

CADERNOS DE
SOCIOMUSEOLOGIA
CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOMUSEOLOGIA

KÁTIA REGINA FELIPINI NEVES

PROGRAMAS MUSEOLÓGICOS E
MUSEOLOGIA APLICADA:
O CENTRO DE MEMÓRIA DO SAMBA DE SÃO PAULO
COMO ESTUDO DE CASO
(SÃO PAULO – SÃO PAULO – BRASIL)

UHLT
**UNIVERSIDADE LUSÓFONA DE HUMANIDADES
E TECNOLOGIAS**

AOS MEUS MORTOS, AMADOS:
**À MINHA MÃE, MARIA FILIPINI NEVES,
E AO MEU COMPANHEIRO, ANCO
MÁRCIO REGO PEREIRA, PELA
GENEROSIDADE, ALEGRIA E,
PRINCIPALMENTE, PELA DELICADEZA
DE ESPÍRITO.**

Aos meus vivos, queridos:

AO MEU PAI, ANTONIO AUGUSTO
NEVES, A QUEM TENHO A MAIS
PROFUNDA ADMIRAÇÃO, E ÀS
MINHAS IRMÃS E IRMÃOS,
CUNHADOS E SOBRINHOS, POR
TODO O NOSSO AMOR.

AGRADECIMENTOS

Agradeço àqueles que colaboraram para que este trabalho fosse elaborado com prazer:

- **AO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, PELA CONCESSÃO DA BOLSA DE ESTUDOS;**
- À Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, pela Bolsa de Auxílio à Elaboração da Monografia;
- À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Oliveira Bruno, pela disponibilização de material bibliográfico, pela orientação atenta e pelo estímulo;
- Ao Bruno, do Estúdio Elifas Andreato, pelo empréstimo de bibliografia e pela conversa agradável;
- Aos meus amigos queridos Manuelina Duarte e Marcelo Cunha, pelas leituras, sugestões e revisão da versão do idioma francês para o português, além do companheirismo;
- A Renato Baldin, Veloso, Marcelo, por nossa alegria e carinho;
- Ao Sérgio Seigi, pelo apoio e por ser parte de minha memória mais querida;
- À Mabel, Marilúcia, Cristininha e Daniela, pela oportunidade do estágio na Curadoria do MAE/USP, e pela generosidade, carinho e responsabilidade no programa de trabalho;

- A Vital Nolasco e Mirna Busse Pereira, que em meio às atribuições dos compromissos, disponibilizaram-se às entrevistas;
- À Anhembi Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo, pelo profissionalismo e pela permissão para a apresentação do estudo de caso, e à equipe da Gerência do Carnaval: João Carlos, Alaíde, Lane, Roberto, seu Melo, seu Carlão e todos os que trabalham no departamento.

SUMÁRIO

<i>Apresentação</i>	5
<i>Introdução</i>	9

PRIMEIRA PARTE

<i>1. Programas Museológicos</i>	30
<i>1.1. Programas Museológicos – discussões</i>	31
<i>1.2. Programas Museológicos – proposta de metodologia</i>	67

SEGUNDA PARTE

<i>2. Centro de Memória do Samba de São Paulo – estudo de caso</i>	99
<i>2.1. Histórico</i>	101
<i>2.2. Proposta de Programas</i>	108
<i>2.2.1. Programa Científico</i>	109
<i>2.2.2. Programa Estrutural</i>	121
<i>Considerações Finais</i>	141

Bibliografia

145

Anexos

151

APRESENTAÇÃO

Foi com muita satisfação que recebemos o convite para a publicação nos Cadernos de Sociomuseologia, tanto pelo fato de considerá-lo uma importante publicação na área da Museologia em língua portuguesa como, também, pela razão de termo-nos amparado, inúmeras vezes, nas reflexões de profissionais de Portugal no que diz respeito à temática abordada, ou seja, a programação museológica.

Embora este trabalho tenha sido inicialmente apresentado como monografia de conclusão das atividades acadêmicas no âmbito do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, realizadas entre os anos de 2001 e 2002, sofreu mínimas alterações.

A escolha pelo tema deu-se em virtude das inquietações e reflexões profissionais e discentes no sentido de buscar a experimentação de metodologias passíveis de contribuição às necessidades no campo da Museologia dentro da realidade brasileira. Tem, como estudo de caso, um trabalho de consultoria realizado para a Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e da Anhembi Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo, que consistia em diagnosticar o acervo pertencente à Anhembi visando à implantação do Centro de Memória do Samba de São Paulo.

Assim, buscamos uma estrutura que partisse de uma análise teórica da Museologia à proposição de experimentações metodológicas relativas à elaboração de programas museológicos sob a perspectiva de gerenciamento de museus e instituições afins e que, por outro lado, contemplasse uma etapa de trabalho já proposta. Desta forma, o trabalho consta de uma introdução e de duas partes, além dos anexos.

Na introdução, de cunho estritamente teórico, procuramos abordar as questões relativas à dimensão aplicada da disciplina Museologia e inserir a gestão museal na problemática atual das preocupações de profissionais da área; apresentamos um quadro de modelos museais e analisamos o conceito de identidade como forma de embasar o modelo proposto ao Centro de Memória do Samba de São Paulo.

A primeira parte foi dividida em dois ítems. No primeiro, a importância dos programas museológicos para as instituições no âmbito da gestão museal, os fatores que têm levado ao desenvolvimento dos estudos de programação museológica e a metodologia para a elaboração dos programas foram analisados sob o ponto de vista de diversos autores. Da mesma forma, colocamos o nosso próprio ponto de vista e procuramos evidenciar, ainda, a necessidade de unificação da terminologia. No item seguinte, Proposta de Metodologia, procuramos sistematizar as diversas reflexões proporcionadas pelos autores analisados no capítulo

anterior bem como por nossas reflexões discentes e experiência profissional, objetivando dar um formato de guia para a elaboração de programas tanto para criação como para a revitalização de instituições museológicas. Assim, discutimos as diferentes etapas da programação, além dos itens que devem constar em cada uma delas e do quadro de responsabilidades inerentes à atividade.

A segunda parte, também dividida em dois itens, está centrada no nosso estudo de caso: o Centro de Memória do Samba de São Paulo. O primeiro, procura dar um panorama que vai da idéia de criação do Museu do Samba e Galeria dos Imortais à decisão da Anhembi Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo em doar o acervo ao Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura e, daí, à decisão das duas instituições em contratar um profissional de Museologia para o diagnóstico do acervo. No segundo item, Proposta de Programas, parte do relatório entregue às instituições solicitantes, apresentou os seguintes aspectos: o programa científico, o programa estrutural, as indicações arquitetônicas para a implantação do projeto e as indicações sobre o perfil da equipe do museu. Salientamos que a proposta ora apresentada não corresponde integralmente àquela entregue aos solicitantes, tanto por questões éticas como acadêmicas. Assim, como trabalho acadêmico, sofreu alterações no formato. Da mesma forma, algumas informações foram acrescentadas e outras subtraídas.

**TAMBÉM FIZEMOS A VERSÃO EM PORTUGUÊS,
EM NOTAS DE RODAPÉS E ENTRE PARÊNTESES, DAS**

**INÚMERAS CITAÇÕES EM LÍNGUAS FRANCESA E
ESPAHOLA POIS, SE POR UM LADO QUISEMOS
CONSERVAR AS CITAÇÕES ORIGINAIS, POR OUTRO
ACREDITAMOS QUE A VERSÃO SERIA IMPORTANTE
PARA A COMPREENSÃO DAQUELES QUE NÃO
DOMINAM OS IDIOMAS.**

**PARA FINALIZAR, ACRESCENTAMOS QUE ESTE
TRABALHO, EM HIPÓTESE ALGUMA, TEM A
PRETENSÃO DE SER UM ASSUNTO ESGOTADO, POR
VÁRIOS MOTIVOS, DENTRE ELES, PELO FATO DA
PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA, SOB A PERSPECTIVA
GERENCIAL, SER UM CAMPO DE ESTUDOS
RELATIVAMENTE RECENTE, PELA DIFICULDADE DE
AQUISIÇÃO DE BIBLIOGRAFIA E, DAÍ, PELA
CONSCIÊNCIA DE NÃO TERMOS ANALISADO AUTORES
IMPORTANTES. NO ENTANTO, ESPERAMOS QUE,
APESAR DO EXPOSTO, POSSAMOS CONTRIBUIR COM
PROFISSIONAIS, ESTUDANTES E TRABALHADORES DE
MUSEUS EM GERAL PARA PENSAREM, OU
REPENSAREM, AS INSTITUIÇÕES MUSEAIS.**

INTRODUÇÃO

“Para o bem e para o mal, os museus não são blocos homogêneos e inteiramente coerentes.”¹

¹ CHAGAS, Mário. *Memória e Poder*: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus. II Encontro Internacional de Ecomuseus, Rio de Janeiro: s/e, 2000. p. 13.

ATUALMENTE, O FOCO SE DESLOCOU DA COLEÇÃO PARA A SUA FUNÇÃO SOCIAL E, AO LADO DE NOVOS PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO, A ATUAÇÃO DOS MUSEUS TRADICIONAIS VEM SENDO REPENSADA. EM GERAL, ESSAS INSTITUIÇÕES TÊM SE APRESENTADO CADA VEZ MAIS COMPLEXAS, COM PÚBLICOS MAIS EXIGENTES.

“O COMPROMISSO, NESTE CASO, NÃO É COM O TER, ACUMULAR E PRESERVAR TESOUREOS, E SIM COM O SER ESPAÇO DE RELAÇÃO, CAPAZ DE ESTIMULAR NOVAS PRODUÇÕES E ABRIR-SE PARA A CONVIVÊNCIA COM AS DIVERSIDADES CULTURAIS.”³

SEGUNDO PETER VAN MENSCH⁴, HÁ UMA DIVERSIDADE DE OPINIÕES A RESPEITO DA DISCUSSÃO MUSEOLÓGICA NO QUE SE REFERE AO OBJETO DE ESTUDO DA MUSEOLOGIA, SENDO ESTE VISTO COMO O ESTUDO DA FINALIDADE E ORGANIZAÇÃO DOS MUSEUS; COMO O ESTUDO DA IMPLEMENTAÇÃO E INTEGRAÇÃO DE UM CERTO CONJUNTO DE ATIVIDADES, VISANDO À PRESERVAÇÃO E USO DA HERANÇA CULTURAL E NATURAL; COMO ESTUDO DOS OBJETOS MUSEOLÓGICOS E COMO ESTUDO DA MUSEALIDADE COMO UMA QUALIDADE DISTINTIVA DOS OBJETOS DE MUSEU; COMO UMA RELAÇÃO ESPECÍFICA ENTRE HOMEM E REALIDADE.

A ÚLTIMA OPINIÃO, EM PRINCÍPIO ELABORADA POR STRÁNSKY E GREGOROVÁ É A QUE PARTICULARMENTE NOS INTERESSA, UMA VEZ QUE

² Em geral, eram abertas exclusivamente aos nobres, ao clero, aos cientistas e aos artistas. GUARNIERI, Waldisa Rússio. *Museu, Museologia, museólogos e formação*. **Revista de Museologia**, 1. São Paulo, 2º sem. 1989. p. 7-11.

³ CHAGAS, Mário, *op. cit.*, p. 13.

⁴ MENSCH, Peter van. *O objeto de estudo da Museologia*. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994. (Pretextos Museológicos I).

FOI RETOMADA E DESENVOLVIDA POR RÚSSIO⁵ E É ADOTADA PELO CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MUSEOLOGIA DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

DE ACORDO COM WALDISA RÚSSIO CAMARGO GUARNIERI⁶, A MUSEOLOGIA É UMA DISCIPLINA APLICADA QUE BUSCA PROMOVER, SISTEMATIZAR E TEORIZAR SOBRE O FATO MUSEAL, ENTENDIDO COMO A RELAÇÃO ESTABELECIDADA ENTRE O HOMEM E O OBJETO, EM UM CENÁRIO INSTITUCIONALIZADO. NO ENTANTO, NAS ÚLTIMAS DÉCADAS, AS REFLEXÕES NO CAMPO DA MUSEOLOGIA LEVARAM A UMA AMPLIAÇÃO CONCEITUAL: O HOMEM, ANTES VISTO COMO O PÚBLICO, O VISITANTE DO MUSEU, PASSA A SER COMPREENDIDO COMO TODA A COMUNIDADE; O OBJETO, DE COLEÇÃO, À REFERÊNCIA PATRIMONIAL E, FINALMENTE, O CENÁRIO, VISTO TANTO COMO O ESPAÇO INSTITUCIONALIZADO DO MUSEU COMO, TAMBÉM, TODO O TERRITÓRIO DE INTERVENÇÃO MUSEOLÓGICA⁷.

ESTA AMPLIAÇÃO DEVE-SE, PRINCIPALMENTE, ÀS REUNIÕES INTERNACIONAIS⁸ REALIZADAS NAS ÚLTIMAS DÉCADAS, QUE BUSCAM REPENSAR O PAPEL

⁵ Material didático da disciplina “*Museologia: princípios teórico-metodológicos e a historicidade do fenômeno museal*”, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Oliveira Bruno, ago. 2001. p. 7.

⁶ GUARNIERI, 1989, *op. cit.*

⁷ BRUNO, Cristina. *Museologia para Professores: os caminhos da educação pelo patrimônio*. São Paulo: Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, 1998.

⁸ Destacamos àquela realizada em Santiago do Chile (1972) que, no seu documento final, reafirma a função sócio-educativa dos museus; a de Quebec (1984), que cria o MINOM – Movimento Internacional da Nova Museologia e, ainda, o Documento de Caracas (1992), que destaca o museu como canal de comunicação, reafirma o seu papel social e o estímulo à reflexão crítica.

**DO MUSEU NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA, BEM
COMO AO IMPORTANTE PAPEL DO ICOFOM –
INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY, QUE
TEM APROXIMADO PROFISSIONAIS DOS VÁRIOS
CONTINENTES, ATRAVÉS DAS REUNIÕES E DE
PUBLICAÇÕES.**

**À MEDIDA QUE AS REFLEXÕES TEÓRICAS
AMPLIAM O CONCEITO DE MUSEU E DE SUA FUNÇÃO, A
VIABILIDADE DAS PROPOSIÇÕES REQUER, TODAVIA,
QUE AS PRÁTICAS SEJAM REPENSADAS: O FATO DA
MUSEOLOGIA SE CONFIGURAR COMO UMA
DISCIPLINA APLICADA, ISTO É, SUSCETÍVEL DE
PRÁTICA, POSSIBILITA O DESENVOLVIMENTO DE
METODOLOGIAS PARA ESSAS APLICAÇÕES.**

***“DESTA FORMA, É VIÁVEL CONSIDERAR QUE À
MUSEOLOGIA CABE A EXPERIMENTAÇÃO E ANÁLISE DA
RELAÇÃO MUSEAL, ENTENDIDA COMO O EIXO DE UM
PROCESSO DE COMUNICAÇÃO ENTRE O HOMEM/
OBJETO/ CENÁRIO.”*** NESTE CASO, OS ESTUDOS TÊM
QUE ESTAR VOLTADOS A TODOS OS ELEMENTOS DO
TRIÂNGULO E NÃO A UM SÓ DELES, POIS O
IMPORTANTE É A RELAÇÃO QUE SE ESTABELECE
ENTRE OS VÉRTICES.

A partir do momento que o homem começa a se relacionar com os objetos e a preservá-los, na medida em que os seleciona e os retira do circuito econômico, de consumo ou de uso cotidiano, o fato museal passa a se caracterizar como fenômeno museal¹⁰, que tanto pode ser analisado através de diferenciadas disciplinas como pode, também, ser construído. Esta é uma das especificidades que

⁹ BRUNO, Cristina. *Museologia e Museus: Princípios, problemas e métodos*. Lisboa: UHLT, 1997. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 10, p. 18).

¹⁰ Neste sentido, o museu é um fenômeno museológico.

diferenciam a Museologia de outras disciplinas, que apenas o analisam, o que é o mais importante, porque é o que dá à Museologia a dimensão de disciplina aplicada. Daí ser importante saber construir esses processos.

É A SELEÇÃO DAS REFERÊNCIAS PATRIMONIAIS QUE DELINEIA AS ESTRATÉGIAS, OU SEJA, OS PROCESSOS MUSEOLÓGICOS, QUE LEVARÃO AO MODELO. POR ISSO, A DEFINIÇÃO DE POLÍTICAS É IMPORTANTE PARA DAR MAIOR OBJETIVIDADE, PARA “ENQUADRAR” O MUSEU, EXPERIMENTAR A VOCAÇÃO DO SEU ACERVO. PARA QUALQUER QUE SEJA O MODELO DE MUSEU (ECLÉTICO, TEMÁTICO, MONOGRÁFICO, BIOGRÁFICO, ETC), O PROCESSO É O MESMO, O QUE MUDA É A METODOLOGIA.

EMBORA NEM SEMPRE O FENÔMENO MUSEAL PASSE POR TODOS OS PROCESSOS MUSEOLÓGICOS, OU SEJA, PELOS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E CIENTÍFICOS DA CADEIA OPERATÓRIA – DE SALVAGUARDA (QUE EVIDENCIA OS PROCESSOS SELETIVOS) E DE COMUNICAÇÃO (QUE EVIDENCIA AS OPÇÕES DE INTERPRETAÇÃO) - OS PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO TÊM A POTENCIALIDADE DE TRANSFORMAR A REALIDADE (INCLUSIVE DO PATRIMÔNIO ABANDONADO), ATRAVÉS DA PEDAGOGIA MUSEOLÓGICA. O OBJETO, VISTO COMO SUPORTE DE INFORMAÇÃO (EXPRESSÃO DA MEMÓRIA), PELO FATO DE TER SIDO SELECIONADO, ENQUADRADO (E, PORTANTO, INTERPRETADO) PODE, ATRAVÉS DO PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO¹¹, SER

¹¹ SÃO VÁRIAS AS RAZÕES SOCIOCULTURAIS PARA A MUSEALIZAÇÃO (IDEOLOGIA DO MOMENTO, DESENVOLVIMENTO DA AUTO-ESTIMA DE UMA DETERMINADA COMUNIDADE, A CONSCIÊNCIA DA TRANSITORIEDADE HUMANA, A BUSCA E AFIRMAÇÃO DA

REINTERPRETADO E, DAÍ, SOFRER NOVAS RE-SIGNIFICAÇÕES. CABE SALIENTAR QUE É ESPECÍFICO DA MUSEOLOGIA POSSIBILITAR O EQUILÍBRIO DA CADEIA OPERATÓRIA: A GUARDA TEM QUE TER A FINALIDADE DE EXTROVERSÃO PARA QUE SE DÊ A EDUCAÇÃO DA MEMÓRIA. EM SUMA, ESTES PROCEDIMENTOS TÊM A POTENCIALIDADE DE TRANSFORMAR O PATRIMÔNIO EM HERANÇA CULTURAL¹².

QUANDO FALAMOS DE POTENCIALIDADES MUSEOLÓGICAS, VIMOS SOB A PERSPECTIVA PROCESSUAL (QUE, TAMBÉM, ESTÁ LIGADA ÀS QUESTÕES POLÍTICAS E IDEOLÓGICAS) QUE TEM POR OBJETIVO SOLUCIONAR PROBLEMAS. A PRESERVAÇÃO, FUNÇÃO BÁSICA DO MUSEU, SÓ TEM SENTIDO QUANDO DO PONTO DE VISTA DA SOCIEDADE, UMA VEZ QUE O MUSEU NÃO DEVE SER PENSADO APENAS PARA O SEU DIRETOR OU PARA O PODER QUE O CRIOU: DEVE, SIM, SER PENSADO COMO UM INSTRUMENTO DE REFLEXÃO SOBRE A DINÂMICA SOCIAL DAS COMUNIDADES, VISANDO À TRANSFORMAÇÃO E À CONSTRUÇÃO DE CIDADANIA. E ISTO PODE SER EFETIVADO EM QUALQUER QUE SEJA O MODELO DE MUSEU: SE É COMUNITÁRIO OU TRADICIONAL, O IMPORTANTE É O USO QUE SE FAZ DE SUAS COLEÇÕES.

RETOMANDO WALDISA GUARNIERI, “A PRESERVAÇÃO PROPORCIONA A CONSTRUÇÃO DE UMA “MEMÓRIA” QUE PERMITE O RECONHECIMENTO DE CARACTERÍSTICAS PRÓPRIAS, OU SEJA A

IDENTIDADE CULTURAL, AS RELAÇÕES AFETIVAS COM OS OBJETOS/REFERÊNCIAS SELECIONADOS, A BUSCA PELO DOMÍNIO TERRITORIAL E, TAMBÉM, A OSTENTAÇÃO DO PODER).

¹² BRUNO, Cristina. *Museologia e Comunicação*. Lisboa: UHLT, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 9, p.10).

**“IDENTIFICAÇÃO”. E A IDENTIDADE CULTURAL É ALGO
EXTREMAMENTE LIGADO À AUTO-DEFINIÇÃO, À
SOBERANIA, AO FORTALECIMENTO DE UMA
CONSCIÊNCIA HISTÓRICA.”¹³**

**É IMPORTANTE SALIENTAR QUE A PEDAGOGIA
MUSEOLÓGICA DESENVOLVE O EXERCÍCIO DO
OLHAR, POSSIBILITA QUE O HOMEM IDENTIFIQUE A
REFERÊNCIA CULTURAL DOS DEMAIS OBJETOS E LHE
DÊ SIGNIFICADOS, ESTIMULANDO A PERCEPÇÃO DA
REALIDADE NO PRESENTE. PERMITE, AINDA, O
REPASSE DOS PROCEDIMENTOS E TÉCNICAS DE
SALVAGUARDA E DE COMUNICAÇÃO PATRIMONIAIS.
ESTA APROPRIAÇÃO PERMITE QUE AS COMUNIDADES
POSSAM ATUAR POR SUA PRÓPRIA INICIATIVA, TANTO
PARA A PRESERVAÇÃO QUANTO PARA A
EXTROVERSÃO DO SEU PATRIMÔNIO.**

**CONFORME JÁ DITO ANTERIORMENTE, O
MUSEU, DE SUAS ORIGENS À ATUALIDADE, TEM
SOFRIDO CONSTANTES TRANSFORMAÇÕES – NA
FORMA E NO CONTEÚDO – DE ACORDO COM
IDEOLOGIAS DO MOMENTO E, NO ÚLTIMO SÉCULO,
PRINCIPALMENTE, PELA ATUAÇÃO DOS
PROFISSIONAIS.**

**SEGUNDO PETER VAN MENSCH¹⁴, PODEMOS
FALAR DE TRÊS REVOLUÇÕES MUSEOLÓGICAS: A
PRIMEIRA, QUE SE DÁ NA TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX
PARA O SÉCULO XX, COM AS ORGANIZAÇÕES**

¹³ GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação*. Rio de Janeiro: IBPC, 1990. (Cadernos de Museologia, n. 3, p. 10).

¹⁴ MENSCH, Peter van. *Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural*. ICOFOM LAM, 1991. p. 9-10. Comunicação oral em Seminário Intensivo ao Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 19 a 23 de novembro de 2001.

PROFISSIONAIS, A PUBLICAÇÃO DE PERIÓDICOS E MANUAIS, COM O DESENVOLVIMENTO DE CÓDIGOS DE ÉTICA E ORGANIZAÇÃO DE ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS, DENTRE OUTROS. A SEGUNDA REVOLUÇÃO TERIA O SEU EMBRIÃO NA DÉCADA DE 70 DO SÉCULO XX, QUANDO GEORGES HENRI RIVIÈRE ESCREVE UM TRATADO SOBRE O QUE SERIA O MUSEU DO FUTURO, A PEDIDO DA UNESCO. AS DISCUSSÕES A PARTIR DAÍ LEVAM A UMA NOVA DIVISÃO ORGANIZACIONAL DOS MUSEUS, NÃO BASEADA NAS COLEÇÕES E SIM NAS FUNÇÕES. O QUE MARCARIA ESTA REVOLUÇÃO SERIA O NASCIMENTO DA NOVA MUSEOLOGIA. EM RELAÇÃO À TERCEIRA, COM INÍCIO NA DÉCADA DE 80 E QUE PERMANECE NA ATUALIDADE, NÃO SABE AFIRMAR SE É REALMENTE UMA REVOLUÇÃO OU APENAS UMA EVOLUÇÃO DA ANTERIOR. NESTE CASO, A REFERÊNCIA ESTÁ NO GERENCIAMENTO, EM COMO O PROFISSIONAL DEVE SE POSICIONAR PARA O DESENVOLVIMENTO DE MODELOS CONCEITUAIS, DO SENSO CRÍTICO, DA INICIAÇÃO DE UMA TERMINOLOGIA UNIFICADA, ETC. A TERCEIRA REVOLUÇÃO SE DÁ, PORTANTO, MAIS NA PERSPECTIVA GERENCIAL DOS MUSEUS.

