



Universidade de Brasília
Faculdade de Ciência da Informação



Departamento de Processos Museais

MUSEOLOGIA EM AÇÃO

Homenagem à **Lygia Martins Costa**

Brasília, novembro de 2010

Universidade de Brasília (UnB)

REITOR

José Geraldo de Sousa Junior

VICE-REITOR

João Batista de Sousa

DECANA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO

Márcia Abrahão Moura

DIRETORA DA FACULDADE DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Elmira Luzia Melo Soares Simeão

COORDENADORA DO CURSO DE MUSEOLOGIA

Lillian Maria Araújo de Rezende Alvares

REPRESENTANTE DO CORPO DISCENTE

Matias Monteiro

SECRETÁRIO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA

Allan da Costa Freitas

Instituto Brasileiro de Museus (Ibram)

PRESIDENTE

José do Nascimento Junior

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE PROCESSOS MUSEAIS

Mário de Souza Chagas

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE DIFUSÃO, FOMENTO E ECONOMIA DE MUSEUS

Eneida Braga Rocha de Lemos

DIRETORA DO DEPARTAMENTO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO INTERNA

Jane Carla Lopes Mendonça

COORDENADORA GERAL DE SISTEMAS DE INFORMAÇÃO MUSEAL

Rose Moreira de Miranda

Exemplares podem ser adquiridos:

Universidade de Brasília

Faculdade de Ciência da Informação
Campus Universitário Darcy Ribeiro, Biblioteca Central, Entrada Leste, Asa Norte,
Brasília, DF, CEP: 70.919-970, Caixa Postal 04561
Telefone: 61 3107-2608
Email: fci@unb.br, URL: <http://www.cid.unb.br> e <http://museologiaunb.ning.com/>

Instituto Brasileiro de Museus

Setor Bancário Norte Quadra 02 Bloco N
Brasília, DF, CEP 70040-000
Telefone: 61 2024-4407
Email: dpmus@ibram.gov.br URL: <http://www.ibram.gov.br/>

Organização

Mario Chagas, Lillian Alvares e Cícero Antônio Fonseca de Almeida

Pesquisa de textos e iconografia

Luciana Palmeira da Silva, Marijara Souza Queiroz, Mirela Leite de Araujo, Taís Valente dos Santos e Valdemar de Assis Lima

Projeto gráfico e Editoração Eletrônica

Cláudia Gomes

Projeto gráfico da capa

Simone Kimura

Todos os direitos reservados

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte,
constitui violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Museologia em ação: homenagem à Lygia Martins Costa. Editores técnicos:
Mario Chagas; Lillian Alvares; Cícero Antônio Fonseca de Almeida.
Brasília, DF: Universidade de Brasília. – Brasília: FIC/UnB, 2010.
75p.
1. Museologia. 2. Processos históricos. 3. Ensino em Museologia.

(...) uma visita ao museu é um prazer para quem se interessa pela arte, pelo conhecimento (...). Portanto, o museu não pode ser esquecido como produtor de prazer, de gozo, de estímulo emocional e intelectual.

Lygia Martins Costa

Sumário

<i>Agradecimentos</i>	11
<i>Apresentação</i>	13
<i>Prefácio</i>	15
Capítulo 1 Entrevista em 2004	17
Capítulo 2 Artigos Seminais	49
Os museus do Brasil e perspectivas de adaptação ao mundo contemporâneo (1972)	51
De museus, museologia e museólogos (1982).....	59
Flashes conceituais: o museu (1991).....	65
Capítulo 3 Primeiro Projeto Pedagógico para o Curso de Museologia da UnB.....	69
Capítulo 4 Projeto Pedagógico Atual do Curso de Museologia da UnB.....	79

Agradecimentos

A Universidade de Brasília e o Instituto Brasileiro de Museus agradecem ao Prof. Ivan Coelho de Sá, da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e a Ana Carmen Jara Casco, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), pela colaboração na organização dessa publicação.

Apresentação

Aos 96 anos, Lygia Martins Costa continua com empolgação e entusiasmo exemplares defendendo o exercício profissional dedicado e de elevado nível informacional. Em conversas recentes, ao tempo em que agradecia o nosso carinho e a nossa atenção, Dona Lygia (como gostamos de chamá-la) nos indicava de modo assertivo e categórico: “Cuidem, meus filhos, para que a formação profissional em museologia seja realizada com alto nível de informação sobre história, artes plásticas, arquitetura, música e literatura nacional e internacional. O conhecimento das artes plásticas e da literatura é indispensável, digam isso por mim lá em Brasília”.

