

Anais do II Seminário sobre Museus-Casas

Comunicação e Educação



MINISTÉRIO
CULTURA



Edições  Casa de Rui Barbosa

só é possível desenvolver o Brasil educacionalmente se, desde o início, se notar que o que se cria, o que se transforma, que as manifestações mais expressivas da arte devem fazer parte da educação, porque isso tudo é a formação global do indivíduo. O Brasil vai melhorando à medida que ele resgata todas essas áreas de criação, à medida que faz com que trabalhemos juntos. Penso não só no varejo, como em determinados grupos com temas específicos que vocês abordaram, mas principalmente quando estamos num grupo só, reunindo diferentes estados do Brasil, diferentes cidades do Brasil, diferentes núcleos de trabalho – todos aqui com experiências as mais diversas, muitas delas muito ricas, juntando e trocando essas experiências. Para nós, da Casa de Rui Barbosa, é motivo de muito orgulho.

Quero agradecer muito à chefe do Museu, Magaly Cabral, que mais uma vez colocou seu bloco na rua de uma maneira brilhante e agradecer a toda a equipe do Museu. A vocês, participantes, muito obrigada por terem vindo, e esperamos nos reencontrar no ano que vem. Boa sorte.

© Museu-Casa como Problema: Comunicação e Educação em Processo

MÁRIO DE SOUSA CHAGAS, junho/96

INTRODUÇÃO: procurando a rima e o elo

“Nem toda casa é edifício
Nem todo edifício é casa
Nem toda casa é museu
Nem todo museu é casa
Nem toda casa é histórica
Nem tudo é museu-casa”

M. L. P. Horta (1995)¹

Casa rima com asa e também rima com brasa. Entre a asa, a brasa e a casa o que há para além de uma rima fácil e de três palavras dispostas em ordem alfabética?

¹ Este poema de gosto popular, apresentado por Maria de Lourdes P. Horta durante o I Seminário sobre Museu-Casa, é citado com a intenção de sublinhar a contradição e a dificuldade de se delinear o que é e o que não é o Museu-Casa. O meu interesse por este poema cresce à medida que percebo que ele se constrói a partir de um jogo de afirmação e negação dos múltiplos significados de signos aparentemente simples.

A brasa é coisa que queima e aquece, mas também é alimento da lareira. A lareira nos remete ao lar e o lar nos reaproxima da idéia de casa.

A asa é parte das aves. E se há uma ave que voa acima das outras, essa ave é a águia. Há uma águia mítica (atributo de Zeus) que voa altaneira, abrasa a memória dos tempos e pousa para descansar e alimentar a prole em seu ninho (ou casa).

Evoco a memória da águia (de Haia) que abrasa o mundo sem deixar de ter um ninho, com dois objetivos:

- abrir espaço para agradecer à Fundação Casa de Rui Barbosa e aos organizadores do II Seminário sobre Museus-Casas: Comunicação e Educação pelo honroso convite para participar deste seminário, o que me propiciou a oportunidade de elaborar um texto que será discutido e debatido por profissionais que se interessam pelas questões museológicas;

- indicar que a intenção do texto aqui apresentado, além de abordar o assunto-eixo do Seminário, é favorecer o debate em torno da articulação entre o de dentro e o de fora, o poder e a memória.

O presente texto será dividido em três partes. Na primeira, pretendo resgatar e discutir a questão proposta por Mário Machado durante o I Seminário sobre Museus-Casas; na segunda, intenciono abordar o tema Comunicação e Educação nos Museus-Casas. Compreendendo que o seminário deve ter um caráter semeador e dialógico, furto-me de apresentar conclusões. Assim, na terceira parte, almejo formular algumas questões.

1 O museu e o problema das funções: retomando a discussão

“O museu faz parte, a seu modo, da casa de sonhos da coletividade.”

Walter Benjamin (1992)

1.1 Em busca do elo que não estava perdido

A palestra de abertura do I Seminário sobre Museus-Casas, realizada por Maurício Lissovsky, estimulou o professor Mário Machado a fazer alguns comentários sobre as funções dos museus para, em seguida, arrematá-los com a seguinte questão:

O que significa (...) um museu que além de sua função museológica, passa a ser um espaço cultural polivalente, onde n outras coisas podem acontecer: deixa ele de ser um museu? É um museu diferente, uma espécie diferente de museu? Seriam os museus modernos cada vez mais dessa maneira? A idéia tradicional de museu estaria sendo definitivamente superada? (1995)

Visando a estabelecer um elo de ligação entre o primeiro e o segundo seminários, resolvi retomar a discussão sugerida por Mário Machado.

Como se sabe, todo e qualquer museu possui três funções básicas: preservação, investigação e comunicação.²

Estas funções apresentam-se como princípio de identidade dos museus e precisam ser conhecidas e estudadas para que se possa garantir um nível razoável de desempenho das instituições e dos processos museológicos não-institucionalizados.

A palavra preservação deriva-se do latim (*preservare*) e tem o sentido de “ver antecipadamente”. Ver antecipadamente o quê, poder-se-ia perguntar. A resposta é simples: ver antecipadamente o perigo (ou ameaça) de destruição que paira sobre os bens culturais.³ No entanto, não basta reconhecer o perigo para que a ação preservacionista se estabeleça; é preciso também atribuir um determinado valor ao bem sobre o qual deverá incidir a referida ação. Assim, estes dois conceitos: perigo previsível e valor atribuído estão na base de toda e qualquer ação preservacionista.

² Alguns autores acrescentam a estas três funções a seleção, a aquisição e a documentação. Por minha parte, compreendo que a preservação tem um caráter seletivo que se articula com a proteção e a aquisição de bens culturais. A documentação museográfica, por seu turno, é base necessária para a pesquisa. Assim, não vejo razão para considerar estas funções secundárias – ainda que muito importantes – como funções principais.

³ A relação humana com os denominados bens naturais tem sempre uma dimensão cultural; por esta razão, incluem-se os bens naturais na mesma categoria dos bens culturais.

Orientando-se no sentido de prolongar a vida útil do bem cultural, projetando-o de um tempo a outro tempo, estabelecendo uma ligação entre o que está sendo e o que há de vir, entre o aparentemente visível e o aparentemente invisível, a ação preservacionista tem um caráter seletivo e uma dimensão política inalienável.

Preservação e deterioração, da mesma forma como memória e esquecimento, são conceitos indissociáveis. Assim como a memória pode ser definida pelo seu oposto (Meneses, 1984), assim também a preservação pode ser definida como uma destruição programada. Ao estabelecer o que deve ser preservado – já que é impossível preservar tudo – alguma coisa é lançada no campo da deterioração.