NESSA PERSPECTIVA GERENCIAL, ACRESCENTAMOS, AINDA, A SEGUINTE AFIRMAÇÃO
“LES MUSÉES DEVIENNENT DES ÉTABLISSEMENTS CULTURELS OÙ SE CONJUGUENT LES EXIGENCES DU SERVICE PUBLIC ET LES PRINCIPES DE GESTION DE L’ENTREPRISE. SANS JAMAIS S’ECARTER DES MISSIONS ESSENTIELLES DE CONSERVATION, DE RECHERCHE ET D’ÉDUCATION, CETTE MUTATION NE SAURAIT ÊTRE SANS EFFET SUR LES MÉTHODES.”¹⁵

¹⁵ SALLOIS, JACQUES. *UN PROJET CULTUREL POUR CHAQUE MUSÉE*. FRANCE: DIRECTION DES MUSÉES DE FRANCE, JUN. 1992. S/P. (“OS MUSEUS SE TORNAM ESTABELECIMENTOS CULTURAIS ONDE SE CONJUGAM AS EXIGÊNCIAS DO SERVIÇO

Mensch, em artigo publicado em 1992, salienta que “(...) devido ao aumento das dificuldades financeiras, os museus existentes tendem a racionalizar sua estrutura organizacional. Economia, eficiência e efetividade são as palavras-chave da gerência dos museus modernos. (...) Eles têm de definir seus objetivos de maneira mais precisa. (...) No entanto, eficiência e efetividade não deveriam ser definidos por gerentes e políticos. Esses conceitos são ferramentas úteis para ajudar na formação e implementação da política do museu, mas eles devem ser orientados e controlados por uma perspectiva museológica.”¹⁶

**É NESTA PERSPECTIVA QUE PROCURAREMOS
DESENVOLVER ESTE TRABALHO, AO BUSCAR A
PROPOSIÇÃO DE METODOLOGIAS PARA A
ELABORAÇÃO DE PROGRAMAS PARA O QUE DEVERÁ
SER O CENTRO DE MEMÓRIA DO SAMBA DA CIDADE DE
SÃO PAULO.**

Em primeiro lugar, precisamos analisar os vários modelos de museu para definirmos em qual deles esta instituição deverá se configurar. Assim podemos definí-los¹⁷:

PÚBLICO E OS PRINCÍPIOS DE GESTÃO EMPRESARIAL. SEM JAMAIS DESCARTAR AS MISSÕES ESSENCIAIS DE CONSERVAÇÃO, DE PESQUISA E DE EDUCAÇÃO, ESTA MUDANÇA NÃO SERIA SEM EFEITO SOBRE OS MÉTODOS”).

¹⁶ MENSCH, Peter van. *Não ao padrão*. Jornal da Tarde, São Paulo, 16 set. 1992. Caderno de sábado.

¹⁷ Material didático da disciplina “*Museologia: princípios teórico-metodológicos e a historicidade do fenômeno museal*”, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Maria Cristina Oliveira Bruno, 5 set. 2001, p. 58. Uma outra tipologia de museus está disponibilizada no anexo 1.

- a) Museus ecléticos: grande herança que recebemos do século XVIII, seus acervos são multidisciplinares, onde encontramos desde coleções de arqueologia e paleontologia a coleções de arte decorativa, arte sacra, etc;
- b) Museus temáticos, monográficos e biográficos: ao contrário dos museus ecléticos, têm recortes patrimoniais específicos;
- c) Ecomuseus e museus comunitários: em geral, são criados através de um processo museológico articulado a partir de três variáveis, que são o território, o patrimônio e a população (embora nem todos consigam trabalhar as três em equilíbrio). A auto-gestão administrativa e financeira é o que almejam, mas também podem contar com a colaboração de empresas privadas ou do poder público;
- d) Museus de cidade, de praça e de rua: no primeiro caso, procura-se preservar a memória da cidade como uma síntese de seus aspectos (fundação, festas, religiosidade, economia, etc); nos outros dois, são os espaços públicos, os lugares da memória, que são musealizados ou servem como locais para a realização de exposição;
- e) Museus de sociedade: neste caso, o que se prioriza é a comunidade e a dinâmica social;
- f) Museus de território: é trabalhado a partir da delimitação regional cultural e do meio ambiente;

g) Ações museológicas e em rede (virtual e real): sistema integrado de intercâmbio de informação, de produção de conhecimentos e de profissionais, têm colaborado tanto na revitalização de museus como no gerenciamento da informação.

PARA RETOMARMOS A PERGUNTA DE COMO DEVERÁ SE CONFIGURAR O CENTRO DE MEMÓRIA DO SAMBA, APRESENTAREMOS A EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS¹⁸ DO PROJETO DE LEI EM QUE FOI CRIADO O MUSEU DO SAMBA, PELO VEREADOR VITAL NOLASCO, COMO FORMA DE EXTRAIR SUBSÍDIOS PARA A DEFINIÇÃO DO PERFIL DA INSTITUIÇÃO.

“CONSIDERANDO QUE SÃO PAULO FORMOU-SE COM INTERPOSTO DE VÁRIAS CULTURAS NACIONAIS, ENTRE ELAS, AS AFRO-BRASILEIRAS;

CONSIDERANDO QUE O SAMBA E O CARNAVAL CONSTITUEM-SE COMO ELEMENTOS FUNDAMENTAIS DA IDENTIDADE NACIONAL;

CONSIDERANDO A IMPRESCINDÍVEL PARTICIPAÇÃO DOS POVOS DE MATRIZES AFRICANAS NA FORMAÇÃO POLÍTICA, ECONÔMICA E CULTURAL DO PAÍS;

CONSIDERANDO QUE OS MARCOS DA CULTURA DE MATRIZ AFRICANA SÃO VISÍVEIS NA COSMOVISÃO NACIONAL, NA ELABORAÇÃO DE MANIFESTAÇÕES CULTURAIS QUE, COM O PASSAR DO TEMPO, PERDERAM SUAS FRONTEIRAS ÉTNICAS E A PRESERVAÇÃO DE FRAGMENTOS CIVILIZATÓRIOS ORIGINÁRIOS AFRO-BRASILEIROS;

¹⁸ Câmara Municipal de São Paulo. Exposição de Motivos, Lei Nº 12.380, de 13 de junho de 1997, por Vital Nolasco.

**CONSIDERANDO O LEGADO QUE A SOCIEDADE
BRASILEIRA TEM COM OS AFRO-BRASILEIROS
QUE, DURANTE MAIS DE 350 ANOS,
CONSTRUÍRAM COM O SEU TRABALHO A
INFRA-ESTRUTURA MATERIAL DESSE QUE É
UM DOS MAIORES PAÍSES DO MUNDO;**

Considerando que, apesar de mais de cem anos de assinado o decreto que aboliu a escravidão, a população afro-brasileira sobrevive em condições precárias, fragilizando a sua auto-estima e auto-imagem, necessitando, portanto, de valores que reconstituam a sua auto-confiança fragmentadas pela escravidão e a violência racial, sugerimos o presente projeto que visa a criação do museu do samba no município de São Paulo.”

Portanto, se voltarmos ao último parágrafo da exposição de motivos, provavelmente deverá se constituir como um Museu de Identidade e em sistema de rede.

Para justificar a escolha, acreditamos ser pertinente analisarmos o conceito de identidade. Iniciaremos, então, com Bosch¹⁹ que, como forma de refletir de maneira crítica sobre a definição de museu proposta pelo ICOM²⁰, procura analisar os

¹⁹ BOSCH, Sebastián. *Consideraciones teoricas para la Museologia, el patrimonio intangible y la identidad cultural*. In: *Muséologie et Patrimoine Intangible*. Rencontre ICOFOM, 2000 .

²⁰ “O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que realiza pesquisas concernentes aos testemunhos materiais do homem e do seu

conceitos de documento, cultura e identidade, para embasar teoricamente a mesma importância que deve ter o patrimônio tangível e intangível nos museus.

CONSIDERA DOCUMENTO TODO OBJETO TANGÍVEL E INTANGÍVEL, POIS É PORTADOR DE INFORMAÇÕES SOBRE O HOMEM E O SEU ENTORNO.

A CULTURA SE CARACTERIZA COMO UMA FORMA INTEGRAL DE VIDA CRIADA HISTÓRICA E SOCIALMENTE POR UMA COMUNIDADE, DE ACORDO COM AS RELAÇÕES QUE ESTABELECE COM A NATUREZA, COM A PRÓPRIA COMUNIDADE E COM OUTRAS COMUNIDADES, E COM O SOBRENATURAL.

EM RELAÇÃO À IDENTIDADE, ESCLARECE QUE HÁ PELO MENOS DUAS INTERPRETAÇÕES QUE SE CORRESPONDEM COM DUAS TENDÊNCIAS FILOSÓFICAS, QUE É A DE DEFINIR IDENTIDADE POR DIFERENÇA (ONDE É PRECISO DOMINAR O OUTRO NA BUSCA PELO CONHECIMENTO) E POR PERTINÊNCIA, QUANDO ALGUÉM ENCONTRA SEU LUGAR ATRAVÉS DO DESCOBRIMENTO DE VÍNCULOS REAIS COM OUTRAS PESSOAS, E NÃO POR OPOSIÇÃO. “LA IDENTIDAD CULTURAL ESTA EXPRESADA COMO UNA CONSECUENCIA Y NO COMO UN OBJETO EM SI, ES LA CONSECUENCIA SOCIAL INMEDIATA DE LA IDENTIFICACIÓN DE UN SUJETO O UN GRUPO CON SU CULTURA Y SUS PRODUCTOS HETEROGÉNEOS, SU AUTORRECONICIMIENTO A TRAVÉS DEL PROCESO DEL CONOCIMIENTO HUMANO (SENSIBLE Y RACIONAL) Y DEL DESARROLLO DE LA CONCIENCIA HISTÓRICO SOCIAL.”²¹

entorno, os adquire, conserva, comunica e principalmente os exhibe para fins de estudo, educação e deleite”.

²¹ LINARES, José, 1992. *apud* BOSCH, Sebastián.

“A IDENTIDADE CULTURAL SE EXPRESSA COMO UMA CONSEQÜÊNCIA E NÃO COMO UM OBJETO EM SI: É A

Por isso, a importância de trabalhar com o aspecto retrospectivo da identidade (o conhecimento de nossa história nos leva a questionamento de quem somos e porque somos) e o prospectivo (o conjunto de ações futuras que nos levarão a ser o que queremos, em termos pessoal e social).

Para François Hubert²², se antes etnicidade e identidade eram colocadas como conceito único, hoje há uma distinção: a primeira, de caráter objetivo, é definida como o conjunto de particularidades de uma cultura (instrumentos, arqueologia, sociologia, etc) e a segunda, de noção subjetiva, é a cultura para criar representação que os grupos humanos fazem para se perceberem em relação aos outros.

Segundo ele, a noção de identidade coloca um problema ao museu, que é o da fragmentação, da multiplicação dos patrimônios locais. Por isso, na França não se fala mais de museu de identidade para definir os museus regionais, até porque os indicadores de identidade são diferentes para as gerações.

CONSEQÜÊNCIA SOCIAL IMEDIATA DA IDENTIFICAÇÃO DE UM SUJEITO OU GRUPO COM SUA CULTURA E SEUS PRODUTOS HETEROGÊNEOS, SEU AUTO-RECONHECIMENTO ATRAVÉS DO PROCESSO DO CONHECIMENTO HUMANO (SENSÍVEL E RACIONAL) E DO DESENVOLVIMENTO DA CONSCIÊNCIA HISTÓRICO-SOCIAL”.

²² Comunicação oral de François Hubert, Conservateur en Chef do Musée de Bretagne, em Seminário Intensivo ao Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, em 22 de abril de 2002.

Para Peter van Mensch, o museu de identidade, voltado para comunidades muito bem definidas, ajudam-nas a se expressarem. Entretanto, aponta o dilema que isto gera: a importância e responsabilidade para uma comunidade específica, por um lado, e, por outro, como explicar essa relevância para as outras comunidades. Desta forma, mesmo que seja de identidade, tem que ser relevante também para outros grupos não diretamente relacionados ao tema abordado. Acrescenta, ainda, que a informação, o conhecimento estão no centro de qualquer que seja o modelo, por isso, é importante saber escolher e justificar as suas práticas.

A FUNÇÃO CONTEMPORÂNEA DO MUSEU É POLÍTICA E SOCIAL E ESTÁ LIGADA À CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES. É A CONTINUADA REFLEXÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA QUE TRANSFORMARÁ OS MUSEUS EM LOCAL DE CONTESTAÇÃO. ATRAVÉS DOS PROCESSOS DE MUSEALIZAÇÃO, BUSCA-SE MELHORAR A QUALIDADE DE VIDA DA COMUNIDADE E O SEU DESENVOLVIMENTO. NÃO DEVEMOS ESQUECER, NO ENTANTO, QUE A BASE DE AÇÃO ESTÁ NO PRÓPRIO PATRIMÔNIO PARA QUE NÃO SE CONFUNDA COM OUTROS TIPOS DE TRABALHO COMUNITÁRIO. É ATRAVÉS DAS REFERÊNCIAS PATRIMONIAIS QUE SE PODE TOMAR CONHECIMENTO DAS CARACTERÍSTICAS DAQUELA COMUNIDADE, ABORDAR A DINÂMICA SOCIAL, LEVANDO À CONSCIENTIZAÇÃO.

A linguagem museológica pode ser a alavanca para o desenvolvimento do indivíduo e da coletividade, levando aquele a desenvolver sua auto-estima e, a partir daí, exercer a sua cidadania pois, quanto mais consciente de sua realidade, mais condição terá de trabalhá-la. É no museu, local de preservação das referências patrimoniais, que o objeto testemunho pode ser transformado em

objeto diálogo²³. O museu deve ser entendido, então, como um canal de comunicação que se realiza, dentre outros, através da exposição.

Vale, então, ressaltar a distinção que Davallon²⁴ faz de exposição e museu: a exposição é apenas um dispositivo comunicacional, o museu, com sua função social, está comprometido com a produção do saber, a preservação dos objetos e a comunicação com o visitante.

Nosso trabalho também pretende discutir dois pontos: o primeiro, por que o samba, símbolo da identidade nacional, não mereceu, até os dias atuais, uma instituição que o representasse?²⁵ Sabemos que museus brasileiros têm, em seus acervos, objetos significativos do carnaval (e não especificamente do samba). Todavia, desconhecemos a existência de um museu com o recorte específico (no nosso caso, é um museu do samba, e não do carnaval; da cidade de São Paulo, e não do Brasil). Cabe, então, falarmos da diferença entre samba e carnaval e contextualizarmos o primeiro, mais recente, no segundo, cuja origem remonta à Antigüidade. O segundo ponto é: como este recorte pode ser musealizado? Como pode ser resolvida a problemática no que se refere à cadeia operatória museológica²⁶?

²³ BRUNO, 1997, *op. cit.*

²⁴ DAVALLON, Jean. *L'évolution du rôle des musées*. (La Lettre de l'Ocim, n. 49, p. 45).

²⁵ Admitimos, no entanto, que de uma forma ou de outra o samba é preservado em Museus da Imagem e do Som, Museus do Folclore e no próprio Museu do Carnaval, no Rio de Janeiro.

²⁶ Neste caso, podemos tomar como exemplo museus do folclore, que têm objetos semelhantes àqueles significativos do carnaval, em termos de material e dimensão.

TAMBÉM FAZ-SE NECESSÁRIO JUSTIFICAR A ESCOLHA POR UM SISTEMA DE REDE. AO ANALISAR A POLÍTICA DE AQUISIÇÃO NOS MUSEUS BRASILEIROS PARA UMA POSSÍVEL REORIENTAÇÃO, BITTENCOURT²⁷ CONSIDERA OS SEGUINTE ASPECTOS: A INCORPORAÇÃO DE OBJETOS RECENTES, UMA VEZ QUE ESTA NÃO TEM SIDO UMA PRÁTICA NOS ÚLTIMOS CINQUENTA ANOS; A RELEVÂNCIA DA PESQUISA MUSEOLÓGICA, QUE EVIDENCIA O PERFIL INSTITUCIONAL E O CARÁTER DO ACERVO, PARA NORTEAR AS AQUISIÇÕES, EVITANDO A INCORPORAÇÃO DEMASIADA E INDEVIDA; A IMPLANTAÇÃO DE REDE COMO POSSÍVEL SOLUÇÃO À INCORPORAÇÃO E MANUTENÇÃO DOS ACERVOS. DESTA FORMA, PÕE EM EVIDÊNCIA AS SEGUINTE VANTAGENS:

- 1. CRIA A POSSIBILIDADE DE UM SISTEMA DE MUSEUS CONCEBIDO COMO UM GRANDE SISTEMA DE INFORMAÇÕES SOBRE O PATRIMÔNIO HISTÓRICO-CULTURAL DEPOSITADO EM INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS: CADA UNIDADE MUSEOLÓGICA PASSARIA A CONSTITUIR UMA BASE DE DADOS, COM AMPLO ACESSO ÀS INFORMAÇÕES DEPOSITADAS NAS OUTRAS UNIDADES-BASES DE DADOS;**
- 2. ENQUANTO FUNÇÃO SOCIAL, OS OBJETOS PODERIAM SER DESLOCADOS E REALOCADOS FISICAMENTE, DE MANEIRA A COLOCAR ACERVOS**

²⁷ BITTENCOURT, José Neves. *Sobre uma política de aquisição para o futuro*. Cadernos de Museologia, IBPC, Nº 3, 1990.

À DISPOSIÇÃO DE UM MAIOR NÚMERO DE USUÁRIOS, ALÉM DA POSSIBILIDADE QUE ESTES JÁ TERIAM DE ACESSAR INFORMAÇÕES DISPONÍVEIS NAS DIVERSAS UNIDADES-BASES DE DADOS;

3. OS MUSEUS COM DIFICULDADES DE ACERVO PODERIAM PLANEJAR SUAS EXPOSIÇÕES COM BASE NO EMPRÉSTIMO DE OBJETOS FEITO A MUSEUS ONDE EXISTISSEM OBJETOS OU CATEGORIAS DE OBJETOS EM EXCESSO.

“Alguns especialistas consideram que o futuro do museu é transformar-se em um sistema de preservação e difusão do patrimônio histórico-cultural. Mesmo no Brasil, já não é nova a discussão, em torno da interligação de unidades museológicas através de sistemas integrados de comunicação informatizada, e têm sido feitos esforços em criar sistemas de gerenciamento de acervos museológicos.”²⁸

A defesa de um banco de dados comum também pode ser observada na proposta de implantação do Memorial do Oeste, em Cascavel, no estado do Paraná, elaborada por Cristina Bruno²⁹. De acordo com o trabalho, salienta que *“A coleta exaustiva não deverá ser o objetivo deste Banco de Dados Patrimonial. Ao contrário, o fundamental para a metodologia deste projeto é o constante*

²⁸ BITTENCOURT, José Neves . *Op. cit.*, p. 30.

²⁹ BRUNO, 1997, *op. cit.*, p. 97.

relacionamento com a população por meio de empréstimos temporários, identificação de peças ou práticas culturais, entre outras formas de participação. Nestes casos, cabe à equipe do museu desenvolver mecanismos junto à população que possibilitem a preservação in loco.”

No presente caso, a inserção no modelo de rede justifica-se por, ao menos, três razões:

- 1ª. SE CONSIDERARMOS QUE, EM UM PRIMEIRO MOMENTO, O PÚBLICO ALVO SERÁ AQUELE FORMADO PELAS COMUNIDADES QUE PARTICIPAM DA ORGANIZAÇÃO DO CARNAVAL DE SÃO PAULO E PELA COMUNIDADE NEGRA³⁰, ESSAS COMUNIDADES DEVERÃO ESTAR REPRESENTADAS NO MUSEU. AINDA, SE TOMARMOS SOMENTE AS ESCOLAS DE SAMBA COMO EXEMPLO, CADA UMA DELAS JÁ TERIA, A CADA ANO, UM ACERVO SIGNIFICATIVO EM TERMOS DE NÚMERO DE OBJETOS E DE DIMENSÕES. SOMANDO CADA UM DELES BEM COM O DE OUTRAS REPRESENTAÇÕES NO TEMA SAMBA, E ESTE NO CONTEXTO DO CARNAVAL, DEVERÍAMOS CONSIDERAR A AMPLITUDE DOS ESPAÇOS EXPOSITIVOS E DE RESERVA TÉCNICA. SERIA VIÁVEL EM TERMOS DE ESTRUTURAÇÃO E, DEPOIS, DE MANUTENÇÃO?**
- 2ª. SE A INSTITUIÇÃO MUSEAL DEVE SER UM ESPAÇO DE RELAÇÃO, DE REFLEXÃO E DEVE SER PENSADA COMO UM INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO, SE A PEDAGOGIA MUSEOLÓGICA POSSIBILITA O APRIMORAMENTO DO OLHAR E, AINDA, SE OS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E CIENTÍFICOS DA CADEIA OPERATÓRIA MUSEOLÓGICA SÃO**

³⁰ É este o objetivo presente na Exposição de Motivos do Projeto de Lei de criação do Museu do Samba.

PASSÍVEIS DE REPASSE, ENTÃO ACREDITAMOS QUE É LEGÍTIMO QUE CADA UMA DAS COMUNIDADES TENHA O SEU PRÓPRIO CENTRO DE MEMÓRIA, PARTICIPANDO DE TODO O PROCESSO, DA SELEÇÃO DO ACERVO À EXPOGRAFIA;
3ª. SE O ACERVO DE CADA SUBNÚCLEO É DE INTERESSE PARA O TODO, A SOLUÇÃO É QUE HAJA A INTERLIGAÇÃO ENTRE TODAS AS UNIDADES NO QUE DIZ RESPEITO À ALIMENTAÇÃO DE UM BANCO DE DADOS COMUM, BEM COMO DE UMA METODOLOGIA UNIFICADA, REPASSADA ATRAVÉS DO NÚCLEO, COMO FORMA DE TER A VERDADEIRA DIMENSÃO DO ACERVO E DE DEMOCRATIZÁ-LO.

Daí a necessidade do planejamento da instituição onde a programação museológica terá papel fundamental.

Assim, a importância dos programas museológicos e a sua historicidade serão analisadas mais detalhadamente na primeira parte do trabalho. Já vimos que, para cada época, o fazer museal apresentou suas próprias características e que foram as reflexões de teóricos que possibilitaram a mudança de enfoque do objeto para o sujeito e no alargamento da noção de patrimônio: das origens à atualidade, os museus têm sofrido constantes transformações, seja nas técnicas expográficas, nas atividades culturais, no apelo à mídia, e mesmo nos produtos editados em papel e eletronicamente.

Em virtude disto, podemos afirmar que o estudo da programação museológica se deu justamente pela complexidade que vêm adquirindo essas instituições (até por estarem competindo com outras instituições culturais) e, no que diz respeito à gestão, é relativamente recente.

Nesse aspecto, sentimos alguma dificuldade, pois o que comumente encontramos refere-se à programação arquitetônica, uma vez que ela teve início com a preocupação com os espaços públicos,

técnicos e administrativos para acomodar as funções a que se propunha o museu.

No entanto, por acreditarmos que a metodologia indicada poderia ser adaptada para as outras áreas museológicas, desenvolvemos este trabalho.

PRIMEIRA PARTE

Programas Museológicos

1.1. PROGRAMAS MUSEOLÓGICOS – DISCUSSÕES

“Les musées deviennent des établissements culturels où se conjuguent les exigences du service public et les principes de gestion de l’entreprise. Sans jamais s’écarter des missions essentielles de conservation, de recherche et d’éducation, cette mutation ne saurait être sans effet sur les méthodes.”³¹

Programas museológicos: o que são e qual a sua importância para os museus e instituições afins? São estas as questões, e os seus desdobramentos, que trataremos neste capítulo.

Inúmeras são as razões pelas quais os estudos de programação museológica vêm tomando relevância: pelas reflexões no âmbito da Museologia, que têm ampliado conceitualmente as noções de patrimônio bem como o papel do museu na sociedade, pelas grandes transformações que têm passado estas instituições como resultado dessas reflexões, pela multiplicação dos museus, pelo aumento de públicos cada vez maiores e mais exigentes e pelas dificuldades financeiras. Em virtude destes fatores, há uma crescente necessidade de repensar formas de gestão museal mais eficientes para que, se não alcancem a auto-sustentabilidade, ao menos possam alocar seus recursos de forma mais eficaz, sem desperdícios de tempo e de dinheiro.

³¹ SALLOIS, Jacques. *Un projet culturel pour chaque musée*. France: Direction des Musées de France, juin. 1992.

Por isso, se em princípio o conceito de programação estava ligado à arquitetura, pois era necessário se pensar o museu como um organismo onde a otimização de suas funções estava estreitamente ligada à adequada instalação dos seus espaços em termos de localização e de equipamentos, atualmente está vinculado à gestão de museus, em decorrência do apontado no parágrafo anterior.

