado que facilitem o mais amplamente possível a ação educativa dos museus por meio da televisão.

No que se refere às rádios privadas, compete aos museus, segundo suas possibilidades:

a) Convencer essas organizações da relevância que pode oferecer para os telespectadores a utilização, com novas modalidades, dos recursos ainda demasiadamente pouco conhecidos de que dispõem;

b) Obter o apoio de mecenaz, fundações ou grandes empresas desejosos de efetuar

campanhas publicitárias de qualidade, para que custeiem os gastos das transmissões televisivas referentes aos museus.

### 6. *Condições de realização*

O produtor audiovisual é responsável por empregar o estilo que lhe pareça melhor, porém o museu é responsável pela interpretação científica e pelo devido respeito às suas coleções. Em conformidade com esses princípios e com o devido respeito para com a segurança das coleções, pode ser estabelecida entre eles uma colaboração.

### 7. *Categorias de telespectadores*

Os museus tentarão obter que as transmissões televisionadas que lhes concernem não estejam reservadas para programas culturais, mas sim difundidas entre a grande massa de telespectadores.

As notícias e a rádio escolar oferecem a esse respeito mais facilidades; no que se refere aos outros tipos de programa, existe a possibilidade, se buscada, dentro dos limites da missão encomendada ao museu, de realizar apresentações mais espetaculares e atrativas.

### 8. *Cinescópios*

Os museus tentarão que se produzam cinescópios para as transmissões mais notáveis e que sejam cedidos nas condições mais favoráveis para a utilização por seus órgãos educativos.

### 9. *Conclusão*

Com seu desenvolvimento acelerado na maioria dos países do mundo, a televisão pode constituir um potente meio didático e os museus da América Latina estão interessados, à luz das recomendações formuladas em uma recente reunião de especialistas do Icom e da Unesco, a integrar-se na televisão o mais rapidamente possível.

Com esse propósito, procuração: participar das transmissões televisionadas de notícias, culturais e da televisão escolar; ou que transmissões especiais sejam criadas para eles, desenvolvendo tipos específicos.

Convém que essa ação não seja executada exclusivamente mediante programas especializados, mas também, no que se refere às transmissões mais espetaculares e atrativas, nos programas preferidos pelas massas.

### MUSEUS PARA A JUVENTUDE

Os museus para a juventude podem ser definidos dizendo-se que são os museus que têm uma função exclusivamente educativa e que são destinados, conforme o caso, às crianças, aos adolescentes ou a uns e a outros.

Esse tipo de especialização exige determinadas condições na equipe de gestão e no responsável pela conservação, na formação e exposição das coleções e nas atividades do museu. Essas condições podem ser diferentes na medida em que o museu para a juventude seja constituído como museu independente ou funcione como uma seção de um museu comum.

No caso de o museu ser independente, a experiência mostra que, mais frequentemente, seu programa é "geral", isto é, reflete à sua maneira o conjunto de disciplinas artísticas e científicas que formam a base de qualquer museu polivalente. Seja qual for a finalidade de seu programa, a equipe de gestão e o encarregado da conservação devem possuir, ao mesmo tempo, o que é raro, competência nas matérias do programa e uma grande experiência pedagógica.

Devem ser constituídas coleções que sejam suficientemente representativas (ao menos nas matérias mais adequadas para despertar o interesse da juventude), sem necessidade de serem compostas por exemplares raros e muito valiosos. Enfim, deseja-se que a juventude que vai ao museu participe da formação das coleções, deve-se agir com muita precaução.<sup>44</sup>

Se o museu para a juventude fizer parte de uma instituição mais ampla, a questão da equipe de gestão e curadoria não aumenta na realidade; as funções podem ser desempenhadas, de acordo com a importância da instituição, pelo educador e por funcionários do setor educativo da própria instituição. Tampouco há problema a respeito das coleções, que podem ser formadas recorrendo-se, de um modo permanente, ou de acordo com as necessidades, às coleções da instituição principal.

Outros problemas, no entanto, permanecem comuns aos museus da juventude, independen-

temente de serem independentes ou não, especialmente os da exposição e os das atividades, estes últimos, até certo ponto, interrelacionados ao precedente.

As exposições ecológicas são aqui particularmente recomendáveis – interiores reconstituídos, dioramas de história natural etc. – por seu caráter espetacular e atrativo: para que o público tire verdadeiramente proveito da exposição, são necessárias notas explicativas para os visitantes individuais e comentários para os visitantes em grupo. Não se deve prescindir, no entanto, das exposições sistemáticas, pois as exposições ecológicas nunca bastarão para substituí-las completamente e, por outro lado, contribuem acertadamente para desenvolver as faculdades de reflexão e de abstração. Para a exposição de certos temas científicos, será bom utilizar aparatos de “engrenagem automática”, mas tomando muitas precauções para evitar que a atração distraia da compreensão.

Dispondo de um local especial e, em consequência, sem a preocupação de terem que ser polivalentes, as exposições evitarão os temas e as interpretações de excessiva dificuldade.

É conveniente que os jovens que visitam o museu possam

---

44 Embora mais importantes, os problemas que colocam as coleções dos museus para a juventude são similares aos dos museus escolares.

manipular alguns objetos (objetos, evidentemente, substituíveis e de grande solidez).

O ambiente das galerias deve ser distinto daquele de museus multifacetados. Sem transpor os limites de uma boa disciplina, os jovens devem sentir-se livres, o que quer dizer que não serão obrigados a manter silêncio e que algumas atividades serão desenvolvidas mais ou menos próximas das exposições: desenho, atividades de fabricação (alfaiataria, títeres etc.), interpretação dramática (títeres etc.).

Exceto por essas particularidades, as atividades didáticas não diferem muito das atividades dos museus polivalentes: visitas guiadas, atividades internas e externas, empréstimos às escolas e organizações culturais, provas de anomalias etc. Deve-se sinalizar que os museus para a juventude são muito indicados para acolher as associações de amigos dos museus, nesse caso, de jovens amigos dos museus, que tanto interesse despertaram nesse seminário.

Foi finalmente levantada a questão de qual das fórmulas é preferível – museus para a juventude independentes ou museus para a juventude “incorporados”.

Pelas razões antes indicadas – unidas às brilhantemente expostas pelo Sr. Peter Floud em uma obra do Icom já citada–,<sup>45</sup> o diretor e os participantes do seminário reconheceram que a segunda fórmula é mais facilmente aplicável.

Isso não quer dizer que a causa dos museus para a juventude independente esteja definitivamente condenada sempre que a criação de museus “incorporados” encontre dificuldades, desde que esses museus para a juventude possam ser dirigidos por uma equipe não somente entusiasta, mas também competente e consciente de todos os problemas colocados por esse tipo de instituição.

## MUSEUS ESCOLARES

---

45 *Museus para a juventude* (1952, pp. 3-11). O Sr. Floud, percebendo que seria necessária uma verdadeira enquete para chegar a uma decisão definitiva, expõe a importante e interessante vantagem que apresentam os museus para a juventude “incorporados”, facilitando a comunicação com as seções “polivalentes” da instituição principal, o que responde, talvez, as aspirações profundas dos jovens e facilita, em todo caso, a propaganda que eles podem fazer para seus familiares no intuito de atraí-los a essa parte do museu. Outros autores, nessa mesma obra, defendem a tese dos museus para a juventude independentes (principalmente pp. 41-43 e 85-87).

A pedido de alguns deles, os participantes do seminário procederam a uma mudança de ideias sobre os museus escolares.

### 1. *Definição, funcionamento*

Em primeiro lugar, não se devem confundir os museus escolares com os museus universitários.

Sua denominação já indica que se trata de museus que fazem parte de uma categoria ou tudo mais de uma escola primária ou de um colégio.

Essa denominação tampouco corresponderia às coleções didáticas básicas de que toda educação necessita.

À mesma distância desses dois extremos, o museu escolar pode se definir como um estabelecimento, na verdade, sem uma estrutura especial, de padrão muito modesto, com uma função exclusivamente docente, administrado por um dos professores da escola ou do colégio e que trata simplesmente de adicionar ao material didático indispensável uma pequena coleção formada com reproduções de arte, história, arqueologia, etnografia ou ciências naturais, maquetes, aparatos científicos e, inclusive, objetos originais em matéria de

etnografia, arqueologia e ciências naturais para ilustrar o ensino ou os ensinamentos que a escola dá.

O museu escolar pode prestar um bom serviço, principalmente se os alunos participam da formação das coleções: cartões postais ou outras reproduções do mesmo gênero que eles doem, aparatos de cuja fabricação tenham participado, coleções de desenhos que executaram nos concursos escolares, objetos de caráter cultural ou objetos naturais que tenham coletado individualmente ou por motivo de “expedições” organizadas na região pelo professor etc.

No entanto, se não for limitado rigorosamente seu desenvolvimento, submetendo sua direção a certa vigilância, esses museus apresentam inconvenientes que podem diminuir muito sua utilidade.

Em matéria de arte, a vigilância deve ser exercida sob a qualidade e a escolha das reproduções: se não são boas ou se são escolhidas sem discernimento, deformam o gosto que se pretende cultivar. Em matéria de história, deve-se manter uma objetividade e, com ela, o respeito aos sentimentos e às opiniões dos alunos e de suas famílias. Em termos gerais, a interpretação

das obras e dos objetos implica para o professor uma responsabilidade que o obriga a proceder com tato.

Para conservar o material em bom estado, é necessário um mínimo de recursos e cuidados. É indispensável que os objetos mais frágeis e delicados estejam instalados em vitrines.

O problema da busca dos alunos por objetos de coleção, individual ou coletivamente, é mais sério.

Em matéria de arqueologia, as escavações imprudentes e mais ou menos clandestinas, mesmo que levem à descoberta de alguma peça espetacular, podem frequentemente provocar o desaparecimento de depósitos de valor, se efetuados sem os métodos estratigráficos que exigem a arqueologia moderna. Quando os alunos tomam iniciativas nesse sentido e o professor toma conhecimento, ele deve comunicar a autoridade arqueológica mais próxima. Para a coleção do museu escolar, bastam algumas boas réplicas ou alguns modestos exemplares de objetos que o museu regional possua em abundância.

A exploração etnográfica não apresenta, à primeira vista, os mesmos inconvenientes.

Ao menos durante os próximos anos, é inquestionável que, sobretudo nas pequenas localidades que apresentam interesse do ponto de vista etnográfico, os alunos poderão facilmente, precisamente por ser do país, formar coleções de objetos pré-industriais que verdadeiros museus invejariam.

O mais provável, porém, é que, ao coletar os objetos, não se preocupem com os dados que podem lhes dar valor. Além disso, em pouco tempo, essas coleções resultarão volumosas, exigirão uma equipe competente para conservá-las e um material muito caro para expô-las. Por último, e até certo ponto, ocorre com o meio humano o mesmo que com as escavações arqueológicas: o testemunho que o pesquisador incompetente busca pode ser estragado para a investigação do investigador competente.

A busca de exemplares mineralógicos, de espécies botânicas, de fósseis e de insetos é muito mais fácil enquanto não ameace a saúde ou a segurança dos pesquisadores iniciantes. À medida que esses objetos vão perdendo suas etiquetas ou se deterioram, novas gerações de alunos poderão substituí-los facilmente.

Tomando todas as precauções necessárias, a participação dos alunos na formação de um museu escolar tem seu valor como parte das atividades dirigidas. Porém, como todas dessa classe, devem ser dirigidas por professores competentes na matéria.

Em todo caso, é necessário não ultrapassar certos limites, na realidade bem modestos. Um museu escolar excessivo implicaria gastos materiais e preocupações incompatíveis com o tom e os objetivos essenciais da escola ou do colégio. Não é sempre fácil, também, encontrar professores que continuem o que foi criado por um iniciador entusiasta: o museu escolar abandonado oferece um triste espetáculo, cemitério de objetos etnográficos ou arqueológicos insubstituíveis.

Na verdade, o museu escolar, tomando certas precauções, pode desempenhar um papel muito útil como complemento e estimulante da educação. Não se pode afirmar, no entanto, que seja indispensável em todas as circunstâncias, pois um bom material didático e atividades bem dirigidas podem ser suficientes para ilustrar o ensino de primeiro e segundo grau.

Seja como for, exista ou não um museu dessa natureza, os encarregados do estabelecimento escolar procurarão fazer com que os alunos frequentem verdadeiros museus, se possível, grandes museus ou, ao menos, o museu regional mais próximo.

## 2. *Repercussões para o Icom*

Em sua publicação *Museus e juventude* –<sup>46</sup> distribuída aos participantes no seminário –, o Icom consagrou algumas linhas aos museus escolares. O seminário manifestou o desejo de que se leve a cabo uma pesquisa mais minuciosa a esse respeito e que, se os resultados forem interessantes, o Comitê do Icom para a Educação examine a possibilidade de criar em seu seio uma seção de museu escolar.

## 3. *Repercussões na América Latina*

A troca de impressões foi demasiadamente breve para que se pudesse examinar a situação dos museus escolares na América Latina.

---

<sup>46</sup> Paris, 1952, pp. 75-76.

## MUSEUS PEDAGÓGICOS

### 1. *Definição e finalidade*

Graças a uma sessão suplementar dedicada aos museus pedagógicos, o seminário poderia tratar desses estabelecimentos “que ocupam um lugar à parte na classificação dos museus um pouco à margem, [...] concebidos e criados exclusivamente para as necessidades da educação”.<sup>47</sup>

Destinados aos educadores e por meio deles para serem úteis aos alunos, os museus pedagógicos pretendem, em primeiro lugar, facilitar o desenvolvimento e o progresso da instrução em todas as esferas. [...] Instrumentos de conhecimento, graças às suas coleções, podem considerar-se como o avanço das ciências e da educação.

“Diversos estabelecimentos”, centros e institutos, “sem levar o título de museus pedagógicos,

desempenham, no entanto, as funções destes”.

### 2. *Instituto Nacional Pedagógico de Paris*

Uma intervenção do Sr. Malvaux, tratando do Instituto Nacional Pedagógico de Paris, seção do Ministério da Educação Nacional, permitiu estudar, como exemplo, uma obra importante realizada nessa esfera.

Esse instituto reúne, ao mesmo tempo:

a) Serviços oficiais, tais como a Biblioteca Central da Educação Pública, uma cinemateca, uma fonoteca, uma fototeca, oficinas de estudo e de informação pedagógica, um serviço de edição e estabelecimentos associados, entre os quais figura o Centro Internacional de Estudos Pedagógicos de Sèvres;

b) Várias associações e organismos, como a correspondência internacional etc.;

c) Um museu pedagógico, “pedra angular” do edifício;

d) Esse museu contém coleções de objetos e documentos sobre os métodos de educa-

---

47 GROS, Louis; MAJAUT, Charles. “Problèmes des musées pédagogiques”. *Troisième Conférence Générale de l’ICOM, 6-12 juillet 1953. Résumé des travaux, compte-rendu des manifestations*. Paris, 1953, pp. 56-69. A presente conclusão foi tomada em boa parte do relatório desses dois autores.

ção e meios de ensino, organiza exposições permanentes, temporárias e itinerantes, seminários e congressos e estimula ou fiscaliza pesquisas e publicações.

### **3. Os museus pedagógicos: instrumento de cooperação entre os museus e o ensino**

A experiência dos museus, centros e institutos pedagógicos, principalmente os de Paris, Berna, Zurich, Amsterdã e Haia, demonstra que podem desempenhar um papel muito importante para estabelecer uma cooperação mais estreita entre os museus e o ensino, principalmente nas seguintes questões: formação da equipe docente e organização dos serviços docentes dos museus, museus escolares e para a juventude, aspectos didáticos da exposição polivalente, concepção e circulação das exposições didáticas organizadas pelos museus ou por instituições de ensino, composição, exposição e difusão dos empréstimos às escolas, organização e fomento das visitas coletivas de alunos e professores aos museus, reuniões de especialistas em museus e em educação etc.

### **4. Conclusão**

Por isso o seminário formulou os seguintes desejos:

- a) Que se crie um museu, centro ou instituto pedagógico nos países da América Latina que ainda não o tenham;
- b) Que cada estabelecimento dessa natureza crie em seu seio um serviço que se ocupe principalmente dos problemas e atividades relativos aos museus;
- c) Que o Icom considere estudar a possibilidade de recomendar ao seu Comitê para a Educação que se crie uma seção especial para os museus pedagógicos.

### **O MUSEU E A EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL EM UMA REGIÃO REMOTA: PROJETO DE UM MUSEU FLUTUANTE**

Não é necessário definir novamente o problema da educação fundamental das populações analfabetas ou semianalfabetas que vivem em regiões de clima difícil e economia insuficientemente desenvolvida. Um dos meios que foram postos em

prática é a organização de museus elementares. No entanto, não parece que estabelecimentos dessa categoria tenham sido colocados em contato com museus mais importantes, cuja experiência poderia tê-los guiado.

Limitando seu estudo a uma região de tipo amazônico, os especialistas competentes do seminário conceberam um projeto que estabelecia essa relação sob os auspícios e com a ajuda das autoridades competentes das organizações nacionais e internacionais interessadas.

### 1. *Características*

Um grupo missionário circularia de barco pelos rios na região interessada e apresentaria, nas escalas, um filme e uma exposição.

O principal objetivo dessas exposições consistiria em fazer com que as pessoas tenham consciência da região em que vivem e em favorecer sua integração social. Com essa finalidade, tratariam de colocar em evidência certas características da região e abririam algumas perspectivas sobre o resto da América Latina e sobre o mundo em geral.

Outro dos objetivos perseguidos consistiria em preparar

a população para que acolhesse melhor os conselhos e os tratamentos da medicina científica. Seria demonstrada sua ação benéfica sobre a saúde, em circunstâncias particularmente impressionantes, bem como os efeitos da negligência, da rotina e da superstição.

Por último, seria tratada a difusão de certas noções sobre a natureza, as modalidades e as consequências do trabalho de exploração dos recursos vegetais mais importantes, a que se dedica a parte trabalhadora da população, com o intuito de melhorar as condições técnicas e psicológicas desse trabalho, na medida do possível.