Todo bem cultural tangível traz a marca da intangibilidade. Em outros termos: o bem cultural tangível resulta de um saber, de um pensar, de um fazer e de uma técnica que opera sobre um suporte material (mediador plástico). Por isso mesmo o que está em jogo na preservação não é a materialidade do documento (bem cultural). Compreendendo o documento como suporte de informação, fica claro que a necessidade de preservação do suporte é contingencial. O desafio é preservar a possibilidade de informação. A preservação não justifica a si mesma; ela é um meio e não um fim. É necessário que, ao lado da preservação, se instaure o processo de comunicação.

A museologia compreendida como disciplina que trata de estudar a relação entre o homem e o bem cultural num determinado espaço (cenário) representacional tem na comunicação a sua âncora e o seu êmulo. É a comunicação, desenvolvida a partir da relação apontada, que confere sentido ao documento. Fora do campo da comunicação, o documento é coisa sem interesse. É ela que torna possível a emergência do novo, do original, do imprevisível. Sendo o documento suporte de informação e ao mesmo tempo bem cultural já produzido, ele traz o novo e o velho, o inesperado e o previsível. Em outras palavras: o processo de comunicação em geral, e dos museus em particular, está impregnado de informação e redundância, de inesperados e esperados. A não-aceitação dessa ambigüidade pode causar desespero.

Em termos museológicos o processo de comunicação é base necessária para a produção de conhecimento a partir do bem cultural preservado. A investigação, por seu turno, amplia as possibilidades de comunicação e dá sentido à preservação. A pesquisa, compreendida como produção de conhecimento original, levando em conta determinados critérios metodológicos, pode partir do documento, mas pode também chegar a definir novos documentos. Ela é a garantia de uma visão crítica sobre a área museológica, que envolve o patrimônio cultural, a memória, a preservação e a comunicação.

Após este preâmbulo, considero-me em condições de enfrentar o questionamento proposto por Mário Machado.

Primeiramente, é preciso reconhecer, com base nas funções museológicas indicadas, que os museus não são meras casas de preservação, ao contrário, são efetivamente espaços culturais polivalentes, onde as coisas podem acontecer. Todo e qualquer museu – e isto é válido para os museus-casas – são centros culturais, mas nem todo centro cultural é museu. Alguns são arquivos, bibliotecas, teatros, cinemas, departamentos universitários, empresa, etc.

Assim, falta clareza – para não dizer que falta nexo – às propostas de transformação de museus em centros culturais. Como alguma coisa pode ser transformada naquilo que ela já é?

O que essas propostas parecem ocultar é o anelo de transformação dos museus (centros culturais) em um outro tipo de centro cultural, importado da França a partir dos anos 70 e 80. Apenas percebendo que existem diferentes tipos de centros culturais válidos e que a conceituação de centro cultural depende inteiramente da conceituação de cultura adotada, poderemos navegar neste mar tempestuoso com alguma segurança.

Um museu não deixa de ser museu na medida em que se reconhece como “espaço cultural polivalente, onde as outras coisas podem acontecer.” Poderá, sim, “ser um museu diferente, uma espécie diferente de museu.”

A rigor, existem múltiplas possibilidades museológicas, sem que uma possa ser reduzida à outra. Existem os museus-casas, os ecomuseus, os museus de vizinhança, os museus comunitários, os museus regionais, os museus nacionais, os museus de território, os museus ambulantes, os museus-laboratórios, os museus de ciências humanas e sociais, os museus de ciências naturais, os museus de arte, os museus mistos, os museus imprevisíveis e os não citados.

Parodiando a classificação de animais, apresentada “em certa enciclopédia chinesa”, citada por Jorge Luís Borges, que, por sua vez, é citado por Michel Foulcaut (1985:5), quero sustentar que os museus podem ser classificados da seguinte forma:

museus pertencentes ao imperador,
 museus embalsamados,
 museus domesticados,
 museus leitões,
 museus sereias,
 museus fabulosos,
 museus em liberdade,
 museus incluídos na presente classificação,
 museus que se agitam como loucos,
 inumeráveis,
 museus desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo,
 et cetera,
 museus que acabam de quebrar a bilha,
 museus que de longe parecem moscas.

Não é preciso prender o riso, sorrio sempre que penso na possibilidade desse pensar estranho. E sorrindo, abro-me para um outro pensar, reconhecendo que toda classificação (museológica ou não) tem um quê de arbitrário.

Mantendo o sorriso, quero reconhecer que os museus-casas – e todos os outros museus – têm nas três funções indicadas o seu princípio de identidade. E mantenho o sorriso porque estou convencido de que a identidade não é um dado pronto e acabado, ela se faz, se desfaz e se refaz

permanentemente.

O museu do mundo moderno tem um de seus paradigmas no Palácio do Louvre, residência da família real francesa até a Grande Revolução de 1789. Da mesma forma, o protótipo dos museus brasileiros, por menos que se queira aceitar, é o Museu Nacional (Palácio da Quinta da Boa Vista) que, até o advento da República (1889), foi residência da família imperial brasileira. Estes dois exemplos servem para indicar a ligação estreita entre as residências e os museus, sejam elas castelos, palácios, palacetes, sobrados, casa singelas ou mocambos (os dois últimos casos são de frequência rarefeita); sejam eles museus de ciências naturais, de ciências humanas ou sociais, de arte ou ecléticos. Estes dois exemplos servem, ainda, para apontar as relações entre a memória e o poder, tema que mais adiante pretendo abordar.

A abertura do Museu do Louvre ao público trouxe para o mundo museológico questões fundamentais. Desde o final do século XVIII, sobretudo a partir do século XIX, os museus vêm se debatendo com problemas de preservação, investigação e comunicação dos fragmentos de memória.

Na década de 70 do atual século, estabeleceu-se uma oposição entre o museu templo e o museu fórum. Naquele momento, estas duas tendências apresentavam-se como situações irreconciliáveis. O museu templo estava destinado à acumulação e contemplação de bens culturais, relíquias e obras consagradas. O museu fórum, ao contrário, era pensado como ágora, espaço de debates, discussões e movimentos de idéias. Hoje, é possível compreender que esta oposição é ilusória. Há espaço para o templo e para o fórum; para a contemplação e para o debate; para a preservação e para a comunicação. Para além deste jogo maniqueísta, o que importa mesmo é o estímulo à recepção crítica de toda e qualquer mensagem.