Desta forma, podemos inferir que o desenvolvimento de metodologias deu-se em razão das demandas, cada vez mais complexas.

A leitura da bibliografia sobre o assunto deste trabalho evidenciou que não há uma terminologia unificada referente à programação, programas e projetos museológicos, sendo estes conceitos usados como sinônimos não só entre diferentes autores, como, também, em um mesmo texto, o que acaba por gerar uma certa confusão. Em vista disto, por uma questão metodológica, procuraremos analisar como alguns autores os definem e, também, como compreendemos os diferentes termos.

Iniciaremos, então, por aquele que consideramos um dos mais importantes museólogos e, possivelmente, o pioneiro no assunto: Georges Henri Rivière.

“La conception d’un musée suppose donc la mise en place d’un processus général (programme scientifique), qui intègre les différents partis possibles de sa mission d’éducation et de culture (programmes de présentation); si on ajoute les fonctions de recherche, d’éducation et de conservation, on déterminera alors le programme d’architecture interne et externe du musée. Le terme de programme revient ainsi logiquement em leit-motiv pour chaque étape essentielle de toute opération muséologique. Viendront ensuite les projets.”³²

³² Georges Henri Rivière. In *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989. p. 269. (“A concepção de um museu supõe então a

Como pode ser observado, há uma hierarquização no processo, que obedece a seguinte ordem: programa científico, programas e, finalmente, projetos.

O'Byrne e Pecquet diferenciam programação de programas: "*Il faut y insister, la programmation est avant tout un mode de pensée et un méthode d'étude. Le programme est un instrument de transmission d'informations et de directives (résultats d'études conduites scientifiquement).*"³³ Portanto, a programação é o estudo e método para o planejamento do museu, enquanto os programas são os diversos documentos que a compõe.

Sallois³⁴ utiliza indistintamente os termos projeto cultural, programação, programas e projetos como sinônimo de programação, uma vez que afirma que qualquer que seja a vinculação institucional ou a dimensão do museu, é necessário definir a sua vocação, o seu perfil, partindo da análise da coleção, do público, do local e dos profissionais, como forma de elaborar o seu projeto cultural.

Neste caso, acreditamos que o termo correto seja projeto museológico (programa científico e estrutural), que é concebido através da programação, viabilizados pelos inúmeros programas e executados através dos projetos decorrentes daqueles documentos.

Quanto aos programas museológicos, podemos defini-los como documentos resultantes de estudos que buscam uma

realização de um processo geral (programa científico), que integra as diferentes partes possíveis de sua missão de educação e de cultura (programas de exposição); se juntarmos as funções de pesquisa, de educação e de conservação, determinaremos então o programa de arquitetura interna e externa do museu. O termo de programa transforma-se assim logicamente em *leit-motiv* para cada etapa essencial de toda operação museológica. Virão em seguida os projetos.”).

³³ O'BYRNE, Patrick; PECQUET, Claude. *La programmation, un outil au service du conservateur, du maître d'ouvrage et du maître d'œuvre – Aspects théoriques*. Paris: Museum, 1979. n. 2, p. 76. (“É preciso insistir, a programação é antes de tudo um modo de pensar e um método de estudo. O programa é um instrumento de transmissão de informações e de diretrizes (resultados dos estudos conduzidos cientificamente)”).

³⁴ SALLOIS, 1992, *op. cit.*

formulação concreta das necessidades institucionais, a partir do programa científico do museu, visando torná-los compreensíveis às diversas esferas institucionais, tanto internas como externas, possibilitando a sua implantação. Os programas, de caráter técnico e prático, permitem estabelecer prioridades, possibilitam a continuidade e, ainda, dão credibilidade para que os possíveis investidores/colaboradores se tornem de fato³⁵.

A articulação entre programação e gestão museológica e a redefinição de relações entre os museus e os diferentes níveis de gestão institucional têm sido preocupações em alguns países. Da mesma forma que na França, em Portugal “(...) *um conjunto de reflexões no que toca em particular ao conceito de sustentabilidade. A partir dos exemplos distribuídos geograficamente e reportados a três figuras institucionais de características contextuais distintas – museus centrais, municipais/de autarquia, de fundação/associação – serão sucintamente discriminados e analisados alguns vectores constitutivos desse conceito, tendo em conta a centralização/descentralização funcional e territorial das estruturas museológicas referidas.*”³⁶

“UN PROJET CULTUREL POUR CHAQUE MUSÉE”,
EDITADO PELA DIRECTION DES MUSÉES DE FRANCE,
PODE SER CONSIDERADO UM GUIA PARA AUXILIAR OS
MUSEUS DA FRANÇA NA DEFINIÇÃO DE SEU PROJETO

³⁵ O'BYRNE et PECQUET, 1979, *op. cit.*

³⁶ LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia, PEREIRA, Benjamim Enes. *Apresentação de situações ilustrando a necessidade de relação entre programação museológica e modelo de gestão*. Seminário Internacional de Programação Museológica. Setúbal, 16 maio 2001. (Material obtido junto à organização do evento).

CULTURAL³⁷. ELABORADO POR JACQUES SALLOIS³⁸, NA OCASIÃO O DIRETOR, ANALISA A MODIFICAÇÃO NAS RELAÇÕES E NO FUNCIONAMENTO DA ADMINISTRAÇÃO CENTRAL, DO SISTEMA DE MUSEUS E DE MANTENEDORES EM GERAL, EM VIRTUDE DO DESENVOLVIMENTO E MULTIPLICAÇÃO DOS MUSEUS NAQUELE PAÍS. A DEFINIÇÃO DE OBJETIVOS PARA UMA POLÍTICA COERENTE, ELABORADA EM CONJUNTO, VISA A DESCENTRALIZAÇÃO, A DIVISÃO DE RESPONSABILIDADES E O DESPERTAR DE INTERESSE PELOS MUSEUS, COMO FORMA DE ATENDER ÀS NOVAS NECESSIDADES.

SEGUNDO ELE, O MUSEU, FACE ÀS NOVAS EXIGÊNCIAS, DEVERÁ SE PERGUNTAR SOBRE A SUA VOCAÇÃO E DAÍ DEFINIR O SEU PROJETO CULTURAL. AS REFLEXÕES DEVEM SER ORGANIZADAS EM TORNO DAS COLEÇÕES, DOS PÚBLICOS, DO LOCAL E DOS PROFISSIONAIS. *“DANS LE CADRE DU RENOUVEAU DU SERVICE PUBLIC ENGAGÉ PAR LE GOUVERNEMENT, LE PROJET DE DÉVELOPPEMENT DES MUSÉES DE FRANCE ENTREPRIS EN 1990 ET 1991 A ABORDÉ CHACUN DE SES THÈMES. IL A PERMIS DE PRÉCISER CE QUE DEVRAIT ÊTRE UN PROJET CULTUREL POUR CHAQUE MUSÉE.”*³⁹

CONFORME JÁ DISCUTIDO, ACREDITAMOS QUE UTILIZA O TERMO PROJETO CULTURAL COMO PROJETO MUSEOLÓGICO, TAMBÉM DEFINIDO COMO PROJETO GLOBAL.

Da mesma forma que no parágrafo anterior, o autor usa o termo projeto cultural como sinônimo de projeto museológico:

³⁷ Termo usado pelo autor.

³⁸ SALLOIS, 1992, *op. cit.*

³⁹ (“No quadro de renovação do serviço público engajado pelo governo, o projeto de desenvolvimento dos museus da França empreendido em 1990 e 1991 abordaram cada um de seus temas. Ele permitiu precisar o que deveria ser um projeto cultural para cada museu”).

*“Déterminer, pour chaque projet culturel, un nombre restreint d’orientations et d’objectifs, cadrés et définis selon des missions qui auront été dégagées en fonction de destinataires précis et des partenaires, et en fonction des limites budgétaires, se fixer un “minimum vital” en quelque sorte pour qu’il soit réalisable dans une concertation interne et externe.”*⁴⁰ Neste caso, “pour chaque projet culturel” seria o projeto museológico para cada uma das instituições.

De acordo com o autor, o diagnóstico⁴¹ é a origem do projeto cultural (que denominamos projeto museológico). Já no parágrafo seguinte, pensamos que usa o termo projeto como sinônimo de programa, pois fala que um projeto de restauração⁴² deve ser coerente (no caso, o programa, pois a coerência está no âmbito das prioridades) e, em seguida, que a política editorial deve estar inserida no “projeto global” do museu (aqui, realmente o que consideramos um projeto museológico).

⁴⁰ (“Determinar, para cada projeto cultural, um número restrito de orientações e de objetivos, enquadrados e definidos segundo as missões que teriam sido expressas em função de destinatários precisos e dos colaboradores, e em função dos limites orçamentários, se fixar um “*minimum vital*” de qualquer tipo para que ele seja realizável em um acordo interno e externo”).

⁴¹ Do conteúdo das coleções, da história de sua constituição, da evolução das suas relações com o local e o prédio, uma vez que são as coleções que determinam a identidade do museu.

⁴² Um programa de restauração poderá ser desmembrado em diversos projetos (de têxteis, de papel, de tela, etc), que deverão ser executados de acordo com a prioridade. Da mesma forma, o programa é resultado da programação na área de salvaguarda e, mais especificamente, na de conservação.

Ao falar especificamente da arquitetura (seja a construção de um novo prédio seja a adequação de prédios antigos), utiliza a terminologia que consideramos correta: *“Au conservateur d’aller, dans sa programmation, au-delà du strict discours sur les collections, de penser aussi en termes d’espaces, de parcours, de lumière”*. E, ainda, *“les musées ont pour vocation de présenter des collections à des publics. Et cependant le public est souvent le grand oublié des programmations.”*⁴³

Por outro lado, quando fala dos imperativos orçamentários, deixa clara a distinção entre programas e projeto: *“de la cohérence du projet dépend la garantie des programmes et des moyens mis à disposition.”*⁴⁴

Em leituras dos resumos apresentados por profissionais de museus no “Seminário Internacional sobre a Programação Museológica”, promovido pela Câmara Municipal de Setúbal, no período de 14 a 16 de maio de 2001, percebemos que os portugueses também usam o termo programação de acordo com o nosso conceito, ou seja, como linhas norteadoras a partir das quais um conjunto de programas é elaborado. Na apresentação de caso “A Programação

⁴³ (*“O diretor deve ir, na sua programação, além do estrito discurso sobre as coleções, de pensar também em termos de espaços, de percurso, de iluminação. (...) os museus têm por vocação de apresentar as coleções aos públicos. E, entretanto, o público é freqüentemente o grande esquecido das programações”*).

⁴⁴ (*“Da coerência do projeto depende a garantia dos programas e dos meios colocados à disposição”*).

Museológica na Área de Implantação do Mosteiro de Alcobaça.”⁴⁵

Lameiras-Campagnolo diz: *“Encarada como uma resposta específica aos imperativos parcialmente contraditórios dos bens museológicos e dos diferentes interlocutores do museu e, logo como um processo avaliável e reformulável num quadro rigoroso e sistematizado, a programação museológica foi simultaneamente concebida em estreita relação com a previsível gestão da futura estrutura, por forma a introduzir desde o início do processo, os parâmetros e os quesitos favorecendo a sua gestão sustentada.”*

A programação museológica como mecanismo para se repensar o museu e a ser trabalhado por todos os seus setores fica claro na fala de Joaquim Pais de Brito, do Museu Nacional de Etnologia⁴⁶: *“Entendemos esta (atividades de programação) como a própria substância do Museu e não algo exterior em relação a este como uma instituição preexistente. E, por isso, ela organiza-se em dois pólos de reflexão museológica. Um deles aponta para a forte articulação entre todos os setores do Museu que, simultaneamente, permitem e devem ser potenciados em qualquer actividade que nele se programe. O segundo revela o museu como lugar que*

⁴⁵ LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia; MENDONÇA, Carlos; MONTEIRO, João Oliva. *A “programação museológica” para a implantação do Mosteiro de Alcobaça*. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica, Setúbal, maio 2001. (Material obtido junto à organização do evento).

⁴⁶ BRITO, Joaquim Pais de. *Programação no Museu Nacional de Etnologia*. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica, Setúbal, maio 2001. (Material obtido junto à organização do evento).

continuamente se repensa e, assim, se resitua nos problemas teóricos e metodológicos das disciplinas que organizam as suas áreas de intervenção.”

Para Van Praët⁴⁷, a programação na área de exposições⁴⁸ do Muséum d’Histoire Naturelle de Neuchâtel foi a responsável pelo aumento de visitantes, que em 1985 era menos de 10.000 ao ano (a cidade tem 35.000 habitantes), para 80.000 em 1998. Ao analisarem que as exposições de longa duração não contribuía para o retorno de visitantes, desenvolveram uma política de exposições temporárias, a partir de temas inusitados e trabalhados de forma criativa e que atendessem às diversas faixas etárias. Essas exposições deram maior visibilidade ao museu, uma vez que suscitaram outros desdobramentos: a itinerância para outras cidades da Suíça e outros países, as publicações, a criação de um *site* do museu e a ampliação da animação cultural, com a criação de ateliês e atividades para o público escolar e para as famílias, formando públicos cativos e trazendo visitantes de outras regiões.

Acreditamos que Georges Henri Rivière, um dos mais expressivos profissionais de Museologia, tenha sido um dos pioneiros no estudo da programação museológica. Ainda na década de 30, defendia que, desde o nascimento, o museu deveria ser dotado de uma política geral/estrutural, pois são as linhas diretivas que possibilitam a elaboração dos diversos programas (de pesquisa, de

⁴⁷ PRAËT, Michel van. *De Rats à La grande ilusion: l’enjeu de la programmation des expositions* ao Muséum d’Histoire Naturelle de Neuchâtel. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica, Setúbal, maio 2001. (Material obtido junto à organização do evento).

⁴⁸ O termo programação aqui se justifica pelo fato dos estudos terem se voltado especificamente para a área de exposições, buscando uma visão global das necessidades, e da qual vários programas e projetos foram elaborados.

documentação, de exposição, etc)⁴⁹. Assim, cada museu deveria ter um programa (global) de acordo com a sua vocação.

Porém, como os museus são instituições dinâmicas e, por isso, sujeitas a uma série de modificações, seja em relação a circunstâncias não previstas, tais como mudança de sua vinculação institucional, diminuição de recursos financeiros e de pessoal, seja pelas constantes reflexões, levando a uma ampliação do seu campo disciplinar, a política estrutural poderá ser modificada ou sofrer alguns reajustes. Então, deveria estabelecer uma política conjuntural, cujo caráter seria essencialmente emergencial.

Também pensa que, em paralelo à programação específica de cada instituição, as tutelas governamentais deveriam estabelecer uma política de regulação “*qui permettrait à la fois d’éviter des créations muséales inconsidérées et de coordonner les programmes des musées déjà en place. Les pouvoirs publics et la profession muséales pourraient mettre à l’étude une redistribution rationnelle des collections, ainsi que le “parrainage” des petits musées par de grands musées régionaux ou nationaux dont la vocation est voisine.*”⁵⁰

Portanto, já na década de 30 do século XX, tinha a idéia de uma rede de museus regionais em constante relação com um museu nacional, que seria o museu síntese.

Em “A propos de la programmation de l’écomusée du mont Lozère”⁵¹ podemos deduzir que, para Rivière, a programação é um

⁴⁹ RIVIÈRE, Georges Henri. In: *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989. p. 170

⁵⁰ RIVIÈRE, Georges Henri, *op. cit.*, p. 171. (“que permitiria ao mesmo tempo evitar as criações museais irrefletidas e coordenar os programas dos museus já implantados. Os poderes públicos e a profissão museal poderiam colocar em estudo uma redistribuição racional das coleções, como o “apadrinhamento” dos pequenos museus por grandes museus regionais ou nacionais que tenham vocação semelhante”).

⁵¹ COLLIN, G. *A propos de la programmation de l’écomusée du mont Lozère* In: *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989. p. 336. (“Ao momento de explicar o processo que conduziu o

processo de estudo onde é elaborado um programa global (científico), posteriormente desmembrado em diversos programas que resultam em respectivos projetos: “*Au moment d’expliquer le processus qui a mené l’ecomusée du mont Lozère du programme au projet, nous nous apercevons que la difficulté principale de compréhension ne reside pas dans le fonctionnement de ce processus, de type linéaire, mais plutôt dans celui des programmes, de type concentrique. Ils faut en effet distinguer plusieurs programmes qui vont, selon les moments, se superposer, se répondre, se relayer, avancer de front ou avec un décalage dans le temps.*”

No texto “Processus du programme et du projet pour la construction d’un musée”⁵², procura resumir as etapas para a criação de um museu. No caso apresentado, toma como exemplo a construção (e não a adaptação): 1ª. Da decisão de criação de um museu e a contratação de um museólogo para elaborar o programa; 2ª. O estabelecimento do programa, pelo museólogo, a partir de informações levantadas em conjunto com os técnicos e o solicitante, com a definição dos espaços (públicos e administrativos); 3ª. Organização de concurso nacional ou internacional para a escolha do arquiteto; 4ª. A elaboração sumária do projeto pelo arquiteto (na qualidade de *maître d’oeuvre*⁵³), a partir do programa e em função do custo das operações; 5ª. O detalhamento do projeto pelo arquiteto, com planos de execução e indicação de custos estimados das obras e

Ecomuseu de Mont Lozère do programa ao projeto, nós nos apercebemos que a dificuldade principal de compreensão não reside no funcionamento deste processo, de tipo linear, mas sobretudo naquele dos programas, de tipo concêntrico. É preciso, com efeito, distinguir vários programas que vão, segundo os momentos, se sobrepor, se responder, se recolocar, avançar de frente ou com uma defasagem no tempo”).

⁵² Publicado em 13 de maio de 1974, por Museum (16, 3 / 4), é resultado de suas reflexões no âmbito dos programas e projetos desenvolvidos, dentre eles, o seu trabalho como *maître d’ouvrage* do Musée des Arts et Traditions Populaires e na programação do Ecomuseu de Mont Lozère.

⁵³ O termo *maître d’oeuvre* é utilizado pelos franceses para designar o responsável pela **concepção** do projeto.

dos equipamentos; 6^a. A responsabilidade do arquiteto frente às obras; 7^a. A entrega provisória das obras e, caso aceita, definitiva, do arquiteto ao solicitante.

Embora o seu interesse estivesse voltado para as práticas museológicas como um todo, analisaremos aqui a questão dos programas arquitetônicos para museus.

Não cabe neste trabalho analisar o seu pensamento em relação às várias escolas arquitetônicas, mas queremos evidenciar a sua preocupação, já no início da década de 70, em relação a este tema. Se por um lado via o funcionalismo nos Estados Unidos como algo positivo, apesar de criticar alguns museus, como o Guggenheim de Nova Iorque, por exemplo (sem flexibilidade, sem possibilidades de expansão, etc), por outro lado acreditava que na Europa e na Alemanha⁵⁴ a multiplicação de museus não era acompanhada de reflexões. Para ele, “*Une architecture de musée doit naturellement être au service de la muséographie qui s’y développe.*”⁵⁵ Retomando o texto “Processus du programme et du projet pour la construction d’un musée” reconhece que, embora o museu assumia variadas formas, o processo para elaboração de programas e de projetos museais é o mesmo: “*Au-delà de cette diversité de formes muséales, il y a entre elles quelque chose de*

⁵⁴ Não sabemos exatamente porquê o autor fez a separação entre Europa e Alemanha.

⁵⁵ LEROUX-DHUYS, Jean-François. *Architecture*. In: La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Bordas: Dunod, 1989. (“Uma arquitetura de museu deve naturalmente ser a serviço da museografia que se desenvolve. (...) além dessa diversidade de formas museais, há entre elas alguma coisa em comum: a existência de um processo do programa e do projeto para a realização de um museu”).

commun: l'existence d'un processus du programme et du projet, pour la réalisation d'un musée."

Para Rivière, a arquitetura é a tradução do projeto museal. Por isso, uma boa arquitetura é preconizada pelo programa (que antecede o projeto), pois levará em conta a flexibilidade dos espaços internos, a unidade entre os objetos, módulos, mobiliários e o prédio e, finalmente, as possibilidades de ampliação arquitetural e dos equipamentos. Salientamos, entretanto, que a preocupação com a arquitetura é ancorada pela necessidade de criar espaços inteligíveis às diferentes funções do museu.

Segundo Jean-Bernard Roy⁵⁶, a contribuição de G.H.R. aos novos museus de arqueologia foi concretizada pelo trabalho de reflexão que conduziu para a construção do Musée de Préhistoire d'Ile de France, em Nemours.

Toda a realização foi acompanhada por seus alunos, da construção à organização interior. As visitas eram acompanhadas de discussões e trocas entre G.H.R., seus alunos e o diretor do museu, sobre os pontos principais: o programa de um museu de arqueologia, suas modalidades e necessidades; o papel do arquiteto e da arquitetura através das opções operadas em Nemours; a interdisciplinaridade daquele museu e o seu lugar na cultura museal.

"Dans tout projet muséographique, le rôle du programme, la qualité de sa rédaction, la précision de ses demandes constituent les facteurs indispensables pour l'architect chargé de la construction: répartition convenable des superficies entre les magasins de reserves

⁵⁶ ROY, Jean-Bernard. Georges Henri Rivière. In: *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989.

et les salles de présentation, entre les autres locaux de travail, bureau, ateliers, laboratoire de restauration, laboratoire photo et autres locaux techniques. L'objectif du musée de Nemours a été d'attribuer aux magasins de réserves une superficie égale à celle des salles ouverts aux visiteurs, et en exposition permanente et temporaire, la partie "immergée" d'un musée archéologique étant très important en volume."⁵⁷

Assim, G.H.R. pôde dar a devida importância ao papel do arquiteto em relação ao programa que ele havia elaborado. Circuitos distintos foram pensados para o grande público e o público escolar (curto) e para os especialistas (longo); vitrinas e mobiliários também foram desenhados pelo arquiteto; cuidados com a iluminação e com a reconstituição (dióramas). *"Musée, donc, qui présente des sites archéologiques mais n'est pas vraiment un "musée de site"; musée où la nature est omniprésente sans être une véritable "musée de plein-air", telles pourraient être les définitions de cette réalisation à*

⁵⁷ ROY, Jean-Bernard, *op. cit.*, p. 101. ("Em todo projeto museográfico, o papel do programa, a qualidade de sua redação, a precisão de suas demandas constituem os fatores indispensáveis para o arquiteto encarregado da construção: repartição conveniente das superfícies entre reservas técnicas e as salas de exposição, entre os outros locais de trabalho, escritórios, ateliês, laboratório de restauração, laboratório fotográfico e outros locais técnicos. O objetivo do museu de Nemours foi de atribuir às reservas uma superfície igual àquela das salas abertas aos visitantes, e em exposição permanente e temporária, a parte "imersa" de um museu de arqueologia sendo muito importante em volume").

laquelle G.H.R. a été étroitement associé comme pour tant d'autres musées.”⁵⁸

Qual a importância dos programas museológicos? Retomando ao já falado anteriormente, os museus estão se tornando instituições cada vez mais complexas. Todavia, têm que lidar com as dificuldades financeiras e, por isso, precisam de verbas de instituições as mais diversas para todo e qualquer projeto que vá realizar: compra de equipamentos, reformas, projetos de implantação de reservas técnicas, de sistemas documentais, exposições, etc, são alguns dos exemplos.

Para qualquer trabalho que o museu, ou instituições afins, vá realizar, significa um investimento, em princípio de ordem intelectual, seguido de ordem financeira. A programação em museus tem por finalidade, portanto, de otimizar financeiramente e intelectualmente todo e qualquer investimento⁵⁹.

Neste sentido, tanto para a obtenção de financiamento como para ter um trabalho eficiente, duradouro e que tenha continuidade, a instituição terá que elaborar um projeto museológico coerente com o seu perfil e com o desenvolvimento de programas que abranjam a instituição como um todo, ou seja, geral e, a partir daí, elaborar programas que sejam cada vez mais específicos, particulares. Desta forma, a programação possibilita que as instituições elejam prioridades com coerência e permite a continuidade de suas atividades sem desperdício de tempo, de dinheiro ou de trabalho intelectual, uma vez que nem sempre é possível suprir as necessidades de vez.

Um outro fator de suma importância que tem exigido a programação em museus é a terceirização, ou seja, a contratação de pessoal e de empresas que não fazem parte do quadro de

⁵⁸ Idem, p. 103. (“Museu, então, que se apresenta como sítio arqueológico mas não é verdadeiramente um “museu de sítio”; museu onde a natureza é onipresente sem ser um verdadeiro “museu ao ar livre”, tais poderiam ser as definições desta realização a qual G.H.R. esteve estreitamente ligado como por tantos outros museus”).