#### a) Equipe

Um chefe de equipe (talvez um etnólogo-educador) ajudado por duas pessoas.

#### b) Equipamento

Barco de modelo adequado; tenda de campanha de modelo adequado, que sirva nas etapas para a projeção do filme e a exposição; grupo gerador, material para iluminação do barco e da tenda de campanha; tela e aparato de projeção; material de exposição etc.

### c) Programa das escalas

Em cada escala se organizariam tantas sessões quantas fosse possível. O público, informado por anúncios, entraria por grupos sucessivos. Cada sessão se desenvolveria da seguinte maneira: projeção de filme; entreato para preparar a exposição; exposição; saída do público, limpeza, preparação da sessão seguinte.

## 2. Filme

Seria encomendado o papel do personagem central a um homem particularmente capaz de desempenhá-lo, oriundo do país e que falasse a língua nativa; em torno dele desenrolar-se-iam os episódios do filme, do qual também fariam parte outras pessoas da população. Tudo apresentado de uma maneira simples e concreta, com sentido humano. As imagens seriam acompanhadas de um comentário sonorizado. Os títulos e, eventualmente, os subtítulos se anunciariam oralmente. Dessa maneira, seria evitado que o analfabetismo impedisse a compreensão do filme.

## 3. Exposição

Compreenderia principalmente: alguns quadros com desenhos

em cores (evitando cair na abstração) e fotografias; alguns modelos em três dimensões; três aparatos de “engrenagem automática”, se for possível. Cada aparato retransmitiria uma explicação oral sobre um tema determinado, como, por exemplo, um sobre a situação geográfica da região em relação com as regiões vizinhas e com o resto do mundo, outro sobre a utilidade e aplicação dos remédios contra a malária e outro, por fim, sobre a seleção de sementes de tal ou qual espécie vegetal.

## 4. Preparação e realização

Um ou vários museus centrais e regionais especializados nas matérias de interesse, principalmente etnologia, ciências naturais, higiene, economia, educação, seriam responsáveis pela preparação científica e técnica do projeto e de sua realização, sob a direção geral de um dos museus.

Tanto a preparação do projeto como sua realização serão efetuadas sob o controle e com a ajuda das diversas autoridades do país competentes nessas questões.

Será solicitada a ajuda técnica e econômica das organizações internacionais competentes: a Unesco, o Icom, fundações etc.

### 5. Conclusão

O seminário reconheceu a utilidade de um projeto dessa natureza para uma região da América Latina. Manifestou o desejo de que os poderes públicos e as organizações internacionais, em primeiro lugar a Unesco e o Icom, participem desse projeto na medida que lhes seja possível.

Manifestou também o desejo de que se constitua um comitê preparatório de especialistas em um ou vários países da América Latina, que se encarregaria de continuar e aprofundar o estudo do projeto, levando em conta as condições regionais.

### CATEGORIAS DE MUSEUS

A cada um dos grandes tipos de museus foi dedicada uma sessão especial que constava de um ou vários relatórios, projeções e discussões, completada no Rio de Janeiro ou em outros lugares e, se possível, no mesmo dia, com a visita de um ou vários museus da mesma categoria.

As categorias de museus examinadas nesse grupo de conclusões foram as seguintes:

- 1) Museus de arte
- 2) Museus de arte moderna

3) Museus de arqueologia e de história

4) Museus de etnologia e folclore

5) Museus de ciência naturais

6) Museus de ciências exatas ou técnicos

7) Museus regionais

8) Museus especializados

9) Museus universitários<sup>48</sup>

Essas distintas categorias e a ordem de sua apresentação se ajustam, em sua maior parte, às categorias e à ordem dos comitês internacionais do Icom correspondentes. Também são adaptadas essencialmente aquelas que a Unesco estabeleceu em seu relatório preliminar sobre as estatísticas de museus.

Por seu caráter fundamentalmente educativo, os museus para a juventude, os museus escolares e os museus pedagógicos foram estudados nas sessões dedicadas ao tema museu e educação.<sup>49</sup>

- a) À exceção das três últimas categorias, todas as demais se baseiam em uma disciplina

---

<sup>48</sup> Para redigir as conclusões correspondentes, foram utilizados os relatórios e debates das sessões de trabalho.

<sup>49</sup> Departamento de Ciências Sociais, Divisão de Estatística STR/18, janeiro de 1958.

científica mais ou menos ampla; os tipos 7 e 8 podem abarcar mais ou menos disciplinas relacionadas com uma região ou com um tema determinados; o tipo 9 não admite nenhuma limitação a esse respeito.

b) No que concerne às ciências humanas, as categorias 1 a 4 somente representam as aplicações mais frequentes; mas existem outros museus de ciências humanas, como os de sociologia.

c) A finalidade de todos os museus é difundir os conhecimentos; no entanto, os das categorias 1 e 2 se propõem também a desenvolver a sensibilidade artística e facilitar o prazer estético, o que determina seus métodos e seus aspectos específicos.

d) Deixando de lado as funções de estudo e de valorização, comuns a todos os tipos de museus, os das categorias de 1 a 5 concedem toda a importância à função de conservação dos bens culturais. Essa função se atenua mais ou menos nos museus de categoria 6, cujas coleções, essencialmente representativas da

civilização industrial, devem e podem renovar-se com frequência, questão que afeta igualmente aos museus das categorias 7 a 9, quando possuem coleções das chamadas científicas e técnicas.

e) Os museus científicos e técnicos possuem caracteres distintivos bastante marcados, o suficiente para que alguns especialistas acreditem que se deve separá-los da família dos museus. Porém, se é certo que cada categoria – e, talvez mais do que qualquer uma, a dos museus científicos e técnicos – possui sua originalidade própria, tal originalidade não é menor que a dos museus científicos e técnicos, pela missão que lhes é incumbida e a maioria dos meios de que dispõe se ajustando à definição geral da instituição. A maior parte deles leva deliberadamente o nome de museu. É evidente o interesse que oferece uma cooperação entre essa categoria de museus e as demais, tanto em cada país considerado isoladamente como do ponto de vista internacional.

f) A existência independente dos museus das categorias 1 a 6

não exclui a de museus importantes nos quais esses diversos tipos se encontram mais ou menos associados, fora dos limites de uma região ou de um tema. Dessa maneira, é frequente a associação de museus de arte e museus de história, de museus de etnologia e museus de ciências naturais. Os museus de arqueologia pré-histórica, que constituem um ramo dos museus de arqueologia, se separam às vezes dos museus de arqueologia histórica para se unir aos museus de história natural.<sup>50</sup>

g) As categorias 1 a 7 não são rigorosamente impenetráveis e, à medida que as ciências vão progredindo, serão ainda menos. Abrir as perspectivas que requerem o desenvolvimento dos estudos e das exposições que o refletem não significa sair do programa de um museu, mas sim prestar um serviço à ciência e à educação.

## MUSEUS DE ARTE

### 1. *Definição, finalidades, tipos*

Os museus de arte, que constituem uma categoria de museus especialmente prósperos, reúnem obras isoladas ou um conjunto de obras nas quais se reconhece, em primeiro lugar, um valor artístico, mas cujo valor científico não é insignificante. Como as categorias restantes de museus, se baseiam em uma disciplina científica: nesse caso específico, a história da arte.

Paralelamente ao desenvolvimento da curiosidade artística, o programa dos museus de arte se amplia cada vez mais no tempo e no espaço. Em outros termos, se limita cada vez menos às obras de arte reconhecidas como tais desde sua origem e recolhe cada vez mais obras cujo valor artístico se reconheceu posteriormente.

Se a maioria dos grandes museus de arte da Europa e da América do Norte possui há muito tempo coleções de arte mediterrânea e asiáticas, alguns deles, especialmente os museus de arte moderna, agregam progressivamente a elas outras artes arcaicas, assim como as artes chamadas primitivas ou populares de culturas recentes ou atuais.

---

50 A conclusão relativa aos museus científicos evoca o caso dos museus que, sob essa denominação, abarcam todas as disciplinas, com exceção da disciplina artística.

Em Nova York existe, inclusive, um museu de arte primitiva.

Considerados mais especialmente do ponto de vista ocidental, os museus de arte podem subdividir-se em museus de pintura (chamados de galerias em alguns países), de escultura e de artes aplicadas.

Os museus de arte moderna apresentam tantas características e problemas particulares que se julgou necessário estudá-los separadamente.

## *2. Organização, funcionamento e métodos*

Nos museus de arte, em geral da Europa e dos Estados Unidos, prevalece o método de expor separadamente a pintura, a escultura e as artes aplicadas, ainda que, às vezes, e para criar um ambiente, se introduzam nessas salas especializadas elementos de outros grupos. Por mais importantes que sejam, as tentativas feitas até agora para conseguir uma verdadeira síntese dos três conjuntos de obras fracassaram, mais por motivos de ordem técnica que de ordem ideológica.

O Museu de Artes Decorativas de Londres (Victoria and Albert Museum), que foi reorganizado depois da última guerra, obedece

agora a um plano digno de nota e que está subdividido em duas grandes seções: a) diversas séries sistemáticas diferenciadas por técnicas, tais como ourivesaria, cerâmicas e têxteis (fórmula tradicional); b) exposição cronológica contínua, em que as diversas técnicas são amalgamadas dentro de cada período, ao menos no que concerne às artes do Ocidente e a suas origens.

Os grandes museus artísticos da Europa, que possuem vastas coleções das diversas escolas de arte ocidental e estão situados geralmente em um país onde a escola de arte antiga muitas vezes é importante, devem resolver o mesmo problema: devem expor separadamente a escola nacional e cada uma das diversas escolas de arte ocidental, ou devem reunir todas essas escolas em uma exposição histórica geral? De acordo com cada país, prevalece uma ou outra solução. Onde prevalece a solução da exposição histórica geral, porém, persiste a necessidade de expor separadamente a escola nacional dentro de cada período.

Lá onde as circunstâncias econômicas ou de outro caráter tornaram difícil a criação de um museu dedicado especialmente à arte moderna e quando o padrão do museu permite, é conveniente

criar um departamento especial de arte contemporânea, dirigido por um especialista que disponha das facilidades necessárias.

### 3. *Repercussões para o Icom*

O Icom reúne os museus de artes plásticas e de artes aplicadas em um só comitê, subdividido em duas comissões, uma das quais se ocupa das pinturas e a outra, das exposições artísticas internacionais. O Icom pensa em criar uma comissão de museus de artes aplicadas, dando preferência às artes industriais. Seria conveniente a criação de uma comissão de museus de arte moderna.

### 4. *Repercussões na América Latina*

Cada país da América Latina, durante o período colonial e depois de sua independência, desenvolveu uma produção artística. O seminário manifestou o desejo de que os museus de arte dessa parte do mundo, tanto em suas exposições como em seus programas de estudo e de aquisições, destinem um bom lugar a essa produção e que as autoridades responsáveis lhes concedam a esse respeito os meios necessários.

As visitas que os participantes

do seminário puderam realizar às coleções de arte antiga de vários museus brasileiros e, especialmente, do Museu de Arte do Rio de Janeiro lhes permitiram perceber a importância do que foi feito nesse sentido. Estiveram muito interessados no projeto de criar, na Bahia, um museu de arte religiosa, que oferece outra perspectiva de desenvolvimento dos museus de arte na América Latina.

O seminário manifestou o desejo de que os museus de arte da América Latina contribuam para mostrar o valor das artes pré-colombianas<sup>51</sup> e populares dos países em que estão estabelecidos, sem omitir as artes plásticas e aplicadas nascidas da transculturação. Isso pode ser alcançado, dependendo das circunstâncias, constituindo-se coleções especiais, expostas de modo permanente ou por meio de exposições temporárias e, de todas as maneiras, em cooperação com os museus de arqueologia e etnologia.

O seminário sinalizou também, para esses mesmos museus, a importância que oferece outra tarefa, a de expor na América

---

51 E, mais concretamente, das artes que revelam a arqueologia pré-colombiana.

Latina, na medida do possível, a arte dos países estrangeiros. Com poucas exceções, porém, os museus de arte da América Latina possuem menos obras de arte estrangeiras que os museus da América do Norte e da Europa, sendo o mais brilhante caso o do Museu de Arte de São Paulo. O valor comercial e a escassez de obras suficientemente representativas são um grande obstáculo para aquisições desse gênero e disso resulta uma perda para a compreensão entre os povos, em um terreno em que esses meios são particularmente eficazes. Por isso o seminário manifestou o desejo de que a Unesco e o Icom prestem atenção a esse problema. Nesse sentido, examinaram-se, entre outras, as seguintes possibilidades:

a) Troca de objetos, com caráter definitivo ou por prazo determinado, entre os museus de arte da América Latina e os de outros países, para os quais cada museu proporia obras de arte de seu próprio país.

b) Quando as circunstâncias não se prestam à solução, há uma solução complexa que consistiria em que os museus de arte da América Latina

trocassem obras de arte com os museus de arte de outros países, com caráter definitivo ou por prazo determinado, em troca de objetos ou de espécimes de disciplinas distintas às da história da arte, e que o museu da América Latina obteria de outros museus de seu país, em benefício de museus de outras disciplinas.

c) No limite que as circunstâncias permitam, dar facilidades monetárias aos museus para efetuar aquisições no exterior.

d) Desenvolvimento dos intercâmbios de exposições artísticas entre dois países, em virtude de acordos culturais bilaterais.

e) Apresentar exposições artísticas em museus importantes da América Latina que ofereçam todas as garantias científicas e técnicas necessárias, organizando-as com a ajuda de um grupo de museus de diversos países, em cooperação com a Comissão do Icom para as exposições internacionais artísticas.

f) Trocas internacionais de boas reproduções de obras de

arte (reproduções em preto e branco e em cores, réplicas).

g) No que diz respeito à solução f), o seminário reconheceu o valor que têm os catálogos de reproduções coloridos de pinturas, publicados pela Unesco com a ajuda de um grupo internacional de especialistas propostos pelo Icom. Manifestou-se o desejo de que se publiquem catálogos análogos relativos às réplicas.

## MUSEUS DE ARTE MODERNA

### 1. *Definição, finalidades e tipos*

Para desempenhar plenamente sua missão, os museus de arte moderna não devem se contentar em manter-se na vanguarda do movimento artístico internacional. Espera-se deles outras tarefas não menos essenciais, que o professor Flexa Ribeiro expôs magistralmente perante o seminário, em nome do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, tais como contribuir para pôr fim ao divórcio existente entre a sociedade de nosso tempo e a produção original de seus artistas, fazer com que a arte atual seja um produto de consumo direto, e não

um problema para o homem, integrar o homem na civilização industrial nos países em que ela penetrou etc.

A natureza e a amplitude dessas finalidades induzem os museus de arte moderna à ampliação de seu programa em diversas direções, especialmente nas seguintes:

a) Artes aplicadas engendradas pela civilização industrial, especialmente a fotografia, o cinema, a televisão, a publicidade e seus meios tipográficos e iconográficos.

b) A arquitetura e o urbanismo contemporâneos em suas consequências, não somente artísticas, mas também técnicas e sociais, assim como em suas relações com as artes plásticas.

c) Sem descuidar das manifestações de artes “manuais” aplicadas, pôr em evidência as artes aplicadas nascidas do maquinismo. A esse respeito, sinalizou-se a ação dos museus de arte moderna dos países anglo-saxões e escandinavos, assim como os dos Países Baixos, da França, Suíça, Itália e Tchecoslováquia, em cooperação com as organizações de desenho industrial, a

Triennale de Milão etc.

d) Artes arcaicas, artes primitivas e artes populares que apresentam afinidades com as artes contemporâneas avançadas (melhor por meio de exposições temporárias que de coleções permanentes).

Os museus de arte moderna devem resolver dois problemas particularmente delicados:

O primeiro é determinar em que época começa seu programa cronológico. Alguns museus adotam um limite ao mesmo tempo móvel e automático, que consiste em fazer entrar no museu unicamente as obras de autores nascidos depois de uma determinada data e eliminar progressivamente, reservando-as para os museus de arte antiga, as obras de artistas cuja data de nascimento está fora desse limite (é o caso do Museu de Arte Moderna de Paris). Outros museus, sem partir de uma data, fazem uma seleção mais ou menos restrita de obras de artistas aos quais se atribui um papel determinante na gênese da arte moderna (é o caso do Museu de Arte Moderna de Nova York).

O segundo desses problemas é o de escolher entre duas possibilidades: reunir somente obras

de vanguarda da arte contemporânea ou fazer com que estejam representadas outras tendências. Alguns museus optam pela primeira solução, sobretudo aqueles que, por seu caráter privado, têm plena liberdade de ação. Outros museus se veem obrigados, ou consideram como um dever, adotar o pluralismo.

## *2. Organização, funcionamento e métodos*

Os maiores museus de arte moderna do mundo vêm a constituir uma família internacional cujas atividades orquestradas favorecem os intercâmbios culturais de um país a outro, especialmente na forma de exposições temporárias, sejam ou não itinerantes.

Foi trazido à atenção dos participantes do seminário o aperfeiçoamento dos métodos de exposição de alguns museus de arte moderna ou que tenham uma seção de arte moderna, especialmente na Basileia (Kunst Museum), Amsterdã (Stedelijk Museum) e em Nova York (Guggenheim Museum, Museum of Modern Art), assim como em algumas exposições temporárias italianas (sobretudo a exposição Picasso, que

foi exposta sucessivamente em Milão e em Roma).

### 3. *Repercussões para o Icom*

Como já foi indicado, insistiu-se na utilidade de constituir uma comissão de museus de arte moderna.