Por sua relevante atuação no campo da formação profissional, por sua profícua performance técnica e acadêmica, Lygia é uma presença indelével para professores, pesquisadores, técnicos e estudantes da área da museologia e da história da arte, bem como para todos aqueles que, independentemente de orientações políticas e ideológicas divergentes, empreendem esforços na direção de uma museologia em ação.

Lygia Martins Costa nasceu em 1914, em Pinheiral, no Estado do Rio de Janeiro. Aos 25 anos, graduou-se no Curso Técnico de Museus do Museu Histórico Nacional, que tem por herdeiro o atual Curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Um ano depois de sua formatura foi aprovada em concurso público para a função de “conservadora” do Museu Nacional de Belas Artes, onde permaneceu até 1952, ocasião em que ingressou no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No Sphan atuou como conservadora de museus, Chefe da Seção de Arte, Diretora da Divisão de Estudos e Tombamento, consultora técnica, coordenadora de exposições nacionais e internacionais.

Em 1946, em parceria com Regina Real e Mario Barata - com o apoio institucional de Osvaldo Teixeira, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, - dedicou-se à criação da representação do Conselho Internacional de Museus (Icom) no Brasil.

O seu interesse pelas artes foi fundamental para a realização de estudos pioneiros sobre a obra de Aleijadinho e para a proposta de um inventário geral da obra do grande mestre do Barroco brasileiro.

Em 1956, Lygia Martins Costa representou o Brasil na Conferência Internacional de Museus, organizada pelo Icom, na Suíça. Em 1958, participou do Seminário Internacional da Unesco, sobre o papel educacional dos museus, realizado no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro.

Colocando em debate questões, conceitos e teorias museológicas, Lygia peregrinou pelas universidades brasileiras, prestou consultorias e ministrou palestras e cursos na Universidade Federal do Paraná, na Universidade Federal de Pernambuco, na Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade de Brasília. Na UnB, entre os anos de 1962 e 1963, atuou como professora

convidada, ministrou a disciplina História e Crítica da Arte e, posteriormente, em 1964, elaborou o projeto do Curso de Museologia¹ (Capítulo 3 desta publicação).

Em 1972, participou da Mesa Redonda de Santiago do Chile e no ano seguinte do Comitê de Organização da Associação Latino Americana de Museologia. A trajetória de Dona Lygia marcou de modo especial a história da museologia brasileira. Museóloga, educadora e historiadora da arte ela é uma insigne profissional do campo dos museus.

Mario Chagas

Lillian Alvares

Cícero Antônio Fonseca de Almeida

¹ Segundo Dona Lygia o projeto do curso foi elaborado a pedido de Darcy Ribeiro.

Prefácio

Capítulo 1

Entrevista em 2004

A entrevista² com Lygia Martins Costa, carinhosamente chamada Dona Lygia, foi decisão compartilhada pela editora e pelo organizador deste número da *Revista do Patrimônio*. Toda tentativa de escrever alguma coisa que pudesse contextualizar o depoimento sucumbiria diante da vivacidade, da sensibilidade e da argúcia que ressaltam das palavras de Dona Lygia.

O prazer de publicar este depoimento mistura-se com a sensação do dever cumprido: estamos transmitindo às gerações mais jovens o que tantos valorosos profissionais nos legaram e seguem generosamente ofertando com saber, certezas e dúvidas. Aqui está a comprovação de que eles continuam iluminando caminhos nos labirintos do mundo.

*Ana Carmen Jara Casco
Mario Chagas*



Lygia Martins Costa ao receber a Medalha do Mérito Cultural, Brasília, novembro de 2006.
(Acervo Memória da Museologia Brasileira, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

² Entrevista-depoimento originalmente publicada na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 31. Brasília: Iphan, 2005. p. 274-309, aqui reproduzida na íntegra.

Entrevistadores: Dona Lygia, estamos aqui hoje, dia oito de novembro de 2004, na sua casa, Ana Carmen, Álvaro, Nonato e eu, Mario³, para uma conversa com a senhora.

Lygia: Com o maior prazer, perguntem o que quiserem...

E: Fale um pouco de sua geração, da relação com o Mário de Andrade...