⁵⁹ SALLOIS, 1992, *op. cit.*

funcionários da instituição. Sem programas bem elaborados, impossível esperar resultados positivos nem no particular, nem no geral.

Segundo Van Mensch, “(...) devido ao aumento das dificuldades financeiras, os museus existentes tendem a racionalizar sua estrutura organizacional. Economia, eficiência e efetividade são as palavras-chave da gerência dos museus modernos. O clima financeiro dentro do qual cada museu normalmente tem de operar impõe restrições à liberdade de escolha. Em outras palavras, os museus não podem ser tudo para todos, sob todas as circunstâncias. Eles têm de definir seus objetivos de maneira mais precisa. Além do mais, é necessário saber se os recursos do museu estão sendo alocados eficientemente e empregados de maneira eficaz. No entanto, eficiência e efetividade não deveriam ser definidos por gerentes e políticos. Esses conceitos são ferramentas úteis para ajudar na formação e implementação da política do museu, mas eles devem ser orientados e controlados por uma perspectiva museológica.”⁶⁰

**O MUSEU É UM LOCAL QUE DEVE SER
CONSTANTEMENTE REPENSADO, QUALQUER QUE SEJA
O ESTÁGIO DE MODERNIZAÇÃO EM QUE SE
ENCONTRE, E A ARTICULAÇÃO NOS SEUS DIVERSOS
SETORES É IMPRESCINDÍVEL PARA A ELABORAÇÃO
DOS PROGRAMAS.**

⁶⁰ MENSCH, Peter van. *Não ao padrão*. Jornal da Tarde, São Paulo, 16 maio 1992. Caderno de sábado.

A elaboração de programas nem sempre é fácil ou rápida. Para Bruno⁶¹, “*O reconhecimento da importância dos programas museológicos para museus ainda não sensibilizou todos os agentes envolvidos com este processo. Falta, ainda, o respeito ao tempo institucional que deve ser dedicado para estas ações e reflexões e, sobretudo, há uma grande lacuna nos cursos de formação profissional.*”

Podemos tomar como exemplo o Musée Guimet⁶² onde, dentro do seu projeto de revitalização, foi pensada a reformulação da reserva técnica. O primeiro programa (que apresentava o diagnóstico da reserva na ocasião) foi redigido em 1996 e, após passar por várias leituras e adequações, teve a versão definitiva em agosto de 1999. O primeiro documento, que previa um espaço de 1.000 m², foi ampliado para 2.000 m², para abrigar as 40.000 obras. A transferência, em duas etapas, foi iniciada em 2000 e finalizada em 2001.

Acreditamos que uma das razões principais pela relevância dos estudos de programação deve-se à multiplicação de museus e à

⁶¹ BRUNO, Cristina. *Programas para Museus: princípios fundamentais. Encontros Museológicos “Arquitetura, Expografia, Comunicação Visual e Cenografia: limites e reciprocidades”*, organizado pelo Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, de 11 a 15 de março de 2002. (comunicação oral).

⁶² VASSAL, Héléne. *Les reserves du musée national des arts asiatiques – Musée Guimet: du programme à la réalité d’un fonctionnement*. Musée & Collections Publiques de France, N° 228, mars. 2001.

decorrente necessidade de gestão racional. De acordo com Clara Frayão Camacho, Coordenadora da Estrutura de Projecto “Rede Portuguesa de Museus”, “*Nos planos culturais e patrimoniais, as últimas décadas têm sido marcadas em nosso País por um incremento muito significativo do número de entidades auto-denominadas “museus”. Este movimento, cuja expressão quantitativa ultrapassa atualmente as sete centenas de unidades, insere-se nas tendências da Museologia Internacional, assumindo em Portugal características muito próprias, estreitamente relacionadas com as profundas transformações políticas e institucionais ocorridas a partir de 1974.*”⁶³

Acrescenta, então, que esse crescimento não foi acompanhado pelo reforço da programação, que considera “*área de planificação indispensável à criação de novos museus ou à reformulação das entidades museológicas mais antigas.*”

Para O’Byrne et Pecquet⁶⁴, a razão dos estudos de métodos de gestão empresarias serem aplicados igualmente aos museus é: “*En premier lieu, il faudrait répondre que tous travaux concernant un musée déterminent avant tout une opération d’investissement*”⁶⁵ et

⁶³ CAMACHO, Clara Frayão. *A Programação Museológica na Rede Portuguesa de Museus*. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica. Setúbal, maio 2001. (Material obtido junto à organização do evento).

⁶⁴ O’BYRNE et PECQUET, 1979, *op. cit.*, p. 74. (“Em primeiro lugar, seria necessário responder que todos os trabalhos concernentes a um museu determinam antes de tudo uma operação de investimento e que, na França, por exemplo, os estudos de programação se inscrevem, obrigatoriamente, no âmbito de uma operação de investimento”).

⁶⁵ Define como operação de investimento as necessidades materiais inerentes às empresas. No caso dos museus, em três domínios, que são a

que, en France, par exemple, les études de programmation s'inscrivent obligatoirement dans le cadre d'une opération d'investissement."

Segundo os autores, quatro questões têm que ser levantadas em relação à programação: por quê, como, para quem e por quem. Assim respondem:

- 1^a. Por quê? Para assegurar ao solicitante⁶⁶ uma assistência técnica e prática na definição dos objetivos, otimizando as operações do início ao funcionamento do museu;
- 2^a. Como? Elaborando um instrumento técnico e prático de forma que as informações e as diretrizes sejam utilizáveis e compreensíveis pelo solicitante, pelo diretor⁶⁷ (o utilizador) e pelo arquiteto, que conceberá o projeto;
- 3^a. Para quem? Para que o solicitante possa tomar decisões com conhecimento de causa, para o diretor, que reconhece no programa a formulação concreta das necessidades inerentes aos objetivos por ele fixados, e para o arquiteto, pois facilitará a concepção e a realização do seu projeto;
- 4^a. Por quem? Por um ou vários programadores especializados nas quatro matérias, que são a arquitetura, o funcionamento, os equipamentos e a museologia.

Assim, o trabalho deverá ser conjunto e todas as partes têm que trabalhar de forma integrada, assumindo as suas responsabilidades, uma vez que *"la programmation s'impose comme technique d'étude et comme instrument indispensable de*

arquitetura, o funcionamento e os equipamentos de forma global ou específica.

⁶⁶ Denominamos como solicitante o que os franceses chamam de *maître d'ouvrage (l'ordonateur du programme* ou, ainda, *promoteur*), que pode ser a municipalidade, fundações, associações, governo federal, ministérios, etc.

⁶⁷ O termo *conservateur*, utilizado pelos franceses, é o diretor ou o responsável de cada área do museu.

coordination et de controle.”⁶⁸ Nesse sentido, cabe ao programador ser o mediador dessa relação.

O museu não é uma realização exclusiva para o solicitante e o diretor: é uma criação para a comunidade (e quando esta participa do processo, mais legítima se torna). Por isso, cabe ao diretor, principal utilizador, uma vez que também representa os públicos, transmitir ao programador os objetivos e acompanhar todas as etapas, como forma de controlar a inalterabilidade daqueles pelo programador. As alterações devem ser em nível das metodologias, a partir das sucessivas avaliações, e não em nível conceitual. Além do mais, têm que ser tomadas por todo o grupo de interesse e não somente pelo programador.

Cabe ao programador estabelecer as funções e as necessidades decorrentes dos objetivos. É a adequada compreensão do seu papel que permitirá ao arquiteto traduzir o programa estabelecido em projeto realizável. “*Il conduit les études de programmation et rédige les programmes. Il effectue les adéquations programme-projet pour le compte du maître d’ouvrage.*”⁶⁹ A coerência do conjunto dependerá do acompanhamento pelo programador em cada fase.

Segundo os autores, a programação traz duas vantagens: uma, de ordem psicológica, uma vez que desperta o interesse e impõe responsabilidade a cada um dos participantes; outra, de ordem econômica, pois agiliza a concepção e realização do projeto, uma vez que os dados já estão estabelecidos com precisão⁷⁰.

A programação se desenvolve em etapas sucessivas, exige pensamento lógico e criativo e necessita de avaliação sistemática, para que os programas sejam formulados com precisão. Então, a programação é uma visão global das necessidades, vista no conjunto,

⁶⁸ O’BYRNE et PECQUET, 1979, *op. cit.*, p. 75. (“A programação se impõe como técnica de estudo e como instrumento indispensável de coordenação e de controle”).

⁶⁹ Idem, p. 79. (“Ele conduz os estudos de programação e redige os programas. Ele efetua as adequações programa-projeto levando em conta o solicitante”).

⁷⁰ Idem, p. 76.

enquanto os programas são as formulações particulares, específicas, dentro do global. Daí a importância do programador, que tem que ter a visão do conjunto e das especificidades de cada uma das áreas, através de suas relações com cada um dos participantes.

*“Comme processus dynamique, la programmation elabore une suite de documents-programme qui varient dans leur forme et leur contenu, allant d’une approche macroscopique jusqu’à des études de détails. A chaque étape du processus correspond une phase d’études (analyse) et un document de référence (synthèse) qui permettent le contrôle permanent et efficace du bon déroulement de l’opération.”*⁷¹

Assim definem as etapas: pré-programa, programa de base, programa definitivo. O programa é, então, uma síntese dos resultados da análise nos mais diferentes níveis.

- a) Pré-programa: integra a síntese das diferentes enquetes e permite traçar as linhas de força da operação e, no plano arquitetural, um primeiro esboço;
- b) Programa de base: permite estabelecer um esquema geral de organização da operação e a elaboração do anteprojeto sumário arquitetural;
- c) Programa definitivo: apóia a concepção do anteprojeto detalhado, seguido do projeto de arquitetura.

Não há uma metodologia única para a programação, ou seja, não há uma fórmula pronta: cada museu é um caso a ser pensado dentro das suas especificidades. Depende da dimensão, do modelo e

⁷¹ O’BYRNE et PECQUET, 1979, *op. cit.*, p. 79. (“Como processo dinâmico, a programação elabora uma série de documentos-programa que variam em sua forma e em seu conteúdo, indo de uma abordagem macroscópica até ao estudo de detalhes. A cada etapa do processo corresponde uma fase de estudos (análise) e um documento de referência (síntese) que permitem o controle permanente e eficaz de um bom desenvolvimento da operação”).

da envergadura do que se pretende realizar. Mas, acima de tudo, a programação tem que ser realista e a quantidade de programas dependerá de seus objetivos. Por outro lado, é um processo que deve ser constantemente reavaliado para que tenha sucesso.

Novamente, utilizaremos O'Byrne e Pecquet, que expõem uma metodologia já utilizada para grandes projetos museológicos⁷², sob uma concepção científica da arquitetura, que se baseia em cinco princípios fundamentais:

- 1º. Estabelecimento de uma relação de colaboração entre o diretor e o programador do início ao fim da operação, cuja meta é o cumprimento dos objetivos e funções, onde cada tomada de decisão e decorrentes conseqüências devem ser constantemente informadas;
- 2º. Considerar que a arquitetura, o funcionamento e os equipamentos formam um todo indissociável, por isso, a operação deve ser efetuada global e simultaneamente;
- 3º. Abordar contraditoriamente e dialeticamente os problemas com lógica e criatividade;
- 4º. Mensurar, através de análise, as tomadas de decisão anteriores e avaliar permanentemente sua compatibilidade com as finalidades da operação;
- 5º. Avaliar com precisão as interações recíprocas das tomadas de decisão específicas, prevenir os riscos de eventuais desequilíbrios e ter em conta os problemas de funcionamento principalmente em nível dos custos.

Desta forma, definem como um processo que comporta três fases principais:

- 1ª. Fase de definição: esta fase, que compreende as etapas de investigação e formulação, consiste em reuniões de trabalho, permitem definir a política geral e os objetivos gerais bem como determinará as dimensões da operação e as condições de realização, em virtude das exigências administrativas, técnicas e financeiras;

⁷² Idem, p. 77.

- 2^a. Fase de pesquisa: é composta das etapas de coleta de dados, análise, síntese e orientações, que permitirá a elaboração do programa de base e a elaboração do anteprojeto sumário. Na última etapa desta fase já se pode proceder à escolha do arquiteto;
- 3^a. Fase de desenvolvimento: corresponde às etapas de pré-concepção, concepção, execução e funcionamento do projeto. É uma fase de constante confrontação entre os anteprojetos (sumários e detalhados) e os programas, para as possíveis adequações que levarão ao projeto definitivo.

Para Cristina Bruno⁷³, o encadeamento de ações necessárias à criação ou revitalização dos museus consiste em:

- 1^o. Planejamento, ação interdisciplinar e fundamental para a definição da vocação do acervo, da política cultural e do público;
- 2^o. A vocação do acervo será definida a partir da realização de um diagnóstico museológico, que consiste na pesquisa e levantamento de dados sobre o acervo (que evidenciará a sua natureza), nas reflexões acerca da problemática científico-cultural (evidenciará o fôlego da instituição para tratar as questões), sobre a vinculação institucional (pois as responsabilidades são diferentes para um museu universitário, municipal ou federal), os tipos de financiamento, a localização da instituição (o entorno e a sua significação e o perfil dos públicos daquela localidade, etc), a natureza (se é histórico, moderno, casa) e a dimensão do edifício (é equivocado pensar um museu para grandes públicos se o seu espaço não comporta), o quadro de profissionais que deverá trabalhar na instituição e, finalmente, a realidade sócio-político-cultural.

É o diagnóstico, portanto, que permitirá a definição da política cultural a ser implementada no museu, uma vez que a

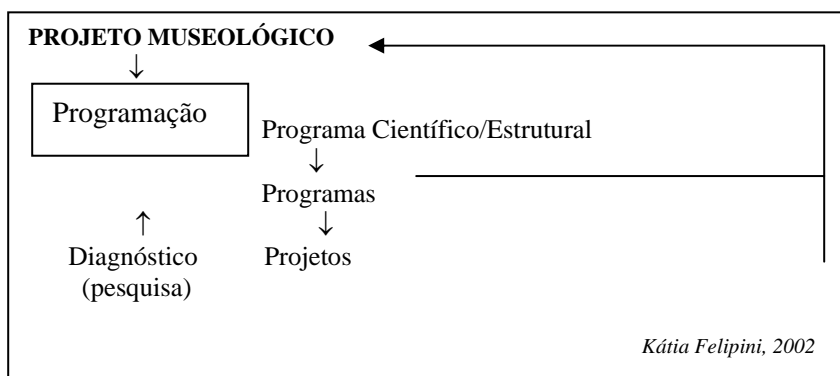
⁷³ Material didático da disciplina básica “*Museologia: princípios teórico-metodológicos e a historicidade do fenômeno museal*”. Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, em 13 de agosto de 2001, p. 82.

definição dos pressupostos conceituais é resultado dessas reflexões. A partir daí, os programas serão elaborados, seguidos da elaboração de projetos, que deverão ser avaliados, interna e externamente, de forma sistemática, para se saber se os objetivos estão sendo cumpridos.

Sallois, ao contrário dos outros, não define uma metodologia programática em termos de fases ou etapas: prende-se mais ao programa conceitual (ou projeto cultural), cuja origem está no diagnóstico, uma vez que é o acervo que determina a identidade do museu. Assim, é preciso analisar a tipologia das coleções, observando as temáticas, a estética, simbolismos, representatividade, etc, bem como a história da sua constituição, a sua evolução e a relação com o entorno do museu.

Desta forma, é o potencial comunicacional do acervo, evidenciado pelo diagnóstico, que definirá o projeto cultural que, por sua vez, evidencia e hierarquiza a/as vocações do museu e as conseqüentes políticas de aquisição e de restauração, as pesquisas e publicações, além de outros desdobramentos.

De acordo com a nossa concepção, as etapas para a elaboração do Projeto Museológico deverá seguir o encadeamento segundo o esquema abaixo:



1992), que (programação) é uma ação que se caracteriza por concessões recíprocas, nem sempre sem atritos (Lembruck), duas

outras questões deverão ser discutidas: quais as tarefas do programador e a quem deve ser confiado esse papel?

Acreditamos que a programação de um museu é tarefa interdisciplinar, que deve envolver todos os setores do museu, do solicitante ao técnico. Mas, caberá ao profissional de Museologia o papel fundamental, uma vez que este tem formação ampla e, por isso, tem uma visão do conjunto. De qualquer forma, analisaremos as opiniões de alguns dos autores já estudados neste capítulo.

Retomando O'Byrne e Pecquet, quaisquer que sejam as atividades relacionadas à criação, à ampliação ou à modernização de um museu, estas têm que ser realizadas por quatro figuras principais e sob a direção e controle do solicitante, a saber:

- 1^a. Diretor, que define os objetivos do museu e os transmite ao programador;
- 2^a. Programador, que estabelece as funções decorrentes dos objetivos para que o conceptor do projeto (no caso específico, o projeto de arquitetura), a partir dos dados, possa elaborar o seu projeto; conduz os estudos de programação e elabora os programas, além de fazer as eventuais adequações do programa-projeto, tendo em vista as sugestões do solicitante;
- 3^a. Arquiteto, que elabora o projeto arquitetural e técnico, a partir do documento entregue pelo programador, tanto no nível da arquitetura como, também, dos equipamentos e do funcionamento do museu;
- 4^a. Empreiteira/empresa, que executará o projeto, sob o controle do arquiteto e do solicitante.

Acrescenta, ainda, que o programador tem um importante papel de mediador entre todos os envolvidos, transmitindo-lhes a visão global do conjunto, para que assumam suas responsabilidades e a operação se concretize de forma eficaz.

Para os autores, o/os programadores têm que ser especialistas: *“Si l'on précise que chacun de ces éléments doit être pris en compte au regard de l'ensemble, on comprendra que le travail que nécessite l'élaboration d'un programme ne peut être pris à la légère et qu'il relève d'une spécialisation, c'est-à-dire, d'une*

personne ou d'un groupe qui consacre l'essentiel de son énergie aux études programmatiques. Dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, l'amateurisme, fut-il éclairé, ne peut que conduire qu'à des aberrations."⁷⁴

Já em relação à questão de quem deve realizar a programação, respondem que por um ou vários especialistas nas “quatro matérias”, que são a arquitetura, o funcionamento, os equipamentos e a museologia.

Como pode ser observado, em nenhum momento deixa claro que tem que ser um profissional de Museologia⁷⁵.

Já Georges Henri Rivière evidencia, no texto “Processus du programme et du projet pour la construction d'un musée”, que cabe ao museólogo a programação e que este tem papel fundamental em todas as etapas, da elaboração do programa à entrega do museu, tanto que o aval do solicitante depende da opinião daquele profissional. Por outro lado, não descuida da importância do trabalho e da tomada de decisão em conjunto entre o solicitante, o museólogo, o arquiteto e os demais técnicos, assim como em O'Byrne e Pecquet.

Lehmbruck, ao contrário, é mais flexível. Para ele, a programação é uma atividade que pode ser realizada por museólogos, arquitetos ou programadores profissionais, que podem trabalhar sozinhos ou em equipe, desde que tenha (ou tenham) conhecimentos em todos os domínios. Na verdade, o fator determinante será a amplitude da atividade.

⁷⁴ O'BYRNE et PECQUET, 1979, *op. cit.*, p. 84. (“Se precisarmos que cada um desses elementos deva ser levado em conta na visão do conjunto, compreenderemos que o trabalho que necessita a elaboração de um programa não pode ser levado com frivolidade e que necessita de uma especialização, ou seja, de uma pessoa ou de um grupo que consagre o essencial de sua energia aos estudos programáticos. Neste domínio como em muitos outros, o amadorismo, é preciso esclarecer, não pode conduzir senão a aberrações”).

⁷⁵ Denominamos como profissional de Museologia àquele cuja formação é nesta área, seja em nível de graduação ou pós-graduação. Quando utilizamos somente o termo museólogo é uma reprodução textual dos diferentes autores.

Para ele, o programador é o intermediário entre o solicitante e o diretor, é um representante neutro do cliente e esta neutralidade deverá se estender ao conceptor: tem que ser imparcial. Deverá ter conhecimento de todos os domínios sem privilegiar um deles. Embora caiba a todo o grupo responsável pelo planejamento a tomada de decisões, é papel do programador despertar-lhes a consciência sobre os problemas e influenciar na forma de pensar, a partir das avaliações das vantagens e variantes possíveis. Conforme foi dito, para Lembruck, o programador deve ser neutro e, portanto, a sua influência deve estar embasada no tratamento metódico do tema, a partir da determinação dos objetivos.

*“Le programmeur aux compétences multiples est appelé par conséquent à aplanir les “difficultés de communication” qui séparent les spécialistes de diverses disciplines employant des terminologies différentes. Transposer des catégories scientifiques d’une discipline dans une autre demande une étude spéciale.”*⁷⁶

Daí salientar que uma das competências do programador é a de possibilitar a comunicação e entendimento entre os vários especialistas envolvidos, formando um grupo homogêneo. A sua tarefa é despertar a consciência sobre os problemas, comunicando de maneira eficaz. Embora o seu papel seja a determinação dos objetivos e no tratamento metódico do tema, não lhe cabe tomar decisões: esta é uma atribuição do grupo. Por isso, não deve ser amador: deve ter amplo conhecimento, ser neutro e saber trabalhar em equipe.

Georges Henri Rivière também é da opinião que o programador tem que ser experiente. Ao tratar especificamente do programa de exposição⁷⁷, determina que este seja elaborado pelo especialista da disciplina de base, pois considera um ato científico na

⁷⁶ Lembruck, *op. cit.*, p. 96. (“O programador com competências múltiplas é chamado, conseqüentemente, a amenizar as dificuldades de comunicação que separam os especialistas das diversas disciplinas empregando terminologias diferentes. Transpor as categorias científicas de uma disciplina para uma outra demanda um estudo especial”).

⁷⁷ RIVIÈRE, Georges Henri. In *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989. p. 269- 270.

medida em que constitui a armadura ideológica da exposição. Mas, como o especialista não tem competência filosófica ou técnica para traduzir a mensagem em linguagem de museu, cabe ao museógrafo, especialista em exposição, elaborar o projeto, a partir do programa. Por isso, é necessário que este profissional tenha “experiência nacional e internacional na matéria”. O museógrafo trabalhará, então, em estreita relação com o especialista e o arquiteto, que também é o designer.

O programa científico do museu determina o conteúdo das exposições permanentes e das temporárias, que são organizadas em temas definidos a partir da permanente. “*L’exposition ne s’improvise pas. Elle se fonde sur les impératifs de la recherche scientifique pour engager le long processus de son programme et de son projet.*”⁷⁸

De acordo com o já salientado, embora os exemplos tenham se pautado na programação arquitetônica, a mesma metodologia poderá ser aplicada a cada uma das áreas do museu, pois a programação é antes de tudo pautada em reflexões e ações encadeadas, que requerem constantes discussões, avaliações e adequações em todas as etapas.

Concluimos, portanto, que a programação museológica é fundamental para o desenvolvimento e manutenção física e conceitual dos museus, em vista da complexidade de suas demandas. Interdisciplinaridade, respeito profissional e experimentação metodológica são palavras-chave para a concepção e gestão museológica na atualidade.

⁷⁸ RIVIÈRE, Georges Henri, *op. cit.*, p. 269. (“A exposição não se improvisa. Ela se fundamenta nos imperativos da pesquisa científica para introduzir o longo processo de seu programa e de seu projeto”).

1.2. PROGRAMAS MUSEOLÓGICOS - PROPOSTA DE METODOLOGIA

“Un projet de musée s’inscrit dans la durée. Sa possibilité de survie et de développement se détermine dès l’origine. Il ne suffit pas de concevoir un projet ni même d’ouvrir un musée. Dès le départ, il faut prévoir comment celui-ci vivra et avec quels moyens, imaginer qu’il se transformera et en ouvrir la possibilité: un projet de musée est’une reconstruction permanente.”⁷⁹

A PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA É DECORRENTE DA NECESSIDADE QUE SE IMPÕE DIANTE DA DECISÃO DE IMPLANTAÇÃO OU DA REVITALIZAÇÃO DE UM MUSEU.

Procuraremos, nesta parte, propor uma metodologia de programação que seja aplicável a qualquer modelo de instituição museológica, qualquer que seja a sua dimensão e recursos humanos ou financeiros, tendo como premissa básica que a programação possibilita o gerenciamento racional de atividades.

⁷⁹ SALLOIS, Jacques. *Un projet culturel pour chaque musée*. France: Direction des Musées de France, juin. 1992.

Esclarecemos que tomamos como base a bibliografia apresentada neste trabalho e, também, nossa experiência profissional. Por outro lado, procedemos a uma série de adequações e procuramos simplificá-la para dar o formato de guia compreensível.

Nosso trabalho se voltará para a criação de um museu, visto que temos um estudo de caso a considerar. Por outro lado, a metodologia poderá ser aplicada tanto para revitalização de toda a instituição como para áreas específicas (adequações estruturais, reestruturação de reserva técnica, implantação de equipamentos, etc). Para isso, indicaremos, no pré-programa, quais as exigências e necessidades de cada função museal, para que o programador e equipe possam levar em conta no desenvolvimento dos trabalhos.