### 4. *Repercussões para a América Latina*

Os dois museus de arte moderna mais importantes da América Latina são os do Rio de Janeiro e de São Paulo. As visitas que foram feitas a eles e as discussões que as acompanharam permitiram ao seminário definir alguns aspectos essenciais da função dos museus de arte moderna na América Latina:

a) Como indicado pelo professor Ribeiro, estimular o homem dessa parte do mundo para que afronte os problemas novos colocados na passagem de uma economia agrícola tradicional a uma economia industrial em pleno auge.

b) Organizar ou conceder ajuda a um ensino que responda a essas necessidades. Assim ocorre com a Escola Técnica

de Criação que está sendo organizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; durante os quatro anos de escolaridade serão dados, sucessivamente, um curso fundamental e duas séries de cursos especializados, um dentro de um departamento de informação visual e edição e o outro em um departamento de desenho industrial e construção. Entre suas finalidades figura preparar “um grupo de artistas de padrão superior capaz de criar as formas que serão utilizadas pela indústria nascente do país”, para o qual a escola lhes dará uma formação cultural de alta qualidade, na qual entrará principalmente a sociologia, a história cultural do século XX, a história técnica e a antropologia cultural. Poderá produzir e vender o que for produzido. Manterá um contato próximo com a produção “desde o cartaz publicitário até os produtos industriais”.

c) Nivelar os obstáculos que encontram os museus de arte moderna na América Latina e desenvolver rapidamente suas coleções, sobretudo fazendo compras diretas dos artistas do país e do exterior.

d) Constituir núcleos de vida cultural nos quais a equipe técnica e científica do museu, os artistas, estudantes, professores, entusiastas, colecionadores e industriais, independentemente de suas origens étnicas ou culturais, cheguem a conhecer-se e estimar-se; foi apontado como exemplo de extensão cultural o do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com seu projeto de construção de um teatro dotado dos recursos cênicos mais modernos.

e) Utilizar principalmente exposições temporárias organizadas em cooperação com os museus de arqueologia e de etnologia do país ou de outros países da América Latina, com o fim de contribuir a que conheçam e estimem as riquezas do patrimônio pré-colombiano, assim como as artes populares nascidas da fusão das culturas.

f) Prestar ajuda e estímulo aos movimentos de arquitetura contemporânea, dos quais já existem exemplos brilhantes e que se desenvolvem rapidamente em vários países da América Latina, especialmente no Brasil, México e Venezuela.

g) Estender a ação dos grandes museus de arte moderna no interior do país, por meios adaptados às grandes distâncias e à desigualdade de população, organizando, sobretudo, exposições itinerantes preparadas em cooperação com os museus e outros centros de vida cultural.

h) Favorecer o contato com as correntes artísticas internacionais tanto na América Latina como no resto do mundo. Nesse sentido, o seminário reconheceu a importância da Bienal de São Paulo: as exposições que organiza, a emulação que suscita e os prêmios que concede fizeram já dessa cidade um dos centros da arte internacional; além disso, favorece o enriquecimento rápido da seção internacional das coleções do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Como conclusão, o seminário manifestou o desejo de que se criem museus de arte moderna nos países da América Latina que ainda não os possuem e que aproveitem a experiência e o apoio dos museus do mesmo tipo dessa parte do mundo e do restante dos países.

## MUSEUS DE HISTÓRIA E DE ARQUEOLOGIA

### 1. *Definição, finalidades e tipos*

O fato de que museus que respondem a dois apelos possam ser incluídos em uma mesma categoria tem uma base científica. Assim como a arqueologia constitui uma das disciplinas da história, os museus de arqueologia são um ramo dos museus de história. O Icom levou em conta essa situação e reuniu os museus de história e de arqueologia em apenas um de seus comitês internacionais.

O seminário tomou nota dessa identidade e se deu conta também de que certo caráter específico dos propósitos e dos métodos dos museus de arqueologia determinou, já que não justificou completamente, sua distinta evolução. O diretor tratou de precisar algumas características próprias destes últimos museus. Foi examinado então o caso dos museus dedicados a épocas mais recentes, aos que, com frequência, se dá, de um modo exclusivo, o nome de museus de história, talvez de um modo demasiadamente convencional.

a) Museus de arqueologia  
A arqueologia é, essencial-

mente, uma disciplina fundada na descrição e na interpretação científica dos vestígios materiais de culturas desaparecidas. Partindo desse conceito, se pode propor que os museus de arqueologia são aqueles cujas coleções procedem de escavações. Mas, da mesma forma que nos museus de arqueologia existem vestígios de monumentos que não foram enterrados, deve-se levar em conta que, ainda se tratando de períodos recentes, as escavações são utilizadas cada vez mais como técnicas de pesquisa. Por exemplo, um historiador da fabricação do vidro nos séculos XVII e XVIII efetuará escavações estratigráficas na localização de antigos fornos de vidraceiro, com a esperança de recolher, nas várias camadas superficiais, fragmentos de vidro que possa identificar. Por consequência, se os objetos da escavação são de importância primordial para os museus de arqueologia e se sua frequência influencia os métodos de descoberta, de interpretação e de conservação material das coleções desse gênero de museus, não constituem a respeito deles um critério exclusivo.

Pode-se, ao menos, definir os museus de arqueologia fixando

um limite no tempo? Em cronologia absoluta, seria uma empreitada quimérica. Assim, na Europa Ocidental, se costuma, cada vez mais, traçar esse limite ao final da época das migrações dos povos, enquanto na América, quando se trata de culturas indígenas, a fronteira que, por si, já é muito oscilante, corresponde à entrada em cena dos europeus.

Para os museus de arqueologia, o diretor propôs, provisoriamente, uma definição de caráter mais empírico que teórico: a de museus que se ocupam de culturas desaparecidas e em cujo estudo das escavações desempenham um grande papel as condições que influenciam os métodos de interpretação e de conservação material, assim como a distribuição dos objetos que compõem suas coleções.

O diretor insistiu nesse problema da distribuição. Acontece que, a partir do século XIX, os países economicamente mais desenvolvidos começaram a organizar, fora de suas fronteiras e principalmente no Oriente próximo, na Ásia e na América Latina, grandes missões de escavações. Assim se explica a presença nos museus de arte de arqueologia e de história natural

da Europa e dos Estados Unidos de coleções arqueológicas muito importantes que procedem de outros países.<sup>52</sup> O fato de que muitos países tenham conseguido a independência, especialmente os do mundo árabe, criou recentemente uma nova situação que, com frequência, se caracteriza pela proibição de exportação de elementos do patrimônio arqueológico, exceto no caso de acordos bilaterais.

O diretor tratou seguidamente do problema das relações dos museus arqueológicos com os de outras disciplinas científicas que os museus de arqueologia não podem ignorar e que são, inclusive, consubstanciais a eles. Por esse motivo existe certa sobreposição entre as coleções de ciências naturais e as de arqueologia dos períodos mais antigos. Isso se deve a uma dificuldade material: como separar o homem fóssil das primeiras eras do material cultural encontrado perto dele nos depósitos? Assim se explica que numerosos museus de história natural

---

52 Chamou-se a atenção para o fato de que a arqueologia colombiana é geralmente tratada em museus de história natural; isso se deve à sobreposição de aspectos antropológicos e arqueológicos da pesquisa nesse campo.

ou, ao menos, seu ramo antropológico contenham coleções de arqueologia pré-histórica.

Às vezes, também se sobrepoem as coleções arqueológicas e as etnológicas, o que pode acontecer, por exemplo, quando culturas desaparecidas, matéria de arqueologia, sucederam diretamente culturas que a etnologia foi capaz de observar, como as culturas da América indígena e da África negra. Nesses casos, existem museus de etnologia que se apoderam das coleções arqueológicas.

Finalmente, existe o problema das relações entre museus de arqueologia e museus de arte, já que estes últimos tendem a conservar os elementos arqueológicos aos que atribuem valor artístico. Isso ocorre há um longo tempo na arqueologia grega e romana e, com a difusão do gosto artístico, tende a se estender às épocas arcaicas.

Seguidamente, examinaram-se as divisões interiores dos museus arqueológicos: museus ou departamentos de arqueologia pré-histórica, proto-histórica e histórica. A primeira e a última são mais fáceis de definir do ponto de vista cronológico, mas onde começa e onde acaba a divisão intermediária?

Certas escolas recorrem ao critério da escrita. Para elas, a arqueologia pré-histórica abarca as culturas sem escrita; a arqueologia proto-histórica, as culturas sem escrita, porém sobre as quais se possuem testemunhos escritos procedentes de outras culturas; e a arqueologia histórica, as culturas com escrita. Mas, além das dificuldades de interpretação que podem surgir quando se trata de saber o que se deve chamar de escrita, existem escolas que não admitem esse critério e reservam o recurso de proto-história a culturas que, por seu grau de evolução, vão muito mais além da época neolítica e anunciam as culturas antigas da época mais adiantada. E, por outro lado, talvez seja excessivo dar tanta importância ao critério da escrita.

Na realidade, podem existir tantos tipos de museus de arqueologia como tipos de culturas ou de complexos cronológicos ou espaciais de cultura. Por isso se fala de museus de arqueologia galo-romana, egípcia, pré-colombiana, africana etc.

#### b) Museus de história

Essa tendência à especialização dos museus de arqueologia é muito mais apreciada nos

museus chamados de história, por múltiplas razões.

Os museus de ciências naturais não mais desempenham aqui o papel de “aspiradores”, ao menos os que ainda não se interessam pelas repercussões econômicas das ciências naturais. Em todo caso, os museus chamados históricos não costumam levar em conta as disciplinas básicas que tanto poderiam aproveitar para ilustrar, página por página, as condições naturais do desenvolvimento cultural.

Os museus de etnologia comparativa costumam coletar todas as coleções de interesse etnológico que procedem das culturas chamadas primitivas. Por outro lado, os museus chamados de folclore ou de artes e tradições populares, que costumam ser museus de etnologia nacional, muitas vezes monopolizam as coleções de interesse etnológico de culturas avançadas.

Em outras palavras, no geral, todas essas coleções não são deixadas de fora dos museus de história e costumam, inclusive, subtrair toda interpretação histórica, já que os museus de etnologia apresentam frequentemente seus objetos de acordo com um plano sistemático ou geográfico. O resultado é que a civilização e

suas origens, ao menos na forma em que as evocam as culturas observadas e a cultura das classes populares nas sociedades avançadas, ficam de fora de muitos museus de história.

Quando se trata de sociedades que estão já na fase da civilização industrial, os materiais concernentes às ciências exatas e às técnicas industriais não vão aos museus de história, já que existem museus especializados nessas disciplinas. E, no entanto, como expor a história dessas sociedades, se são omitidas as conquistas científicas e técnicas que produziram seu auge sem precedentes?

A esse respeito, os museus de arte são os mais exigentes. Enquanto os museus de arqueologia, frequentemente, e, em todo caso, os que se ocupam dos períodos mais antigos, reúnem o conjunto do material cultural, quer se trate de arte, religião ou cultura material, os museus chamados de históricos encontram dificuldades para conservar, recuperar ou adquirir as obras de arte que se encontram concentradas nos museus de arte. Tanto mais no que concerne à arte, existem várias categorias de museus especializados: museus de pintura e de escultura, museus de artes

aplicadas, coleções de impressões e de desenhos, galerias de armas e de armaduras, gabinetes de medalhas e de moedas e coleções de manuscritos iluminados. Por vezes, estas duas últimas formam parte de bibliotecas.

Resta, por último, o material de arquivos e bibliografia, que, geralmente, se confia às bibliotecas e aos centros de arquivos, cujos elementos seriam de muito valor para a exposição histórica.

Assim se explicam, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de museus de história nos centros de arquivos, limitando-se a documentos de arquivos, e a importância desmesurada atribuída em numerosos museus de história à história “atual”, quer dizer, a uma história exclusivamente política e militar.

Em relação a isso, pode ser observado também um grande desacordo entre a concepção que preside museus de história e da atual ciência histórica, que abarca, além de aspectos políticos e militares, os económicos, sociais e culturais, inclusive ecológicos, do desenvolvimento histórico. É verdade que isso foi evitado nos museus de algumas regiões do mundo, como na Europa Oriental ou na

Escandinávia e também, dando fé a interessantes indícios, em um número reduzido, porém crescente de museus da Europa Ocidental e da América.

#### c) Museus de sítios de escavações arqueológicas e de monumentos históricos

Os museus de sítios de escavações arqueológicas e de monumentos históricos constituem dois tipos específicos dentro dos museus de arqueologia e de história.

Em outra conclusão, se expôs sua importância educativa. Antes de tudo, devem ser discretos, tanto se estão localizados em um monumento ou em uma parte de um monumento existente, ou se são de nova construção. Nesse sentido, é admirável a solução dada ao novo museu da Acrópolis.

Todo depósito de escavações importantes, com exceção dos depósitos temporários, deveria dar origem a um museu de sítio de escavações arqueológicas, concebido de maneira que respondesse, ao mesmo tempo, às exigências dos pesquisadores e às do público em geral.

A existência desses museus coloca um problema importante:

convém deixar a esse museu todo o produto das pesquisas desse lugar ou devem ser acionados, totalmente ou em parte, os museus regionais ou centrais? As soluções intermediárias parecem ser as melhores, já que nelas se levam em conta as condições locais de conservação material, de segurança, de frequência e também as necessidades de estudo e de comparação nos centros mais importantes.

Os museus de monumentos históricos podem subdividir-se em duas categorias, se tratando de um monumento “vivo” ou de um monumento que perdeu seu destino primitivo.

O museu de um monumento histórico “vivo” – por exemplo, o tesouro de uma catedral – implica um delicado problema: a permanência de suas coleções, na medida em que seus elementos participam também, mais ou menos, da vida do monumento e podem, por esse fato, ser “mobilizados”.

O museu de um monumento histórico que perdeu seu destino originário é, na realidade, a totalidade do monumento, porém compreende dois aspectos que não devem ser confundidos de nenhuma maneira: no que concerne à exposição do conjunto, os

“interiores” propriamente históricos, cujos elementos devem ser preservados, ou reconstituídos, o quanto seja possível;<sup>53</sup> no que concerne à exposição sistemática e se tratando de um pequeno museu dentro do grande, a exposição de coleções de objetos e de documentos relacionados com o monumento e seus habitantes históricos.

### **Os museus de arqueologia e de história e a compreensão entre os povos**

O seminário reconheceu a importância dos museus de arqueologia e de história para a compreensão entre os povos. Muitas vezes esses museus são baluartes de um nacionalismo ou de um regionalismo excessivo.

A análise dos meios de ação nesse domínio coloca problemas particularmente delicados: acima de tudo, de um legítimo patriotismo, também o da necessidade de não desequilibrar os programas com um excesso de elementos de comparação, nem

---

53 Nesse sentido, o diretor assinalou que, ao dizer “reconstituir”, se referia à reunião de elementos dispersos, em vez de reconstrução, mais ou menos fiel, de elementos que faltam. Esse método escrupuloso não exclui a renovação respeitosa das partes perecíveis.

o de cair em comparações superficiais. Chegou-se à conclusão de que as intervenções desse gênero serão muito mais eficazes, se forem equilibradas, e que uma exposição temporária pode apresentar o que não se pode realizar na exposição permanente.<sup>54</sup>

### 1. *Organização, funcionamento e métodos*

#### a) Material de expressão

A história tem suas proporções, que o museu de história deve respeitar o mais escrupulosamente possível, utilizando o material de que disponha. Como reunir esse material?

Não existe grande dificuldade em constituir coleções representativas em matéria de arqueologia, etnologia, ciências naturais, ou seja, no que toca as disciplinas para as quais o “terreno” pode proporcionar exemplares típicos, seja porque o museu possui seus próprios arqueólogos, etnólogos e naturalistas aos quais encarregará missões de pesquisa, ou porque procede a trocas ou aquisições, assim como a pedidos de depósito.

Para os períodos mais ou menos próximos a nós, pode-se dispor também dos recursos de iconografia: gravuras cujo exemplar se tem a sorte de encontrar, fotografias diretas, pinturas e desenhos cujo interesse temático é maior que seu valor artístico e que serão menos estimadas pelos museus de arte e seus admiradores etc. Deverá ser dada preferência à iconografia de época, que provavelmente será mais fiel e, em todo caso, mais evocativa.

Para esses mesmos períodos, existem também os recursos de texto: manuscritos, cuja raridade dificulta o descobrimento, e impressos, cuja multiplicidade de exemplares o facilita.

Quando não se pode dispor dos originais, existe a possibilidade de produzir um substituto ou uma imagem mais ou menos interpretada: fotografias em preto e branco ou em cores, de objetos, de monumentos e de lugares, réplicas de esculturas, fac-símiles semimecânicos e semimanuais de documentos de arquivos, de documentos manuscritos ou impressos etc. Assinalou-se que a exposição dos fac-símiles de manuscritos foi preferível à dos originais, com vistas à boa conservação destes últimos.

---

<sup>54</sup> Ver igualmente as repercussões desses problemas nos museus regionais.

Os sítios de escavações, os monumentos e os objetos de grandes dimensões, tais como os navios, serão apresentados por meio de maquetes, algumas em seção, se houver lugar. Alguns países, como a Polônia ou a Alemanha, possuem grande prática a esse respeito.

A esses testemunhos concretos se adicionam os mapas e diagramas em duas ou três dimensões: o material de três dimensões é mais espetacular, porém mais caro.

#### b) Exposição

Para os museus de história, o princípio cronológico oferece máxima relevância. Como consequência, convém organizar as salas, na medida do possível, em conformidade com a passagem do tempo, levando em conta, ao mesmo tempo, os dados históricos e as disponibilidades de material.

Outra consequência desse princípio é que, em contrapartida ao que ocorre com os museus de arte, nos quais é costume agrupar os objetos de acordo com suas técnicas de produção, pintura, escultura e objetos de arte, os materiais expostos no museu de história serão organizados em torno de

temas históricos, independentemente de sua natureza técnica. Não é possível evocar a história de um período, de uma pessoa ou de um fato, se seus elementos estão dispersos em diversas salas. É inútil dizer que a aplicação desse sistema exige muita arte museológica, já que é muito difícil a exposição contínua de objetos muito díspares.

Destacou-se o interesse científico e espetacular das exposições ecológicas: sepulturas, interiores domésticos etc., com o aspecto mais parecido possível ao de sua realidade histórica.