L: Percebi que vocês colocaram uma certa ênfase no Mário de Andrade. Acontece que a minha geração não vê o Mário de Andrade como a geração de vocês. Quando entrei para o Patrimônio, não falávamos do Mário de Andrade como autor do projeto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), pois o plano que ele fez, em 1936, a pedido do ministro Capanema, não foi realmente tão significativo para o Patrimônio. O Dr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, designado desde abril de 1936, como mineiro que era, precavido e desconfiado, mergulhou profundamente no assunto, antes de definir a legislação necessária. Segundo ele mesmo relatava, estudou toda a legislação préexistente no País, inclusive o recente projeto do Mário de Andrade; depois, também a legislação estrangeira, e esboçou um projeto que submeteu a seus amigos Prudente Moraes Neto e Afonso Arinos de Melo Franco. Daí resultou o decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937, que criou o Iphan e também o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Não se trata de um projeto do Mário de Andrade. As idéias do Mário de Andrade sobre arte popular, sobre antropologia, foram um elemento enriquecedor para o projeto. Mas tudo o mais veio do Dr. Rodrigo e da equipe dele (Prudente de Moraes Neto e Afonso Arinos trabalhavam com ele, antes da formação da equipe de arquitetos). Grande contribuição de Mário de Andrade para o Patrimônio foi ter-nos trazido o Luís Saia⁴, que novo, inteligente e responsável, havia participado da famosa expedição do Mário de Andrade, logo no princípio daquelas viagens ao Nordeste, no registro de nossa arte tradicional e folclore, do final da década de 1920 e princípio da de 1930. Eu entraria para o Patrimônio quando este já era uma instituição respeitada no Brasil e no estrangeiro, não para trabalhar na instituição, mas na Comissão de Belas Artes, da qual o Dr. Rodrigo era o presidente.

E: Mas a senhora tinha já na época o papel de curadora, sem que esse termo fosse usado, porque curador, hoje, virou o termo da moda.

L: Mas é a mesma coisa, porque o técnico de museus se chamava *conservateur*, era o conservador dos museus. Na época, todo o setor de museus era influenciado pela França; predominava o francês e era *conservateur*. O termo *curator*, em inglês, já revela a presença posterior dos museus americanos. Cabia ao técnico do museu a responsabilidade pelo acervo da instituição. As grandes exposições devem ser estudadas dois anos ou mais antes da concepção. É importantíssima a organização de exposições temporárias, que são a exploração válida de seu acervo com a conjugação de grandes coleções particulares da região. Hoje em dia, muito poucos museus fazem isso – recebem exposições já prontas, um pacote, como casas de cultura, e não vão além disso. Um museu é uma instituição que tem um patrimônio próprio a ser zelado, estudado e explorado culturalmente. Isso consiste não apenas na preservação, conservação, restauro e prevenção contra incêndios, roubos, etc., mas também na apresentação do acervo em galerias permanentes e em exposições

³ Os entrevistadores são Ana Carmen Jara Casco, Álvaro Mendes, José Antonio Nonato e Mario Chagas, funcionários do Iphan.

⁴ Luís Saia, arquiteto paulista que integrou a primeira geração de técnicos do Iphan.

temporárias. Isso tudo só o conhecimento permite. O que nós buscávamos no trabalho era o conhecimento, cada vez maior, e sua difusão pela sociedade.

– Voltando ao tema das grandes exposições: são bons exemplos disso as exposições sobre a Missão Artística Francesa, bem como a exposição sobre sete séculos da gravura alemã, que partiram respectivamente das propostas de expor no Museu Castro Maya a coleção do Debret, recém-adquirida na Europa; e o conjunto de gravuras de Dürer da Biblioteca Nacional, exemplificando o modo como os assuntos se desenvolveram e tomavam novas dimensões. Houve, muitos anos depois, uma segunda exposição sobre a Missão Artística Francesa que não tem comparação com a primeira: na do Castro Maya, procurou-se mostrar não só uma exposição do Debret, mas uma exposição situada no contexto maior da Missão Artística Francesa. Fomos então estudar a Missão em toda a sua abrangência.

– Para montar a exposição fomos buscar material não só com colecionadores de peças da época, mas com colecionadores e instituições (outros museus, bibliotecas, arquivos, etc.) que completassem a ambiência do tempo: mobiliário, porcelanas...–, tudo da época. Para a exposição Dürer e a Gravura Alemã, fizemos do mesmo modo: montamos uma exposição que tomou toda a galeria interna. Partimos da coleção de gravuras de Dürer não exposta, da Biblioteca Nacional, que não fazia exposições. E fomos procurando outros Dürer em coleções particulares. Para situarmos a Exposição Dürer, tivemos que ver justamente o que precedeu aquele período e o seu desdobramento. Tínhamos começado a trabalhar nisso quando fomos procurar a coleção Julius Arp e chegamos por feliz acaso, ao professor de arte Georg Höltjen, que estava aqui no Brasil, veio com a Guerra e ficou por aqui. O que ele representou para nós, sobretudo para mim, que era a *curator* da exposição, foi uma coisa extraordinária. Ele me botou dentro daquele mundo, dentro do conhecimento de um professor de arte alemão e dentro do objeto de orgulho deles, que é a gravura alemã... Daí a ampliação do tema da exposição, que passou a abranger sete séculos da gravura alemã. A começar pelos incunábulo do séc. XV, os primeiros livros impressos. As gravuras eram coloridas à mão. Tinha tudo isso na Biblioteca Nacional. Este material nunca havia sido exposto nem comentado.