Podemos elencar, dentre outros, os seguintes fatores que levam à criação de museus:

- a) Decisão Política (municipal, estadual, federal): conclui-se que toda localidade merece ter um museu, posto que naquela instituição estão aliados educação, cultura e lazer; um acervo, geralmente formado pela universidade, prefeitura ou por algum cidadão, é doado a uma das instâncias acima, por acreditá-lo representativo; cria-se o museu de direito (através de um Projeto de Lei) mas não de fato (por razões diversas, não é implantado);
- b) Empresas: um funcionário da empresa inicia o processo de formação de acervo, selecionando objetos e documentos que acredita representativo; solicita uma sala à gerência e expõe os

objetos; em algum momento, a empresa percebe que a organização da memória da instituição é importante para elevar a auto-estima dos funcionários; contrata uma terceira pessoa/empresa;

- c) Decisão Pessoal: um cidadão dá início ao processo de aquisição de objetos que considera importantes para a sua região, abre sua própria casa à visitação pública com o nome de museu e, posteriormente, doa à prefeitura; um artista tem um acervo pessoal considerável que é doado pela família após a sua morte;
- d) Universidades: coleciona objetos e espécimes os mais diversos, dependendo das disciplinas ensinadas na instituição; uma sala é reservada à exposição para que os estudantes tenham acesso;
- e) Igreja: objetos que pertenceram a religiosos que se sobressaíram de alguma maneira são guardados após a sua morte; objetos de culto já não mais em uso são separados para uma futura memória.

Assim, a partir da decisão de criação de um museu, duas questões deverão ser levantadas: a) Qual a política que norteará essa instituição? b) Quais os objetivos principais e específicos?

Da decisão de criação de um museu à sua implantação é, em geral, um processo bastante longo e que, em algumas ocasiões, os objetivos iniciais se perdem no percurso.

Portanto, a contratação de um profissional de Museologia deverá ser a primeira tarefa após a decisão de criação de um museu,

pois caberá àquele profissional planejar as atividades, estabelecer o programa de trabalho e formar equipe necessária.

Nesta altura, deve-se definir com precisão qual a missão do museu, a partir de discussões realizadas entre o solicitante e o profissional contratado.

A próxima atividade deverá ser o diagnóstico do acervo. O profissional contratado já terá conhecimento da amplitude da tarefa e poderá trabalhar sozinho ou contratar um outro profissional para o levantamento de dados.

O diagnóstico é a primeira etapa para se pensar ou repensar um museu. Ela constitui-se de levantamentos e análise de dados de toda sorte: através de reuniões com a equipe do museu (caso seja para revitalização), visitas técnicas ao local ou instalações, pesquisa bibliográfica, pesquisa de público, etc.

MAS, FUNDAMENTAL É A PESQUISA SOBRE O ACERVO, POIS É ELE QUE VAI DEFINIR O PERFIL DO MUSEU EM TERMOS CIENTÍFICOS E ESTRUTURAIS: É A SUA VOCAÇÃO OU, EM OUTROS TERMOS, A IDENTIDADE DO MUSEU. ESTA ANÁLISE É ESSENCIAL PARA A DEFINIÇÃO DOS OUTROS ITENS A SEREM CONSIDERADOS (PÚBLICO, PRÉDIO, PROFISSIONAIS, ETC).

Assim, para se ter um diagnóstico preciso, uma ampla pesquisa deverá ser realizada, que terá início com o levantamento do acervo, seguida da análise do projeto de lei (caso exista) e de leitura de bibliografia sobre o tema. É esse primeiro diagnóstico que encadeará as outras atividades e definirá o programa científico/estrutural.

O levantamento do acervo é uma tarefa que precisa ser trabalhada com rigor e métodos bem definidos para que não tenha que retroceder a cada novo dado e refazer o trabalho. Por isso, deve-se elaborar uma planilha com itens que possibilitem o conhecimento do acervo em termos físico (quantidade, volume, estado de conservação) e representativo (temática, época, tipologia).

Em geral, os itens que devem constar na planilha são os abaixo descritos, mas cada caso poderá exigir a adição ou subtração de itens. O importante é ter certeza do que se pretende avaliar.

- Tipologia: este item tem como objetivo separar os tipos de objetos/documentos principais, como forma de organizar o acervo para resgate rápido da informação: documentos de pesquisa; documentos museológicos bidimensionais; objetos museológicos tridimensionais; documentos administrativos;
- Categoria: analisada juntamente com a tipologia, tem a finalidade de apontar as lacunas referentes a cada assunto;
- Local: onde se encontra o objeto no momento do levantamento ou, então, no local em que foi armazenado;
- Número provisório: caso o acervo ainda não tenha sido documentado, é necessário dar um número para localizá-lo com facilidade e poder referenciá-lo;
- Quantidade: o número de objetos iguais (ou, também, semelhantes);

- Descrição: descrição sumária do objeto, como forma de apontar as características principais;
- Material/técnica: é o tipo de matéria-prima e a técnica utilizada na confecção do objeto;
- Dimensões: a dimensão do objeto segue uma ordem, que é altura, largura, profundidade, espessura, peso, etc;
- Data: este dado é imprescindível, pois além de contar a história do acervo, permite avaliar com maior facilidade as lacunas em relação aos períodos; época a qual pertence o objeto, ano em que foi produzido. Quando não se tem a data, coloca-se um ponto de interrogação;
- Estado de conservação: em geral, estabelecem-se apenas três categorias, que são bom, regular e ruim; é seguida de um breve comentário a respeito dos problemas encontrados (sujidades, amassado, rasgado, manchado, partes faltantes, etc). Este item permite avaliar as condições físicas do acervo;
- Observações: importante para a inserção de dados que não cabem em nenhum dos outros campos;

A planilha deverá ser acompanhada da devida normalização, de maneira a uniformizar o preenchimento da mesma e permitir a correta leitura das informações.

O ideal é que a planilha seja elaborada no programa *access*, pois o resgate de informações é bem mais rápido. Na impossibilidade deste, pode-se usar o *excel* ou, ainda, a planilha poderá ser

preenchida manualmente, dependendo dos meios à disposição. O importante é proceder ao levantamento.

A análise do projeto de lei, acompanhada da exposição de motivos, é o passo seguinte na pesquisa. Esta análise é importante por razões éticas e informativas: não podemos desprezar qualquer produção anterior a que estamos realizando. Isto não quer dizer, todavia, que tudo tenha que ser acatado: a ótica atual pode levar a outros caminhos.

A leitura de bibliografia sobre o acervo ampliará os dados relacionados às coleções, possibilitando uma visão mais abrangente do conjunto.

- a) **Coleção:** qual o conteúdo? qual a origem? Como se deu a sua evolução? Qual o papel do acervo perante à comunidade em que está inserida, à cidade, ao estado ou mesmo ao país? Numa abrangência maior, qual a sua relação internacional? Em suma, qual o fôlego do acervo? Qual a relação das coleções com o entorno do edifício, com outros museus e com outras instituições culturais?
- b) **Público:** qual o perfil do público voltado àquela coleção? Público específico (escolares, universitários, terceira idade, comunidade local) ou geral?
- c) **Edifício:** Caso o edifício já tenha sido escolhido, deve-se perguntar: as características do edifício são compatíveis com o tipo de acervo? A estrutura física do museu é adequada ao

desenvolvimento eficaz de cada função/atividade? A capacidade de público que comporta é condizente com o programa? Quais as exigências técnicas em relação à fachada e estrutura?

- d) **Cidade/Entorno:** levantamento de dados urbanos (população, comércio, indústria, universidades); vias e redes (natureza das rotas, das ruas, transporte coletivo, estacionamentos, esgotos, telefone, água, eletricidade, etc); geotécnicos (natureza do subsolo); regulamentação urbana (plano de ocupação do solo); regulamentações técnicas (segurança, regras sanitárias);
- e) **Profissionais e Habilidades:** a equipe (se existe) do museu é suficiente para o desempenho das funções? Há profissionais especializados para as funções? É necessária a contratação de novos profissionais ou a terceirização é suficiente? A equipe do museu tem se reciclado, está atualizada? Cada funcionário está na sua área de competência?

Assim, o diagnóstico indicará as necessidades dentro de cada área do museu.

A escolha de profissionais que deverão compor a equipe do museu é de suma importância: a programação é, antes de tudo, uma atividade interdisciplinar e deverá contar com o apoio de todos os responsáveis nas diversas funções do museu e, também, contratar terceiros, caso seja necessário. Desta forma, cada qual terá a sua tarefa e responsabilidade. Por isso, toda a equipe tem que estar

engajada no processo, para que se sinta como parte importante e, então, desempenhe a sua tarefa com prazer e comprometimento.

O programa científico/estrutural é elaborado a partir das informações do diagnóstico, que indicará qual o modelo institucional, a partir da vocação do acervo e poderá responder as seguintes questões:

- Qual o conteúdo das coleções?
- A que público se destina?
- Qual o modelo de instituição?
- Quais as etapas para a viabilização?
- Qual o perfil da equipe?

I. PRÉ-PROGRAMA

O pré-programa é o resultado do levantamento preliminar das necessidades globais da instituição em termos arquiteturais, técnicos, de funcionamento e de equipamentos, o que possibilitará a estimativa global dos custos. É, então, uma síntese da análise dos dados pesquisados.

É composto de vários capítulos e cada qual poderá ter um desmembramento distinto. Assim, para a elaboração do pré-programa deve-se considerar:

- Exposição dos objetivos gerais (finalidades do museu, papel social, etc);

- Definição das atividades componentes (acolhimento, exposição, apresentação, áreas administrativas e técnicas);
- Exposição dos objetivos por finalidade (quais as funções de cada uma das áreas);
- Necessidades em funcionamento (ligações, população, pessoal, circulação, etc);
- Necessidades arquiteturais (superfície, ambiente, relação de proximidade, etc);
- Necessidades técnicas (aquecimento, ventilação, iluminação, energia, etc);
- Necessidades em equipamentos (áudio-visual, segurança, mobiliário, vitrinas, etc);
- Questões que necessitam de decisão;
- Custos estimativos globais.

Procuraremos, a seguir, listar algumas das necessidades e exigências de cada uma das funções/atividades do museu como forma de exemplificar o que foi explanado anteriormente.

Aquisição:

O programa de aquisição se desdobrará em diversos projetos, dada a sua importância no âmbito institucional. Assim, este programa envolve os seguintes desdobramentos:

- Pesquisa
- Planificação acurada das lacunas nas coleções

- Seminários, caso se decida pela participação das comunidades
- Formas e possibilidades de aquisição (compra, doação, coleta, empréstimo, permuta, etc)
- Implantação de comissão de acervo
- Elaboração de documento com os critérios de aquisição

Arquitetura:

A arquitetura do museu deve ser pensada em função do seu programa científico/estrutural. Assim, embora o diagnóstico já favoreça o dimensionamento espacial que cada função/atividade deverá ocupar e já seja possível definir a localização correta de cada uma delas no edifício, o planejamento dos espaços deverá ser feito concomitantemente com o programa específico de cada função: o detalhamento de cada função, realizado pelo especialista da área, poderá apontar necessidades que, dentro de uma visão geral, não pôde ser evidenciada.

Tomaremos como exemplo uma reserva técnica: à primeira vista, o programador e equipe poderão dimensionar x metros quadrados. No entanto, após o exame acurado das coleções e das futuras aquisições em termos numéricos, de especificidade material, de mobiliário, etc, poderá exigir $x + y$ de espaço.

Por isso, cada etapa da programação deve ser seguida de discussões entre os responsáveis, para que seja possível fazer os reajustes.

É imperativo salientar que o conjunto arquitetural do museu (espaços internos, externos e entorno) deve ser pensado para os portadores de deficiências, que são não somente os públicos, mas, também, funcionários da instituição.

Diante do exposto, procuraremos fazer um breve levantamento por área de atividade no museu, elencando as necessidades e exigências que deverão ser consideradas:

Áreas Públicas

São as áreas de acolhimento, de exposição e de atividades pedagógico-culturais.

Área de Acolhimento:

É uma área à qual deverá ser dispensada bastante atenção, pois é o primeiro contato do visitante com a instituição. Por isso, além dos componentes físicos necessários à acolhida do público, deve-se pensar em termos conceituais, para que àquele possa previamente ser introduzido no “clima” da exposição.

Em nível de acolhimento físico, é composta basicamente de recepção com balcão de informações, bilheteria e guarda-volumes; poderá comportar, também, loja, café/restaurante e sanitários. Já

em nível de acolhimento conceitual, deverá contar com painéis que abordem a criação/missão da instituição, além de objetos representativos da coleção e outros elementos de apoio necessários.

Recepção

1. Necessidades:

- Mobiliário (balcão de informações, bilheteria, guarda-volume, móvel que comporte material informativo do museu e livro de visitação, além de bancos e cadeiras)
- Quiosques de informática

2. Exigências:

- A função dispensa comentários: tem que estar localizada na entrada do museu

Loja

A loja do museu poderá ser de dois tipos: produção do próprio museu ou concessão. Qualquer que seja, as necessidades e exigências são praticamente as mesmas. No caso de concessão, deve-se proceder aos trâmites legais.

1. Necessidades:

- Mobiliário: balcão, prateleiras, armários, outros suportes (às vezes é necessário que os móveis sejam desenhados especificamente para esse local)
- Número de funcionários e habilidades

2. Exigências:

- Deverá estar localizado na área de acolhimento e deverá ser previsto um pequeno depósito próximo ao local, para facilitar o controle e renovação do estoque

Cafeteria/restaurante

Embora nem todos os museus possam contar com um restaurante ou mesmo uma cafeteria (por falta de espaço ou por que o seu público não é atrativo às empresas em termos numéricos), estes são setores de interesse para investimento, posto que pode ser um local de convivência tanto do público em geral como dos funcionários do museu. Além disso, pode ampliar a receita institucional.

1. Necessidades:

- Definição da dimensão para a sala de refeições, cozinha e despensa
- O perfil do público e a estimativa de visitação, além do espaço global do museu, determinarão a dimensão do espaço que caberá a esse setor
- Definição dos critérios a serem estabelecidos para a concessão
- O mobiliário e os eletrodomésticos podem ser definidos tanto pelo próprio museu como pelo empresário

2. Exigências:

- Devem ser isolados das outras atividades do museu, tanto por conforto (odores, barulho, movimentação, etc) como por segurança do acervo e, ainda, por razões funcionais

- Podem se abrir diretamente à área de acolhimento principal ou para o exterior, seja a rua, jardins, etc, desde que se garanta a segurança do museu

Sanitários

A quantidade e a localização dos sanitários dependerão da dimensão do museu. Em número de dois (um masculino e um feminino), o ideal é que tanto o público em geral como o pessoal do museu tenha seus próprios sanitários.

No entanto, há várias possibilidades: se pequeno e somente térreo, apenas dois (um masculino e outro feminino), de uso comum, próximos à recepção, serão suficientes; se amplo e térreo, o ideal é que esteja localizado em nível intermediário entre o auditório, recepção e restaurante; se amplo e de vários andares, deverá ter dois em cada andar e ocupar as mesmas posições que o anterior. Neste caso, o ideal é que os sanitários sejam localizados próximos ao restaurante, no térreo, e localizações intermediárias nos outros andares.

Vale salientar que deverão ser planejados de acordo com a determinação do Código de Obras municipal.

Área de Exposição:

EXPOSIÇÕES

Em geral, todo museu tem três tipos de exposições: de longa duração, temporárias e as extra-muros. Se a primeira é a tradução da identidade do museu, a segunda tem importância na medida em que estará voltada a atrair constantemente o seu público já cativo bem como novos públicos, seja pelo desdobramento temático da

exposição de longa duração, seja por temas inusitados ou de interesse específico da comunidade. A terceira amplia a visibilidade ao museu, a sua função educativo-cultural e a rede das relações com outras instituições.

É evidente que o programa para a exposição de longa duração deverá ser o primeiro (mesmo no caso do museu iniciar com uma temporária), pois ela será o reflexo da missão da instituição e, a partir dela, os outros programas serão encadeados.

1. Necessidades:

- Circuito, espaços necessários, locais de descanso
- Mobiliário: vitrines, painéis, quiosques de informática, bancos
- Equipamentos: televisores, projetores
- Segurança: câmeras internas, alarmes, sinalização, rotas de fuga, detectores de incêndio
- Número de profissionais e especialidades (museólogo coordenador, profissional de expografia, pesquisadores, técnicos, programador visual, marceneiro, etc)
- Definições de temas para as temporárias
- Definições de temas e de instituições que acolherão as exposições extra-muros
- Definição do perfil de público: espontâneo, grupos escolares, universitários, de terceira idade, etc
- Previsão de público: capacidade diária

2. Exigências:

- Comum aos três tipos: colaboração do conservador/restaurador para a orientação adequada no que diz respeito à exposição dos objetos nos parâmetros da conservação preventiva, na definição dos equipamentos necessários às condições climáticas ambientais e nas normas referentes ao traslado das exposições extra-muros (embalagens, segurança, etc)
- Longa duração: deverá ser a continuação da área de acolhimento
- A dimensão do espaço deverá ser determinada a partir da definição dos circuitos e da previsão de público, como forma de possibilitar o conforto do público e a segurança das obras
- Temporária: o local deverá, de alguma forma, estar interligado à de longa duração, para que o público que foi ao museu em razão da temporária conheça a de longa duração

Área para Atividades Pedagógicas:

Ação Educativa

A ação educativa deverá estar voltada para os três tipos de exposição, que é a de longa duração, temporárias e extra-muros. Embora as atividades sejam semelhantes deve-se, ao fim da programação, elaborar um projeto para cada uma.

Desta forma, elencaremos as necessidades e exigências que, em maior ou menor grau, serão comum a todas.

1. Necessidades:

- Equipe: pesquisadores, museólogos/educadores, monitores, comunicador visual, pessoal responsável pelas publicações
- Definição do perfil de público: espontâneo, grupos escolares, universitários, de terceira idade, etc
- Previsão de público: capacidade diária, número de participantes por grupo
- Atividades para público espontâneo, para grupos específicos e para famílias
- Mobiliário: mesas, cadeiras, armários
- Elaboração de cartilhas, guias, folhas didáticas, kits pedagógicos
- Material de consumo

2. Exigências:

- De preferência, a sala deverá estar localizada próxima às salas expositivas. Na impossibilidade, poderá ser até em um anexo do prédio
- As dimensões da sala deverão ser compatíveis com o número de visitantes

Biblioteca

Uma biblioteca bem formada é resultado de um longo processo de pesquisa e o custo final, em geral, é bastante elevado. Deve-se, entretanto, considerar a sua relevância para o público em geral e para pesquisadores internos e externos.

Consta de duas partes: uma de consulta e uma de guarda (arquivo). Tanto poderá contar com espaços comuns para o público

em geral e pesquisadores/pessoal do museu, como podem ser separados: dependerá da dimensão do museu e do espaço destinado à essa função.

1. Necessidades:

- Balcão de atendimento
- Mobiliário: mesas, cadeiras, prateleiras, fichários
- Linha telefônica para internet
- Microcomputadores
- Ventiladores, aparelhos de ar condicionado
- Pesquisa sobre os títulos que se têm e os que deverão ser adquiridos
- Previsão de público e do volume de obras para o cálculo do espaço necessário
- Número de pessoal para atendimento e catalogação

2. Exigências:

- Isolamento acústico
- Espaço público: diretamente aberto à área de acolhimento
- Para pessoal do museu: relação com o espaço de conservação
- Luz natural ou artificial, mas é preferível que tenha alguma iluminação natural
- Não devem ser abertos diretamente para a rua

Discoteca

Dependendo da tipologia do museu, é imperativa a concepção desse espaço, pois explorará qualitativamente o acervo.

1. Necessidades:

- Balcão de atendimento
- Mobiliário: mesas, cadeiras, prateleiras, fichários
- Mobiliário específico e equipamentos para audição
- Aparelhos de ar condicionado
- Pesquisa sobre os títulos que se têm e os que deverão ser adquiridos
- Previsão de público e do volume de obras para o cálculo do espaço necessário
- Recepcionista

2. Exigências:

- Isolamento acústico
- Espaço público: diretamente aberto à área de acolhimento
- Luz natural ou artificial
- Não devem ser abertos diretamente para a rua

Videoteca

DA MESMA FORMA QUE A DISCOTECA, ALGUNS ACERVOS NÃO DEVEM PRESCINDIR DESSE RECURSO (COMO EXEMPLO, OS MUSEUS DE CULTURA POPULAR).

Quanto às exigências e às necessidades, são basicamente as mesmas da discoteca. Deverão contar com telas de projeção, de televisores e de fones de ouvido.

No entanto, caso não seja possível ter um local específico, a instituição poderá adaptar a discoteca e o auditório (em alguns casos) para este recurso.

Auditório

Há, pelo menos, três razões para se programar o auditório em um museu: logísticas (para o desenvolvimento de atividades de extensão do próprio museu: palestras, seminários, cursos, etc), de divulgação (as atividades darão visibilidade ao museu), e orçamentária (o aluguel do espaço ampliará a receita institucional).

1. Necessidades:

- Espaço necessário e capacidade: sala pública com palco/tablado, cabine de projeção, sanitários, escritório, cabine de interpretação
- Equipamentos: projetor de slides, retroprojetor, datashow, ponto de telefone, canhão de projeção, projeção de vídeo, telão

2. Exigências:

- Abertura para o exterior ou diretamente ao espaço de acolhimento, desde que permita funcionamento independente do museu;
- Isolamento acústico;

Áreas Administrativas

AS ÁREAS ADMINISTRATIVAS SÃO COMPOSTAS DE ADMINISTRAÇÃO, ALMOXARIFADO, COPA E SANITÁRIOS.

Administração

DEVERÁ SER PENSADA EM TERMOS FUNCIONAIS, TENDO EM VISTA QUE É UM NÚCLEO, AO QUAL TODAS AS ATIVIDADES DO MUSEU ESTÃO LIGADAS.

1. Necessidades

- O número de salas, novamente, será definido em função da dimensão do museu. Em geral, deverá contar com sala para o diretor, sala de espera/recepção, tesouraria, sala de expedição, sala de reuniões, etc
- Mobiliário: deverá ser previsto em função do número e especificidade de cada uma delas
- Micros com saída para *internet*, arquivos, mesas, cadeiras
- Ar condicionado/ventiladores

2. Exigências

- Deverá estar situada em local intermediário entre as áreas públicas e os setores técnicos

ALMOXARIFADO

O almoxarifado relaciona-se com a organização e o controle do material de expediente.

1. Necessidades:

- Mobiliário: em geral, mesa, arquivo e prateleiras, de preferência de aço

- Microcomputadores com programa que controle a entrada, a saída e o estoque
 - Funcionário responsável
2. Exigências:
- Em termos espaciais, pode ser no subsolo, pois não exige iluminação natural
 - O ideal é que tenha saída para o exterior, pois exige constante renovação

COPA
A COPA É UM SETOR A QUE DEVE SER
DISPENSADA BASTANTE ATENÇÃO POR SER, ANTES DE
TUDO, UM LOCAL DE DESCANSO E DE CONVÍVIO DOS
FUNCIONÁRIOS.

1. Necessidades:
- Eletrodomésticos: geladeira, fogão, microondas, etc
 - Mobiliário: mesas, cadeiras, armários
2. Exigências:
- De preferência, deve ser um local arejado e que receba iluminação natural em abundância
 - Deve estar localizada próxima às salas da administração

Áreas Técnicas

COMPÕEM AS ÁREAS TÉCNICAS O CENTRO DE
PROCESSAMENTO DE DADOS/DOCUMENTAÇÃO,

ATELIER DE CONSERVAÇÃO/RESTAURAÇÃO, RESERVA TÉCNICA, SALAS DE MONTAGEM/DE USO MÚLTIPLO.

Cada uma delas deverá ser pensada dentro das suas especificidades e deverão estar interligadas.

Centro de Processamento de Dados/Documentação

1. NECESSIDADES:

- Escolha do documentalista e equipe
- Escolha do profissional de informática para definição do programa
- Colaboração do pesquisador/programador
- Equipamentos: quantidade, capacidade, tipo (micros, scanner, impressoras, câmeras, etc)
- Definição dos campos pelo documentalista a partir das necessidades do acervo, de acordo com as disciplinas
- Digitalização de imagens (quantidade e escala de prioridade)

2. Exigências:

- Espaço físico necessário para o desenvolvimento das atividades em termos de conforto pessoal: daí, levar em conta o espaço que ocuparão os equipamentos e o mobiliário
- Localização que receba, ao menos, parte da luz natural

Atelier de Conservação/Restauração

De acordo com o acervo e com a disponibilidade de recursos do museu, poderá se planejar um atelier de conservação e restauração ou, apenas, de conservação. Às vezes, financeiramente é mais viável

dedicar-se somente à conservação preventiva e contratar serviços de terceiros para a restauração, tanto pelos gastos com equipamentos como pelo número de especialistas que a tipologia das coleções poderá exigir.