1.2 Entre o tradicional e o não-tradicional

O que se entende por “idéia tradicional de museu”? Em meu ponto de

vista, o museu tradicional é aquele que valoriza o objeto tangível e não o humano; é aquele que se conforma com a coleção, deixando de fora o que explica a coleção; é aquele que, em nome do passado, foge do seu tempo e que, quando ousa, busca aumentar o acesso do público aos bens culturais herdados, sem se preocupar em estimular e democratizar a produção (ou criação) cultural.

A “idéia tradicional de museu” não está sendo superada. Neste momento trágico e cômico de globalização, ela está sendo reforçada. Está fora de moda a preocupação com o social. Trabalhar no sentido de valorizar e estimular o papel social dos museus não dá “ibope”. A questão de relevo é saber se queremos ou não aderir à corrente em moda.

A oposição entre o museu como “espaço cultural polivalente” e o museu como espaço de preservação e contemplação é de reduzida significação. O que distingue um museu tradicional de um não-tradicional é a sua capacidade crítica e a participação nos problemas de seu tempo.

Museus que nos anos 70 e 80 se autodenominavam de vanguarda passaram para a retaguarda. Vinte e poucos anos depois da criação dos primeiros ecomuseus, pode-se perceber que alguns deles se tornaram tradicionais. Da mesma forma, alguns museus tradicionais esforçam-se, sem garantia de continuidade, para atuar como instrumentos de construção coletiva do patrimônio cultural visando ao desenvolvimento social.

1.3 Entre a memória do poder e o poder da memória

O termo museu, como se sabe, tem sua origem vinculada ao Museion, antigo templo dedicado às Musas, edifício principal do instituto pitagórico localizado em Crotona (século VI a.C.). As Musas, por seu turno, são filhas de Zeus (o poder, a vontade) e Mnemósine (a memória). Assim, os museus são, a um tempo, lugares de memória e de poder. Estes dois conceitos estão permanentemente articulados em todo e qualquer museu.

É fácil compreender, por esta picada mitológica, que os museus podem ser espaços celebrativos da memória do poder ou equipamentos interessados em trabalhar democraticamente com o poder da memória.

O reconhecimento de que a memória tanto pode servir para a dominação dos homens quanto para sua libertação foi feito por Jacques Le Goff (1984:47) em um dos textos mais citados no meio museológico. Este reconhecimento coloca em evidência a deficiência imunológica da memória em relação à ideologização. Acrescentando a isso o fato de que a memória (provocada ou espontânea) é construção e não está aprisionada nas coisas, e sim situada na dimensão inter-relacional entre os seres, e entre os seres e as coisas, teremos os elementos necessários para o entendimento de que a constituição dos museus celebrativos da memória do poder decorre sempre de vontade política e representa os interesses de determinados segmentos sociais.

Esses museus celebrativos da memória do poder, ainda que tenham tido origem, em termos de modelo, nos séculos XVIII e XIX, continuam sobrevivendo e proliferando. É óbvio que não se está falando de museus esquecidos e perdidos na poeira do tempo; ao contrário, a referência incide sobre modelos que, superando as previsões de especialistas, sobrevivem por um processo de hemodiálise sócio-cultural (permitam-me a analogia) e continuam a deitar regras.

Para esses museus, a celebração ideológica é a pedra de toque. O culto à saudade, aos acervos valiosos e gloriosos, é o fundamental. Eles tendem a se constituir em espaços pouco democráticos onde prevalece o argumento de autoridade, onde o que importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social, étnico, religioso ou econômico sobre os outros grupos. Os objetos, para aqueles que alimentam esses museus, são coágulos de poder, indicadores de *status*. Distanciados da idéia de documento, querem apenas monumentos.

O poder, por seu turno, nessas instituições, é concebido como alguma coisa que tem *locus* próprio e vida independente. Não se considera, por essa perspectiva, que o poder não está concentrado em indivíduos ou grupos sociais, e sim, distribuído entre os diversos feixes (linhas da teia) de relações que interligam os seres com outros seres, e os seres com as coisas e com o mundo.

A tendência para celebrar a memória do poder é responsável pela

constituição de acervos e coleções personalísticas, etnocêntricas e monológicas, tratados como se fossem a expressão da totalidade das coisas ou a reprodução museológica do universal; como se pudessem expressar a realidade em toda a sua complexidade ou abarcar as sociedades através de esquemas simplistas, dos quais o conflito é banido por pensamento mágico e procedimentos técnicos de purificação e excludência.

Inteiramente diferente é o encaminhamento dos museus que trabalham com a valorização do poder da memória. Neste caso, o diferencial não está no mero reconhecimento do poder da memória e sim na colocação dos “lugares de memória” a serviço do desenvolvimento social; na compreensão teórica e no exercício prático da memória como direito de cidadania e não como privilégio de grupos economicamente abastados. Trabalhar os museus, por este ângulo, implica reconhecê-los como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos de origem social diversificada para melhor equacionamento e solução de seu acervo de problemas.

Os museus-casas são colocados diante desse problema de um modo dramático. Pessoalmente, sou levado a crer que esta dramaticidade mobilizou Magaly Cabral para a realização dos Seminários sobre Museus-Casas. Tentando ser mais claro: os museus-casas, freqüentemente, debatem-se entre a preservação dos sobejos materiais deixados por determinados personagens e a dinamização (homeopática) do espírito, do ideário, do saber e do fazer desses mesmos personagens.

No entanto, a preservação dos sobejos materiais e a dinamização do saber e do fazer são complementares. O que não podemos deixar de considerar é que alguns personagens são maiores e mais complexos do que o museu-casa que preserva os seus sobejos materiais. Será esse o caso dos de Osvaldo Cruz, Rui Barbosa, Benjamin Constant, Gilberto Freire, Santos Dumont, Lazar Segall, Matisse, Rembrandt, Guerra Junqueiro, Victor Hugo e outros?

Muitos desses personagens foram polêmicos e fertilizadores, ergueram-se contra a ordem estabelecida, confrontaram-se com interesses políticos e econômicos, lutaram por idéias e ideais, empenharam-se na construção de uma sociedade mais justa. E, por ironia do fado, acabaram museificados.

Até que ponto, pode-se perguntar, os museus-casas estão se esforçando para entrar em sintonia com a estatura de seus patronos? É evidente que não estou aqui falando de ideais cristalizados no passado, mas de idéias, ideais e práticas que se movimentam no tempo e podem ser tomadas pela raiz.