E: Esse material veio com Dom João VI pra cá?

L: Sim. Veio com Dom João VI pra cá, e acabou ficando aqui. Mas nós pagamos por ele, não foi doação não. Se tivesse deixado lá, Napoleão teria levado. De qualquer forma, porém, os portugueses até hoje lamentam tudo que trouxeram para cá, porque era um material fantástico, e a gente que não era nada, era só aquela colônia...

E: Eu queria voltar um pouquinho atrás para saber o seguinte: a senhora morava em Barra Mansa?

L: Não, nasci em Pinheiros. Que depois se chamou Pinheiral, no Estado do Rio.

E: É perto de Barra Mansa, não é?

L: Barra Mansa, Barra do Piraí, aquela região. Meu pai era engenheiro na região.

E: Eu queria saber o seguinte, é uma curiosidade: como uma menina que nasceu em Pinheiral veio para a capital, para o Rio de Janeiro, e se interessou por museologia, e fez um curso de museus? Como é que isso aconteceu?

L: A menina veio antes de completar quatro anos! Minha mãe e meu pai eram do Rio. Papai era engenheiro da Central do Brasil e casou-se com mamãe, que era filha de engenheiro, também da Central do Brasil. Chegando lá, papai reencontrou com Luís de Paula, um médico que ele já conhecia aqui do Rio (antigamente havia muita ligação entre as escolas de Engenharia e Medicina) e ele se tornou médico da família. Nasci nas mãos dele. Ele e a mulher, dona Noêmia, foram meus padrinhos.

E: É curioso. Com o pai engenheiro e o padrinho médico, por que essa menina não seguiu o caminho da engenharia ou da medicina, que eram tão tradicionais na época?

L: Porque também fazia parte da tradição da época as mulheres não estudarem. Eu não tenho nenhuma prima contemporânea minha que não tenha sido levada para o casamento. A gente fazia a custo o secundário completo... As pessoas achavam que não havia necessidade de estudo... Para quê? 'Mulher não é para isso'. E olha que papai era um dos engenheiros mais inteligentes e de maior cultura da época. Terminei os estudos graças aos diretores do colégio, que ficavam telefonando para ele.

E: Qual o colégio?

L: No departamento feminino do Instituto Rabelo, um internato. Quando terminei, quis ser engenheira, mas meu pai não aprovou. Através de um anúncio num jornal, soube do Curso de Museus. O currículo interessante me atraiu e a meu pai também: História, Arqueologia, Paleontologia, Numismática, Heráldica, Navios, Viaturas, Prataria e todo o tipo de material ocorrente nos acervos de museus. Fomos criados indo muito a museus, tanto ao Museu Histórico como ao Museu de Belas Artes. Enfim, eu fiz o curso e gostei muito.

E: A senhora disse que o Gustavo Barroso dava aulas nesse curso?

L: Sim, Gustavo Barroso dava aulas e era muito bom professor, bem como a alma, o criador do curso, inspirado no curso do Louvre. Ele conhecia bem história e tinha muita segurança, muita facilidade de expressão. Era interessante no que dizia, no que expunha. E tinha os outros professores...

E: Fale um pouco sobre o curso.

L: O curso foi muito bom.

E: Na perspectiva de hoje, a senhora ainda acha que valeu a pena tê-lo feito?

L: Absolutamente! Foi o caminho... O curso tinha a finalidade de formar profissionais para trabalhar em museus, e as cadeiras que ministrava não se encontravam em outras faculdades brasileiras. Havia apenas o ensino básico a suprir as primeiras necessidades, mas incutia nos alunos o desejo de buscar, em livros diversos, o que lhes faltava. Portanto, desde o início tivemos consciência de que era um curso a ser ampliado e a responder por necessidade que se tornaram, no exercício das funções, cada vez mais nítidas. Tínhamos História do Brasil, mas não História geral; História da Arte no Brasil, mas não História da Arte geral. Entretanto tínhamos Numismática Geral e no Brasil, dando ênfase à ciência em Portugal.

E: E a senhora acha isso bom?

L: Naturalmente que não! Estou dizendo que aquilo foi o início do caminho... a falta do conhecimento da arte explica por que um leigo, ou iniciante, vendo aqueles quadros de batalha, percebe só a informação histórica da obra.

E: E quando eles queriam dar uma aula sobre a Missão Francesa? É possível falar disso sem falar no Classicismo, o que vem antes, o que vem depois, o que está acontecendo?