O diretor se permitiu fazer referência a uma experiência pessoal: como é a preparação – que está sendo efetuada atualmente e na qual ele coopera – do Museu da Bretanha, que se dedicou a criar em Rennes, capital histórica dessa província. As salas serão sucedidas da seguinte forma:

- I) Condições naturais, pré-história e primeiro período céltico.
- II) Período galo-romano e começo da era das invasões.
- III) Segunda população céltica e Ducado da Bretanha.
- IV) Monarquia absoluta.
- V) Da Revolução de 1789 à

Primeira Guerra Mundial.  
VI) De 1914 aos nossos dias.

Para a ampla sala dedicada a 1789-1914, que será aberta primeiro, e cuja instalação já está bem avançada, a abundância e o interesse dominante das artes populares, unida – a partir dos anos 1840 – ao fenômeno essencial da Revolução Industrial, obrigaram à adoção de uma solução intermediária:

a) No começo, breve síntese histórica do período.

b) Em todo o resto da sala, séries de temas sistemáticos onde se contrapõem, às vezes, diferentes aspectos do período pré-industrial e aspectos do período industrial: demografia, agricultura, artesanato e indústria, vida marítima, artes e literatura populares (especialmente uma vitrine de 35mm de comprimento, destinada ao traje), letras e artes eruditas. É lamentável que a falta de espaço tenha obrigado à desistência da exposição de interiores populares. O diretor insistiu sobre o conjunto dessa experiência com a ideia de demonstrar que se deve dar flexibilidade aos princípios

perante as exigências concretas de temas infinitamente variados. A documentação explicativa, ainda que muito reduzida, não deixará de ser essencial: utilização frequente de resenhas com perspectivas axonométricas, com as quais se evita colocar as resenhas ao lado dos objetos; alguns cartões idênticos pré-fabricados, sobre os quais se sobrepõem sinais, textos e cores a mão, à medida que forem sendo necessitados etc.<sup>55</sup>

Para as dificuldades colocadas pelo encadeamento cronológico de complexos culturais, se somam as que resultam da necessidade de uma documentação explicativa, muito importante nos museus de história. Será necessário resistir mais do que nunca à tentação de fazer da exposição um “livro posto na parede”. Será evitado assim que os objetos originais fiquem sufocados em meio à documentação.

Numerosas projeções serviram para ilustrar as diversas soluções possíveis, que abrangeram desde o isolamento em destaque

---

55 Esse Museu da Bretanha que está sendo organizado é, na realidade, um museu regional com predomínio histórico.

de objetos de alta qualidade até uma documentação incorporada, porém sempre discreta.

### 1. *Repercussões para o Icom*

O Comitê do Icom para os Museus de Arqueologia e História considera que uma de suas tarefas essenciais é a de estimular aos que buscam, especialmente em suas exposições, facilitar a compreensão entre os povos. Sobre esse tema foram organizadas reuniões de especialistas. Recomendou-se que os museus de arqueologia e de história se inspirem nas recomendações da Unesco sobre o ensino da história.

### 2. *Repercussões na América Latina*

Foi de grande proveito para o seminário a visita a vários museus históricos brasileiros. Foram admirados a cuidadosa exposição e o brilhante reagrupamento dos elementos do Museu Imperial de Petrópolis, bem como as impressionantes evocações que constituem a Casa dos Bandeirantes em São Paulo (chamou atenção a presença de elementos etnográficos em relação com o gênero de vida) e a Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Acerca deste último museu foi iniciada uma discussão muito animada sobre o dilema que coloca o princípio de conservar a integridade e a autenticidade do conteúdo, perante o perigo de ultrapassar os limites da descrição. Foi apreciado o equilíbrio que a Casa de Rui Barbosa oferece a esse respeito.

A visita às ricas coleções do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro permitiu colocar o problema da presença ou da ausência, ao lado dos elementos da história política e religiosa das classes superiores, de materiais mais amplamente representativos da história cultural, social e econômica. Tomou-se nota da riqueza das coleções pré-colombianas do Museu Paulista e do Museu Nacional do Rio de Janeiro. As exposições modernizadas das coleções deste último museu foram admiradas, ainda que o diretor dissesse que seria desejável uma exposição ainda mais espetacular da admirável arqueologia amazônica.

Alguns participantes do seminário destacaram o valor da exposição cronológica da arqueologia venezuelana no Museu de Ciências Naturais de Caracas, que foi comentada pelo professor Cruxent. Isso demonstrou

que as fronteiras culturais e políticas estavam em frequente discordância na América Latina, o que coloca difíceis problemas para os museus de arqueologia e de etnologia.

O subdiretor Vasquez lembrou que existia uma apresentação relativa à antiga civilização indígena no Museu Nacional de História do México.

Destacou-se a relevância científica e humana que apresenta, no conjunto dos museus de arqueologia e de história da América Latina, a integração dos elementos referentes aos índios e aos negros.

Enfrentando a riqueza dos fundos de arqueologia nacional da totalidade, por assim dizer, dos museus de arqueologia da América Latina, o seminário se deu conta da relativa pobreza desses museus em fundos arqueológicos de outras procedências. Pareceu-lhe que o melhor meio para remediar essa escassez consistiria em uma organização intensiva de trocas bilaterais, sobretudo de materiais coletados estratigraficamente e, por conseguinte, de qualidade científica superior.

O seminário manifestou o desejo de que os grandes museus dos países de outras regiões do

mundo adotem como norma não efetuar compras de objetos procedentes de escavações clandestinas.

Fizeram-se votos para que em cada país da América Latina se crie ou amplie um museu central, encarregado de evocar a história integral do país, adotando a esse respeito os pontos de vista da Unesco e do Icom, tanto em sua concepção científica como em sua expressão técnica.

Manifestou-se a esperança de que algum dia se crie, em alguma parte do mundo, seguindo os desejos do Sr. André Léveillé, um Museu da Civilização, que seria uma continuação esplendorosa dos “Museus da Vida”, dos quais são exemplo alguns museus de história natural, e uma síntese desses museus históricos que estão sendo inaugurados em todo o mundo.

## MUSEUS DE ETNOGRAFIA E DE FOLCLORE

### 1. *Definição, finalidades e tipos*

Se a disciplina em que se baseiam esses museus pode variar, já que, segundo a tendência e as circunstâncias, se denominam de etnografia, de antropologia ou de folclore, ao

menos todos eles têm algo em comum: se dedicam essencialmente a culturas ou a elementos culturais pré-industriais contemporâneos ou pertencentes a um passado mais ou menos recente, estudados diretamente.

Convém distinguir três grupos entre eles, dois dos quais abarcam o campo etnográfico, enquanto o terceiro se caracteriza por sua forma. Isto é, ajustando-se à terminologia mais comum, os museus de etnografia, os museus de folclore (também chamados de arte e de tradições populares) e os museus ao ar livre.

#### a) *Museus de etnografia*

Os museus assim denominados têm quase sempre um programa muito amplo, que compreende Ásia, África, América, Oceania, as regiões árticas e, com menos frequência, Europa.

Ainda que nos gabinetes de curiosidades dos séculos precedentes já houvesse coleções etnográficas, o auge desses museus ocorreu principalmente na segunda metade do século XIX.

Entre esses museus e os museus de arqueologia existe certo paralelismo, se não na sua distribuição geográfica, ao menos em sua gênese. Assim como

estes últimos, eles se desenvolveram especialmente na Europa e nos Estados Unidos, onde o progresso das ciências humanas, a prosperidade e a expansão colonial facilitaram o envio de grandes missões científicas às regiões mais remotas do país (regiões indígenas dos Estados Unidos) e, de uma maneira mais geral, a numerosas regiões exteriores, com culturas ditas primitivas. Conforme o caso, podem ser completamente autônomos, como ocorre nos países germânicos e escandinavos, ou tenderem a se incorporar a museus cujo programa é mais amplo – como o British Museum de Londres –, porém, sobretudo, a museus de ciências naturais: esse é o caso do novo Musée de l'Homme de Paris e de numerosos museus dos Estados Unidos. Já sinalizamos uma sobreposição semelhante ao tratar das coleções pré-históricas.

Essa situação se explica aqui também por haver certa unidade da equipe científica dedicada à etnografia, pré-história e antropologia física, assim como por haver afinidade profunda, por razões de filiação ou de convergência, entre as culturas atuais chamadas primitivas e as culturas pré-históricas.

b) *Museus de folclore (chamados também de arte e tradições populares)*

Esses museus costumam ter como programa a etnografia do país em que estão estabelecidos, que tratam de seu conjunto no museu central e de seus aspectos regionais nos museus de província.

Sua expansão remonta também ao século XIX, ou mais exatamente ao momento em que nesses países se adquire consciência do valor desses elementos de sua cultura, que desaparecem com a Revolução Industrial.

Seu desenvolvimento autônomo é muito marcado na Europa, até o ponto de que em numerosos países dessa parte do mundo – países escandinavos, Alemanha, Países Baixos, Suíça, França e Itália – existem museus para a etnografia exterior (os do grupo anterior) e museus para a etnografia nacional. São muito difundidos no norte da Europa, porém são já raros os países do mundo que não os possuem.

Não se desenvolvem exclusivamente de um modo autônomo. Alguns deles estão ligados a museus do primeiro grupo, como ocorreu com o antigo Museu de Etnografia do Trocadero. Outros são incorporados mais ou menos

a museus de programas mais amplos, mas na esfera nacional, como acontece com o Museu Nacional do País de Gales, o da Tchecoslováquia, e numerosos museus regionais.

Por que frequentemente são chamados de museus de folclore? Esse nome é confuso, já que numerosos etnólogos dão ao termo folclore um significado que exclui a cultura material e compreende somente a cultura espiritual: por exemplo, as “tradições” e costumes, a literatura oral, a música etc. Enquanto a expressão “artes e tradições populares”, que adotaram, entre outros, os recentes museus de Roma e de Paris, acusa o desejo de dar às artes mais importância do que sugere o vocábulo etnográfico.

Os alemães denominam os museus do primeiro grupo com o vocábulo *Volkerkunde* e os do segundo grupo, com o vocábulo *Volkskunde*, com o que estabelecem uma sutil diferença entre *os povos* e *o povo*.

Talvez o termo “etnografia nacional” é o que se aplica melhor ao presente grupo, tanto de um modo específico quanto aplicado a casos concretos. Mas, sim, se adotava e, para não agravar a confusão, conviria reservar

a apelação do museu de etnografia comparada para os museus do primeiro grupo.

Seja como for, a existência de um grupo especial de museus de etnografia nacional é plenamente justificada pela conveniência de tratar com toda a amplitude necessária a cultura do país em que estão instalados.

c) *Museus ao ar livre*

Os museus ao ar livre têm por objetivo selecionar, desmontar, transportar, voltar a montar e conservar, expostos em um lugar apropriado e completados com seu equipamento de origem, conjuntos ou elementos arquitetônicos, características de gêneros de vida, lugares de habitações, atividades agrícolas, artesanais etc. e de culturas em via de desaparecimento.

Na reunião de especialistas do Icom foi onde se deu essa definição.<sup>56</sup> Também foram formuladas recomendações acerca dos problemas dos museus ao ar livre: justificativa do princípio da transferência de um museu desde os edifícios até o recinto ao ar livre, busca científica de

elementos típicos, condições científicas e técnicas de desmontagem, transporte, nova montagem e conservação, distribuição e implantação em um meio geográfico apropriado, reagrupamento fictício ou reconstituição dos elementos que faltam, animação folclórica etc.

O diretor comentou esses diversos problemas no seminário, remetendo, para mais detalhes, à declaração do Icom. No entanto, e dada sua importância, insistiu no princípio da transferência, lembrando dos graves motivos que se opõem com frequência à boa conservação e à boa exploração de tais elementos no lugar onde se encontram, com relativa frequência, isolados, princípio plenamente justificado pela experiência dos países escandinavos, onde se desenvolveram esses museus.

De fato, se não em princípio, os museus ao ar livre dependem da etnografia nacional, o que explica as dificuldades econômicas e técnicas que se encontram para transportar em longa distância os elementos pesados que as compõem.

Na realidade, os museus assim constituídos não são os únicos ao ar livre. Existem museus arqueológicos ao ar livre nos quais se

---

56 Na Dinamarca e na Suécia, em 1957 (ver *Nouvelles de l'icom*, fev. 1958, pp. 8-11).

reconstituem moradas pré-históricas, quase sempre em seu lugar de origem, e museus artísticos ao ar livre, principalmente museus de escultura, como o da Antuérpia. Por conseguinte, a denominação mais exata para o presente grupo seria de museus etnográficos ao ar livre.

d) *Problemas comuns*

Quer sejam de caráter “nacional” ou ao ar livre, esses museus tropeçam em problemas comuns, alguns dos quais foram lembrados no seminário.

Um deles é a dificuldade de destacar os aspectos históricos dessas culturas, seja pela ausência ou escassez de documentos escritos sobre as culturas de que tratam, seja por uma cooperação insuficiente entre suas disciplinas básicas e as da história. As realizações escandinavas e da Europa Oriental não possuem esse defeito, pelo desenvolvimento antigo e extenso de sua história cultural. Assim, os museus de etnografia nacional dessas regiões do mundo podem destacar melhor as diversas classes sociais e as relações, que são tão importantes, entre os elementos “eruditos” e “populares” da cultura. Aí, porém, já se entra no campo dos museus de história.

Surge outro problema pelo fato de que esses museus trabalham sobre uma matéria viva e ainda palpitante, o que implica, para eles, uma grande responsabilidade na causa da compreensão entre os povos e as raças dos diversos países, inclusive entre as diversas estruturas culturais e raciais de um mesmo povo, causa que, como já se viu, também interessa aos museus de história. Compete aos museus de etnografia comparada destacar o que aproxima as culturas evoluídas das culturas chamadas primitivas, assim como o que as primeiras devem às segundas. Em relação aos museus de etnografia nacional, que às vezes manifestam uma lamentável tendência ao isolamento, lhes corresponde a função de incorporar, à sua maneira, a cultura de seu país à cultura universal e também, se necessário, de contribuir na esfera interior com a luta contra um racismo nefasto nesse caso concreto.

A esse objetivo de compreensão se agrega, até certo ponto, uma missão de proteção. Isso tem uma importância especial para os museus de etnografia nacional, muitos dos quais atribuem a si mesmos a missão de favorecer a difusão das obras de arte popular,

e até de orientar sua produção.

Em conclusões anteriores já se falou da moda crescente das artes primitivas e populares e de sua introdução nos museus de arte. A reação dos museus de etnografia pode consistir, como alguns deles já fazem, em tratar com mais respeito os tesouros artísticos que guardam.

Um problema cada vez mais urgente é o da constituição de coleções nesse campo e o da iniciação ou término das pesquisas científicas, que condiciona essa atividade.

A difusão cada vez mais acelerada da civilização industrial implica o desaparecimento de numerosos elementos culturais e, inclusive, de culturas inteiras, cujos valores correm, assim, o risco de perder-se para a ciência e de escapar a uma ação de conservação metódica e razoavelmente seletiva. Esse problema é igualmente agudo tanto nos países em que persistem sociedades tribais e feudais quanto nos países evoluídos com uma estratigrafia cultural complexa, sendo algo que se esquece com demasiada frequência. O universo dos etnógrafos é constantemente reduzido de uma maneira inevitável e é preciso atuar com suma rapidez.

O diretor advertiu que, nessa

corrida contra o relógio, os museus de etnografia devem evitar um preconceito que consiste em se interessar somente pelos elementos considerados puros, deixando de lado as etapas intermediárias de transculturação.

Deve-se levar em conta que as artes populares podem alcançar seu apogeu nessas etapas; isso ocorre com as artes aplicadas na Europa do século XIX e para as diversas formas de jazz na América do século XX.

Por último, o diretor proferiu algumas palavras sobre o futuro desses museus. O que será deles quando a civilização industrial tiver terminado seu progresso? Passarão a ser museus de etnografia histórica, cuja originalidade residirá nas condições excepcionalmente favoráveis em que podem se constituir suas coleções? Adotarão outras formas, que a ausência de perspectiva histórica nos impede de discernir na atualidade? O futuro dirá.

### *1. Organização, funcionamento e métodos*

O problema de sua posição foi discutido anteriormente por causa de suas repercussões ideológicas, pelo que, no presente capítulo, o diretor tratou

principalmente dos seguintes problemas:

Antes de tudo, um problema de quantidade: a importância do material coletado pode ser tal nessas culturas estudadas ao natural que se impõe efetuar uma seleção, ou então dotar os museus etnográficos de reservas ainda mais vastas que as de outros museus de disciplinas que operam no campo. Uma seleção sistemática é perigosa, se considerado, por exemplo, o valor que pode ter, dentro de um século, um utensílio agrícola pré-industrial do século XIX, que descende, e talvez por isso se possa compreender seu uso, de um utensílio análogo da proto-história.

Para poder coletar muitos objetos, deve-se dispor de espaço e equipamentos necessários, mas como evitar isso?

Outros problemas: a fragilidade e o caráter precário da imensa maioria dos objetos de matéria orgânica que constituem as coleções etnográficas, assim como a complexidade de equipamento e de cuidados que essas coleções exigem: salas acondicionadas e inacessíveis aos parasitas, oficinas e métodos de tratamento.

Uma consequência disso é a necessidade de expor a maioria dos objetos em vitrines cuja

construção é difícil e cara.

A exposição é sumamente difícil. O diretor já havia dito que uma exposição não é um livro posto em uma parede. No entanto, todos esses objetos foram coletados ao mesmo tempo que informações úteis e variadas, de caráter econômico, social e ideológico, que a exposição deve restaurar até onde for possível, para maior proveito do público. Foram utilizadas numerosas projeções para mostrar os múltiplos métodos a que recorrem nesse ponto os museus de etnografia aperfeiçoados. Desculpando-se por se tratar de um exemplo pessoal, o diretor mencionou a sala dos trabalhos vitícolas instalada em Beaune para o Museu do Vinho de Borgonha, na qual os utensílios da vinha são expostos na posição de uso e na ordem correspondente à sucessão dos trabalhos.