De qualquer forma, elencaremos as necessidades e exigências de um atelier de conservação/restauração.

1. Necessidades:

- Mobiliário: mesas, armários para os produtos químicos, prateleiras, cadeiras, mobiliário específico para determinados tipos de produtos/materiais
- Equipamentos: medidores de temperatura e umidade, câmaras de fumigação
- Instrumentos: ferro, espátulas, pincéis, bisturis, aspiradores
- Pessoal: contratação de especialistas permanentes ou terceirizados para consultoria, estagiários, técnicos

2. Exigências:

- Espaço necessário ao desenvolvimento das atividades com conforto e segurança do pessoal e dos objetos
- Sala para quarentena
- Localização que receba luz natural

Reserva Técnica

A reserva técnica pode ser de acesso restrito ou visitável; dependerá da tipologia do acervo, da missão do museu, das dimensões e dos meios disponíveis em termos de mobiliário e de

segurança. Vale salientar, no entanto, que o planejamento de reservas técnicas visitáveis tem sido uma preocupação na atualidade, pois disponibiliza uma amostragem maior do acervo.

1. Necessidades:

- Local reservado à pesquisa de especialistas
- Desenho pormenorizado do mobiliário, para quaisquer casos
- Segurança contra roubo, fogo (implantação de sistema de detecção de incêndio e de intervenção automática) e vazamentos

2. Exigências:

- Localização: pode ser no subsolo, pois não exige iluminação natural
- Não deve ter ligação com o exterior

Sala de Montagem/de Uso Múltiplo

É importante que o museu tenha um espaço destinado à montagem de exposições e outros usos, ainda mais quando consideramos que deverá projetar tanto exposições temporárias como extra-muros/itinerantes. Assim, não prejudica os trabalhos dos outros setores com a movimentação dos vários profissionais e técnicos envolvidos nas atividades e com a conseqüente manipulação de materiais. Favorece, ainda, a troca de idéias entre os envolvidos nas atividades, caso se preveja espaços para o pessoal do educativo, da conservação, da documentação, marketing, etc

1. Necessidades:

- Mobiliário: mesas (inclusive para reuniões), cadeiras, prateleiras, pranchetas para desenho
 - Ventiladores
2. Exigências
- Espaço amplo, para acomodar com conforto as várias categorias de profissionais
 - Deverá estar localizada próxima aos setores de documentação e de conservação, mas de tal forma que tenha saída para o exterior, para a recepção de materiais
 - De preferência, a iluminação deverá ser parte natural e parte artificial
 - Deverá ser arejada para favorecer as trocas de ar, posto que diversos materiais químicos serão utilizados

II. PROGRAMA DE BASE

Esta etapa corresponde ao **detalhamento** das necessidades levantadas no pré-programa, em que cada função específica foi contemplada. É uma atividade que deverá ser trabalhada metodicamente e de forma pormenorizada, se considerarmos que o museu é um organismo que só pode ser viabilizado no conjunto. Portanto, a deficiência de uma das funções afetará o todo.

**ESTA ETAPA CONSISTIRÁ DAS SEGUINTES
ATIVIDADES:**

- a) Reuniões com a equipe de cada função: para a delegação de tarefas voltadas à pesquisa e ao detalhamento das necessidades, inclusive orçamentárias
- b) Reuniões entre o programador e o responsável pelo setor para a discussão e prováveis ajustes
- c) Escolha do arquiteto, por concurso ou nomeação. Caso seja por concurso, o documento deverá ser elaborado
- d) Elaboração do pré-projeto, que poderá ter o seguinte formato:
 - Justificativa: a importância daquela área para o museu
 - Objetivos: geral (relacionado à missão do museu) e específicos (são objetivos que desdobram o geral), deverão ser mensuráveis e que contemple cada atividade
 - Metas: o que se pretende alcançar
 - Estratégias: meios para se alcançar
 - Recursos necessários: humanos, materiais, físicos e financeiros
 - Cronograma de atividades

III. PROGRAMA DEFINITIVO

Pode-se considerar uma compilação, e conseqüente ampliação, dos documentos detalhados na etapa anterior, estando

voltada ao detalhamento dos processos de funcionamento das atividades, dos conjuntos funcionais e dos postos de serviço.

Caso se tenha trabalhado apenas com o pessoal temporário para o desenvolvimento da programação, nesta etapa deverá ser definido o pessoal e os locais de trabalho.

Também nesta etapa é necessário o orçamento global da operação (em que cada função determinou o seu em particular) em virtude das necessidades de funcionamento, de mobiliário, de equipamento, de sistema de segurança e controle, etc, para que as providências sejam tomadas (em termos de captação de recursos, do estabelecimento de parcerias, etc) e, concluindo o projeto definitivo, se dê início às obras.

IV. PROJETO DEFINITIVO

O projeto definitivo é a finalização de um processo de trabalho conjunto, em que as diversas atividades, em cada etapa, foram alvo de pesquisa e de levantamento de dados, seguida de discussões e devidos ajustes. Para se chegar a esta etapa, concessões foram feitas e inúmeras exigências sofreram adequações em função do projeto global, em cada uma das etapas anteriores.

O programador deverá, então, estabelecer um cronograma geral, a partir dos cronogramas de cada área, para que o projeto possa ser executado de forma harmoniosa e integrada, uma vez que diversos programas deverão ser executados simultaneamente.

Finalmente, o projeto definitivo será apresentado pelo programador ao solicitante, às equipes e às empresas que executarão.

V. EXECUÇÃO

Na fase de execução, os responsáveis de cada setor deverão acompanhar, orientar e fiscalizar as suas respectivas áreas (arquiteto, conservador/restaurador, documentalista, etc). Caberá ao programador o acompanhamento de todas elas.

QUADRO DE RESPONSABILIDADES

<i>ETAPAS</i>	<i>ATIVIDADES</i>	<i>RESPONSÁVEL</i>
Diagnóstico	<ul style="list-style-type: none"> • Reuniões • Visitas • Pesquisa bibliográfica 	<ul style="list-style-type: none"> • Programador • Colaboradores • Solicitante
Programa científico	<ul style="list-style-type: none"> • Reuniões • Análise 	<ul style="list-style-type: none"> • Programador • Solicitante
Pré-Programa	<ul style="list-style-type: none"> • Levantamento das necessidades 	<ul style="list-style-type: none"> • Programador • Equipes de cada área
Programa de base	<ul style="list-style-type: none"> • Detalhamento da fase anterior 	<ul style="list-style-type: none"> • Programador • Equipes de cada área
Anteprojeto	<ul style="list-style-type: none"> • Formatação do anteprojeto das atividades/funções e arquitetural 	<ul style="list-style-type: none"> • Arquiteto • Responsáveis de cada função
	<ul style="list-style-type: none"> • Ajustamentos 	<ul style="list-style-type: none"> • Programador
Programa definitivo	<ul style="list-style-type: none"> • Continuação do programa de base • Inserção de novas rubricas 	<ul style="list-style-type: none"> • Programador
Projeto definitivo	<ul style="list-style-type: none"> • Formatação definitiva de cada atividade/função e arquitetural 	<ul style="list-style-type: none"> • Responsável de cada área • Empresas
	<ul style="list-style-type: none"> • Ajustamentos 	<ul style="list-style-type: none"> • Programador
Execução		<ul style="list-style-type: none"> • Programador • Arquiteto • Empresas • Solicitante

SEGUNDA PARTE

O Centro de Memória do Samba de São Paulo – estudo de caso

“Nem sempre os responsáveis pelo enredo e a montagem são pessoas “de fora”. Existem profissionais liberais, negros e brancos, perfeitamente entrosados dentro de suas agremiações e que, ao desenvolverem idéias para o carnaval, levam em consideração os aspectos internos de suas Escolas. Em outras ocasiões reúnem-se intelectuais e pessoas de instrução rudimentar para o desempenho conjunto dessas tarefas. Nesse tipo de trabalho é muito importante o “conhecimento do carnaval”, expressão muito utilizada pelos sambistas. Não basta ser muito letrado ou ter cursado uma faculdade, é preciso “conhecer carnaval”. É por isso que a última palavra é a do velho sambista.”

(MORAIS, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo*, Capital. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. p. 135)

“Muito debatido é o fato de várias Escolas terem os seus desfiles elaborados e orientados por intelectuais ou “pessoas desligadas do samba”. (...) Em São Paulo, o poder de decisão continua nas mãos dos velhos sambistas. Ainda que uma comissão de doutores elabore um enredo, o dirigente tanto pode recusá-lo como modificá-lo. Da mesma forma, a última palavra sobre a distribuição das peças no cortejo é dele.”

(MORAIS, Wilson Rodrigues de. *Op. cit.* 1978, p.134)

2.1. CENTRO DE MEMÓRIA DO SAMBA - HISTÓRICO

Este item tem como objetivo introduzir parte de uma atividade de consultoria no âmbito deste trabalho: o diagnóstico sobre as potencialidades museológicas do acervo do Centro de Memória do Samba da Cidade de São Paulo, acompanhado de um conjunto de propostas programáticas.

A consultoria foi prestada à Anhembi Turismo e Eventos da Cidade de São Paulo S.A., como uma exigência do Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura, diante da possibilidade de incorporação do acervo, oferecido pela empresa.

Assim, procuraremos analisar os diferentes aspectos concernentes ao nosso estudo de caso: o Museu do Samba e a Galeria dos Imortais, posteriormente Centro de Memória do Carnaval Paulistano, agora Centro de Memória do Samba de São Paulo, e um breve histórico sobre as instituições acima citadas.

O Museu do Samba e a Galeria dos Imortais foram criados antes pela necessidade evidenciada da preservação do recorte patrimonial, que de um acervo já formado. Esta foi uma questão que nos colocamos no início das atividades e que foi esclarecida pelo autor dos Projetos de Lei, o então vereador Vital Nolasco.

Vital Nolasco, ex-vereador e atualmente Secretário de Movimentos Populares e Sociais do Partido Comunista do Brasil – PC do B, é mineiro de Belo Horizonte, 55 anos de idade. Ativista político, mudou-se para São Paulo, em 1969, em virtude das perseguições sofridas em sua cidade. Aqui, continuou a trabalhar com movimentos populares e sociais. Dentre outros, participa da UNEGRO – União de Negros pela Igualdade, desde a sua fundação, no ano de 1988, cujos objetivos são: “combater o racismo e todas as suas manifestações; contribuir para a participação cada vez maior da população negra na vida política do país; lutar pela preservação e

fortalecimento da cultura negra; prestar solidariedade aos povos do continente africano e da diáspora, bem como aos povos oprimidos de todo o mundo”⁸⁰.

SEGUNDO NOLASCO, FOI DA SUA VIVÊNCIA COMO ATIVISTA BEM COMO ATRAVÉS DE CONVERSAS COM PESSOAS LIGADAS AO SAMBA QUE SURTIU A IDÉIA DE CRIAÇÃO DAS INSTITUIÇÕES⁸¹: TERIAM O PAPEL DE REPARADORAS DOS ATOS COMETIDOS CONTRA OS DESCENDENTES AFRO-BRASILEIROS E COMO INSTRUMENTOS DE RECUPERAÇÃO DA AUTO-ESTIMA, ATRAVÉS DO RESGATE E SALVAGUARDA DE DOCUMENTOS MUSEOLÓGICOS BI E TRIDIMENSIONAIS LIGADOS TANTO À MANIFESTAÇÃO COMO AOS NOMES RESPONSÁVEIS PELO SEU DESENVOLVIMENTO, “OS IMORTAIS DO SAMBA”, E DA EXTROVERSÃO DESSA MEMÓRIA.

DAÍ A IMPORTÂNCIA DA OPÇÃO PELO RECORTE “SAMBA” E NÃO CARNAVAL: SE O CARNAVAL É UMA MANIFESTAÇÃO QUE REMONTA À ANTIGÜIDADE E PRATICADO JÁ HÁ ALGUM TEMPO EM OUTROS PAÍSES, O SAMBA É CRIAÇÃO AFRO-BRASILEIRA.

AO SER QUESTIONADO A RESPEITO DE COMO SE DEU A APROVAÇÃO DOS PROJETOS, RESPONDEU QUE HOUVE UMA CERTA DIFICULDADE, POIS MUITOS COLEGAS ACREDITAVAM QUE SERIA INVIÁVEL A IMPLANTAÇÃO DOS MESMOS, POR DIVERSAS RAZÕES. ELE, POR OUTRO LADO, EMBORA RECONHECESSE AS DIFICULDADES, SABIA QUE ESSE RESGATE SOMENTE SERIA POSSÍVEL ATRAVÉS DA CRIAÇÃO DAS INSTITUIÇÕES, POIS SERIA, DE ALGUMA FORMA, A

⁸⁰ Informações obtidas através do *site*

<http://www.projetoquixote.epm.br/boletim/prorede/38.htm>

⁸¹ Originalmente, apresentava como anexos os Projetos de Lei com as respectivas Exposições de Motivos.

GARANTIA PARA QUE OS MAIORES DETENTORES DA MEMÓRIA DO SAMBA DOASSEM SEUS OBJETOS. NÃO HAVIA, PORTANTO, UM ACERVO.

O ACERVO SÓ PASSOU A SER CONSTITUÍDO, PROVAVELMENTE, NO ANO DE 1999⁸² QUANDO, PARA DAR CUMPRIMENTO ÀS LEIS, FOI FORMADA UMA COMISSÃO QUE TINHA COMO OBJETIVO A CONSTITUIÇÃO DE UM BANCO DE DADOS SOBRE O CARNAVAL PAULISTANO⁸³. A COMISSÃO ESTAVA LIGADA AO DEPARTAMENTO DE EVENTOS DA ANHEMBI POR ESTAR DIRETAMENTE RELACIONADO AO CARNAVAL. EMBORA O PROJETO ARQUITETURAL E EXPOGRÁFICO TENHAM SIDO CONCEBIDOS, A IMPLANTAÇÃO NÃO SE EFETIVOU.

A ANHEMBI TURISMO E EVENTOS DA CIDADE DE SÃO PAULO É UMA EMPRESA MISTA, TENDO A PREFEITURA DO MUNICÍPIO COMO UMA DAS PRINCIPAIS ACIONISTAS. O SEU COMPLEXO INCLUI O PAVILHÃO DE EXPOSIÇÕES, O PALÁCIO DAS CONVENÇÕES, ESTACIONAMENTO E O PÓLO CULTURAL E ESPORTIVO GRANDE OTELO (O SAMBÓDROMO), PROJETADO POR OSCAR NIEMEYER. TEM, COMO COMPETÊNCIA, A ADMINISTRAÇÃO DO COMPLEXO, A PRODUÇÃO E A GESTÃO DE EVENTOS E, AINDA, A FORMULAÇÃO DA POLÍTICA DE TURISMO MUNICIPAL.

NO INÍCIO DA GESTÃO MUNICIPAL ATUAL, EM VIRTUDE DA NOVA POLÍTICA GERENCIAL DA EMPRESA, O SR. RUBENS COSTA BOFFINO, CHEFE DE GABINETE DA ANHEMBI, CONTACTOU O DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO COM A FINALIDADE DE DOAR O ACERVO, POR ACREDITAR

⁸² Relatório “Banco de Dados do Carnaval da Anhembi”, s/d.

⁸³ Embora tenha sofrido acréscimos provenientes das exposições que foram realizadas posteriormente, o acervo listado no relatório é basicamente aquele que consta no diagnóstico.

SER AQUELE DEPARTAMENTO, PELAS AÇÕES PRESERVACIONISTAS DE SUA COMPETÊNCIA, O MAIS APROPRIADO PARA A INCORPORAÇÃO.

O Departamento do Patrimônio Histórico, criado em 1975, tem sua origem no Departamento de Cultura e Recreação da Cidade de São Paulo. Este, criado em 1935, através do Ato 861, teve como primeiro diretor Mário de Andrade, um dos mentores, ao lado de Sérgio Milliet e Paulo Duarte, responsável pelo primeiro anteprojeto⁸⁴. O seu principal objetivo era o de resgatar a memória das manifestações culturais do Brasil através de pesquisa e de coleta, seguida de análise, guarda e publicação, além de implantação de organismos recreativos.

Atualmente, o DPH está vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e tem como competência a reformulação e implementação de políticas de preservação dos conjuntos documentais, dos acervos tridimensionais e do patrimônio histórico e ambiental. É estruturado em três divisões, que são a Divisão do Arquivo Histórico Municipal, a Divisão de Iconografia e Museus e a Divisão de Preservação, todas com o suporte da Divisão de Administração.

A Divisão de Iconografia e Museus é a que particularmente nos interessa, posto que, possivelmente, incorporará o acervo pertencente à Anhembi e implantará o Centro de Memória do Samba de São Paulo. As atribuições dessa divisão são a de estabelecer a política museológica e coordenar as atividades desenvolvidas pelo Museu da Cidade (que engloba o Museu do Teatro Municipal), além das casas históricas, que são o Solar da Marquesa de Santos (onde

⁸⁴ Consulta online, disponível em <http://www.prodiam.sp.gov.br>.

está sediada a Divisão), Casa do Bandeirante, Casa do Sertanista, Sítio Morrinhos (Casa do Tatuapé), Casa do Sítio da Ressaca, Casa do Grito, Capela Imperial e Capela do Morumbi (que será reaberta em dezembro de 2002, após reforma). Acrescente-se às suas atribuições a preservação e divulgação do acervo de objetos e peças de mobiliário, do acervo da cultura material indígena, da coleção de câmeras antigas e acervo de imagens fotográficas da Cidade. Mantém um Serviço Educativo voltado ao atendimento às escolas de 1º e 2º graus, um serviço voltado à terceira idade e, ainda, um serviço de monitoria.

De uma forma ou de outra, todos os acervos estão sendo alvos de trabalhos de conservação e de documentação, bem como de divulgação.

Segundo Mirna Busse Pereira⁸⁵, diretora da Divisão, a partir do primeiro contato do Chefe de Gabinete da Anhembi com Leila Diêghole, Diretora do Departamento do Patrimônio Histórico, ainda no início da gestão municipal atual, ou seja, no primeiro semestre de 2001, algumas visitas, para conhecimento do espaço e do acervo, bem como reuniões para as providências, foram realizadas.

Se foi por suas atribuições na questão de preservação e divulgação do patrimônio que levou a Anhembi a procurar o DPH, foi justamente pela consciência da responsabilidade que teria a DIM em aceitar aquele acervo, com o restrito número de funcionários, que a levou a exigir a consultoria de um profissional de Museologia para a realização do diagnóstico das potencialidades museológicas.

⁸⁵ Em entrevista concedida em 14 de novembro de 2001, na Divisão de Iconografia e Museus.

Segundo Mirna, a sua formação de historiadora evidenciou a ampla possibilidade de trabalhar com a temática referente ao acervo, pois ela envolve a Cidade de São Paulo como um todo. Por outro lado, o aspecto restritivo de pessoal apontava para a necessidade de consultoria especializada.

O período levado entre visitas técnicas, levantamento do acervo, pesquisa e elaboração de dois relatórios (o primeiro, parcial; o segundo, o diagnóstico acompanhado da proposta de programas) foi de três meses. Atualmente, o material está sendo alvo de análise entre os solicitantes para o encaminhamento cabível.

Assim, reiteramos que o diagnóstico deverá, sempre, ser a primeira etapa para se pensar, ou repensar, as instituições museológicas, pois a partir dele pode-se avaliar a potencialidade do acervo, as necessidades inerentes à cadeia operatória museológica, como forma de planejar com responsabilidade a implantação (ou não) de um museu.

2.2. PROPOSTA DE PROGRAMAS

A proposta apresentou os seguintes aspectos:

1. O programa científico, ou seja, a conceituação museológico-preservacionista, levando-se em conta as comunidades envolvidas bem como a especificidade do recorte temático;
2. O programa estrutural, com o estabelecimento de diretrizes para as atividades de pesquisa, de implantação de uma política de aquisição, dos procedimentos de salvaguarda (conservação, documentação e reserva técnica) e de comunicação (exposição, ação educativa e publicações), bem como com as indicações das necessidades arquitetônicas para a implantação do projeto, com a previsão dos espaços destinados a cada atividade;
3. Indicações sobre o perfil da equipe do museu.

2.2.I. PROGRAMA CIENTÍFICO⁸⁶

A) *Conceito Gerador:*

O Centro de Memória do Samba buscará se voltar a questões que reflitam a contribuição africana e brasileira na criação de um dos maiores símbolos da identidade nacional. Assim, trabalharemos desde a sua origem, uma assimilação brasileira de diversas danças africanas, às transformações ocorridas ao longo do tempo (o batuque, as diversas modalidades de samba, a singularidade do samba de São Paulo, as escolas de samba); a transformação de cultura reprimida, perseguida e mal vista pela polícia e classe dominante à elevação de ícone nacional; o samba no contexto do carnaval; o papel dos grandes nomes do carnaval para o enriquecimento do evento. Assim, poderíamos desdobrar em 3 grandes blocos:

Samba

- Analisar o samba, originário do batuque, da umbigada (samba vem de semba, que significa umbigo, em dialeto africano), do maculelê, dentre outros, como uma criação dos afro-brasileiros;

⁸⁶ Em geral, os autores utilizam somente Programa Científico. No entanto, preferimos desmembrar o Programa Científico em Conceito Gerador (termo utilizado pela museóloga Cristina Bruno) e Modelo Institucional, por acharmos mais apropriados em termos de tradução da idéia.

- Discutir as diferenças regionais do samba como resultado das singularidades culturais das diversas etnias africanas, distribuídas nos estados brasileiros, bem como as influências sofridas dessas regiões, principalmente do Rio de Janeiro;
- Apontar as diferentes modalidades das manifestações: os cordões, os ranchos, as sociedades;
- Evidenciar o papel da organização familiar na formação dos cordões e das primeiras escolas;
- Analisar as várias etapas da evolução do samba: o sambão, o samba-rural, o samba-canção, o samba de roda, a bossa nova (principal responsável pela internacionalização do samba), o samba de breque, o partido alto, o samba enredo e o samba pagode (fala-se, inclusive, do samba rock);
- Apresentar o nascimento das escolas de samba em São Paulo no início da década de 30 do século passado e as transformações ocorridas a partir da década de 60;
- Discutir a passagem da discriminação e repressão do samba a símbolo da identidade nacional.

Carnaval

- Analisar a origem ancestral mítica e ritual, a apenas interação ou suposta integração de classes, a mistura das culturas européia e africana, a passagem do rito pagão ao cristão;

- Apontar as transformações sofridas na manifestação (nos diversos “sotaques”) a partir de fins do século XIX e no decorrer do século XX e o papel da indústria do entretenimento já no final do período;
- Discutir sobre a participação popular, substancial, apesar das perseguições sofridas. Ainda hoje, ao lado da indústria carnavalesca, continua produzindo o carnaval aquele cidadão de situação econômica mais desfavorecida, em todos os segmentos: na criação do samba enredo, na confecção das fantasias e dos carros alegóricos, na organização da festa etc;
- Trabalhar aspectos da história do carnaval brasileiro e especificamente daquele que acontece na cidade de São Paulo como forma de despertar o interesse do poder público e dos diversos segmentos da sociedade para a preservação (continuadamente) da citada manifestação;
- Explorar a manifestação como uma festa onde todas as classes sociais participam, nem sempre de maneira hierarquizada, mas misturando-se nos diversos segmentos e momentos da festa, levando à questão da integração ou somente interação de classes;
- Propiciar a percepção da realidade do carnaval brasileiro como um ícone, a partir da observação de que ele é transmitido em cadeias de televisão estrangeiras em praticamente todo o mundo, bem como indicar o papel desenvolvido pela indústria do entretenimento na conformação do carnaval atual.

Galeria dos Imortais

- Evidenciar o papel dos grandes nomes responsáveis pela evolução do samba paulistano, bem como dos carnavalescos atuais;
- Apresentar aqueles artistas que, embora não sejam identificados como “imortais” (os anônimos), mas que muito contribuíram, e contribuem, para a história do samba;
- Analisar que as manifestações culturais não obedecem fronteiras e que são frutos de trocas estabelecidas entre regiões e personagens, enfocando especificamente o samba e o carnaval;
- Salientar as influências sofridas pelos sambistas de São Paulo pelos de outras regiões, principalmente do Rio de Janeiro.

B) Modelo Institucional:

O modelo deverá ser pautado no Museu de Identidade e em sistema de rede.