L: Mas acontece que eles registravam só que tinha visto uma Missão Francesa para cá e que ela tinha dado oportunidade de se criar algo novo na arte brasileira, já que antes só estaria a arte colonial. A Missão Artística Francesa trouxe professores franceses para ensinar.

E: Logo após formada no Curso de Museus, a senhora já começou a trabalhar?

L: Quando estava terminando o curso, surgiu um concurso que já estava previsto havia muito tempo; e marcaram esse concurso. Então nós tomamos interesse. O Barroso tinha já a equipe dele, provisória, que só seria efetivada mediante o concurso. Ademais faltavam técnicos, como também para o Museu Nacional de Belas Artes, recém criado em 1937.

E: O concurso era para o Iphan, para Sphan?

L: Não, não tinha nada com o Iphan. O Museu Histórico, criação do Barroso para as comemorações do centenário do Brasil (1922), recebeu da Biblioteca Nacional a importante coleção de numismática. Ele trouxe a coleção e os respectivos técnicos para atendimento dos museus. Mas precisava também de gente nova para atender às necessidades das novas seções que iam surgindo.

E: O Barroso?

L: Sim, o Barroso: tinha uma presença forte em qualquer lugar.

E: Dona Lygia, de onde vinha a força pública do Barroso?

L: Era o subchefe do Movimento Integralista. O Movimento Integralista era algo muito forte!

E: Nos *Anais do Museu Histórico*, que saíram agora, tem uma boa fonte histórica sobre o papel dele no Integralismo.

L: Um detalhe: ele reconquistou o poder depois de Getúlio. Pois quando veio a Revolução de 30, foi demitido, já era diretor do Museu Histórico. E dois anos depois foi readmitido...

E: Se não me engano, a senhora entrou no curso de Museus em 37, não é isso?

L: Não, foi em 38.

E: De qualquer forma, começo do Estado Novo?

L: Durante o Estado Novo, eu estava emocionalmente ligada ao Integralismo. Como tinha dois irmãos integralistas, participei daquela reunião fantástica que provocou o Estado Novo. Foi um desfile integralista que chegou à avenida Rio Branco com um milhão e tanto de participantes. A gente olhava e era tudo verde. Na primeira linha vinham os figurões, Plínio Salgado, Franzino e aquela figura imponente ao lado, o Barroso; era Valverde... O Integralismo veio se tornou uma força muito grande, porque o Comunismo assustava tanto. O que se falava era que o Comunismo era a destruição da família, a destruição de Deus. Tanto de Deus, como da pátria e da família... Diziam que a criança aos sete anos era jogada no partido comunista, que perdia pai, perdia tudo, e ficava como elemento a ser integrado a essa comunidade. Assim, todo o mundo tinha horror ao Comunismo.

E: Foi só isso. A senhora se lembrou desse período. Mas teve o concurso de que a senhora falou.

L: Na época em que houve o concurso, meu pai foi contra eu fazer. Era uma humilhação um pai ter uma filha que trabalhasse! Não existia na família mulher alguma que trabalhasse. Fiquei numa tristeza, vendo o tempo passar, todo o mundo da minha turma ia fazer. Estávamos nos últimos exames, só faltava a entrega dos trabalhos em dezembro e o concurso seria no princípio do ano. Mas nós não podíamos fazê-lo porque levaríamos uma desvantagem de 240 pontos, pela falta de diploma do curso.

E: E a senhora fez o concurso?

L: Sim. Mergulhei no estudo, escolhi o tema para a monografia, que achava mais simples, que era a Numismática.

E: É interessante esse concurso...poder escolher aquilo de que se gosta, não ser obrigado a estudar tudo...

L: Isso ocorreria só no caso da tese. Mas entrava toda a matéria. Nas provas práticas e escritas de análise e classificação das peças que entregavam. Eu tive ajuda muito grande de duas pessoas: uma, a Geni Dreyfus, que foi muito, muito boazinha. Eu marcava o que precisava ser pesquisado, pois não tinha tempo de estudar sozinha, e ela ia e fazia a pesquisa para mim. A outra foi a do auxiliar do Romero, que era o dono da cadeira. Ele era de uma família do Pernambuco. Olha, eu lhe sou profundamente grata porque ele me deu os apontamentos dele, que era um estudioso, muito mais do que o Romero. O Romero era 'o que conhecia, o que fazia...' – mas ficava mais na superfície. E o outro não; era um estudioso, já um senhor. E ele me deu apontamentos preciosos que eu nunca conseguiria. Fiz o meu trabalho, naturalmente, ressentida pela escassez do tempo em que foi feito.

E: Mas a senhora se defendeu que nem uma leoa...

L: *É filho meu! É filho meu!* O trabalho me deu de pegar em duas semanas, quinze dias de fazer aquela coisa toda. E assim, passei. E meu pai, que não queria que eu trabalhasse, foi um apoio na minha vida, de trabalho, de tudo.