Oferece uma importância considerável o problema da distribuição do programa das salas. Demasiados museus etnográficos obedecem a um plano exclusivamente sistemático, pelas razões expostas anteriormente. Dessa maneira, não se termina por afirmar mais na mente do público, em vez de desconstruir, o preconceito de que os povos chamados primitivos – outra

forma de discriminação – carecem de história? Ou esse outro preconceito de que a arte popular é eterna? Sem renunciar à distribuição sistemática imposta pela abundância do material, os museus de etnografia devem procurar destacar os fatos da evolução e expor, na medida em que lhes seja possível, salas especialmente reservadas à exposição histórica das culturas estudadas.

Como ocorre com os museus de história, a exposição temporária pode ser de grande utilidade tanto para destacar elementos que habitualmente são mantidos na reserva como para tratar de temas que são deixados fora do programa habitual, especialmente os temas que interessam à compreensão internacional. Foram projetadas exposições das exposições temporárias expostas em 1951, em Viena, e em 1952, em Los Angeles, que mostraram o valor que tiveram na luta contra os preconceitos raciais. Foram comentadas outras exposições temporárias relacionadas com a proteção das artes primitivas e populares. Alguns museus tomaram a iniciativa de organizar postos de venda de produtos selecionados e, inclusive, etiquetados dessas artes.

## 2. *Repercussões para o Icom*

O diretor assinalou a atuação do Comitê do Icom para os Museus de Etnografia e de Folclore e anunciou sua próxima subdivisão em três comissões: a primeira para os museus de etnografia comparada; a segunda para os museus de etnografia nacional; e a terceira para os museus etnográficos ao ar livre.

Recordou que, por iniciativa do Comitê, o Museu Etnográfico de Leiden publicou uma preciosa brochura, rapidamente esgotada, sobre os museus de etnografia e a compreensão internacional (*Compréhension internationale/International understanding – musées d'ethnologie/ethnological museums*, publicada pelo Icom, em Paris, por ocasião de sua Terceira Conferência Geral (Gênes-Milan, 1953).

Recordou a reunião do Icom sobre os problemas dos museus ao ar livre, à qual se referiu anteriormente.

## 3. *Repercussões na América Latina*

O diretor e os subdiretores falaram da riqueza e da originalidade etnográfica da América Latina e os participantes do

seminário manifestaram amplamente suas opiniões nesse ponto. Essa riqueza e essa originalidade se devem em grande parte ao fato de que a população se compõe de índios, europeus e negros. Representam as etapas mais variadas do desenvolvimento cultural e oferecem contrastes muito férteis, desde as culturas ainda em estado tribal do Amazonas até as artes populares do Brasil em seu apogeu.

Pode-se dizer que todos os países da América Latina possuem museus centrais de etnografia nacional, com coleções, por vezes, muito desenvolvidas, como ocorre com o célebre Museu de Antropologia do México, assim como a notável seção etnográfica do Museu de Ciências Naturais de Caracas, da qual falaram os subdiretores Srs. Vasquez e Cruxent aos participantes do seminário. Esses museus, com frequência, são combinados dentro de um país com museus de ciências naturais e de arqueologia.

A visita às seções etnográficas do Museu Nacional do Rio de Janeiro e do Museu Paulista revelou a riqueza e a boa exposição de suas coleções, mas os participantes do seminário demonstraram um grande entusiasmo

pelo Museu do Índio, do Rio de Janeiro, incrível realização do professor D. Ribeiro. Sua finalidade é mostrar o índio das tribos do Brasil em suas realizações culturais adaptadas às condições climáticas e econômicas, despojado do ouropel do exotismo e tal como é na realidade, um homem próximo a nós. A exposição não vai acompanhada de nenhuma documentação; se realiza simplesmente com alguns comentários verbais.

As coleções de etnografia nacional são muito ricas; por outro lado, como na arqueologia, a etnografia dos outros países não está muito bem representada. Também nesse caso o seminário mostrou o desejo de que se realizem trocas bilaterais para que os museus interessados possam publicar anúncios nas *Nouvelles de l'Icom*.

Falou-se dos problemas especiais que a conservação material dos espécimes etnográficos coloca. Uma vez mais se desejou que a Unesco e o Icom levem esses problemas em conta, sobretudo com a ajuda do Centro de Roma e do Comitê do Icom para os Laboratórios de Museus.

Finalmente, o seminário desejou que as autoridades responsáveis, assim como a Unesco e o

Icom, concedam toda a ajuda possível aos museus etnográficos da América Latina, de maneira que possam desempenhar, em um prazo razoável, a missão excepcionalmente importante que devem à sua situação no mundo.

## MUSEUS DE CIÊNCIAS NATURAIS

### 1. *Definição, finalidades e tipos*

Os museus de ciências naturais, herdeiros distantes, como os outros museus, dos antigos gabinetes de curiosidades, têm uma grande importância para as numerosas disciplinas a que se dedicam: geologia, mineralogia, botânica, zoologia, antropologia física, paleontologia, ecologia etc.

Essa lista seria ainda mais longa se fossem adicionadas a ela outras disciplinas que são frequentemente incluídas nesses museus: pré-história, arqueologia americana, etnologia.

É curioso notar, contudo, que existe certo desequilíbrio entre esse auge e sua expressão museográfica.

Durante longos anos, ao passo que as ciências naturais progrediram de uma forma que todos sabem, muitos museus dedicados a essas disciplinas preservaram

suas primitivas exposições limitadamente “sistemáticas”. Os museus americanos, que são mais dotados de recursos econômicos, foram os primeiros a refletir o progresso científico em suas exposições, utilizando meios técnicos de tal variedade e importância que renovaram por completo o aspecto dos museus mais avançados.

Sessões de trabalho com abundantes projeções, as visitas de que falaremos mais adiante, e uma participação especialmente ativa de naturalistas, fizeram com que o seminário percebesse a grande quantidade de novas aquisições da museologia das ciências naturais em seus mais variados aspectos: ecologia, biologia, economia, proteção da natureza, antropologia racial etc.

Por outro lado, faltou tempo para tratar das organizações que constituem uma extensão dos museus de história natural e dependem com frequência deles: jardins botânicos e parques zoológicos, que têm também um longo passado, aquários, viveiros e reservas naturais.

De qualquer forma, foi possível mencionar os museus de lugares, dos quais os americanos deram exemplo em seus “parques nacionais”.

## 2. *Organização, funcionamento e métodos*

Os museus de história natural são, talvez, aqueles em que as funções de pesquisa e de ensino desempenham o papel mais importante, mais ainda que os museus de arqueologia, se exce-tuada a pré-história, que, como vimos, costuma reclamar os museus de história natural. Isso chega a tal ponto que, em um estabelecimento como o Museu Nacional de História Natural de Paris, as galerias de exposição dependem das cátedras e de seus laboratórios.

Deve-se alcançar um equilíbrio entre as funções estendi-das e o papel educativo inerente a todo museu. O melhor meio para consegui-lo, aplicado por vários museus de história natu-ral dos Estados Unidos, con-siste em prover os curadores dos departamentos científicos de auxiliares especializados nas tarefas propriamente museográ-ficas de conservação e de expo-sição, proporcionando também ao setor educativo todo o pessoal necessário.

As projeções proporcionaram muitos exemplos de exposição, especialmente as seguintes:

Sistemática: Admiráveis mode-

los vegetais do Museu de Histó-ria Natural de Chicago etc.

Ecologia e biologia: As fotogra-fias incluíam grandes dioramas de vários museus americanos e europeus, que receberam elogios calorosos pela aparência realista dos espécimes, a impressão con-vincente das condições naturais transmitidas pela iluminação ar-tificial e a sugestão de distância por fundos pintados. Em con-traste com essas exposições ca-ras, a utilidade da organização de grupos de habitats sem qual-quer fundo sobre uma platafor-ma convencional foi enfatizada – eles são muito mais baratos e particularmente adequados para as espécies menores –; o “Hall of Birds” do Museu de Histó-ria Natural de Nova York, com suas numerosas e variadas expo-sições referentes aos gêneros de vida, os modos de alimentação e o funcionamento dos órgãos; no mesmo museu, uma série es-petacular e muito instrutiva de grandes dioramas, mostrando a evolução de uma região caracte-rística do estado de Nova York; no Museu de Chicago, impres-sionantes microestruturas apre-sentadas com grande aumento; em vários museus de história natural norte-americanos, so-bretudo em Los Angeles e em

Chicago, "Halls of Life", que expõem o desenvolvimento da vida por meio de modelos de uma perfeição quase inigualável etc.

Economia: Foi exibido um cativante diorama do Museu de História Natural de Nova York, que expõe sucessivamente o incêndio de um bosque e suas consequências desastrosas; museus de lugares naturais; vistas do Museu do Parque Natural Yosemite (Estados Unidos), que constitui, ao mesmo tempo, um museu educativo, uma escola para os funcionários dos parques e um centro de estudos.

Entre outras projeções, mostraram-se as reservas dos museus de ciências naturais e as atividades dos numerosos técnicos necessários para o funcionamento das oficinas: taxidermistas, fabricantes de modelos etc.

### *3. Repercussões para o Icom*

O diretor comentou a ação do Icom em favor dos museus de ciências naturais. Até agora, teve por objeto sobretudo a conservação e a difusão de exemplares modelos e seus derivados. O Comitê pretende efetuar pesquisas sobre a proteção da natureza.

### *4. Repercussões na América Latina*

Alguns museus de ciências naturais da América Latina já realizaram um trabalho muito importante. O que lhes resta a cumprir é muito, levando em conta a amplitude e a variedade das riquezas de uma natureza que, em grande parte, segue sendo selvagem, assim como sua missão educativa frente às grandes populações.

Em uma região do mundo onde os museus científicos e técnicos são insuficientemente desenvolvidos, podem desempenhar um grande papel, sobretudo visando a uma conservação mais cuidadosa e a uma exploração mais racional dos recursos da natureza.

Em consequência, o seminário manifestou o desejo: a) de que as autoridades competentes procurem dar aos museus de ciências naturais da América Latina os meios de que necessitem para desempenhar sua missão; b) de que esses museus troquem entre si experiências, pessoais e materiais; e c) de que a Unesco e o Icom, com os meios de que dispõem, ajudem esses museus a se modernizarem e a aumentarem a experiência da sua equipe.

Se os participantes do seminário não tiveram tempo para visitar as instalações interiores do célebre Instituto Butantan de São Paulo, puderam, ao menos, admirar a exposição pública de sua coleção de serpentes.

Foram muito proveitosas as visitas às galerias, às reservas e às atividades do departamento de ciências naturais do Museu Nacional do Rio, bem como as dissertações referentes a elas. Um de seus especialistas, o professor Feio, tratou do mais essencial da história, a estrutura e as atividades desse museu, e, principalmente, de seu programa educativo em relação à sua galeria de zoologia, que é diferente conforme se dedica às crianças das escolas primárias, aos alunos das escolas secundárias, às pessoas cultas não especializadas ou à população em geral. Uma visita ao conjunto das salas de ciências naturais e de etnografia permitiu aos participantes do seminário admirar os resultados dos esforços que o museu realizou para enriquecer as exposições de elementos naturais por meio de outros elementos de interesse econômico e etnográfico e para realizar exposições ao mesmo tempo didáticas e espetaculares, utilizando os meios disponíveis.

Finalmente, o seminário mostrou grande interesse pelas novas exposições do Museu de Ciências Naturais de Caracas, especialmente as que expõem a origem e as características do petróleo, sua exploração, sua utilização e seu papel na economia venezuelana.

## MUSEUS CIENTÍFICOS E TÉCNICOS

### 1. *Definição, finalidades e tipos*

O Icom, cujos comitês especializados se ocupam das grandes categorias de museus, reuniu em um só grupo os científicos e os técnicos, concepção que reflete os hábitos e as afinidades do programa e do pessoal. Junto com algumas considerações preliminares do diretor e uma intervenção do Dr. Menezes de Oliveira,<sup>57</sup> uma ampla dissertação do Dr. Stephen Thomas<sup>58</sup>

---

57 Membro da Academia Brasileira de Ciências e do Comitê Diretor do Ibecc.

58 Esse participante, diretor do Rochester Museum of Arts and Sciences, interveio como secretário do Icom para os museus científicos e técnicos. Enriqueceu sua intervenção com numerosas e notáveis projeções em cores sobre os museus científicos e técnicos dos Estados Unidos, país onde esse gênero de museus é mais desenvolvido do que em qualquer outra parte.

permitiu perceber, dentro de suas oscilações, o conteúdo de dois vocábulos associados.

Em média, os museus dessa categoria são representativos da civilização industrial, abarcam todas as técnicas e, dentro das ciências, concedem preferência à matemática, à astronomia, à física e à biologia.

Às vezes, compreendem também as ciências naturais e até certas ciências humanas, como a arqueologia e a etnologia, como ocorre no Science Museum de Chicago e em outros museus de denominação parecida.

Deve-se considerar como outro fator de extensão a tendência mais ou menos marcada que têm alguns museus dessa categoria de expor a história de suas disciplinas básicas. Para dar dois exemplos na mesma cidade, Paris, o Museu do Conservatório Nacional de Artes e Ofícios, que dedica bastante espaço à história das técnicas, enquanto o Palais de la Découverte só utiliza a história para expor os assuntos tratados do ponto de vista contemporâneo, exceto quando se trata de suas exposições temporárias, mas sem renunciar, de qualquer forma, a explicar os princípios básicos.

Essa tendência também pode ser vista nos museus de história,

que, cada vez mais, expõem como se deve os aspectos técnicos e científicos do desenvolvimento histórico.

Existe a possibilidade de uma coincidência com os museus regionais e especializados, já que estes últimos, quando se limitam a uma região ou a um assunto, podem abarcar o conjunto das disciplinas, incluindo as ciências exatas e suas aplicações. Se, como se pode imaginar, o Musée de la Bonneterie, de Troyes, recorre à história social, ele se coloca, assim, em relação com as ciências humanas.

Finalmente, e cedendo uma vez mais a considerações práticas, o seminário formulou uma definição moderada para os museus científicos e técnicos: museus a) em cujo programa figura principalmente a totalidade ou parte das ciências exatas e das técnicas; b) que só estão separados por uma fronteira flexível dos museus de ciências naturais, sobretudo no que se refere à biologia, economia dos recursos naturais etc.; c) que dão preferência ao desenvolvimento contemporâneo das disciplinas interessadas, sem por isso deixar de traçar sua história na medida conveniente; e d) aos que se assemelham a outras categorias de

museus, como os de história e os museus regionais especializados.

Dentro desses limites, os museus científicos e técnicos não deixam de ter, no entanto, funções muito importantes, entre as quais o seminário assinalou as seguintes: expor para um público numeroso as aquisições mais recentes das ciências e das técnicas da civilização industrial, ligando-as a seu desenvolvimento histórico e às leis e métodos científicos básicos; mostrar que o progresso das ciências aplicadas depende daquele das ciências puras; honrar os grandes inventores, ressaltando o que seus descobrimentos devem a outros homens e a outros povos distintos do seu; contribuir para despertar vocações de inventores e de técnicos; fazer uma contribuição *sui generis* ao ensino das disciplinas interessadas, assim como aperfeiçoamento do seu pessoal; desenvolver o espírito crítico e de livre exame; ajudar a demonstrar que a elevação do padrão de vida está ligada, em cada país, ao progresso científico e técnico; no geral, facilitar a integração do homem na civilização industrial em andamento, dentro do respeito à personalidade humana, a seus direitos e a seu patrimônio cultural.

Foi mencionada uma grande variedade de tipos que podem ser reduzidos a algumas categorias essenciais: museus de domínio científico; museus de domínio técnico; museus que se ocupam do conjunto das disciplinas científicas e técnicas; e museus limitados a uma única dessas disciplinas.

Pode-se ver que, dentro das ciências puras, a maioria dos museus de programas gerais dava preferência à matemática, à astronomia, à física, à química e à biologia.

Entre os museus do último grupo, destacou-se a importância dos museus de agricultura e dos museus de higiene ou de saúde, e também a originalidade de duas formas que estão em pleno auge, apesar do seu custo, por seu caráter educativo e espetacular: a reconstituição de galerias de mina e o planetário.

Alguns museus de programa limitado que foram mencionados nos relatórios e discussões são, na realidade, museus especializados, já que saem resolutamente do marco científico e técnico.

Os museus científicos e técnicos, tanto se são do tipo geral como se são especializados, ecoam as mais recentes descobertas da ciência no campo do átomo e da

astrofísica. Citamos exemplos disso.

## **2. Organização, funcionamento e métodos**

### **a) Organização**

Essa categoria oferece uma grande variedade de tipos, já que existem: a) museus independentes; b) que dependem de ministérios ou outros departamentos administrativos e de coletividades públicas não culturais, como o Ministério do Trabalho, da Saúde, da Agricultura, das Obras Públicas, da Indústria, de Transportes etc. (o que implica outras tantas especializações correspondentes); c) museus criados por sociedades ou federações industriais (nos referiremos a eles ao tratar dos museus especializados) etc.

Os museus do tipo a) são os menos numerosos; a frequência já maior do tipo b) se explica pelo valor que têm como meio auxiliar de ensino; o auge do tipo c) se deve ao fato de que as organizações que os patrocinam consideram que, com isso, aumentam seus meios de ação, seja ao serviço de interesse público exclusivamente ou com propósitos de propaganda mais ou menos interessada

e, inclusive, deliberadamente publicitária.

Isso explica que os museus científicos e técnicos constituem um grupo que fica muito à parte na grande família dos museus.

### **b) Coleções**

A necessidade de permanecer nos postos avançados do progresso científico e técnico implica, para os museus desse gênero, duas importantes consequências. A primeira é a obrigação dispendiosa de manter suas coleções atualizadas. Os museus do tipo c) conseguirão com mais facilidade, já que isso interessa diretamente às organizações das quais dependem; os museus dos tipos a) e b) terão que tratar de obter a cooperação de organizações interessadas.