O que querem os museus-casas? Querem ser casas de sonhos e de utopias renovados da coletividade ou querem ser *locus* de pesadelos, tipo: clínica dos horrores, onde o velho (patrimônio cultural) é abandonado, esquecido e morto, no mais terrível dos vandalismos?!

2 Comunicação e educação nos museus

“(...) a linguagem é a casa do homem (...)”

Márcio T. D’Amaral (1977:74)

“O cão e a árvore também são inacabados, mas o homem se sabe inacabado e por isso se educa.”

Paulo Freire (1994:27)

2.1 O museu como espaço de relação

“(...) Um museu em si não é nada”, afirma de modo provocativo Stanislas S. Adotevi, para mais adiante complementar: o museu é “um indicador, um sinal” (1985:39). Despidos de sentido em si, os museus estão impregnados de sentido (e valor) atribuído. Efetivamente, são os indivíduos, os grupos políticos, sociais e econômicos que constituem os museus e lhes conferem significado. O que acontece com os museus, acontece também com as exposições e com os objetos, em particular.

Compreendendo que os significados são atribuídos, é fácil entender que eles não estão colados de maneira irremovível aos museus, exposições e objetos. Para um mesmo bem cultural, num mesmo tempo, podem ser

atribuídos significados completamente diferentes. A atribuição de significados tem uma dinâmica própria e passa por câmbios e deslizamentos mais ou menos velozes. Esta dinâmica permite que se compreenda que os museus e a museologia não são imunes ao contágio dos tempos histórico e social. Como afirma Francis Taylor: “Cada geração se viu forçada a interpretar esse termo impreciso – museu – de acordo com as exigências sociais de época.” (*apud* Mendonça [1946:12]).

Foi o que aconteceu, nos anos 70 e 80 do atual século, quando diversos participantes da comunidade museológica nacional e internacional, insatisfeitos com o encaminhamento prático e teórico da museologia, passaram a buscar novos rumos. Os textos e debates deste período, quando peneirados, revelam algumas idéias com coerência interna e razoável nível de resistência aos bombardeios contra-argumentativos. Entre essas idéias destaca-se a conceituação de museologia adotada por Waldisa Russio, Ana Gregová, Z. Z. Stransky e outros. Para estes autores, com pequenas diferenças, a museologia trata de estudar a relação entre o homem/sujeito e o objeto/bem cultural num espaço/cenário denominado museu (ou fora dele). Tudo isso participando de uma mesma realidade em transformação.

Por esta ótica, o museu é espaço de relações. Estas relações, especificamente humanas, são “reflexivas, conseqüentes, transcendentais e temporais” (Freire, 1994:32). Em termos museológicos, elas podem ser classificadas em: a) diretas – com os sujeitos de conhecimento (em presença) participando de uma mesma experiência; b) indiretas – com sujeitos de conhecimento ocultos no discurso museográfico que articula os bens culturais.

É com base nestas relações possíveis entre os seres humanos, mediadas por um discurso que articula os bens culturais (produzidos, conservados e transformados pelos homens), que o museu pode ser concebido como meio de comunicação e campo de educação. Segundo Castrillon-Vizcarra (1986:35), “o museu é um grande centro onde se produzem informações culturais diversificadas por meio de linguagens, sejam orais ou escritas (guias, gravações, fichas técnicas), sejam sistemas de signos codificados (semiologia).”

2.2 A comunicação pela via das exposições

Como indica Márcio T. D’Amaral, “Linguagem e Comunicação são uma e a mesma coisa. Comunicar é a essência do homem; linguagem é a essência do homem. O homem é social porque comunica.” (1977:31). Por mais variados que sejam os meios, a comunicação se resolve no humano. Essa perspectiva retira a comunicação do gueto dos equipamentos tecnológicos, restituindo-lhe a condição humana e social. A comunicação, a linguagem, a vida em sociedade e a morte são contingências humanas e, ao mesmo tempo, possibilidades de transcendência.

O processo de comunicação de mensagens numa exposição envolve basicamente: um emissor, um canal (ou meio) e um receptor.

O emissor é o organizador da exposição. É aquele que, lançando mão de determinados signos – objetos, imagens, textos, cores, sons, perfumes e recursos técnicos variados –, organiza um discurso e esboça uma determinada concepção de mundo. O emissor, dependendo da linha política e técnico-científica adotada, pode ser um indivíduo, uma equipe transdisciplinar, um grupo comunitário. De qualquer modo, interessa compreender diferentemente de Castrillon-Vizcarra que, em uma exposição museológica, o emissor não é impessoal. O máximo que se pode dizer é que, em alguns casos, ele está oculto, escondido atrás de um discurso retórico que se constrói com coisas. Impregnada de intencionalidade, uma exposição só vem à existência (só se faz carne) mediante um discurso (que é verbo). É preciso dizer para que a exposição se constitua. Por exemplo: eu entro em um armário, observo nos expositores: botões, sianinhas, linhas, tecidos, agulhas, alfinetes e outros trechos e digo: Aqui está uma exposição museológica!..., ela se constitui. Ao invés de comprar, passo a interrogar os trechos; eles já não são coisas, são documentos. É evidente que essa musealização-relâmpago não destitui o armário da sua condição de armário, mas, ao dizê-lo exposição e ao interrogá-lo, eu restituo e revelo o seu conteúdo informativo.

Em uma exposição, o que está em foco não são as coisas em si, e sim os pensamentos, sentimentos, intuições e sensações que dão significado às coisas e por elas são inspirados.

O canal (ou meio) são os signos, os objetos museológicos coadjuvados por textos, imagens, sons, odores e outros recursos. No caso das exposições museológicas, não faz o mínimo sentido a aplicação das categorias meio quente e meio frio, indicadas por McLuhan. As possibilidades de dinamização de uma exposição museológica são variadas. A supervalorização do meio em relação aos extremos despolitiza a comunicação e aliena a sua dimensão humana.

O receptor (ou destinatário) das mensagens em uma exposição museológica é também variado. A rigor, nada impede que um adulto frequente um museu de crianças, ou que uma criança utilize um museu de adultos. Exceto em casos extremos, como: museu do sexo (ou pornografia), museu do crime, da tortura e do horror, não existem óbices explícitos para o público.⁴ Em certos casos os limites são de ordem econômica e social.