E: Quantas vagas?

L: Havia um escalonamento de cargos mais elevados para aos primeiros classificados.

E: Mas a senhora entrou?

L: Entrei!

E: A senhora entrou, passou no concurso público e aí iniciou a carreira...

L: Iniciei a carreira no Museu de Belas Artes.

E: A senhora escolheu esse museu ou foi mandada para lá?

L: Fui mandada para lá. Uma vez no Museu de Belas Artes, tive que buscar o conhecimento de arte, que havia sido mínimo na formação. Entrei na Escola de Belas Artes para fazer a cadeira de História da Arte, com a duração de dois anos.

E: Quem dava essa matéria?

L: O Flexa Ribeiro, pai. Então eu fiz dois anos de História da Arte lá.

E: Quem estava na direção do Museu?

L: Oswaldo Teixeira, que havia trabalhando no Patrimônio Histórico. O Dr. Rodrigo, quando foi criado o Museu, o mandou para lá, porque Oswaldo era artista e tinha conhecimento de arte do século XIX e do século XX; esse foi outro fator que ajudou. Então, fomos para lá, e eu vi nada – ficava boiando! Eu era aluna livre no Curso, mas prestando provas teóricas e práticas. Percebi que não bastava. Fui buscar o estudo de Filosofia e de Literatura Portuguesa.

E: Havia um professor, o Álvaro Vieira Pinto, não?

L: Sim, ele era um bom professor, sobretudo sobre Filosofia Grega. Não é possível estudar arte sem conhecer o pensamento do homem, portanto...

E: A senhora fez o curso de Filosofia?

L: Sim, porque na verdade na verdade, o curso que eu fiz, dado pelo Álvaro Vieira Pinto, era sobre as escolas filosóficas. Depois fiz o curso de Literatura Portuguesa. Eu já me esqueci do nome de quem dava aulas, mas a assistente era Cleonice Berradinelli, muito competente.

E: E o professor Lisboa?

L: Era da cadeira de Literatura Espanhola, que cursei durante algum tempo. Fui fazer Inglês e Literatura Inglesa na Cultura. Fazia Francês, também, na Aliança Francesa. Tenho esses diplomas todos. Então, eu sempre procurando *encaixar*. Então, as *cunhas*, eu me fiz uma profissional, tenho certeza que me fiz, porque fui buscar tudo o de que sentia falta, fui buscar, fui fazer Iconografia na Biblioteca Nacional, achamos gravuras e não havia ninguém para classificá-las, então fiz um ano lá. E fazia: Italiano no Centro Cultural Brasil - Itália. Fiz três anos de língua e um ano de Literatura Italiana, e ganhei uma viagem de ida e volta para a Itália. Era o meu sonho. Passei cinco meses na Itália...

E: A senhora voltou com outros olhos.

L: Sim, voltei outra pessoa... Eu já tinha morado nos Estados Unidos, já tinha passado no exame do Cambridge também... até que fui convidada para dar aulas pelo professor do Curso de Museus, mas recusei...

E: Por que?

L: Porque eu não tinha visto ainda nenhum museu; conhecia tudo através dos livros. Não tinha visto ainda originais dos artistas. Portanto, eu não conhecia a arte de fato. Eu tinha as idéias que os autores tinham e não uma opinião própria com relação às obras. Falei então que não estava em condições de dar o curso. Nunca mais me chamaram. Acabei sendo professora da Escola de Belas Artes. O Barata me chamou, dividimos a cadeira.

E: A senhora foi da mesma turma do Barata?

L: A turma do Barata foi a seguinte à minha. O Barata se formou e foi trabalhar no Museu Nacional de Belas Artes, onde eu já trabalhava. Bom, dividimos a cadeira na Escola de Belas Artes. Lecionei cinco anos lá.

E: O período que a senhora passou na Escola de Belas Artes vai dos anos 30 até os 40, não?

L: Não. Trabalhei lá a década de 1940 inteirinha.

E: Quando a representação do Icom é criada aqui no Brasil, se não me engano, ela fica com Oswaldo Teixeira, ou não? Lá no Museu de Belas Artes. E a senhora logo se ligou ao Icom. De que modo foi a sua relação com o Conselho Internacional de Museus?