Uma segunda consequência, ligada à primeira, é que todos os museus dessa categoria têm pouca tendência a acumular. Consideram isso inútil e, como são capazes de modernizar-se, o fazem sem parcimônia e mais, levando em conta que a maioria dos elementos de suas coleções são fabricadas por encomenda ou em série. Nos museus que têm preocupações retrospectivas, essa tendência pode ser atenuada pelo desejo de conservar

alguns testemunhos característicos da evolução de uma ciência ou de uma técnica, ou objetos aos quais está vinculada uma memória particular.

Essa relativa fluidez das coleções marca uma diferença a mais no que diz respeito às demais categorias de museus, resolutamente fiéis ao princípio de conservar de um modo permanente os elementos constitutivos de suas coleções, o que não exclui as vendas com propósito de troca.

#### c) *Exposição*

Os museus científicos – para estar à altura de sua missão – têm que utilizar métodos de exposição sumamente dinâmicos, já que se ocupam de assuntos de interesse vital em seus aspectos de máxima atualidade e constituem elementos privilegiados de ensino, desde que saibam expor em termos claros problemas cuja dificuldade não para de crescer; assim, empregarão monitores e demonstradores de aparatos, modelos reduzidos ou outros elementos de manipulação individual com sistema automático (sobre os quais, frequentemente, se diz que funcionam “apertando um botão” e são apreciados pelos jovens a tal ponto que se corre o risco de que

sejam usados como brinquedo) e também meios audiovisuais de vanguarda (como é natural).

Os museus científicos e técnicos devem ajustar-se, de qualquer maneira, a algumas regras essenciais da instituição:

- I) Evitar a multiplicação de explicações escritas do tipo “livros colocados em uma parede”; a grande dificuldade dos problemas que foram apresentados, especialmente no campo das ciências puras, pode ser compensada recorrendo-se, como já indicamos, aos modelos animados e à explicação verbal dada por “demonstradores”;
- II) Evitar o estilo de exposição comercial, já que os procedimentos barulhentos e excessivamente impressionantes não convêm à dignidade da instituição e constituem também um obstáculo para a reflexão e o espírito crítico que os meios particulares do museu são aptos a cultivar.

Foi indicado como interessante aproveitar a experiência dos especialistas em educação fundamental nas diversas regiões do mundo, sobretudo no México.

Foram recomendadas particularmente as exposições temporárias e as exposições itinerantes. Notou-se que é sumamente fácil organizá-las, já que seus elementos constitutivos podem ser completamente fabricados e, inclusive, adquiridos no mercado comum, o que ocorre com os outros museus, quando não utilizam reproduções.

### *3. Repercussões para o Icom*

A importância do Comitê do Icom para os Museus Científicos e Técnicos foi destaque nas intervenções do secretário desse órgão, Sr. Stephen Thomas. O seminário pôde dar conta de sua atividade excepcional, revelada sobretudo pela publicação de valiosas brochuras, resultado de pesquisas internacionais. A esse respeito, o impulso dado pelo primeiro presidente, Sr. André Léveillé, desempenhou um papel decisivo. O Sr. Torsten Altin, presidente em funções, realiza uma nova e ampla pesquisa sobre os museus científicos e técnicos e o seminário manifestou o desejo de que se publiquem seus resultados.

Foi sinalizada a existência de uma comissão do Icom para os museus de transporte. Embora constitua, em princípio, um

ramo do Comitê do Icom para os Museus Científicos e Técnicos, essa comissão concede, igualmente, importância aos aspectos históricos desses museus.

### *4. Repercussões na América Latina*

Frente ao auge de outras categorias de museus, sobretudo as de arqueologia e etnologia, o seminário se deu conta de que, na América Latina, os museus científicos e técnicos são marcadamente insuficientes, e isso é ainda mais acintoso quanto mais as condições geográficas e sociais dessa região do mundo os tornam ainda mais necessários, quer se trate de países que até agora permaneceram distanciados do desenvolvimento industrial, quer de países nos quais esse desenvolvimento está começando. Por mais extensa e vigilante que seja a ação de ministérios como os da Saúde, Agricultura ou Educação, não por isso seria menos útil poder contar com museus que, com seus próprios meios, fossem capazes de empreender em grandes setores da população uma propaganda eficaz em matéria de higiene e dietética, de pôr em evidência os perigos do desmatamento florestal e de outros métodos rotineiros

de exploração da natureza e de demonstrar as vantagens do progresso agrícola e industrial, sem esquecer seu custo.

Se existem na América Latina vários museus técnicos especializados, como os três museus de Higiene, o Planetário do Brasil e o Museu da Alimentação de Buenos Aires, alguns deles dão à história uma importância que excede o âmbito dos museus propriamente técnicos. No que se refere aos museus gerais de ciências e técnicas, até agora só é possível falar de projetos como o de Montevidéu, em cujo estudo esteve associado o Dr. Stephen Thomas, e o projeto do Rio de Janeiro.

Em relação a este último projeto, a importante dissertação do Sr. Menezes de Oliveira permitiu que os participantes do seminário percebessem o avanço do seu estudo desde que, em 1956, se firmou um acordo entre o Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas e o Distrito Federal do Rio de Janeiro. Esse museu será instalado em um terreno acondicionado perto da baía e abarcará tão pronto em seu programa primeiramente as matemáticas, a astronomia, a física, a química e a física biológica, deixando para mais tarde as aplicações técnicas; de qualquer forma, serão

apresentados desde o primeiro momento artigos industriais.

O seminário formulou o desejo de que seja realizado, o quanto antes possível, os projetos de Montevidéu e do Rio de Janeiro e que seu exemplo estimule a criação, com ajuda das autoridades competentes, de um ou vários museus centrais de ciências e de técnicas nos diversos países da América Latina.

Nesse sentido, rendeu-se homenagem ao papel de precursor desempenhado pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro, em cujo programa domina a arqueologia, a etnologia e as ciências naturais, mas que não deixa de efetuar, com os meios de que dispõe, frutíferas incursões no domínio das técnicas e da economia.

Afirmou-se que a ação dos museus científicos e técnicos deve ser exercida na América Latina não somente nas comunidades distantes, mas também nas grandes cidades.

Reconheceu-se a importância que têm nesse campo as exposições temporárias e ainda mais as exposições itinerantes, sendo possível, acompanhadas de filmes.<sup>59</sup> A esse respeito, foi felicitada a

---

<sup>59</sup> Ver, antes, o projeto de um museu flutuante.

eficácia das exposições itinerantes enviadas à América Latina pelo Departamento de Ciências Exatas e Naturais da Unesco, que, em numerosos casos, foram acompanhadas de uma modesta, mas muito demonstrativa exposição organizada pelo Sr. O'Dea, do Science Museum de Londres, e que constituíram uma das atividades do Comitê do Icom para os Museus Científicos e Técnicos.

Formulou-se o desejo de que os grandes museus científicos e técnicos do antigo e do novo mundo, especialmente os de Paris (Palais de la Découverte), Chicago, Londres, Milão, Munique e Estocolmo, prestem seu pleno apoio para a criação e o desenvolvimento de museus análogos na América Latina.

## MUSEUS REGIONAIS

### 1. *Definição, finalidades e tipos*

O que é um museu regional? O seminário se dedicou, antes de tudo, a precisar a significação e a vocação dessa instituição. Convém, ajustando-se estritamente à terminologia, tomar apenas o critério da localização, em outros termos, caracterizar o museu regional como um museu distanciado dos grandes

centros? Seria prescindir de um tipo próspero de museu, cujo programa está relacionado com uma grande cidade. O território de uma metrópole é também uma região, com sua história própria, que é matéria de interpretação museográfica.

Convém, pelo contrário, seguindo só o critério do programa, não reconhecer como museu regional senão aquele que está dedicado a expor a história natural ou cultural de uma região? Seria excluir a muitos museus que são regionais pela localização, mas cujo programa é universal.

O seminário acabou adotando uma definição complexa e heterogênea: um museu cujo programa é topograficamente restringido pode ser considerado como "regional", independentemente de sua localização, um museu distanciado de um grande centro também pode ser, independentemente de seu programa, mas o museu regional por excelência, o que apresenta uma maior virtualidade e implica o maior número de métodos específicos, é o museu distanciado de um grande centro e cujo programa é, ao mesmo tempo, regional e universal. É um museu a serviço de um público de

passagem, que completa e orienta os conhecimentos sobre a região visitada, um museu a serviço da comunidade local, cuja economia favorece por sua qualidade de fator de desenvolvimento turístico, ajudando a comunidade em questão a tomar consciência de si mesma e abrindo-lhe perspectivas sobre o resto do mundo.

Nessas condições, não é de se estranhar que o museu regional, por modesto que seja seu padrão relativo, possa se incluir no conjunto das disciplinas científicas que caracterizam os grandes museus.

a) *Parte regional do programa*

A exposição cronológica foi considerada a forma mais completa da expressão museográfica de uma região: deve começar pelas condições naturais e, então, tratar de tantos períodos sucessivos quanto permitam razoavelmente os meios de que o museu dispõe. Solução que não exclui, sempre considerando a amplitude do tema e das coleções, a exposição paralela, que pode ser muito ampla, de séries sistemáticas.

A esse respeito, foram comentados ou projetados exemplos tomados do Reino Unido, dos Países Baixos, da Polônia, dos

países escandinavos (os museus destes últimos países se completam frequentemente com pequenos museus ao ar livre), da Suíça e da França. A respeito deste último país, foi examinado mais detalhadamente o Museu da Bretanha, que está se instalando em Rennes, cuja ampla distribuição cronológica se adaptará à história dessa grande província.

No que se refere às condições naturais, reteve principalmente a atenção uma nova solução, que consiste em não expor ao princípio do circuito mais do que os elementos de interesse geral e permanente – por exemplo, a configuração do solo profundo e o clima – e não dar acesso aos elementos ligados ao desenvolvimento histórico até chegar ao período em que começou sua utilização *a posteriori* ou sua importação. Para citar um exemplo, um museu regional da Europa no qual se daria importância ao cultivo do tabaco, mas no qual essa espécie vegetal, originária do continente americano, somente seria apresentada, inclusive em suas características naturais, a partir da aparição regional de seu cultivo.

No que diz respeito ao período contemporâneo, o seminário se

manifestou partidário de uma exposição moderada e objetiva dos planos de desenvolvimento econômico, social e cultural da região e, assim, o museu regional pode contribuir com o progresso nesse aspecto.

Foi sinalizado o excesso de regionalismo que sofrem alguns museus desse gênero, que se encerram em seu programa étnico-geográfico ao ponto de constituir um obstáculo para a noção, científica e humana ao mesmo tempo, da dependência mútua das culturas. Sem comprometer o equilíbrio do programa, e evitando comparações superficiais ou fortuitas, é possível, introduzindo, a propósito, elementos comparativos, alcançar sínteses significativas. Foi citado o exemplo do Museu Basco de Baiona (França) em que, com o nome de Museu da Pelota Basca, foi dedicada uma sala de grandes proporções ao célebre jogo que pratica a população local. Na entrada da sala, uma vitrine coloca os diversos elementos do jogo ao lado dos de jogos análogos do resto do mundo, relacionando-os por convergência ou filiação.

O desenvolvimento desses programas não só é muito útil para as comunidades, mas

também aporta aos especialistas duas valiosas contribuições, que se destacaram no seminário: uma delas, de interesse museológico, já que essas exposições são, de certa forma, área de teste para exposições mais amplas das mesmas disciplinas; a outra, de interesse científico, já que os estudos locais que devem ser realizados favorecem o desenvolvimento da ciência em geral.

#### b) *Parte universal do programa*

Essa parte pode encontrar sua expressão no mesmo museu, e foram citados especialmente os casos dos museus de Cardiff (Reino Unido), Schaffhausen (Suíça) e Rennes, mas pode ser administrada por outros museus da mesma cidade.

Surge o problema de se o programa deve procurar ser enciclopédico. A dificuldade disso se vê imediatamente: como é possível que um museu regional realize o que custa tanto trabalho aos grandes museus, com seus copiosos recursos?

Pode-se enriquecer um museu graças a circunstâncias locais: relações exteriores passadas ou presentes, doações ou legados de colecionadores etc. Outras vezes, se produzem pelo gosto cada vez mais difundido da arte moderna.

Outras, se devem à extensão de um caráter local, por exemplo, uma seção geral do tabaco se desenvolverá no museu em cuja região se cultivava particularmente o tabaco. Porém isso já se refere aos museus especializados, que o seminário estudou separadamente. Sejam quais forem as causas do enriquecimento das coleções, ajustadas ao padrão do museu e às aspirações e necessidades da população, haverá sempre limites, porém existem dois remédios para amenizar suas lamentáveis consequências culturais.

Um deles, válido sobretudo no campo das artes, é a formação de coleções de reproduções em duas ou três dimensões, que o museu regional pode expor ou fazer circular, unindo sua ação à de bibliotecas, rádio, cinema e televisão.

O outro remédio, que se estende a todas as esferas da cultura, consiste em preparar uma sala de exposições temporárias, recurso do qual todo museu deveria dispor, por mais modesto que seja. Essa sala seria utilizada para exposições organizadas com ajuda dos elementos disponíveis no lugar, ou retirados das reservas do museu, ou pedidas em empréstimo a

outras instituições, ou a particulares, ou, inclusive, para exposições enviadas por organizações centrais, museus, ou de outro caráter.

### c) *Combinações*

Destacaram-se alguns exemplos muito bem-sucedidos de programas combinados: o Museu Municipal de Rennes, cujo primeiro andar está recebendo o “Museu da Bretanha”, organizado, então, em um museu de arte geral já magnificamente instalado; o museu cantonal de Schaffhausen, não menos célebre pela exposição do desenvolvimento cultural regional (desde a pré-história até a civilização pré-industrial); o museu regional de Cardiff, com seu museu central no País de Gales, suas galerias de arte ocidental e seu museu ao ar livre; o museu do parque nacional de Yosemite (Califórnia), que é, ao mesmo tempo, um museu, no verdadeiro sentido da palavra, de onde irradiam atividades das diversas partes de sua imensa área geográfica, um centro de pesquisa e um centro de formação e de aperfeiçoamento dos funcionários dos parques nacionais; e, sobretudo, o novo e incrível pequeno museu de Sundsvall (80 mil habitantes), na Suécia,

ativo foco de cultura local e universal em que acontecem, sem interrupção, conferências, sessões literárias, teatrais, musicais e cinematográficas, onde se reúnem grupos de estudo e clubes da juventude e onde, inclusive, se efetuam vendas de obras de arte.

## **2. Organização, funcionamento e métodos**

Estudou-se também como podem constituir-se e funcionar esses museus. As respostas foram as seguintes:

Antes de tudo, devem prestar assistência, tanto material como moral, às organizações regionais, como os poderes públicos, as administrações, universidades e outras organizações culturais, a indústria, o comércio, as atividades etc. É natural que as comunidades regionais sejam as primeiras interessadas nessa causa.

Mas as organizações dos grandes centros e, com maior motivo, o poder central não podem permanecer indiferentes nesse ponto. Seus deveres a esse respeito foram comentados no seminário.

Baseando-se na experiência de seu país, o diretor lembrou dos recursos de que podem dispor os museus nacionais em favor dos museus regionais: depósitos

de objetos retirados das reservas nacionais ou adquiridos especialmente, subsídios para contribuir com o condicionamento de museus e o tratamento de objetos, envio de especialistas científicos e técnicos, reorganização de cursos de aperfeiçoamento etc. Esses recursos contribuem para explicar o atual e brilhante desenvolvimento dos museus regionais franceses.

## **3. Repercussões para o Icom**

O seminário reconheceu o valor das intervenções da Unesco e do Icom nessa esfera: números especiais da *Museum* dedicados aos museus locais, ação da Divisão de Museus da Unesco em favor da publicação de repertórios de museus, ação do Comitê do Icom para os Museus Regionais etc.

## **4. Repercussões na América Latina**

Os relatórios dos participantes, a visita a vários museus regionais brasileiros<sup>60</sup> e a

---

60 Especialmente o Museu de Ouro Preto, os museus regionais amazônicos e a seção regional do Museu de Petrópolis.

consulta do novo repertório dos museus brasileiros permitiram perceber a importância da missão dos museus regionais e a amplitude de suas realizações na América Latina.

Discutiu-se se convinha estimular o desenvolvimento dos museus regionais nos países da América Latina, cujos museus centrais não abarcam ainda todas as disciplinas ou não alcançaram ainda o padrão desejado, o que pode privar os museus regionais da ajuda técnica e científica necessária. Chegou-se à conclusão de que convém estimular paralelamente as duas categorias de museus, levando em conta as condições geográficas dessa parte do mundo, onde existem muitas regiões distanciadas, pelo que os museus regionais são mais necessários.<sup>61</sup>

Convencidos, de qualquer maneira, de que o número de museus regionais é maior na América Latina do que supõe uma documentação insuficiente, os participantes do seminário manifestaram o desejo de que se publiquem repertórios tão completos e terminados como

o que foi publicado no Brasil recentemente.

Por último, os participantes do seminário formularam o desejo de que as autoridades competentes dos países da América Latina prestem apoio aos museus regionais, sobretudo por meio de uma cooperação com os departamentos administrativos e os museus dos grandes centros. A esse respeito, dedicaram um elogio ao importante trabalho realizado no Brasil pelo Serviço Nacional do Patrimônio.

## MUSEUS ESPECIALIZADOS

### 1. *Definição, objetivos, tipos*

Menos comum que o museu regional, o termo museu especializado pode também ter diversos significados. O problema foi examinado no seminário.

Por comodidade, decidiu-se excluir dessa definição os museus que tratam essencialmente de uma única disciplina e cujos principais tipos já haviam sido examinados: artes plásticas e aplicadas, história e arqueologia, etnologia, folclore e outras ciências humanas, ciências naturais, ciências e técnicas. Por razões práticas da mesma natureza, foram excluídos também

---

61 Ver, nas conclusões de “Museus e educação”, a relativa ao projeto experimental do Amazonas.

os museus que se limitam mais estritamente a um assunto que pertence a uma única disciplina: por exemplo, os museus situados em lugares de escavações arqueológicas e as casas históricas.