Via de regra, os museus recebem o público em geral: crianças, adolescentes, adultos, pesquisadores, estudantes de diversos níveis de escolaridade, trabalhadores, desempregados, turistas nacionais e estrangeiros mas dificilmente, conseguem estabelecer um bom nível de comunicação com todos esses segmentos. Mesmo nos museus de comunidade este problema existe.

A comunicação, como se sabe, só se efetiva quando o código utilizado pelo emissor, passando pelo canal e superando a contaminação e o ruído, é decodificado pelo receptor. Contudo, se a não-compreensão, por parte do receptor, do discurso articulado pelo emissor pode ser para este uma maldição, ela pode ser também para aquele uma espécie de bênção, na medida em que abre a possibilidade do diálogo com o imprevisível.

Mesmo reconhecendo que a exposição não exaure as possibilidades de um museu, Waldisa Russio valoriza a sua dimensão crítica:

(...) a exposição é, na realidade, um texto claro, algo que pode ser feito como uma releitura do mundo, é trazer para o museu uma representação do mundo,

das relações do homem com a sua realidade, e torná-las tão evidentes, que elas sejam tão informativas que possam despertar uma consciência crítica, inclusive onde ela não existe, ou desenvolvê-la onde ela está embrionária. Essa consciência crítica é que leva o homem a perceber o seu mundo, a perceber a relação com os outros homens e a se perceber também como um projeto inacabado. E é isso que proporciona o desejo de mudança e a ação para a mudança. (1984:66)

2.3 A comunicação por outras vias

As exposições de longa duração, de curta duração e itinerantes não dão conta de todo o processo de comunicação nos museus. Outros meios freqüentemente são utilizados, tais como: filmes, vídeos, audiovisuais, espetáculos musicais, teatrais, circenses e de dança, desfiles de moda, debates, seminários, conferências, cursos, palestras, rádio, televisão, multimídia, CD-ROM, INTERNET e outros. Em todos esses casos podemos identificar um emissor, um canal (ou meio) e um receptor (ou destinatário). No entanto, esta não é a questão. O que interessa discutir é como, por que e por quem uma determinada mensagem está sendo emitida, transmitida e recebida.

Se é verdade que o museu pode articular um discurso incompreensível para o participante, é também certo que este pode arejar, com a sua experiência pessoal, a tentativa de estabelecimento de discursos monológicos. O participante pode problematizar e fazer uma leitura transversal, ali onde o museu apresenta apenas solução.

Acenando com a possibilidade de uma “guerrilha semiológica” ou de uma “guerrilha cultural”, Umberto Eco sustenta que

uma organização educativa que conseguisse fazer um determinado público discutir a mensagem que está recebendo poderia inverter o significado dessa mensagem. Ou mostrar que a mensagem pode ser interpretada de diversos modos. Reparem: não estou propondo uma nova e mais terrível forma de controle de opinião pública. Estou propondo uma ação para impelir o público a controlar a mensagem e suas múltiplas possibilidades de interpretação. (1984:174)

⁴ Houve um tempo em que o Memorial JK exigia traje passeio para o visitante comum.

Seja qual for o meio, o que interessa é que o participante (homem/sujeito) possa refletir criticamente sobre a mensagem recebida. Particularmente, estou convencido de que o museu pode colaborar por diversos meios para a construção do conhecimento de modo crítico e participativo.

Esse é o papel educativo do museu. A “linguagem é a casa do homem” e é no interior dessa casa que o processo educativo se realiza.

2.4 O papel do educador nos museus

A educação e o lazer são finalidades das instituições museológicas, fazem parte da função comunicação e se desenvolvem no seio da relação entre o homem e a realidade, mediada pelos bens culturais.

A visão processual da educação aplicada ao universo museológico revela a dinâmica do jogo entre o conhecimento e a ignorância, entre o poder e a memória, entre o de dentro e o de fora e considera o homem e o museu em permanente construção.

Por este prisma, o processo de educação não está comprometido com o objeto e sim com o homem em transformação. O educador comprometido com a vida, com o humano, com a solidariedade e a transformação é bem diferente do tipo prestidigitador que manipula informações, lança mão de uma autoridade “mágica” e cria situações do arco-da-velha, mais interessado em impressionar e informar do que transformar.

Para o prestidigitador os objetos retirados da cartola dão lições por si, como se as lições estivessem gravadas e aprisionadas neles e pudessem ser acessadas por um toque mágico.

Atuando de modo diferente, o educador comprometido com o homem, trabalhando com o poder da memória, compreende os objetos como pretextos para uma prática social transformadora. Ele está interessado na produção e não apenas na reprodução mecânica do conhecimento; para ele a descoberta, a criatividade e a investigação são fundamentais. Ele estimula a recepção crítica dos discursos construídos e facilita a quebra

do monólogo museológico. Apenas desenvolvendo a consciência crítica é que o educando pode perceber as construções ideológicas que se disfarçam nas lacunas das coleções musealizadas e nos vazios das narrativas espetaculares das exposições.

Discutindo o compromisso do profissional com a sociedade, o que, em última análise, se aplica ao educador que trabalha em museu, Paulo Freire afirma:

Quanto mais me capacito como profissional, quanto mais sistematizo minhas experiências, quanto mais me utilizo do patrimônio cultural, que é patrimônio de todos e ao qual todos devem servir, mais aumenta minha responsabilidade com os homens. Não posso, por isso mesmo, burocratizar meu compromisso profissional, servindo, numa inversão dolosa de valores, mais aos meios que ao fim do homem. Não posso me deixar seduzir pelas tentações míticas, entre elas a da minha escravidão às técnicas, que, sendo elaboradas por homens, são suas escravas e não suas senhoras. (1994:20)

Este excerto – parte do livro *Educação e Mudança*, cuja primeira edição é datada de 1979 – continua sinalizando para o enfrentamento crítico da tecnologia de informática, que invade o mundo e ameaça subordinar o homem à ferramenta eletrônica, tornando-o escravo de um universo virtual, alijando-o da vida, da realidade e do pensamento.

2.5 O problema das visitas

A idéia de visitante está impregnada de um sentido desfavorável ao processo de educação em museus. Frequentemente, algumas instituições com a intenção de seduzir o público afirmam frases do tipo: “O museu é seu.” “Preserve este patrimônio que também é seu.” “O museu é de todos nós.” Frases como estas, mesmo imbuídas de boa intenção, não deixam de gerar certo incômodo.