Museu de Identidade, em virtude das reflexões acerca do recorte temático, que evidenciam a contribuição afro-brasileira na criação de um ícone nacional e que, através da preservação das referências patrimoniais, essa instituição possa ser um instrumento de desenvolvimento da consciência histórico-social e de auto-reconhecimento das comunidades. É imperativo assinalar que tanto a Exposição de Motivos dos Projetos de Lei⁸⁷ como a análise

⁸⁷ Vide Projetos de Lei de criação do Museu do Samba e da galeria dos Imortais na íntegra nos anexos 2 e 3 respectivamente.

bibliográfica sobre o tema contribuíram para a escolha, que apontavam para esta direção.

O perfil do público aponta, primeiramente, para aquele formado pelas comunidades que participam da organização do carnaval de São Paulo e pela comunidade negra, conforme já salientado na introdução deste trabalho. Assim, parece-nos legítimo que cada uma dessas comunidades participe da construção do Centro de Memória do Samba de São Paulo, da mesma forma que construa seus próprios centros de memória, não ficando com o papel de meras espectadoras uma vez que, por estarem inseridas no processo, são as maiores detentoras de informações e preservadoras dos documentos museológicos.

DESTA FORMA JUSTIFICAMOS O SISTEMA DE REDE, ONDE O NÚCLEO (CENTRO DE MEMÓRIA DO SAMBA) SEJA A EXPRESSÃO DA MEMÓRIA COMUM E TRABALHE DE FORMA INTERLIGADA COM TODAS AS UNIDADES, OS SUBNÚCLEOS (QUADRAS DAS ESCOLAS DE SAMBA, LOCAIS DE REUNIÃO DA ORGANIZAÇÃO DO CARNAVAL DE RUA, ETC), SENDO ESTES A REPRESENTAÇÃO DA MEMÓRIA DE CADA GRUPO ESPECÍFICO.

A PROGRAMAÇÃO PRETENDE DEFINIR UMA METODOLOGIA QUE CONTE NÃO APENAS COM O APOIO GOVERNAMENTAL (ESTATAL E/OU MUNICIPAL) MAS, TAMBÉM, DE ASSOCIAÇÕES E DE EMPRESAS E, PRINCIPALMENTE, COM AS DIFERENTES FORMAS DE PARTICIPAÇÃO DA POPULAÇÃO, PRINCIPALMENTE DAQUELAS COMUNIDADES ENVOLVIDAS NA ORGANIZAÇÃO DO CARNAVAL.

PORTANTO, O DESENVOLVIMENTO DE METODOLOGIAS NO QUE DIZ RESPEITO À ALIMENTAÇÃO DE UM BANCO DE DADOS COMUM E O REPASSE DE UMA METODOLOGIA UNIFICADA EM RELAÇÃO AOS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E CIENTÍFICOS DA CADEIA OPERATÓRIA MUSEOLÓGICA

SERÃO FUNDAMENTAIS PARA O SUCESSO DA PROPOSTA.

Diagnóstico do Acervo

Por uma questão metodológica, para proceder ao levantamento do acervo⁸⁸, foi elaborada uma planilha⁸⁹ (modo excel), com os itens abaixo descritos.

- Tipologia: este item tem como objetivo separar os tipos de objetos/documentos principais, como forma de organizar o acervo para resgate rápido da informação: documentos de pesquisa (livros, revistas, jornais, fascículos, etc); documentos museológicos bidimensionais (documentos relativos à apuração dos concursos, fotografias); objetos museológicos tridimensionais (fantasias, troféus, medalhas); documentos administrativos;
- Categoria: analisada juntamente com a tipologia, tem a finalidade de apontar as lacunas referentes a cada assunto: história do samba; escola de samba – geral; escola de samba de São Paulo; história do carnaval; organização do carnaval;

⁸⁸ Para o levantamento dos dados, contamos com a participação da museóloga Tânia Rocha.

⁸⁹ Anexo 2.

- Local: onde se encontra o objeto no momento do levantamento ou, então, no local em que foi armazenado;
- Número provisório: como o acervo ainda não havia sido documentado, foi necessário dar um número para localizá-lo com facilidade e poder referenciá-lo;
- Quantidade: o número de objetos iguais;
- Descrição: descrição sumária do objeto, como forma de apontar as características principais; neste item também colocamos o material/técnica, mas pode ser aberto um campo específico;
- Dimensões: a dimensão do objeto segue uma ordem, que é altura, largura, profundidade, espessura, peso, etc;
- Data: este dado é imprescindível, pois além de contar a história do acervo, permite avaliar com maior facilidade as lacunas em relação aos períodos; época a qual pertence o objeto, ano em que foi produzido. Quando não se tem a data, coloca-se um ponto de interrogação;
- Estado de conservação: em geral, estabelecem-se apenas três categorias, que são bom, regular e ruim; é seguida de um breve comentário a respeito dos problemas encontrados (sujidades, amassado, rasgado, manchado, partes faltantes, etc). Este item permite avaliar as condições físicas do acervo;
- Observações: importante para a inserção de dados que não cabem em nenhum dos outros campos;

A planilha foi acompanhada da devida normalização, de maneira a uniformizar o preenchimento da mesma e permitir a correta leitura das informações.

A partir desse levantamento preliminar, chegamos à seguinte conclusão em relação aos objetos e documentos que dele fazem parte.

Documentos de Pesquisa (DP):

- Fascículos xerocopiados da “História do Samba”, editados pela Editora Globo, sem os CDs que o acompanhavam (HS e HC);
- Revista do Carnaval, 1971/1979;
- Jornais, revistas e recortes diversos (ESSP);
- Livro “O samba em evolução”, editado pela FESEC (HS);
- Boletim Informativo “A vez das Escolas do 1º Grupo” (ESSP);
- Informativo de Imprensa “A virada do samba” (ESSP);
- “Construindo a democracia racial”, pela Presidência da República (OC);
- “Memórias do Seu Nenê de Vila Matilde” (ESSP);
- Clipping do carnaval de 1999, volume II (HC);
- Congressos, seminários, simpósio (HC e HS).

Pudemos verificar, então, que o conteúdo do acervo no que se refere a materiais de pesquisa sobre a história do samba, do carnaval, das escolas de samba, blocos, corsos e cordões carnavalescos, tanto no geral como especificamente de São Paulo, é insuficiente: as lacunas em termos de livros e periódicos (revistas e jornais) que possam constituir um banco de dados ou uma biblioteca

sobre o assunto, imprescindível para a pesquisa, são acentuadas. No entanto, também podem ser supridas através de compras (livros), de microfilmagem (jornais, revistas, leis, etc), doação, dentre outras formas.

Documentos Museológicos (DM): incluem, basicamente, documentos referentes aos julgamentos dos desfiles das Escolas de Samba de São Paulo:

- Cédulas de votação, planilhas de apuração e atas das Escolas de Samba, a partir de 1971, regimentos e regulamentos. Em geral são cópias encadernadas ou em pastas tipo classificadores (ESSP);
- Classificação do carnaval, a partir de 1971, em envelopes plásticos ou em pastas tipo classificadores;
- Slides, logomarcas, esboços, fotolitos e provas de cores para cartazes de diversos carnavais; Projeto Sala do Carnaval (alguns documentos são originais).

Diagnosticamos que, embora pesquisadores mais especializados e estudantes possam ter os dados referentes às apurações dos desfiles através de livros e periódicos, por exemplo, as fontes primárias são imprescindíveis para alguns. Por isso, são documentos importantes que devem ser preservados através de meios adequados de conservação e de sua inserção em banco de dados, como forma de democratização da informação pela rapidez de acesso.

Parte do acervo é original e parte é cópia encadernada ou em pasta do tipo classificador. Da forma em que se encontra, corre o risco de se perder e não é adequado à pesquisa.

A pesquisa visando à localização do material inexistente no acervo é importante para que os documentos abranjam todo o período dos concursos, por exemplo. Com a localização do documento, a instituição poderá, dentre outros, efetuar empréstimo para digitalização.

Objetos Museológicos (OM): constam os objetos tridimensionais:

- LP's (discos de vinil) de diversos compositores brasileiros, de samba e MPB em geral;
- Faixas de rainha, princesa, rei momo e cidadão do carnaval;
- Estandartes decorativos para exposição;
- Adereços; cabeça de gavião;
- Maquete do Centro de Memória do Samba;
- Placas; medalhas; troféu.

Pudemos detectar que, embora um dos mais importantes, é o mais defasado. Da forma em que se encontra, praticamente nada pode “contar” sobre o samba. Há, ainda, o problema com o estado de conservação das peças, principalmente no que se refere à indumentária e adereços (manchas, mofo, partes faltantes).

POR OUTRO LADO, ACREDITAMOS QUE HÁ UMA INFINIDADE DE OBJETOS SIGNIFICATIVOS QUE PODEM SER ADQUIRIDOS DAS MAIS VARIADAS FORMAS. TAMBÉM NESSE ASPECTO A PESQUISA É

FUNDAMENTAL: OBJETOS (DESDE OS MAIS ANTIGOS) PODEM SER LOCALIZADOS E ADQUIRIDOS POR COMPRA E DOAÇÕES, SEJA ATRAVÉS DOS CARNAVALESCOS (ACREDITAMOS QUE AS COMUNIDADES LIGADAS AO SAMBA SÃO AS MAIORES GUARDIÃS DA MEMÓRIA), DE COLECIONADORES OU MESMO PESQUISADORES.

Documentos Administrativos (DA):

- Relatórios, atas, editais, estatutos das Escolas de Samba (também na categoria de documentos museológicos), além de outros documentos (ESSP e OC);
- Planos de metas e cronograma do setor Histórico e atendimento carnavalesco (ESSP e OC);
- Agendas de entrevistas/depoimentos com os “baluartes” do samba;
- Agenda de gravações efetuadas; enredos das Escolas de Samba (ESSP e OC); regulamentos dos desfiles (ESSP e OC);
- Planilhas de transporte dos componentes das escolas e das alegorias; ofícios diversos; correspondências internas e externas;
- Planta baixa do Anhembi; notas fiscais.

É o mais numeroso do acervo e, da mesma forma que os outros documentos, devem ser preservados através de meios adequados de conservação, bem como de sua inserção em banco de dados, como forma de democratização da informação.

SE POR UM LADO O LEVANTAMENTO PRELIMINAR DO ACERVO IDENTIFICOU UMA SÉRIE DE LACUNAS E INEXPRESSIVIDADE (NAS COLEÇÕES E NO

ACERVO EM GERAL), POR OUTRO LEVOU A UMA AMPLIAÇÃO CONCEITUAL DO QUE DEVERÁ SER O CENTRO DE MEMÓRIA DO SAMBA: A PARTICIPAÇÃO ATIVA DA COMUNIDADE AO LADO DOS PROFISSIONAIS E TÉCNICOS NAS MAIS DIVERSAS ETAPAS DE IMPLANTAÇÃO FOI PENSADA DE FORMA QUE HAJA EFETIVAMENTE UMA INTEGRAÇÃO ENTRE OS VÁRIOS GRUPOS DE INTERESSE. DESTA FORMA, FICOU EVIDENCIADA A IMPORTÂNCIA E A VIABILIDADE DE IMPLANTAÇÃO DO MESMO. ASSIM, PRETENDE-SE QUE A DEMOCRATIZAÇÃO DO CONHECIMENTO SEJA CONSONANTE COM O REPASSE DE METODOLOGIAS: OS PROCEDIMENTOS TÉCNICOS E CIENTÍFICOS DA CADEIA OPERATÓRIA MUSEOLÓGICA – DE SALVAGUARDA E DE COMUNICAÇÃO, SERÃO VIABILIZADOS ATRAVÉS DOS SEMINÁRIOS, DE CURSOS E DE CONSULTAS PONTUAIS A SEREM PROGRAMADOS PELA EQUIPE DO NÚCLEO E COM A COLABORAÇÃO DOS SUBNÚCLEOS.

2.2.2. PROGRAMA ESTRUTURAL

A) Definição do Acervo

Conforme já descrito anteriormente, o levantamento preliminar do acervo pertencente ao Museu do Samba/Galeria dos Imortais, evidenciou grandes blocos lacunares referentes a objetos e documentos representativos da memória do samba. Na maioria dos casos, podemos falar mesmo de total inexistência.

Na concepção de um Centro de Memória a que se propõe, acreditamos que o mesmo deva contar com documentos bi e tri-dimensionais os mais diversos para a compreensão de uma manifestação cultural das mais ricas em nosso país. Neste aspecto, a pesquisa terá papel fundamental na definição dos documentos e material de apoio que serão utilizados na expografia das exposições de longa duração, temporárias e extra-muros, na alimentação do banco de dados e para as publicações.

A justificativa se dá no âmbito das características específicas de cada modalidade do recorte (do carnaval, do samba e dos personagens que participaram/participam da história do samba), bem como das transformações pelas quais passaram os mesmos ao longo dos anos. Sabemos, portanto, que os tipos de instrumentos musicais utilizados nos cordões carnavalescos foram sendo acrescidos ou subtraídos de acordo com as diferentes influências recebidas; que os instrumentos e a conformação das escolas de samba também se

modificaram bastante, não somente pelas influências várias, como, também, por questões econômicas e políticas. Assim, a dinâmica é uma das principais características da cultura popular, que pode ser evidenciada através dos elementos que caracterizam as diferentes manifestações.

De acordo com o Projeto de Lei, “O **acervo** do Museu do Samba será composto dos mais diversos materiais relativos à produção, difusão, pesquisa e criação do samba no Brasil e, em particular, no município de São Paulo (Art. 2º), e tem como objetivos: *1. servir como ponto de referência de discussões temáticas sobre o samba, promovendo congressos, seminários, simpósios, etc;* *2. catalogar, classificar as mais diversas e variadas produções espalhadas pelas escolas de samba, etc;* *3. produzir vídeos e depoimentos dos principais sambistas do Brasil;* *4. manter um espaço para exposição de fantasias, adereços e material relativo ao desfile das escolas de samba;* *5. ser um centro de intercâmbio de informações, contando com equipamentos necessários para o registro da produção e realização de laboratórios (Art. 3º).*

Em vista disso e por acreditarmos que a diversidade de documentos contribuirá para o enriquecimento comunicacional, elencamos os objetos abaixo:

- Objetos de celebração das Escolas de Samba (troféus, medalhas etc);
- Instrumentos musicais da bateria das Escolas de Samba e de blocos carnavalescos, de ranchos e de cordões;

- Indumentária (fantasias), adereços, além de outros objetos significativos das Escolas;
- Fotografias das Escolas, blocos, corso, cordões e ranchos;
- Fotografia e material áudio-visual que referenciem o trabalho da organização do carnaval em todos os momentos (seminários de organização, preparação das fantasias e dos carros alegóricos, ensaios, depoimentos dos compositores dos sambas-enredos, depoimentos dos carnavalescos, de personagens que desempenham papel de destaque na preparação e apresentação/representação das escolas (princesa, rainha, diretores das escolas, etc)
- Fitas de vídeo e áudio sobre os eventos em geral;
- Documentos referentes ao carnaval de salão (inclusive bailes de máscaras) e de rua;
- Documentos em geral referentes aos grandes nomes do samba de São Paulo, que comporão a Galeria dos Imortais (fotografias, gravações em vídeo e cassete, etc).

B) Seminários

A realização de seminários será fundamental, pois deverá contar com a participação e envolvimento de todas as comunidades de interesse direto bem como do público em geral.

O objetivo desta atividade é o desenvolvimento de atitudes individuais e coletivas para a preservação do patrimônio, a partir do aprimoramento da percepção do olhar para as referências patrimoniais no contexto cotidiano, propiciadas pelos diferentes temas a serem discutidos nos seminários. Vale salientar que esses procedimentos contribuem para a elevação da auto-estima a partir do conhecimento da própria realidade.

Público Alvo:

Os seminários, portanto, deverão reunir variados tipos de público. Elencamos alguns a seguir:

- Profissionais de Museologia e trabalhadores de museus em geral;
- Comunidades envolvidas na organização do carnaval;
- Integrantes das Escolas de Samba e do carnaval de rua;
- Historiadores, musicólogos e estudiosos do assunto;
- Instituições públicas e privadas;
- União de Negros pela Igualdade - UNEGRO;
- Organizações não Governamentais - ONGs, etc

Temáticas Abordadas:

OS SEMINÁRIOS TERÃO UM ENCADEAMENTO TEMÁTICO QUE PARTIRÁ DO GLOBAL AO PARTICULAR, OBJETIVANDO NÃO SOMENTE A INFORMAÇÃO COMO, TAMBÉM, A FORMAÇÃO DOS ENVOLVIDOS. DESTA FORMA, DEVERÃO SER

**REALIZADOS EM PERÍODOS QUINZENAIS E
OBEDECERÃO À SEGUINTE ORDEM:**

1. Apresentação da proposta de criação do Centro de Memória do Samba;
2. Discussão sobre Museologia, preservação, memória e identidade;
3. Documento museológico (o que é) e outros objetos;
4. Importância da participação das comunidades no processo de implantação e manutenção do museu;
5. Política de acervo e de aquisição: a importância das comunidades no processo de aquisição;
6. Metodologias museológicas referentes à cadeia operatória museológica de salvaguarda e comunicação patrimoniais.

Neste processo, deveremos levar em conta diferenciados aspectos:

- a) Conforme já salientado, deverá partir do global ao particular, ou seja, de temas que sejam de interesse da maioria dos participantes das comunidades àqueles mais específicos;
- b) Nem todas as escolas de samba ou agremiações têm o seu próprio local de reunião. Desta forma, embora nem todos possam implantar o seu centro de memória concomitantemente, poderão estabelecer estratégias para a construção de seus locais de convivência e memória;
- c) Nem todos os centros de convivência das comunidades são iguais em termos estruturais. Assim, é necessário destacar que

o processo é o mesmo, e que as metodologias poderão ser adaptadas a cada um dos casos;

- d) A organização de cada seminário deverá levar em conta os diversos desdobramentos e o perfil e interesse dos participantes em cada um deles.

C) Programa Arquitetônico

Uma vez que não foi definido se o local que abrigará o museu será um edifício construído ou adaptado, o presente programa levou em conta o planejamento de ocupação do espaço de acordo com as necessidades conceituais e estruturais do mesmo.

Para atender às exigências do perfil do Centro de Memória do Samba, dois programas com o planejamento de ocupação de espaço deverão ser elaborados: um, para o Centro de Memória do Samba, e outro, para as unidades da rede. Assim, nos dois casos serão definidos os espaços de acordo com as necessidades institucionais: cada programa deverá levar em conta as necessidades referentes às suas especificidades, para que se possa fazer as adaptações necessárias à elaboração de cada projeto subsequente.

Da mesma forma que nas etapas precedentes, a escolha do local para construção ou para a adaptação do prédio deverá ser tomada em conjunto. Em ambos os casos, as necessidades de funcionamento interno deverão ser consideradas, bem como o referencial do entorno, de maneira a facilitar o acesso.

C.1. Centro de Memória do Samba - Núcleo

- Áreas Públicas

Área de acolhimento (físico e conceitual)

- Balcão de informações
- Portaria/guarda-volumes
- Loja
- Café/restaurante
- Sanitários

Área de exposição

- Exposição de longa duração: Memória do Samba/Memória do Carnaval/Galeria dos Imortais
- Exposição temporária

⇒ Esta área deverá contar com terminais/quiosques de informática para consulta acerca de todas as exposições

Área para atividades pedagógicas

- Atelier

- Auditório
- Biblioteca

⇒ Também deverá contar com computadores ligados à *internet* para consultas sobre o acervo

- Discoteca

- **Áreas Técnicas**

- Centro de processamento de dados/documentação
- Atelier de conservação
- Reserva técnica
- Administração
- Salas de montagem
- Sala de múltiplo uso
- Sanitários
- Copa

C.2. Unidades da Rede – Subnúcleos

- Áreas Públicas

Área de acolhimento

- Balcão de informação
- Loja

⇒ Caso o espaço seja de pequenas dimensões, pode-se utilizar uma vitrina que sirva de balcão

Área de exposição

- Exposição de longa duração - história da unidade
- Temporárias - recorte temático

⇒ Também deverá contar com computadores ligados à *internet* para consultas sobre o acervo e exposições

Área de atividades pedagógicas

- As atividades poderão ser desenvolvidas no próprio espaço destinado aos ensaios

- Áreas Técnicas

- Sala de atividades múltiplas (coordenação e documentação)
- Reserva técnica

As unidades deverão ter os seus espaços pensados para que sejam aproveitados da melhor forma.

No caso da reserva técnica, por exemplo, deverá ser visitável, uma vez que acreditamos na impossibilidade de pensar salas expositivas de grandes dimensões. Desta forma, o mobiliário terá importância fundamental.

O mesmo caso se aplica à área de acolhimento.

D) Programas de Salvaguarda

D.1.) Conservação

Centro de Memória do Samba – Núcleo

A conservação do acervo deverá ser pensada em 2 níveis: o da aplicação dos procedimentos técnicos e científicos de conservação preventiva e o de repasse de metodologias.

a) Reserva Técnica:

A guarda do acervo não exposto deverá ser em reserva técnica, organizada de forma criteriosa nas questões de conservação e de segurança, levando-se em conta a especificidade/diversidade dos materiais das coleções. Para isso, será necessária a consultoria de um profissional especializado que oriente a melhor localização da sala (dentro do edifício) e a disposição dos espaços (dentro da sala), para que os

materiais semelhantes fiquem próximos (orgânicos, inorgânicos e mistos), propiciando a conservação.

Da mesma forma, o conservador deverá trabalhar em conjunto com o desenhista do mobiliário para que o mesmo seja projetado de maneira que favoreça a exposição dos objetos sem causar danos.

b) Exposições:

De longa duração, temporárias ou extra-muros, os critérios de conservação preventiva devem ser levados em conta e orientados por um especialista, que deverá trabalhar de forma integrada com o responsável pela expografia, do processo de concepção das mesmas ao retorno à reserva técnica.

Embora tenha sido previsto um atelier de conservação, acreditamos que a implantação de um atelier de restauração seja inviável e que esta atividade deva ser terceirizada, pelas razões a seguir:

- 1^a. Dimensões: o espaço necessário deveria ser pensado em grandes dimensões, dada a especificidade do acervo, principalmente no que se refere à indumentária;
- 2^a. Pessoal especializado: seria necessária a contratação de restauradores especializados em pelo menos duas coleções (indumentária e fotografia), cuja matéria-prima são têxteis/plumas/lantejoulas e de material fílmico (principalmente fotografias), o que seria extremamente oneroso;
- 3^a. Financiamento: se para cada coleção for elaborado um projeto de restauração, possibilitará a busca de recursos através de empresas privadas ou agências de fomento. Assim, não somente os custos

seriam subtraídos como, também, colaborariam na divulgação do museu, tendo em vista que a contrapartida em geral exigida pelas empresas refere-se à divulgação do seu nome; as mesmas poderiam assumir as despesas.

Unidades da Rede – Subnúcleos

Da mesma forma que no núcleo, cada unidade deverá elaborar o seu programa de restauração com os respectivos projetos, de maneira que possibilite a busca de financiamentos.

Em relação à conservação preventiva, receberá orientações através do núcleo, que organizará cursos bem como atenderá a consultas pontuais.

A higienização do acervo deverá ser acompanhada pelo especialista e poderá ser realizada no próprio espaço da quadra.

D.2.) Documentação

Em linhas gerais, a documentação deverá proceder ao levantamento e cadastramento de bibliografia, de videografia e de discografia, além do levantamento e cadastramento dos objetos/documentos museológicos em geral (bi e tridimensionais). Esses procedimentos devem ser pensados em função da legitimidade que concede ao acervo, bem como da alimentação do **Banco de Dados**, de extrema importância para o público em geral e para

pesquisadores (em terminais nas áreas expositivas e na biblioteca), para pesquisadores externos (*internet*) e internos (subsidiando outros programas).

A DOCUMENTAÇÃO INSTITUCIONAL PODERÁ SER REALIZADA A PARTIR DO MODELO JÁ EXISTENTE NO DEPARTAMENTO DE ICONOGRAFIA E MUSEUS – DPH/SMC, CASO SE CONSIDERE ADEQUADO DENTRO DAS ORIENTAÇÕES DESTA PROPOSTA, OU SEJA, EM SISTEMA DE REDE. PODE-SE, AINDA, FAZER ADAPTAÇÕES ÀQUELE.