Por outro lado, existe um tipo de museu que parece apresentar suficientes características originais para constituir uma categoria especial: a dos museus estritamente limitados a um assunto, mas que o tratam do ponto de vista de diversas disciplinas e estão situados preferencialmente em uma região cujas características salientes fornecem subsídios ao tema do museu.. Por mais vago que seja o termo, à falta de um melhor e por hora, propôs-se denominá-los museus especializados.

Distinguiram-se neles dois tipos principais:

Os museus do primeiro tipo tratam de seu assunto dentro de uma zona geográfica limitada. Os do segundo tipo, pelo contrário, o fazem sem limite algum desse tipo. Esclareceu-se essa distinção mediante exemplos tomados, em sua maior parte, da França. Foi assim, em parte, porque o diretor possuía uma experiência particular nessa esfera e, sobretudo, porque os museus especializados foram desenvolvidos

de uma maneira excepcional na França durante os últimos anos, devido a uma feliz reunião de circunstâncias: o espírito regionalista das comunidades locais, a possibilidade de uma ajuda científica, técnica e financeira da Direção dos Museus da França, com a cooperação da Inspeção Geral dos museus de província, e o estabelecimento progressivo de um plano museográfico nacional.

Como museus especializados de predomínio regional, foram destacados dois exemplos:

a) O Museu do Vinho, de Borgonha, estabelecido em Beaune, o centro da produção desse vinho. Por cerca de dez anos o curador do Museu Nacional de Artes e Tradições Populares, o diretor do seminário, realiza ali um projeto experimental que abarca todos os aspectos da civilização do ponto de vista regional: condições naturais, história, etnografia, economia, sociologia, artes. Respondendo ao desejo de mostrar a interdependência das culturas, a introdução histórica apresenta a evolução da viticultura antiga, partindo do Oriente próximo, seguindo as costas da Grande Grécia,

chegando até Borgonha pelo Ródano e estendendo uma ramificação até Trèves.

b) Em Ambert, em Auvérnia, o Museu do Papel, estabelecido em um antigo moinho de papel cuja instalação pré-industrial fora preservada; como continua a ser preservada a instalação do museu ao ar livre de Arnhem (Países Baixos), no qual a instalação funciona novamente e, como é propriedade de uma colônia de férias da indústria do papel, o museu de Ambert contribui para a formação das gerações de jovens aprendizes do papel que vão passar as férias todo ano em um albergue vizinho.

Como exemplo de museus especializados do outro tipo, isto é, os que tratam de um assunto geral a partir de uma característica local, o diretor recordou, entre outros:

O Musée des Arts de la Mariounette, em Lyon, criado na cidade que deu origem ao legendário Guignol; o Musée de l'Imagerie d'Épinal, situado nessa cidade célebre por suas estampas populares; o Musée de la Chasse à Tir, em Gien, e o Musée de la Chasse à Courre, em Senlis, situados

respectivamente no coração das regiões onde se desenvolveram, há muito tempo, esses tipos de caça.

Está sendo preparada a criação de um museu internacional da gaita de fole e de um museu internacional da viola de mão, respectivamente em Brest – cidade que organiza todos os anos um festival internacional de gaita de fole – e em Bourges – cujos grupos folclóricos ainda utilizam a viola de mão.

Ultrapassando os limites etnológicos, os museus citados abordam seus temas a partir de um plano fundamentado sob perspectivas históricas, técnicas, artísticas etc.

Não dispondo naquele momento de dados suficientes, o diretor não pôde precisar se o Museu Internacional da Cerâmica instalado em Faença, e cuja importância ele destacou, tem um caráter exclusivamente artístico ou se a presença de elementos históricos, técnicos e de outros tipos faz dele um museu especializado no sentido que se dá aqui a esse termo.

### 1. *Organização, funcionamento, métodos*

No seminário foram examinados particularmente os seguintes problemas:

a) Salvo exceções, resulta

mais proveitoso criar museus especializados fora das grandes cidades, pelas seguintes razões: as grandes cidades já contam com museus dos principais tipos; as cidades menos importantes tiram proveito dessa medida de descentralização cultural, que estimula a cultura da população regional e o turismo; a valorização de um tema de interesse regional é um estimulante a mais.

b) As organizações regionais, nacionais e internacionais cujos programas estão relacionados com o assunto tratado pelos museus podem prestar ajuda técnica e material. Assim, no exemplo do Museu do Papel (Ambert), assinalou-se a intervenção da indústria do papel e, no do Musée de la Chasse à Tir, a intervenção do Conselho Superior de Caça, que é, por sua vez, um ramo de uma organização internacional. Acontece, inclusive, que tais organizações – em particular as organizações industriais – tomam a iniciativa de criar museus especializados. Esses museus – chamados então de museus de indústria – são especialmente numerosos nos Estados Unidos.

Um dos exemplos sinalizados no seminário foi o importante Museu do Vidro, criado em Corning (Nova York, EUA) pela fábrica de vidro Corning.

## 2. *Repercussões para o Icom*

Os participantes quiseram saber se existia um Comitê do Icom para os Museus Especializados e o diretor respondeu negativamente. Ele observou, no entanto, que o comitê do Icom para os Museus Regionais às vezes se ocupava dessa questão. A conclusão do debate que teve lugar a respeito desse assunto foi que deveria ser criado um órgão especial. O diretor formulou a hipótese de um Comitê do Icom para os museus mistos, subdividido em três comissões: grandes museus mistos, museus regionais e museus especializados.

## 3. *Repercussões na América Latina*

Na América Latina, é sobretudo o Brasil o país que oferece exemplos de museus especializados, como o Museu do Ouro e o Museu do Café. Foi apontada a existência de um museu do tabaco em Havana.

O seminário manifestou seu interesse pelos museus desse tipo, para os quais seria fácil encontrar numerosas aplicações nessa parte do mundo e que, com sua própria ação, não deixariam de estimular a cooperação internacional.

## MUSEUS UNIVERSITÁRIOS

Um debate à margem do programa permitiu que os participantes do seminário trocassem ideias e experiências sobre a questão dos museus universitários.

### 1. *Definição, funcionamento*

Ao contrário do que acontece com os tipos anteriores, esse tipo não pode ser definido pela disciplina, nem pela região, nem pelo assunto. Por outro lado, existe uma grande diversidade nos programas desses museus: das artes às ciências exatas e às técnicas, mas, sobretudo, nas disciplinas que dão lugar a escavações e trabalhos de campo. É evidente que apenas indevidamente poder-se-ia aplicar o nome de museu universitário às pequenas coleções didáticas úteis para todo tipo de ensino.

Na realidade, o critério essencial do museu universitário é

determinado por sua condição básica: em outras palavras e como seu nome indica, pelo fato de pertencer a uma universidade, em relação direta, claro, com o ramo do Ensino Superior.

Os exemplos desse tipo de museu são especialmente numerosos nos países anglo-saxões, onde as universidades são quase sempre organizações autônomas e, por isso, empregam seus recursos como lhes parece melhor.

Diversos fatores importantes atuam diretamente sobre o desenvolvimento das coleções dessa categoria de museus.

O primeiro é que essas coleções constituem um elemento muito valioso para o ensino e contribuem para o esplendor da universidade. Para todas as disciplinas incluídas no programa do museu, permite organizar no próprio lugar, qualquer que seja o padrão do ensino, visitas individuais ou em grupo, úteis para a educação geral; no que tange aos estudos superiores especializados, facilitam as visitas de estudo, oferecem uma base concreta para cursos e seminários, oferecem facilidades aos futuros pesquisadores, professores ou museólogos, para que possam se dedicar a preparar inventários ou catálogos, proporcionam aos estudantes

cuja situação é difícil a possibilidade de obter recursos apreciáveis dirigindo visitas e outras atividades educativas. Por último, promovem visitas de especialistas estrangeiros e dão origem a publicações que são também úteis para o desenvolvimento das relações científicas da universidade.

O segundo fator é consequência do espírito de camaradagem que une os antigos estudantes de toda organização desse tipo. É raro que os ex-alunos que chegam a ocupar posições importantes no comércio e na indústria não se convertam em doadores generosos do museu da universidade, seja fazendo doações de objetos, ou contribuindo nos orçamentos de compra, ou criando fundações com esse objetivo.

Também deve ser levado em conta que a universidade e suas cátedras e institutos especializados organizam “missões” científicas de arqueologia, etnografia e ciências naturais em campo, no país ou no exterior, das quais os estudantes podem participar. As descobertas vão parar, naturalmente, no museu da universidade, o que aumenta seus meios de trabalho e seu prestígio.

Sem dúvida, as coleções do museu têm o máximo de valor

científico, tendo sido adquiridas no mercado ou descobertas em campo por especialistas da categoria; consequência disso, o importante, para o museu, é que sua boa interpretação está assegurada.

Diante de tantas vantagens, não deixam de existir inconvenientes, alguns dos quais foram sinalizados pelos participantes do seminário.

O primeiro inconveniente consiste em que não se pode exigir de um pesquisador nem de um professor que possua a capacidade e as aptidões de um diretor de museu. Em outras palavras, acontece que aos pesquisadores e professores, uma vez publicado um objeto, não interessa o fato de que pode ser conservado, comunicado, exposto; já é muito que, no curso de seus trabalhos, não o tenham tratado simplesmente como uma cobaia.

Existe, além disso, o perigo de que um museu universitário, por falta de recursos determinados e permanentes, não disponha do equipamento e da equipe indispensável para o funcionamento de um museu.

Enfim, considerando o problema a partir de um padrão elevado, conviria saber, quando é constituído um patrimônio cultural dessa natureza e de

certa importância, por obra de uma comunidade de interesse público, como é uma universidade, ainda que seja exclusivamente com seus meios e sua iniciativa, se essa comunidade tem o direito de reservá-lo ao seu desfrute exclusivo, impedindo que a sociedade tire proveito dele? Em outras palavras, não tem, nesse caso, o dever de organizar um verdadeiro museu e, em troca, se lhes faltam os meios para isso, de pedir ajuda?

A conclusão foi que o museu universitário pode ser uma instituição muito valiosa e que suas possibilidades são, inclusive, excepcionais, se a universidade que o possui lhe outorga – sem renunciar a suas legítimas prerrogativas de organização suficientemente autônoma – os recursos necessários em equipe científica, técnica e de vigilância; em uma palavra, se a universidade lhe permite desempenhar, em todos os campos, inclusive nos da conservação, da exposição e da educação, sua missão de museu.

### *2. Repercussões para o Icom*

Até o momento, o Icom não constituiu nenhum grupo especial para os museus universitários. Questionou-se se seria útil

fazê-lo ou se, pelo menos, seria conveniente realizar uma pesquisa internacional a esse respeito.

### *3. Repercussões na América Latina*

As interessantes intervenções do Sr. Terruggi permitiram perceber a experiência dos museus universitários da Argentina, realizada no campo das ciências naturais, especialmente em La Plata, cuja orientação coincide com a das conclusões do seminário.

As intervenções dos Srs. Hollanda e Rusins fizeram ver que: a) o Museu Nacional do Rio de Janeiro, com suas atividades e seu prestígio, bem conhecido já dos participantes do seminário, é um museu universitário que goza de toda autonomia desejável, ainda que não de todos os recursos que seriam convenientes; b) em Paranaguá, está sendo organizado um museu universitário de arqueologia em virtude de um acordo firmado entre o Ministério de Instrução Pública e a Universidade do Paraná e seu Centro de Ensino e de Pesquisas Arqueológicas; c) está sendo constituído na Bahia um museu de arte sacra em virtude de um acordo entre a universidade dessa

cidade e esse mesmo ministério.

O seminário formulou as conclusões mais favoráveis ao desenvolvimento dos museus universitários na América Latina, na condição de que lhes sejam dadas as garantias que os debates destacaram.

### COMUNIDADE NACIONAL DE MUSEUS

Formulou-se o desejo de que exista uma maior coesão na América Latina entre os museus de cada país. As soluções capazes de intensificar essa coesão foram discutidas com particular interesse.

### ORGANIZAÇÃO GERAL

Por mais distintos que sejam entre si, os museus possuem em comum interesses e métodos e são incumbidos, fundamentalmente, em benefício da sociedade inteira, de uma missão de estudo, de conservação e de valorização dos bens culturais.

O desempenho dessa missão seria facilitado se, como ocorre em outros países do mundo, fosse estabelecido em cada país da América Latina, entre todo tipo de museu, e levando em conta a diversidade de situações, um

sistema comum de administração ou de coordenação cuja eficácia e continuidade fossem reforçadas por uma ampla integração da profissão de funcionário de museu.

A experiência de alguns países do Ocidente e do Oriente demonstra a oportunidade de que se integrem nesse sistema, mas em um ramo à parte, as organizações encarregadas dos monumentos históricos, das escavações, dos parques e dos lugares históricos.

### HARMONIZAÇÃO DOS PROGRAMAS

Os museus têm grandes disciplinas básicas: arte, arte aplicada, história e arqueologia, etnologia e outras ciências humanas, ciências naturais, exatas e técnicas etc., as quais, por sua vez, se diversificam em razão das divisões cronológicas e geográficas.

Interessa ao desenvolvimento científico educativo e cultural dos países, assim como à causa de sua compreensão mútua, que os grandes museus de um mesmo país tratem de uma ou várias dessas disciplinas, de modo que seu conjunto abarque o território nacional.

Os grandes museus podem desempenhar, assim, em seus

respectivos campos, um papel essencial de cooperação, tanto no interior do país como no plano internacional.

Entra então na missão dos grandes museus de um país a tarefa de estabelecer relações de trabalho com os museus regionais de sua especialidade ou com aqueles entre cujas especialidades uma coincida com a sua.

Semelhante harmonização das tarefas facilitaria, em todos os países da América Latina:

1. A preparação de um sistema geral de administração ou de coordenação dos museus;
2. A preparação de um plano museológico nacional, no qual entrariam, graças a um estudo cordial realizado em comum, todos os museus do país e que compreenderia principalmente a delimitação geográfica dos programas regionais, os temas dos museus especializados etc.;
3. A cooperação com os museus das demais regiões do mundo e com as organizações internacionais interessadas no trabalho dos museus.

## RECURSOS

As atividades científicas e pedagógicas dos museus não deixam

de aumentar, a museologia e as técnicas museográficas progredem sem cessar, paralelamente às exigências das comunidades das quais os museus dependem e à da cooperação internacional.

É evidente, porém, que, mais frequentemente, os recursos dos museus ficam muito longe de corresponder a essas necessidades. Isso pode dar origem a situações inconvenientes das quais seria injusto culpar aos museus.

Convidam-se os governos e demais autoridades públicas ou privadas das quais dependem os museus da América Latina a que se preocupem com esse problema.

Aumentando os recursos dos museus para colocá-los em condições de atender às suas necessidades e dotando-os da equipe e do material indispensável, lhes será facilitado o desempenho de sua missão em benefício da comunidade.

## CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DOS BENS CULTURAIS

A conservação e restauração dos bens culturais constituem uma verdadeira ciência, cujos métodos não cessam de progredir no plano internacional.

São poucos os museus da

América Latina que, a esse respeito, dispõem de laboratórios e oficinas de restauração cientificamente organizados. Os que estão mais bem equipados lutam com dificuldades para estabelecer contatos suficientemente amplos e profundos com os laboratórios estrangeiros.

É de interesse para os museus dessa parte do mundo:

1. Que os principais museus modernizem ou criem, onde ainda não existem, laboratórios científicos de conservação e tratamento dos bens culturais, adaptados a seus programas;
2. Que esses laboratórios, sempre que seja possível, possam prestar ajuda, gratuitamente ou mediante retribuição, aos museus menos equipados ou menos preparados para desempenhar seu propósito a esse respeito;
3. Que os laboratórios científicos dos museus de cada país – ou, pelo menos, do mais importante do país – mantenham em dia uma documentação internacional referente aos métodos de conservação e de restauração dos bens culturais;
4. Que os Comitês Nacionais do Icom ou, em sua falta, os museus importantes de cada país recomendem a seus governos que se

unam ao Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauração dos Bens Culturais, criado em Roma sob os auspícios da Unesco. Um de seus objetivos fundamentais consiste precisamente em assessorar e ajudar diretamente os países em que surgem problemas dessa natureza.

### DOCUMENTAÇÃO NACIONAL MUSEOLÓGICA E MUSEOGRÁFICA

O progresso constante da museologia e das técnicas museográficas nos diversos países os coloca na obrigação de estar atualizados sobre esses progressos, em benefício de seus próprios museus.

Os intercâmbios de um museu com outro podem não ser suficientes para atender a tais necessidades, ainda que as publicações *Museum* e *Les Nouvelles de l'Icom/Icom News*, assim como o Centro de Documentação Unesco-Icom, possam lhes dar uma grande assistência.

De qualquer forma, persiste a necessidade de constituir em cada país, preferencialmente como parte de um grande museu, um centro de documentação nacional e internacional sobre a museologia e a museografia. Convidar-se-iam, diretamente ou por meio da

*Les Nouvelles de l'Icom/Icom News*, os museus do país, os museus estrangeiros, o Icom e a Unesco a contribuir com o enriquecimento contínuo da documentação, que poderia ser consultada e utilizada por todos os museus do país.

Chama-se a atenção dos comitês nacionais do Icom e, na sua falta, a dos principais museus da América Latina, sobre esse problema e sobre as possibilidades que existem de solucioná-lo em cooperação com o Centro de Documentação Unesco-Icom.

#### REPERTÓRIO NACIONAL DE MUSEUS

Por razões de caráter científico, técnico, didático, administrativo e turístico, assim como para fomentar a cooperação internacional, é indispensável a publicação de repertórios impressos nos quais cada museu do país seja objeto de uma notícia sistemática que contenha um número suficiente de quadros com os quais se possam identificar esses museus de acordo com seu caráter, programa, coleções, fundos documentais, recursos educativos etc.