Aplicar ao público o epíteto de visitante de um determinado conjunto patrimonial e, ao mesmo tempo, afirmar que ele é possuidor desse

Seja qual for o meio, o que interessa é que o participante (homem/sujeito) possa refletir criticamente sobre a mensagem recebida. Particularmente, estou convencido de que o museu pode colaborar por diversos meios para a construção do conhecimento de modo crítico e participativo.

Esse é o papel educativo do museu. A “linguagem é a casa do homem” e é no interior dessa casa que o processo educativo se realiza.

2.4 O papel do educador nos museus

A educação e o lazer são finalidades das instituições museológicas, fazem parte da função comunicação e se desenvolvem no seio da relação entre o homem e a realidade, mediada pelos bens culturais.

A visão processual da educação aplicada ao universo museológico revela a dinâmica do jogo entre o conhecimento e a ignorância, entre o poder e a memória, entre o de dentro e o de fora e considera o homem e o museu em permanente construção.

Por este prisma, o processo de educação não está comprometido com o objeto e sim com o homem em transformação. O educador comprometido com a vida, com o humano, com a solidariedade e a transformação é bem diferente do tipo prestidigitador que manipula informações, lança mão de uma autoridade “mágica” e cria situações do arco-da-velha, mais interessado em impressionar e informar do que transformar.

Para o prestidigitador os objetos retirados da cartola dão lições por si, como se as lições estivessem gravadas e aprisionadas neles e pudessem ser acessadas por um toque mágico.

Atuando de modo diferente, o educador comprometido com o homem, trabalhando com o poder da memória, compreende os objetos como pretextos para uma prática social transformadora. Ele está interessado na produção e não apenas na reprodução mecânica do conhecimento; para ele a descoberta, a criatividade e a investigação são fundamentais. Ele estimula a recepção crítica dos discursos construídos e facilita a quebra

do monólogo museológico. Apenas desenvolvendo a consciência crítica é que o educando pode perceber as construções ideológicas que se disfarçam nas lacunas das coleções musealizadas e nos vazios das narrativas espetaculares das exposições.

Discutindo o compromisso do profissional com a sociedade, o que, em última análise, se aplica ao educador que trabalha em museu, Paulo Freire afirma:

Quanto mais me capacito como profissional, quanto mais sistematizo minhas experiências, quanto mais me utilizo do patrimônio cultural, que é patrimônio de todos e ao qual todos devem servir, mais aumenta minha responsabilidade com os homens. Não posso, por isso mesmo, burocratizar meu compromisso profissional, servindo, numa inversão dolosa de valores, mais aos meios que ao fim do homem. Não posso me deixar seduzir pelas tentações míticas, entre elas a da minha escravidão às técnicas, que, sendo elaboradas por homens, são suas escravas e não suas senhoras. (1994:20)

Este excerto – parte do livro *Educação e Mudança*, cuja primeira edição é datada de 1979 – continua sinalizando para o enfrentamento crítico da tecnologia de informática, que invade o mundo e ameaça subordinar o homem à ferramenta eletrônica, tornando-o escravo de um universo virtual, alijando-o da vida, da realidade e do pensamento.

2.5 O problema das visitas

A idéia de visitante está impregnada de um sentido desfavorável ao processo de educação em museus. Frequentemente, algumas instituições com a intenção de seduzir o público afirmam frases do tipo: “O museu é seu.” “Preserve este patrimônio que também é seu.” “O museu é de todos nós.” Frases como estas, mesmo imbuídas de boa intenção, não deixam de gerar certo incômodo.

Aplicar ao público o epíteto de visitante de um determinado conjunto patrimonial e, ao mesmo tempo, afirmar que ele é possuidor desse

patrimônio, soa esdrúxulo. Ora, ninguém é visitante em sua própria casa. É importante observar ainda que os indivíduos que, por um motivo qualquer, utilizam ou freqüentam os hospitais, as escolas, as bibliotecas, os arquivos e os teatros não são chamados de visitantes.

Mesmo admitindo que o termo visitante no contexto museal é uma forma de expressão carregada de polidez e gentileza, utilizada apenas para diferenciar aqueles que trabalham cotidianamente daqueles que eventualmente freqüentam e usam os espaços e os serviços do museu, o problema permanece.

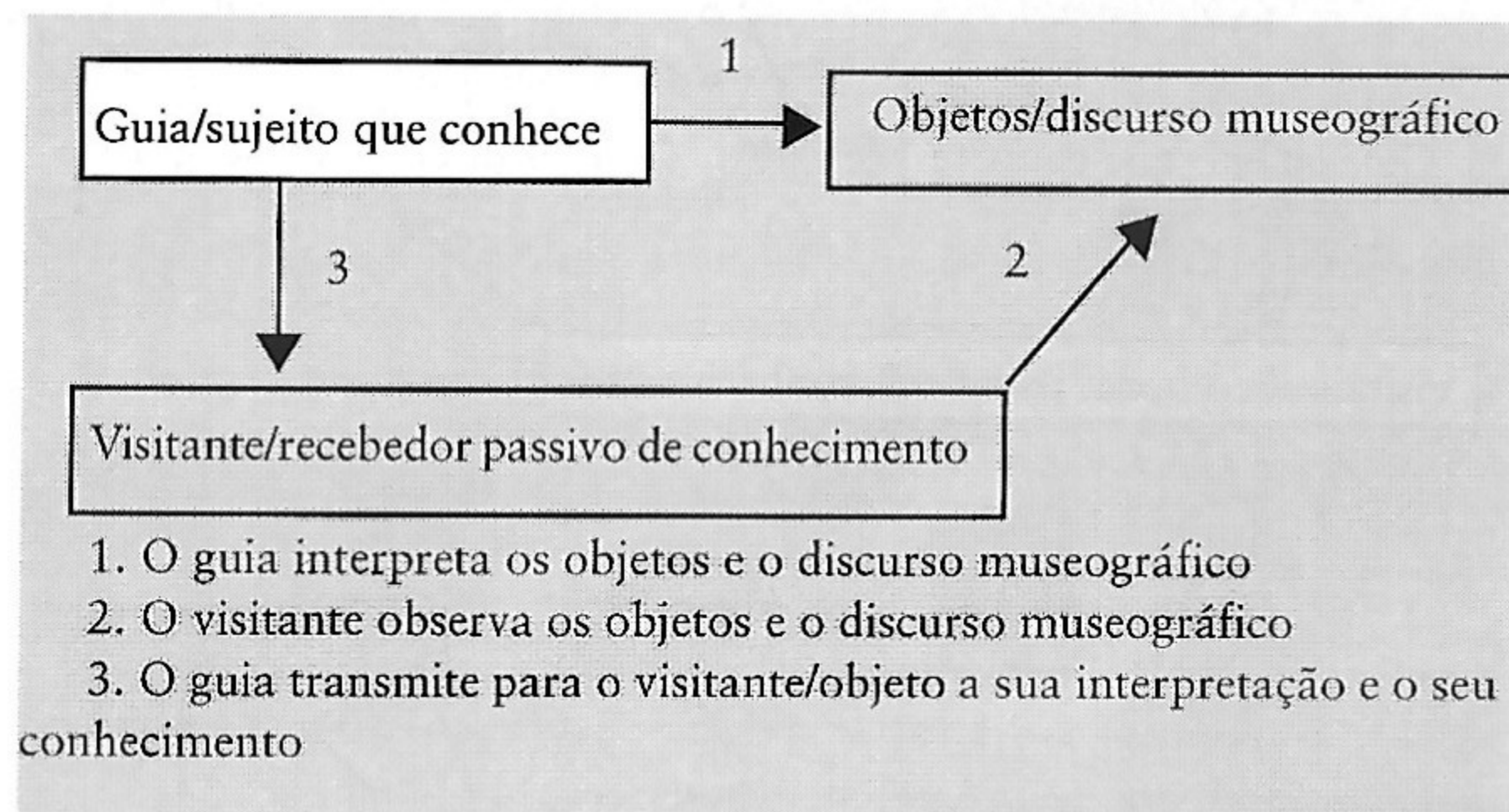
Reduzindo a questão aos termos mais simples: ou o público é visitante ou é participante dos processos de comunicação e educação por meio do patrimônio cultural. Esta questão está posta para todos os museus, mas com especial ênfase incomoda os museus-casas. Para este problema visualizo duas saídas (é possível que existam outras): ou o museu assume que o público é visitante e passa a se comportar como um bom anfitrião, ou trata o público como participante do patrimônio cultural e sua razão de ser. A clareza no tratamento é fundamental.