L: A minha relação com o Icom foi a mais imediata possível. Eu e a Regina Real éramos as mais ligadas ao Museu. Ela era a secretária do museu, embora fosse técnica. Então chegou uma correspondência e ela disse: 'Lygia, chegou aquilo que a gente sonhava'. Pois sempre conversávamos sobre a necessidade de termos acesso aos museus lá de fora; dizíamos que não podíamos continuar a não saber o que eles estavam estudando, o que eles tinham... essa falta de contato... presos aqui no nosso mundinho... Quando ela me mostrou aquela correspondência, eu disse: 'Regina, era isso que nós estávamos buscando. Vamos ter a oportunidade de viajar, de ver os museus, mas que bom! Vamos levar isso ao Oswaldo Teixeira já mastigado.' E fomos... Naturalmente Oswaldo era um artista...

E: Vocês é que foram as articuladoras desse negócio da representação nacional...

L: Ficamos como as duas secretárias do Icom. O diretor do Museu ficou como presidente e nós como secretárias. E ele foi eleito presidente porque o Museu foi o primeiro que respondeu à comunicação do Icom. Os outros não tiveram tanto interesse assim... Porque não tinham técnicos... Fomos nós que respondemos com interesse. O Oswaldo então foi eleito presidente, mas não ligava muito para ser presidente daquilo. Porque o Oswaldo Teixeira era um estudioso, um artista e, sobretudo protetor dos artistas. Vários artistas pobres viviam na casa dele, no porão da casa dele; ele lhes dava de comer, os ajudava em tudo.

E: Era mecenas?

L: Ele era um mecenas dos artistas porque era amigo dos artistas. Chegava tarde ao Museu, às quatro horas; nós chegávamos às duas e lavávamos tudo sempre pronto para ele. Ele assinava e só. Confiava totalmente na gente. As pessoas ficavam muito admiradas pelo fato de o Oswaldo ter sido o escolhido. Mas não é que ele tivesse sido escolhido. Ele foi o único!

E: E depois do Oswaldo Teixeira veio o Rodrigo Melo Franco de Andrade?

L: Não. Depois eu fiquei no Museu de Belas Artes até o fim de 51. Nesse ínterim é que eu tive bolsa de estudos dos Estados Unidos. Eu fui pedir a bolsa, porque o que deveria acontecer eram trocas, mas o que estava acontecendo era apenas uma troca de correspondências... O meu conhecimento continuava a ser apenas livresco, e isto não me bastava de forma alguma. Então fui falar com o Barata, e depois fui à Embaixada. Lá conversei com eles e pleiteei uma bolsa de estudos de História da Arte e, uma universidade americana. Eles me disseram: 'A senhora tem empenho'. 'O que eu tenho não é empenho', respondi, 'O que eu tenho é sede, é fome de ir'. O que eu sentia era aquela necessidade absoluta de ter contato com a obra de arte. Ficaram tão impressionados que eu ganhei imediatamente uma bolsa para a New York University. Fiquei contente, mas ao mesmo tempo apreensiva por ter de falar sobre isto em casa... Papai não admitia a filha solta, mandada para os Estados Unidos sozinha: "De forma alguma, não tem sentido, isso é loucura". Eu disse "está bem, vou pensar". Foi chegando o dia em que eu tinha que dar a resposta... nada... eu fui ficando nervosa, caí na cama, doente. Chamaram o médico; ele examinou e disse "ela não tem nada". Nesse dia, felizmente, apareceu lá em casa um amigo de papai, que era engenheiro também, russo, e que já tinha vindo à nossa casa quando eu era uma menina. Ele falou que era um pássaro enjaulado, engaiolado. Ele disse a papai: 'Você precisa soltar um pouco sua filha, grade no quarto, grade na

sala'... E papai 'não, se for preciso reforço ainda mais as grades'. Quando me telefonaram do Itamarati estavam todos na sala, meu tio ao telefone. Do Itamarati me disseram: 'Tem que dar a resposta o quanto antes, porque amanhã é o último dia'. Eu disse 'tá bem, tá bem'. Desliguei de cabeça baixa, sentei, e papai disse: 'Eu não sei quem telefonou. É a questão da bolsa, estão te pressionando sobre a bolsa, não é?' Eu mexi com a cabeça e ele falou 'que mania'...

Acabamos o almoço. Aí chegou o amigo de papai, e papai estava muito aborrecido por causa dessa história. Eu falei que estava expirando o prazo, que eu tinha que dar a resposta. Papai conversou então com esse amigo, que era de muito conselho sobre casa, família. 'Essa menina ganhou uma bolsa por ela mesma. Como é que ela ganha uma bolsa dessas e você não deixa ir? De forma alguma, essa menina precisa ir'. Não sei exatamente o que conversaram, pois eu ardendo em febre, na cama. O fato é que quando o amigo do papai foi embora, papai falou pra mim: "O Vicente conversou comigo, e se você quiser ir pode ir". Pulei da cama com toda aquela febre e fui correndo para o Itamarati. Na frente do Itamarati tirei um retrato de cinco minutos, pois tinha que fazer naquele dia mesmo o passaporte especial para bolsistas. Eu disse que não ia dar tempo, eles responderam que daria sim... 'De hoje para amanhã estará tudo pronto e você já está nessa história...' E foi assim que eu fui parar no Estados Unidos.