De uma forma geral, a documentação do acervo deve contar com o registro sintético das informações dos documentos (tri ou bi-dimensionais) em Livros de Tombo, e do registro minucioso em Fichas Catalográficas. Estes documentos tanto podem ser na forma “dura” como informatizados⁹⁰. No presente caso, entretanto, as indicações levam para a documentação informatizada, desde o princípio, pelas seguintes razões:

- 1ª. A instituição se configura como um sistema de rede, que deverá ter um banco de dados comum a ser alimentado e disponibilizado continuamente. Desta forma, a utilização de livro de registro e de fichas catalográficas “duras”, preenchidas manualmente, só deverá ser feita em caráter emergencial e pensando-se a curto prazo. Reiteramos que, no caso de informatização, por questões de segurança, deverá ter cópias impressas;
- 2ª. Há, atualmente, uma grande variedade de programas que não só registram para efeito interno como, também, facilitam a alimentação e funcionamento do banco de dados,

⁹⁰ Salientamos que, por questões de segurança, tem que haver cópias impressas mesmo quando informatizados.

disponibilizando com agilidade as informações para o público externo através da *internet*, por exemplo;

- 3ª. Para a implantação do banco de dados é importante conhecer os diversos modelos existentes no mercado e já utilizados em diferentes instituições, além de buscar a colaboração de um profissional da área de informática para o desenvolvimento do programa. Cabe salientar que será o documentalista quem determinará os campos necessários de acordo com o caráter do acervo;
- 4ª. As informações deverão ser disponibilizadas por intermédio de 2 *sites*: um para uso institucional e um para o pesquisador/usuário, que poderá ter uma vasta informação, inclusive com fotografias dos objetos. Por questões de segurança, como em todo arquivo, nem todas as informações deverão ser disponibilizadas ao público;
- 5ª. A implantação deverá considerar os subnúcleos, tanto para a recepção como para a divulgação das informações.

E) Programas de Comunicação

Os programas voltados à comunicação deverão contar com a elaboração de exposição de longa duração, de exposições

temporárias e de exposições extra-muros, com a organização de atividades pedagógicas e com as publicações.

Neste sentido, O Centro de Memória do Samba buscará se voltar a questões que reflitam a contribuição africana e brasileira na criação de um dos maiores símbolos da identidade nacional: o samba. Assim, trabalharemos desde a sua origem, às transformações ocorridas ao longo do tempo (inclusive pela passagem de cultura reprimida à elevação de ícone nacional), o samba no contexto do carnaval e o papel dos grandes nomes do samba, “os imortais”.

E.1.) Exposição

As exposições podem ocorrer em 3 níveis: de longa duração, temporárias ou extra-muros (que também podem ser itinerantes).

Em qualquer deles, a exposição deve evidenciar respeito pelo visitante, e isto só é possível através de um projeto expográfico consistente, contextualizante, onde os recursos, tais como a tecnologia de ponta, seja um complemento à apresentação dos objetos, como um recurso a mais que leve o visitante a “dialogar” com a proposta. Deverá ser uma atividade interdisciplinar.

A programação de exposição deverá articular dialogicamente os 3 níveis de exposições, de forma que a de longa duração permita que temas sejam extraídos para a concepção de mostras temporárias ou extra-muros.

Como proposta para a exposição de longa duração do Centro de Memória do Samba de São Paulo indicaremos, de forma sucinta e preliminar, as abordagens a seguir. Salientamos, entretanto, que

serão a pesquisa sobre o assunto, bem como o trabalho do profissional responsável pela expografia, fundamentais para o desenvolvimento do enfoque temático.

Samba – Palavras e Sentidos (apresentação das várias denominações e modalidades de samba, na sua diversidade enquanto elemento da cultura afro-brasileira); da África ao Brasil: a rota do Samba (abordagem da geografia do samba, sua origem e trajetória no território nacional, das danças africanas ao samba brasileiro); do entrudo às Escolas – o samba institucionalizado (abordagem sobre as influências estrangeiras, as manifestações espontâneas, os cordões, ranchos, sociedades, etc, e o surgimento das Escolas de Samba – sua estrutura e importância); Festa da carne – Festa do povo (o carnaval como elemento de expressão popular, do carnaval de rua ao sambódromo); o Samba em São Paulo – Instituições – Nomes e Fatos (quadro da história do Samba em São Paulo, os grupos de produção e organização, personagens desta história e suas histórias, “Os Imortais”); Ainda o Samba (o Carnaval de São Paulo na atualidade).

a) Exposições de Longa Duração:

A exposição de longa duração é das mais importantes, posto que ela evidencia a proposta científica e ideológica da instituição. Por isso, o projeto expográfico deve ser concebido de forma a dar flexibilidade para que módulos possam ser alterados pois, de uma forma geral, necessitam constantemente de releituras para que consigam se manter. Da mesma forma, devem permitir que temas

possam ser extraídos para serem apresentados em exposições temporárias e extra-muros/itinerantes;

b) Exposições Temporárias:

O museu deverá ter um espaço específico para exposições temporárias, pois estas têm a capacidade de atrair tanto públicos novos como aqueles já cativos, pela novidade dos recortes. Tanto podem dialogar com a exposição de longa duração como podem, também, abordar temas específicos;

c) Exposições extra-muros/itinerantes:

Desde algum tempo, os museus têm procurado desenvolver atividades extra-muros, levando os seus acervos para bairros, escolas, agremiações, associações, clubes, etc. Com isto, colocam-se em evidência, despertam o respeito e a consciência para a preservação do patrimônio, democratizam o conhecimento e, da mesma forma em que estabelecem trocas com as comunidades, podem mesmo torná-las participantes do processo museal.

Assim como as temporárias, as exposições extra-muros podem abordar temas específicos, recortes da exposição de longa duração, de forma mais detalhada e minuciosa. A dinâmica social da comunidade propicia enfoques temáticos a serem levados em conta.

E.2.) AÇÃO EDUCATIVO-CULTURAL

A PROGRAMAÇÃO REFERENTE À AÇÃO EDUCATIVA DEVERÁ SER ELABORADA PARA OS 3 NÍVEIS DE EXPOSIÇÃO. EM GERAL, DEVEM ESTAR VOLTADAS

PARA PÚBLICOS ESPECÍFICOS, OBSERVANDO-SE AS QUESTÕES DE FAIXA ETÁRIA, NÍVEL DE ESCOLARIDADE, TIPOLOGIA DOS DIVERSOS GRUPOS E, AINDA, UM PROGRAMA ESPECÍFICO PARA FAMÍLIAS.

O OBJETIVO PRINCIPAL DESTA ATIVIDADE É, A PARTIR DOS DISCURSOS EXPOSITIVOS, SUSCITAR QUESTIONAMENTOS QUE LEVEM À REFLEXÃO SOBRE O PATRIMÔNIO, EM SUA DIVERSIDADE E PLURALIDADE CULTURAL, BUSCANDO O DESENVOLVIMENTO INTEGRAL DO INDIVÍDUO (NOS ASPECTOS AFETIVOS E COGNITIVOS), COMO FORMA DE COLABORAR NA PROMOÇÃO DA CIDADANIA.

No presente caso, por considerarmos a participação da comunidade fundamental para o sistema que pretendemos implantar (em rede), favorecerá a inserção do processo de musealização junto às mesmas, uma vez que tais atividades possibilitam o reconhecimento e a apropriação do patrimônio, inclusive daquele cotidiano.

A riqueza e a diversidade do recorte colaboram no desenvolvimento de atividades que vão desde visitas monitoradas a oficinas de criação, onde cada tema poderá ser explorado exaustivamente.

Da mesma forma, palestras, seminários, cursos, etc que abordem os temas acima e outros relacionados à dinâmica social das comunidades deverão ser programados.

E.3.) Publicações

As publicações, além de darem visibilidade ao museu, são importantes instrumentos de divulgação do acervo e das atividades realizadas. Por isso, deverão contar com o suporte do banco de dados para a concepção de catálogos sobre as exposições, sobre a coleção e, ainda, para as cartilhas educativas.

As publicações tornam a instituição conhecida pela facilidade de distribuição e, de acordo com a sua qualidade, propiciam o diálogo e o respeito com outras instituições. É importante que o museu amplie a sua rede de relações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

PROCURAMOS, AO LONGO DESTA TRABALHO, CONTEXTUALIZAR OS ESTUDOS DE PROGRAMAÇÃO SOB A PERSPECTIVA DA GESTÃO MUSEAL NO QUE SE REFERE ÀS NOVAS EXIGÊNCIAS INSTITUCIONAIS CONTEMPORÂNEAS. REITERAMOS, NO ENTANTO, QUE SE OS MÉTODOS DE GESTÃO EMPRESARIAL SÃO APLICÁVEIS AOS MUSEUS, DEVEM SER SOB O PONTO DE VISTA MUSEOLÓGICO: MUSEUS NÃO SÃO EMPRESAS. POR OUTRO LADO, A INTERDISCIPLINARIDADE É UMA EXIGÊNCIA QUE SE IMPÕE À MUSEOLOGIA ENQUANTO DISCIPLINA APLICADA E OUTRAS ÁREAS DO CONHECIMENTO PODEM (E DEVEM) SER ADEQUADAS À SUA UTILIZAÇÃO.

DEFENDEMOS A CRIAÇÃO DO CENTRO DE MEMÓRIA DO SAMBA DE SÃO PAULO EM VIRTUDE DA NECESSIDADE DE MUSEALIZAÇÃO DE UM RECORTE PATRIMONIAL CUJA IMPORTÂNCIA PERPASSA À CATEGORIA DE SÍMBOLO DA IDENTIDADE NACIONAL: UMA MANIFESTAÇÃO POPULAR, FRUTO DE RELAÇÕES MULTICULTURAIS E ORIGINARIAMENTE PRATICADA PELAS CAMADAS SOCIALMENTE DESFAVORECIDAS, MAS EM CUJO DESENVOLVIMENTO PARTICIPARAM (E PARTICIPAM) AS DIVERSAS CLASSES SOCIAIS. APESAR DISSO, NÃO TEMOS CONHECIMENTO, NA ATUALIDADE, DE UMA INSTITUIÇÃO QUE O REPRESENTA SOB ESTE ENFOQUE POIS, EMBORA ESTE SEJA PRESERVADO DE ALGUMA FORMA EM INSTITUIÇÕES NAS VÁRIAS REGIÕES DO BRASIL, TAIS COMO NOS MUSEUS DE CIDADE, DA IMAGEM E DO SOM OU DE FOLCLORE, É EXPLORADO MUITO MAIS COMO UMA MERA

**MANIFESTAÇÃO QUE COMO RESULTADO DAS
RELAÇÕES APRESENTADAS.**

**ASSIM, A OPÇÃO PELO MODELO DE MUSEU DE
IDENTIDADE E EM SISTEMA DE REDE SE JUSTIFICA
POR ACREDITARMOS SER A INSTITUIÇÃO MUSEAL UM
ESPAÇO DE RELAÇÃO EM QUE AS COMUNIDADES
POSSAM SE IDENTIFICAR E SE REPRESENTAR,
PARTICIPANDO DE TODO O PROCESSO DE
IMPLANTAÇÃO E MANUTENÇÃO.**

**PROCURAMOS EVIDENCIAR, AINDA, QUE A
PROGRAMAÇÃO MUSEOLÓGICA É APLICÁVEL TANTO
PARA A IMPLANTAÇÃO COMO PARA A
REVITALIZAÇÃO DE INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS,
QUALQUER QUE SEJA O MODELO: O MUSEU DEVE SER
VIABILIZADO COMO CANAL DE COMUNICAÇÃO, NÃO
IMPORTANDO SE É TRADICIONAL OU SE ESTÁ
INSERIDO NOS NOVOS MODELOS E QUE SÓ PODERÁ
SER REALIZADO ENQUANTO TAL A PARTIR DO
MOMENTO EM QUE A SUA MISSÃO FOR DEFINIDA. POR
ISSO, A IMPORTÂNCIA DA DEFINIÇÃO DE POLÍTICAS E
DE ENCAMINHAMENTO METODOLÓGICO COERENTE.**

**DESTA FORMA, A PROGRAMAÇÃO PODE SER UM
INSTRUMENTO DE VIABILIZAÇÃO DOS MUSEUS COMO
CONQUISTAS CONJUNTAS DE TODA A SOCIEDADE: DA
INICIATIVA PRIVADA, QUE DEVERÁ SE SENSIBILIZAR
PARA A REAL POTENCIALIDADE DAS INSTITUIÇÕES
MUSEOLÓGICAS E, ASSIM, TRABALHAR EM PARCERIA;
DO PODER PÚBLICO, CUJA OBRIGAÇÃO DE
INVESTIMENTO NA EDUCAÇÃO E CULTURA É
INERENTE AO SEU PAPEL JUNTO AOS CIDADÃOS; DOS
PROFISSIONAIS DE MUSEUS, PELA RESPONSABILIDADE
DE SUAS ESCOLHAS; E DAS PRÓPRIAS COMUNIDADES,
EM SE APROPRIAREM, EFETIVAMENTE, DO SEU
PATRIMÔNIO.**

**NESSE ASPECTO, DEVEMOS RESSALTAR QUE
IMPORTANTES PROJETOS DE REVITALIZAÇÃO E DE**

**IMPLANTAÇÃO DE INSTITUIÇÕES MUSEOLÓGICAS
TÊM SIDO DESENVOLVIDOS NO BRASIL. ESSES
PROJETOS PARTEM DE INICIATIVAS DO PODER
PÚBLICO E DE PARTICULARES, QUE CONTRATAM
CONSULTORIAS DE EMPRESAS E DE PROFISSIONAIS DE
MUSEOLOGIA.**

**EMBORA NÃO SEJA O NOSSO OBJETIVO
ANALISÁ-LOS EXAUSTIVAMENTE, UMA VEZ QUE
DEMANDARIA TEMPO PELO FATO DE ESTAREM SENDO
DESENVOLVIDOS EM DIVERSAS REGIÕES E POR
ACREDITARMOS INJUSTO SELECIONAR APENAS UM
RECORTE, GOSTARÍAMOS DE CITAR, DENTRE ELES, O
PROJETO “GESTÃO MUSEOLÓGICA DOS PROJETOS
FELIZ LUSITÂNIA E SÃO JOSÉ LIBERTO”, ELABORADO
NA GÊNESE DO SISTEMA INTEGRADO DE MUSEUS,
CUJAS ATRIBUIÇÕES SÃO SISTEMATIZAR E GERIR A
POLÍTICA DOS MUSEUS EXISTENTES NO ÂMBITO DA
SECRETARIA EXECUTIVA DE CULTURA DO PARÁ; O
“PROJETO DE REVITALIZAÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO
DE LONDRINA, NO PARANÁ; O “MUSEU DE ARTES E
OFÍCIOS”, EM MINAS GERAIS, QUE ESTÁ SENDO
IMPLANTADO PELO INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO
GUTIERREZ, CUJA APRESENTAÇÃO E DIVULGAÇÃO DO
PROGRAMA MUSEOLÓGICO SE DEU NO ÂMBITO DO 1º
SEMINÁRIO “PROGRAMA MUSEOLÓGICO – PRINCÍPIOS
E METODOLOGIA DE TRABALHO”, REALIZADO EM
BELO HORIZONTE, NO PERÍODO DE 17 A 19 DE MAIO DE
2002; E O “MUSEU SACACA DO DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL”, NO AMAPÁ⁹¹.**

**NESTE TRABALHO PROCURAMOS, AINDA,
PROPOR UMA METODOLOGIA PARA A ELABORAÇÃO
DE PROGRAMAS MUSEOLÓGICOS, EM FORMATO DE**

⁹¹ Os dois primeiros contaram com a consultoria da museóloga Cristina Bruno, o terceiro, com a mesma profissional e com a EXPOMUS – Exposições, Museus, Projetos Culturais Ltda., e o último, com a consultoria da museóloga Maria Célia Moura T. Santos.

**GUIA, OBJETIVANDO AUXILIAR ESTUDANTES E
PROFISSIONAIS DE MUSEU NESSA ATIVIDADE, POR
PENSARMOS QUE SOMENTE PODEREMOS CONTAR
COM A PARTICIPAÇÃO DA SOCIEDADE A PARTIR DO
MOMENTO EM QUE OS OBJETIVOS INSTITUCIONAIS
SEJAM COMPREENSÍVEIS NÃO APENAS PELOS QUE A
PENSARAM, MAS POR TODAS AS ESFERAS DE
INTERESSE, E ISTO SÓ É POSSÍVEL ATRAVÉS DE
ENCAMINHAMENTO METODOLÓGICO. EMBORA NEM
TODAS AS ATIVIDADES TENHAM SIDO CONTEMPLADAS
NESSE ITEM, TAIS COMO A AVALIAÇÃO E A PESQUISA,
RESSALTAMOS QUE O RACIOCÍNIO É O MESMO.
COM ESTAS CONSIDERAÇÕES ENCERRAMOS
ESTE TRABALHO.**

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Hiram. *História do carnaval*. In: Carnaval. Disponível em: <http://www.liesa.com.br/historiadocarnaval/>. Consultado em: 23 jan. 2001.

ARAÚJO, Rosa Maria. *O Carnaval e os carnavais*. In: Um olhar sobre a cultura brasileira. Disponível em: <http://www.minc.gov.br/textos/olhar/ocarnaval.htm> . Acesso em: 24 jan. 2001.

BITTENCOURT, José Neves. *Sobre uma política de aquisição para o futuro*. Cadernos de Museologia, IBPC, n. 3, 1990.

BOSCH, Sebastián. *Consideraciones teoricas para la Museologia, el patrimonio intangible y la identidad cultural*. [Rencontre ICOFOM, 2000].

BRITO, Joaquim Pais de. *Programação no Museu Nacional de Etnologia*. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica. Setúbal, maio 2001.

BRUNO, Cristina. *Museologia e Museus: Princípios, problemas e métodos*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1997. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 10).

_____. *Museologia e Comunicação*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1996. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 9).

_____. *Museologia para Professores: os caminhos da educação pelo património*. São Paulo: Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, 1998.

CAMACHO, Clara Frayão. *A programação museológica na Rede Portuguesa de Museus*. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica. Setúbal, maio 2001.

CARVALHO, Osmar César de. *O samba em evolução*. São Paulo: FESEC, s/d.

CHAGAS, Mário. *Memória e Poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus*. II Encontro Internacional de Ecomuseus, Rio de Janeiro: s/e, 2000.

COLLIN, G. *A propos de la programmation de l'écomusée du mont Lozère*. In: *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989.

CRECIBENI, Nelson. *Convocação Geral: a folia está na rua: o carnaval de São Paulo tem história de verdade*. São Paulo: O Artífice editorial, 2000.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. *O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia: um estudo de caso sobre musealização da cultura afro-brasileira*. 1999. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 1999.

DAVALLON, Jean. *L'évolution du rôle des musées*. La Lettre de l'Ocim, n° 49. In:

GUARNIERI, Waldisa Rússio. *Museu, Museologia, museólogos e formação*. **Revista de Museologia**, 2º sem. 89, p. 7-11.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. *Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação*. Cadernos de Museologia, IBPC, n. 3, 1990.

LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia; PEREIRA, Benjamim Enes. *Apresentação de situações ilustrando a necessidade de relação entre programação museológica e modelo de gestão*. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica. Setúbal, maio 2001.

LAMEIRAS-CAMPAGNOLO, Maria Olímpia; MENDONÇA, Carlos; MONTEIRO, João Oliva. *A programação museológica para a implantação do Mosteiro de Alcobaça*. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica. Setúbal, maio 2001.

LEROUX-DHUYS, Jean-François. In: *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989.

MENSCH, Peter van. *Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural*. ICOFOM LAM, 1991.

_____. *Não ao padrão*. Jornal da Tarde, São Paulo, 16 maio 1992. Caderno de sábado.

_____. *O objeto de estudo da Museologia*. Rio de Janeiro: Centro de Ciências Humanas, Escola de Museologia, Museu Universitário Gama Filho, 1994. Pretextos Museológicos I.

MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo* (Capital). São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978. Coleção Folclore, n. 14.

O'BYRNE, Patrick et PECQUET, Claude. *La programmation, un outil au service du conservateur, du maître d'ouvrage et du maître d'oeuvre*. Aspects théoriques. Paris: Museus n. 2, 1979.

PRAËT, Michel van. *De Rats à La Grand Illusion: l'enjeu de la programmation des expositions ao Muséum d'Histoire Naturelle de Neuchâtel*. Seminário Internacional sobre a Programação Museológica. Setúbal, maio 2001.

PRODAM. Prefeitura de São Paulo. *Departamento do Patrimônio Histórico*. Disponível em: <http://www.prodam.sp.gov.br/dph/instituc/index.htm>. Acesso em: 17 set. 2002.

PROJETO QUIXOTE. *Unegro*. Disponível em: <http://www.projetoquixote.epm.br/boletim/prorede/38.htm>. Acesso em: 11 out. 2002.

RIVIÈRE, Georges Henri. In: *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989.

ROY, Jean-Bernard. In: *La Muséologie selon Georges Henri Rivière*. Bordas: Dunod, 1989.

SALLOIS, Jacques. *Un projet culturel pour chaque musée*. Paris: Direction des Musées de France, Juin. 1992.

VASSAL, Hélène. *Les reserves du musée National des arts asiatiques – Musée Guimet: du programme à la réalité d'un fonctionnement*. Musée & Collections Publiques de France, n. 228, mars. 2001.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2002.

FITAS DE VÍDEO

CNT Gazeta. *Samba Sampa*. Fevereiro de 1998.

ANEXOS

ANEXO I

TIPOLOGIA DE MUSEUS

(Segundo Cunha, 1999)

TIPO DE MUSEU	TEMÁTICAS COMUNS E ABORDAGEM CONCEITUAL	OBJETOS MAIS COMUNS	RECURSOS MUSEOGRÁFICOS E TECNOLOGIAS UTILIZADAS
<i>ETNOGRÁFICOS E ARQUEOLÓGICOS</i>	Testemunhos referentes a grupos “da pré-história” e sociedades extintas; grupos SOCIAIS ESPECÍFICOS RELACIONADOS ÀS BASES SOCIAIS DAS SOCIEDADES CONTEMPORÂNEAS; “sociedades primitivas”; afirmação de identidades; questões raciais; tradição; folclore; hábitos e costumes; Sociedades tradicionais.	Fósseis (ossos, plantas, carvão etc.); artefatos oriundos de escavação; líticos; móveis; jóias; brinquedos; cerâmicas; imagens religiosas; objetos de produção artesanal; objetos relacionados ao universo mítico; indumentária.	Mapas; cenários; gráficos; sonorização.
<i>HISTÓRICOS</i>	Culto a determinado momento, fato ou indivíduo considerado relevante para determinado grupo; culto a personalidades individuais – mito do herói; valorização do grupo a partir de acontecimentos específicos; objetos de uso pessoal ou relacionados à façanha ou episódio histórico.	Mobiliário; armaria; indumentária; fotografias; documentação primária (cartas, atas, certidões etc.); condecorações ; medalhas; livros.	Reconstituições de cenários (salas de trabalho, biblioteca...); mapas; gráficos; fotografias.

<p><i>CIÊNCIAS NATURAIS</i></p>	<p>Apresentação de espécies a partir de sistema classificatório – taxonômico; abordagem do meio ambiente; preservação do meio-ambiente.</p>	<p>Animais taxidermizados; amostras vegetais e minerais; amostras animais em conserva; animais vivos; microorganismos; instrumentos de precisão.</p>	<p>Reconstituições de meio ambiente; gráficos em movimento filmes; animais em “habitat natural”; gráficos; filmes.</p>
<p><i>CIÊNCIA E TECNOLOGIA</i></p>	<p>Apresentação de máquinas e equipamentos em uma perspectiva de progresso tecnológico; abordagem e utilização de recursos ambientais; projeção de elementos considerados futuristas; desenvolvimento do pensamento lógico e matemático.</p>	<p>Protótipos; máquinas; “engenhocas”.</p>	<p>Cenários; fotografias; objetos manipuláveis; quebra-cabeças; computadores; filmes; apresentação de séries de produção.</p>
<p><i>MUSEUS DE ARTE</i></p>	<p>Abordagem da produção artística em uma perspectiva da valorização de determinada corrente estética; abordagem cronológica e evolutiva; contraposição da produção oficial em relação à produção popular; caráter especial da produção artística.</p>	<p>Quadros; esculturas; instalações; fotografias; matérias-primas utilizadas; instrumentos de trabalho.</p>	<p>Apresentação de séries de produção; reconstituição de ateliê de artista; sonorização; exibição de audiovisuais; apresentação no modelo galeria.</p>

<p><i>MUSEUS DE ARTE POPULAR</i></p>	<p>Apresentação de produção dos grupos considerados populares; abordagem da produção pelo viés do folclore; utilização da classificação “artesanato” abordagem da produção da cultura material das comunidades afro-brasileira e indígena.</p>	<p>Brinquedos; instrumentos de trabalho; exemplares de produtos; fotografias.</p>	<p>Cenários; apresentação seguindo-se o modelo galeria; presença de artesãos; realizando suas obras; sonorização.</p>
<p><i>MUSEUS DE ARTE SACRA</i></p>	<p>Abordagem da produção sacra na perspectiva da cultura judaico-cristã; afirmação do refinamento de gosto e depuro técnico relacionado à produção religiosa. ênfase na diversidade de materiais, ressaltando-se o valor material das coleções.</p>	<p>Esculturas; talhas; paramentos; livros litúrgicos; mobiliário; instrumentos musicais; alfaias.</p>	<p>Apresentação seguindo-se o modelo galeria; sonorização; cenários.</p>