Pela primeira porta (ou saída), o museu dá as cartas e dita as regras do jogo; pela segunda, ele combina e decide com o coletivo as regras do jogo e quem dá as cartas. A primeira é simples e a segunda complexa. As duas envolvem perigos e riscos.

No primeiro caso, o perigo é o visitante ser considerado como coisa e tratado como objeto. São vários os exemplos de visitas guiadas, arbitrárias e autoritárias, em que o guia fala e os outros ouvem, sem espaço para críticas. O guia sabe, os outros ignoram. O guia domina e diz o que quer. O que ele diz e quer é o certo e é o bom.

Em termos esquemáticos, este perigo pode ser representado da seguinte forma:

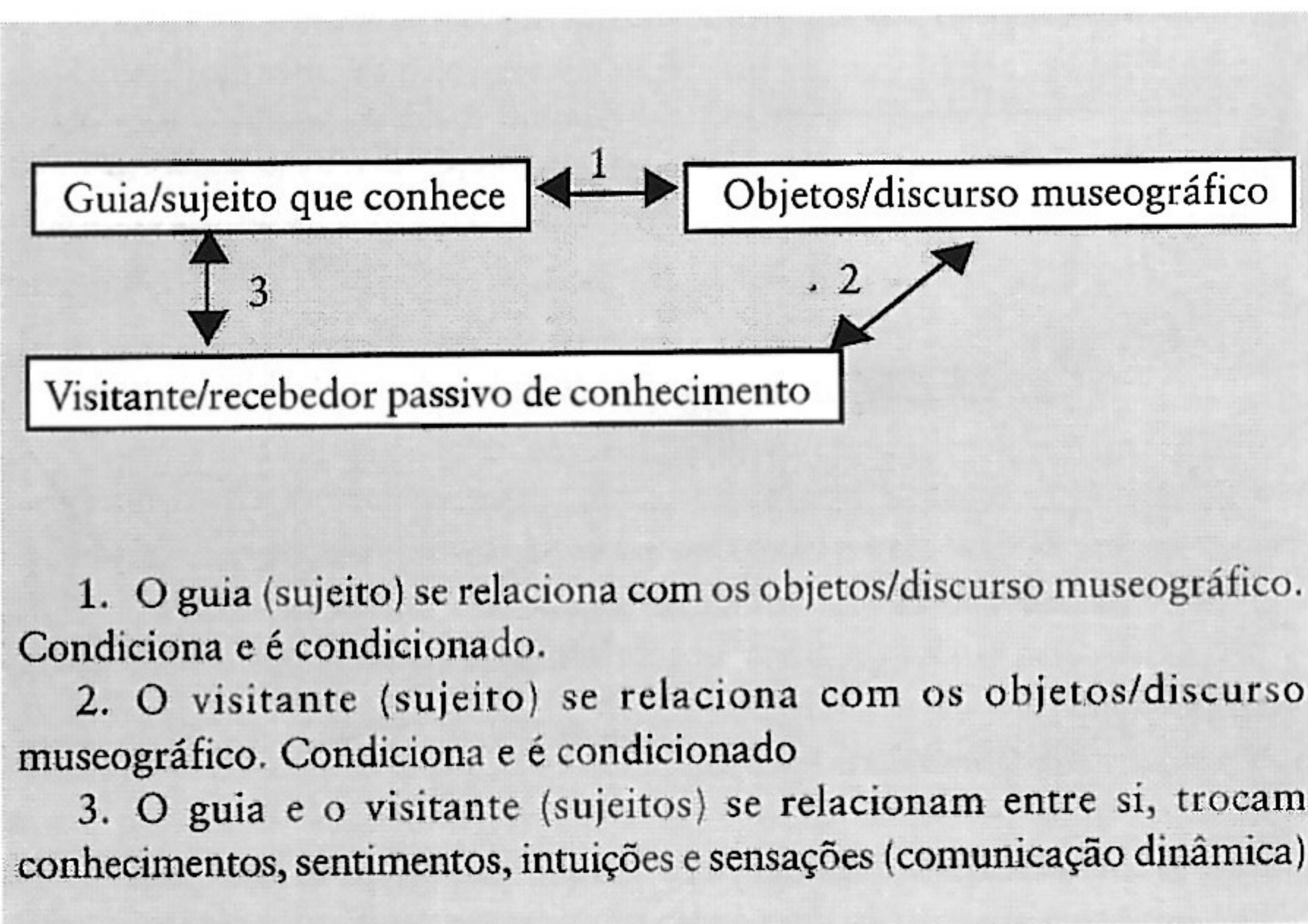
Quadro I



A identificação do perigo tem apenas um objetivo: buscar evitá-lo. E isto implica a atuação do guia como um agente estimulador ou facilitador da recepção crítica do discurso museográfico por parte dos visitantes. Neste caso, guias e visitantes são sujeitos de conhecimento e relacionam-se com os objetos e dialogam entre si, trocando opiniões, informações, idéias, conhecimentos e experiências. Isso não significa que a relação entre o guia e o visitante seja simétrica, e sim que o guia (mesmo tendo mais experiências e um conhecimento particularizado) respeita o saber, o sentir e as experiências dos visitantes.