À luz da experiência adquirida em vários países, uma comissão de especialistas da Unesco e do Icom formulou em 1951 algumas

recomendações sobre a exposição desses repertórios. Essas recomendações foram comunicadas aos Estados membros e às comissões nacionais da Unesco por carta circular do diretor geral, datada de 7 de junho de 1951. Essas organizações têm o documento à disposição dos países interessados.

O Brasil publicou em 1958 o primeiro dos repertórios de museus da América Latina, em conformidade com as recomendações da Unesco e do Icom. Seria desejável que sigam esse exemplo os demais países dessa parte do mundo, em que, aparentemente, fazem falta tais repertórios.

#### REVISTA NACIONAL DE MUSEUS

A difusão rápida e periódica das informações concernentes às atividades propriamente museográficas dos museus de todas as classes de um mesmo país constitui um dos meios mais eficazes para contribuir com o progresso dos museus, reforçar sua coesão, estender sua influência no país e mais além de suas fronteiras, estimular os intercâmbios internacionais e facilitar a difusão de órgãos internacionais como *Les Nouvelles de l'Icom/Icom News*.

O mesmo pode ser dito das informações que se referem, a propósito dos museus, às inaugurações, construções e reconstruções, exposições temporárias, criação de serviços pedagógicos, oficinas e laboratórios, aquisições e missões importantes, nomeações, permutas, congressos, textos legislativos, atos administrativos etc.

É conveniente que essas informações permaneçam reunidas em uma revista nacional:

1. Publicada, conforme o caso, pelo Comitê Nacional do Icom, a Associação de Curadores de Museus, o organismo encarregado da coordenação ou da administração dos museus etc.;
2. Distribuída por meio de cotações, assinatura, intercâmbio ou serviço gratuito aos museus do país, às organizações nacionais ou aos boletins nacionais de museus de outros países, ao Icom e à Unesco.

A publicação de crônicas dos museus nos boletins de museus particulares e nas revistas científicas relacionadas a eles, por mais valiosa que seja, está longe de responder a essas necessidades.

Seria conveniente que se publicassem revistas dos museus do tipo indicado nos países da América Latina nos quais,

aparentemente, não existem.

O Icom tem à disposição dos países latino-americanos interessados nesse assunto uma lista dos principais boletins nacionais de museus dos diversos países.

### ASSOCIAÇÕES NACIONAIS DE CURADORES DE MUSEUS

As associações nacionais de curadores, graças aos contatos permanentes que suscitam entre os membros da profissão, tanto no plano nacional como no internacional, fortalecem a consciência profissional e contribuem com o desenvolvimento e o prestígio dos museus.

Essas associações celebram anualmente congressos e reuniões de estudo, se encarregam da defesa dos interesses da profissão e publicam, às vezes, um jornal de notícias.

Nos países em que os museus são pouco numerosos, os comitês nacionais do Icom podem atuar como associação de curadores. Onde existem esses comitês, os estatutos do Icom fornecem, organicamente, uma cooperação de interesse mútuo entre o Comitê do Icom e a Associação de Curadores de Museus.

Interessa aos museus da

América Latina que se desenvolvam associações desse gênero. O Icom está disposto a proporcionar a oportuna documentação a seus comitês nacionais ou, em seu caso, a um museu importante do país, capaz de empreender uma ação nesse sentido.

### MUSEUS E COOPERAÇÃO INTERNACIONAL

Honrada com a presença e as intervenções dos Srs. Jean Thomas, subdiretor geral da Unesco, e de Themístocles Brandão Cavalcanti, realizadas com as dissertações dos Srs. Hiroshi Daifuku (quadro sistemático do programa relativo ao desenvolvimento de museus), Mario Barata (extensão das exposições internacionais artísticas nos países privados delas), Germano Jardín (Organização dos Estados Americanos) e da Srta. Rafaela Chacón Nardi (Centro Regional da Unesco no Hemisfério Ocidental), a sessão dedicada à cooperação internacional em matéria de museus fez com que os participantes do seminário formassem uma ideia de conjunto dos meios disponíveis para fomentar essa cooperação com ajuda da Unesco, do Icom e de outras organizações internacionais.

### CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO UNESCO-ICOM

Um dos aspectos principais do programa da Unesco consiste em fomentar o intercâmbio internacional de informações. Nas secretarias da Unesco e do Icom recebem-se constantemente pedidos de informações e de documentação a esse respeito. Para atendê-los, constituiu-se na sede mesma da Unesco um centro de documentação Unesco-Icom.

O local e o equipamento de que dispõe esse centro, recentemente na nova casa central da Unesco, lhes permitiu classificar de um modo racional seus grandes arquivos, o que facilitará sua utilização, no local ou a distância.

O seminário manifestou o desejo de que os museus e organizações de museus da América Latina: a) remetam ao Centro de Documentação Unesco-Icom toda a documentação que publiquem; b) utilizem mais os recursos desse centro.

Felicitou-se que a documentação iconográfica que o Centro de Documentação Unesco-Icom possui tenha permitido à Unesco executar, especialmente para o seminário, uma série de slides que foram de grande utilidade

durante as sessões de trabalho. Percebeu-se, no entanto, que a totalidade dos slides em cores projetados durante essas sessões foram contribuição dos participantes. E não há dúvida de que esses documentos permitem perceber o caráter das exposições muito melhor que os documentos em preto e branco.

Por esse motivo o seminário formulou o desejo de que o centro de documentação Unesco-Icom procure preencher essa lacuna pelos seguintes meios:

O centro poderia dirigir-se a determinados museus, pedindo que lhes enviassem generosamente alguns slides em cores de interesse museográfico.

Esses slides deveriam ser de assuntos em que a cor tem particular importância, já que o centro pode sempre executar slides em preto e branco com os documentos desse gênero de que dispõe.

Cada um desses slides deveria ser acompanhado de uma nota explicativa com estas indicações: nome da cidade; denominação do museu; sua natureza e principais características; data da fotografia; reprodução autorizada ou proibida.

Dar-se-ia conta das principais remessas em *Les Nouvelles de l'Icom/Icom News*.

O Icom se encarregaria de preparar um repertório mimeografado dos slides em cores e remeteria um exemplar dele aos museus que o pedirem.

O centro facilitaria a consulta desses slides em seus locais e os emprestaria por um tempo aos dirigentes de seminário e reuniões organizadas pela Unesco e pelo Icom e, com caráter excepcional, a organizações e a especialistas particularmente qualificados. Dentro dos limites das autorizações concedidas e na medida do possível, o centro proporcionaria os suportes para cópia a preço de custo.

## MUSEUM

### 1. *Características*

A revista *Museum*, com seus números profusamente ilustrados – alguns compostos de artigos sobre temas diversos, outros, de artigos sobre um mesmo tema, ou sobre museus de um país, ou de um grupo de países –, constitui um instrumento insubstituível e inestimável que a Unesco põe à disposição dos museus com o objetivo de:

1. Fomentar entre os países o intercâmbio de métodos

e experiências, contribuindo, com isso, com seu progresso e rendimento;

2. Torná-los conhecidos fora do círculo dos especialistas de museus, com o objetivo de sinalizar à atenção de outras classes de especialistas os meios específicos de que dispõe essa instituição, que poderiam ser utilizados, a serviço das comunidades e de sua compreensão mútua, para a educação, a ciência e a cultura.

Entretanto deve-se reconhecer que:

1. Os museus da América Latina ocupam na revista *Museum* um lugar mais reduzido que os museus de outras regiões do mundo;
2. A difusão da *Museum* está longe de ser suficiente no círculo dos museus e nos outros círculos interessados da América Latina: bibliotecas, centros de ensino etc.;
3. Essa situação não deixa de contribuir com certo isolamento dos museus da América Latina;
4. Não se pode culpar por isso o Comitê de Redação da *Museum*, cujos esforços, dos quais se deu conta no seminário, não produziram os resultados esperados;
5. Essa situação é ainda mais lamentável considerando-se que

os vários museus da América Latina conseguiram, como se disse aos participantes do seminário, resultados notáveis e aspiram estender sua esfera de ação.

Em consequência, o seminário formulou o desejo de que se estudem as seguintes medidas:

1. Para começar, o Comitê de Redação da *Museum* poderia preparar um número especial dedicado aos museus da América Latina, em cooperação com o Icom, o Centro Regional da Unesco no Hemisfério Ocidental (Havana), as comissões da Unesco, os comitês nacionais do Icom e os museus mais importantes dos países interessados; e prestariam toda sua ajuda aos participantes do seminário mais qualificados;
2. Além de remeter-se, como de costume, aos presidentes das comissões da Unesco, aos comitês nacionais do Icom, aos assinantes etc., esse número seria enviado, possivelmente, às organizações e pessoas designadas pelo Comitê de Redação;
3. Aproveitando o choque psicológico obtido e em cooperação com elas, o Comitê de Redação organizaria uma campanha para aumentar o número de assinantes na América Latina e obter dos

museus dessa parte do mundo uma participação mais assídua na revista.

Em geral, o seminário manifestou o mais vivo interesse pelos números dedicados ao conjunto dos museus de um país determinado ou a certo tipo de museus, como foi feito, por exemplo, na *Museum* para os museus de ciências naturais, ou os museus locais, ou, ainda, sobre um determinado problema referente ao conjunto dos museus em questão, como o da educação.

Manifestou também o desejo de que a Unesco leve a cabo seu projeto de publicar em espanhol e em russo, a partir de 1959, o resumo dos artigos e a base das ilustrações, na falta de uma edição especial nesses idiomas, que é, naturalmente, a solução pela qual o seminário demonstrou sua preferência.

## MANUAIS

Suscitou a mais viva atenção do seminário o programa da Unesco relativo à publicação de manuais técnicos dedicados exclusiva ou parcialmente a questões de interesse para os museus. Foram mencionadas as seguintes obras:

1. *Protection of cultural property in the event of armed conflict* – nova edição em inglês, atualizada por André Noblecourt em 1958 (refere-se principalmente aos refúgios antiaéreos).

2. *Conseilles pratiques pour l'organisation des musées* (em preparação) – capítulos sobre o pessoal científico e suas capacitações, a administração, o laboratório, a conservação e armazenagem das coleções, as exposições, a arquitetura, os programas pedagógicos dos museus etc. Sete autores colaboraram nessa obra.

3. *Manuel pour les expositions temporaires et itinérantes* (em preparação) – diversos autores. Completa ou atualiza o *Manuel des expositions itinérantes*, de E. C. Osborn (1953).

O seminário formulou o desejo de que a Unesco examine a possibilidade de publicar esses manuais em espanhol.

## RECOMENDAÇÕES E ACORDOS INTERNACIONAIS

A Unesco faz o possível para facilitar o desenvolvimento dos museus mediante recomendações apresentadas aos Estados membros ou por meio de acordos aos quais estes podem aderir.

O acordo para a importação de objetos de caráter educativo, científico ou cultural tem sido ratificado até agora por 21 países, entre os quais figuram somente dois latino-americanos: Cuba e El Salvador. O seminário fez votos para que os demais países da América Latina ratifiquem o acordo o mais rapidamente possível.

O seminário lamentou que os museus da América Latina, devido ao escasso número de exposições internacionais que se enviam a essa parte do mundo, não possam aproveitar em maior escala as facilidades de que dispõe o Icom em um número crescente de países no que diz respeito a exposições artísticas internacionais estabelecidas pela sua comissão de Exposições Artísticas Internacionais nas seguintes categorias: utilização de etiquetas recomendando os envios ao cuidado das aduanas, constituição de depósitos aduaneiros temporários nos museus expedidores ou receptores etc.

As recomendações que definem os princípios internacionais aplicáveis às escavações arqueológicas foram reconhecidas como muito importantes para os museus arqueológicos, especialmente no que se refere à

repartição das descobertas entre os museus dos diversos países.

Mereceu especial atenção no seminário um projeto que está sendo elaborado com a ajuda do Icom e de seu especialista Sr. Michel Florisoone que consiste em preparar recomendações para os Estados membros com vistas a facilitar o acesso do público em geral aos museus.

Informou-se ao seminário sobre o funcionamento dos bônus da Unesco, graças aos quais os especialistas e as organizações científicas e culturais dos países de câmbio fraco, por meio de acordos *ad hoc*, podem efetuar aquisições no exterior a partir de prévio relatório favorável da respectiva Comissão da Unesco, e dentro dos limites possíveis, de livros, filmes, equipamento científico e, inclusive, bilhetes de viagem.

## SEMINÁRIOS

Os dois seminários internacionais relativos aos museus (o do Brooklyn, celebrado em 1952, e o de Atenas, celebrado em 1954) demonstraram de que modo esses atos favorecem a cooperação internacional e fomentam o desenvolvimento local dos museus quando os participantes regressaram a seus respectivos países.

Em 1960 será celebrado um seminário em Tóquio para os países da Ásia e Oceania sobre o tema “o museu, centro cultural da comunidade”.

O seminário manifestou o desejo de que, se possível, a Unesco organize um novo seminário na América Latina com o objetivo de examinar e desenvolver os resultados obtidos nesse intervalo entre ambos os seminários.

### PROGRAMAS DE PARTICIPAÇÃO

A pedido dos Estados membros, a Unesco pode contribuir direta e concretamente para o desenvolvimento dos museus de seus respectivos países pelos seguintes meios: envio de especialistas, concessão de bolsas de estudo, fornecimento de equipamento e de material, como livros, aparatos audiovisuais etc.

O Sr. Daifuku explicou, com exemplos típicos, o funcionamento dessa ajuda. Alguns dos participantes do seminário haviam desfrutado ou estavam desfrutando dessa ajuda, o que aumentou o interesse suscitado por essa parte do programa. Em suma, o seminário manifestou o desejo de que *Les Nouvelles*

*de l'Icom/Icom News* não deixe de comunicar a seus leitores cada um dos resultados obtidos na execução desse programa.

### EXPOSIÇÕES

Em conclusões anteriores foi sinalizada a utilidade das exposições internacionais itinerantes, organizadas pela Unesco e pelo Icom. O seminário manifestou o desejo de que os museus da América Latina as acolham com maior frequência em interesse próprio e do público em geral.

O Sr. Mario Barata ressaltou a importância de que os países da América Latina não só colaborem na organização de grandes exposições artísticas, como as que o Peru e o México fizeram circular pelo exterior, mas também que recebam com maior frequência as grandes exposições artísticas organizadas por outros países. Mostrou-se partidário de que a Comissão do Icom para as Exposições Artísticas Internacionais se ocupe da questão, levando em conta os difíceis problemas que coloca a boa conservação das obras por causa das mudanças do clima e das condições locais da exposição. O diretor do seminário informou aos participantes da abertura

próxima de uma exposição internacional Oriente-Occidente no Museu Cernuschi, organizada pelo Sr. Vadim Elisseeff a pedido da Unesco e do Icom, sob os auspícios do governo francês e da Prefeitura de Paris, com o tema “a interdependência das culturas”.

### INTERCÂMBIOS DE OBJETOS ENTRE OS MUSEUS

Nas conclusões referentes aos diferentes tipos de museus sinalizou-se já a insuficiência relativa das coleções “estrangeiras” dos museus da América Latina, em contraste com sua riqueza em materiais autônomos. Segue-se que esses museus devem se esforçar para organizar intercâmbios para procurar o material de que carecem, trocando-os seja com “repetidos” de suas coleções ou procedentes das missões arqueológicas, etnográficas ou de ciências naturais etc., seja com obras de arte popular ou erudita adquiridas no mercado nacional, preferencialmente obras de arte contemporânea.

Chamou-se a atenção do seminário sobre as vantagens dos intercâmbios organizados diretamente de museu a museu,

preferíveis a um sistema internacional, que pode resultar inoperante por causa de sua complexidade.

Por sua vez, o seminário manifestou o desejo de que *Les Nouvelles de l'Icom/Icom News* dê toda publicidade possível aos intercâmbios voluntariamente organizados de um país a outro. Insinuou-se, inclusive, a ideia de que a Unesco proceda, em seu país, de forma a preparar recomendações a esse respeito.

### ORGANIZAÇÕES INTERNACIONAIS

O longo exame de todas as questões permitiu aos participantes do seminário apreciar a importância da obra realizada pela Unesco, junto ao Icom, para aumentar o desenvolvimento e a influência dos museus dos distintos países e sua cooperação recíproca. Mostrou-se vivo o desejo de que se constituam o mais rápido possível, nos países da América Latina nos quais ainda não existem, comitês nacionais do Icom.

Inteirados do trabalho realizado pela Organização de

Estados Americanos e pelo Centro<sup>62</sup> na esfera das atividades culturais, manifestou-se a esperança de que os museus da América Latina reforçarão, pelos meios adequados, seus contatos com essas organizações.

---

62 Nota da tradução: A referência ao “Centro” provavelmente se faz em relação a organizações supranacionais como Unesco e Icom, em que pese a incidência em etnocentrismo do uso da palavra em oposição à América Latina.

Este livro foi impresso em maio de 2019, no âmbito  
das comemorações dos 130 anos da  
Proclamação da República e dos dez anos da criação  
do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram).





O livro que o leitor tem diante de si foi construído com os objetivos de revisitar o seminário de 1958, expor as discussões do seminário de 2018 e contribuir para o preenchimento de lacunas, que podem ser traduzidas em quatro aspectos ou oferecimentos: reflexões sobre seis décadas de relações entre museu e educação, culminando com a afirmação da educação museal; análises críticas do relatório de Georges Henri Rivière (1958), com o objetivo de delinear proposições, apresentar o contexto histórico do documento e discutir a produção de esquecimentos; registro da importante bibliografia sobre museus e museologia produzida e publicada à época, livros, reportagens, artigos e textos que, na atualidade, estão sendo revisitados; tradução completa para o português do relatório do seminário de 1958, assinado por Georges Henri Rivière. Essa era uma dívida que o campo museal brasileiro tinha consigo mesmo.