Em termos esquemáticos, a alternativa proposta pode ser traduzida da seguinte forma:

Quadro II



O perigo, no segundo caso, é o demagogismo; é o museu colocar-se a reboque de indivíduos ou grupos e perder as suas especificidades, abrir mão de suas funções básicas e transformar-se em coisa inteiramente distinta da idéia de museu, gerando com isso uma espécie de vácuo museal, que será preenchido na primeira oportunidade, e nem sempre da melhor forma.

Para evitar este perigo o museu precisa assumir que, mesmo sendo dialógica, a sua relação com o público não é simétrica e que o seu princípio de identidade precisa ser mantido. Afastando-se do demagogismo, o museu poderá aceitar, com maior clareza, os papéis de espaço de relação, de lugar de contemplação e de arena de confronto entre o de dentro e o de fora, o público e o privado, o poder e a memória; a partir daí poderá transformar-se em instrumento verdadeiramente útil à sociedade.

2.6 A ave que renasce das cinzas

A educação brota e cresce na lavoura da comunicação. Da mesma forma que a comunicação, a educação também é a casa do homem. Compreendida como fenômeno social e orientada para a transformação da realidade, a educação coloca-nos cara a cara com a utopia. A utopia, "alma da crítica científica" (DEMO, 1981:27), é como a ave fênix, renasce das cinzas e vira brasa. Sem utopia não há comunicação, não há investigação, não há preservação, não há museologia.

3 Questões sugeridas para os participantes do II Seminário sobre Museus-Casas: Comunicação e Educação

A mesa-redonda de Santiago do Chile (1972) apontou a necessidade de os museus, sobretudo os da América Latina, colocarem-se a serviço do desenvolvimento social, trabalharem de forma interdisciplinar e reconhecerem que a neutralidade política não existe. Como os museus-casas se posicionam diante dessas questões? A mesa-redonda de Santiago do Chile, neste momento de globalização, tem alguma validade?

A Declaração de Caracas (1992) dedica atenção especial ao tema Museu e Comunicação. Segundo este documento, "é necessário definir a natureza específica do 'meio' museu, tendo em conta que sua firma tradicional, ainda dominante na América Latina, não responde às mudanças ocorridas no mundo contemporâneo." Essa forma tradicional de museu não será dominante também na Europa, de onde é importada? Qual a natureza específica do "meio" museu? A que mudanças ocorridas no mundo contemporâneo o museu deve responder?

Segundo Moacir Gadotti (1985:54), "o pedagogo, fazendo 'prática social', está exercendo seu papel específico na sociedade, que é o de vincular o ato educativo e o ato político, a teoria e a prática da transformação." Os educadores dos museus-casas compreendem que estas idéias estão superadas ou mesmo que nunca tiveram validade?

Afinal de contas os museus-casas são ou não centros culturais? Qual a

diferença entre um centro cultural do tipo Georges Pompidou e um museu-casa do tipo Fundação Casa de Rui Barbosa?

Como estimular a recepção crítica das mensagens museológicas nos museus-casas?

Os objetos falam? E se falam... falam por si ou falam por nós?

Roberto da Matta compreende que o binômio rua e casa pode ser utilizado para uma "leitura especial do mundo brasileiro." (1986:28) "A rua - diz ele - compensa a casa e a casa equilibra a rua. No Brasil, casa e rua são como os dois lados de uma mesma moeda." (1986:30) Como os museus-casas abordam este problema? Os museus-casas não estariam sugerindo também os museus-ruas?

Como poderíamos utilizar a ferramenta eletrônica numa perspectiva crítica? É possível utilizar a informática para um processo de construção do conhecimento?

A discussão em torno do visitante é supérflua e está reduzida a um problema semântico?

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. apud MONTPETTI, R. Les Musées à l'Age Mediatique: tout exposer pour tous. FORCES *Revue de documentation economique, sociale et culturelle*, n°98. Quebec: p.84-89.
- CASTRILLON-VIZCARRA, A. *El Museo Peruano: Utopia e Realidad*. Lima: Industrial Gráfica, 1986.
- COELHO, Teixeira. *O Que é Ação Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- COMITÊ Brasileiro do ICOM. *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: Documentos e Depoimentos*. São Paulo: 1995.
- D'AMARAL, Márcio Tavares. *Filosofia da Comunicação e da Linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira /MEC, 1977.
- DEMO, P. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Atlas, 1981.

ECO, U. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

EURES, Ana Cristina L. B. *O Processo de Musealização no Museu-Casa de Benjamin Constant*. Rio de Janeiro: 1995. Fotocópia.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugal, 1967.

FREIRE, Paulo. *Ação Cultural para a Liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FREIRE, Paulo. *Educação e Mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

FUNDAÇÃO Casa de Rui Barbosa. *I Seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: 1995. Fotocópia.

GODOTTI, M. *Educação e Poder: Introdução à Pedagogia do Conflito*. São Paulo: Cortez / Autores Associados, 1985.

HORTA, Maria de Lourdes P. Comunicação apresentada. Em: *I Seminário sobre Museus-Casas*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995. Fotocópia.

LE GOFF, J. Memória. Em: *Enciclopédia Einaudi; Memória-História*. n°1. Lisboa: Imprensa Nacional (Casa da Moeda. p.11-50, 1984.

MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MENDONÇA, F. S. *A Extensão Cultural nos Museus*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Identidade Cultural e Arqueologia. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n°20.1984.

MOUTINHO, Mário. *Museus e Sociedade*. Monte Redondo, Portugal: Museu Etnológico, Col. Cadernos de Patrimônio, n°5, 1989.

RIVIÈRE, Georges Henri. *Muséologie*. Paris: Dunod, 1989.

RUSSIO, W. Cultura, Patrimônio e Preservação (posto III). Em: ARANTES, A. A. (org.). *Produzindo o Passado*. São Paulo: Brasiliense, 1984.