E: Quanto tempo durou o curso?

L: Um ano.

E: E era um curso dado no Museu, com a senhora vendo as obras?

L: Não. O curso de História da Arte era na universidade. Estudei, por exemplo, com o Leman, o maior especialista de arte grega. Tive, portanto, a possibilidade de aproveitar ao máximo, e não parava de ir aos museus. O meu *adviser* que era o diretor da Escola, falou: 'Dona Lygia, a senhora tem que botar um paradeiro nisso'. Mas eu tinha que aproveitar o máximo, pois tinha medo de ter que voltar para o Brasil a qualquer momento. Lá eles tinham arrumado um lugar para eu ficar, uma apartamento perto da universidade. Eu chegava em casa, olhava para a correspondência e quando via um envelopezinho azul, verde e amarelo eu abria correndo; como as cartas demoravam de quatro a cinco dias para chegar, eu dizia 'meu deus do céu, papai pode ter ficado doente nesse tempo'. Ele tinha problema de coração, e eu ficava naquela agonia. Foi uma coisa esquisita; eu dizia "não posso mais ficar, você pode ficar mais sim, eu não posso mais ficar, o máximo que posso ficar é até janeiro"... E fiquei. O curso não tinha nada a ver com os Museus, era um curso universitário de História da Arte, mas propositadamente ficava pertinho do Metropolitan Museum. Da minha janela eu via o Metropolitan. Logo que eu cheguei, antes do curso começar, passei três dias dando voltas em torno do Metropolitan, sem coragem de entrar. Minha emoção era imensa, subir aquela escadaria, entrar ter contato com a riqueza fantástica dos museus. Até que um dia entrei de assalto e vi a coleção toda. Comecei então a fazer meu estudo independente. Hoje em dia o estudo tá muito mais facilitado, você tem as biografias com toda a evolução dos artistas, tem a fatura das ilustrações; foram feitas tantas séries holográficas... Tudo isso já vai entrando dentro da gente. Na ocasião, fui pegando cada artista, fui criando a evolução de cada um na minha memória. Era uma coisa perturbadora, você vê um artista numa primeira fase e depois o vê na última, numa penúltima fase, coisas completamente diferentes, às vezes eu ficava confusa. E tomava notas. Procurava ver a data e tomava notas. Depois o outro. Às vezes o quadro não tem data, então era uma luta para checar e compor. Quando tinha alguma coisa que eu não podia resolver, eu ia à seção técnica do

museu e perguntava... Fui fazendo isso com cada artista... Fiz um estudo que me valeu muito, de olhar a obra de arte, de tirar da obra de arte o que ela tem a dizer, o que a marca, o que a distingue não só dos outros artistas como das obras do próprio artista como das outras obras do próprio artista que a criou. Fiz um estudo que hoje em dia a pessoa já encontra pronto, mas foi muito importante aquela luta, aquela conquista, sentir que estava tomando terreno, compreendendo, como se estivesse montando um quebra-cabeça, que ia juntando até chegar a formar um artista pronto, completo.

E: Um artista construído.

L: Sim, era como construir um artista mesmo, em toda a sua evolução. Isso é muito importante, porque hoje já se recebe o artista inteiro. Quando você vai conquistando um artista, você vai observando, gravando, vendo com outra profundidade, cada detalhe, cada nuance.

E: Dona Lygia, quando o Icom foi criado aqui, o grupo que o representava era composto pelo Oswaldo Teixeira, pela Regina Real e pela senhora.

L: Sim, e foram presidentes do órgão o próprio Dr. Rodrigo e depois Heloísa Alberto Torres.

E: Eu queria que a senhora falasse um pouco sobre isso, sobre como esse núcleo foi também um núcleo que fez certa oposição ao Barroso. Existia ou não uma oposição? Por que o Barroso não se ligou ao Icom? Como é que foi essa história?

L: Nunca houve essa oposição no Icom, nem de nossa parte. Ele reinava absoluto no Museu Histórico Nacional. Nós formamos no Museu Nacional de Belas Artes um núcleo técnico em consequência do concurso. A Regina real havia feito a tese dela de concurso sobre Numismática e sobre Museologia. Em 1937 aparecera o primeiro *Compêndio internacional sobre museologia*. Era uma palavra nova, tudo era novo, o que era museologia, quais eram os limites, quais os fins...

E: Quem era o autor?

L: O livro era escrito por um grupo de pessoas lá da França. Era um volume enorme, muito grosso. Então Regina viu aquilo, se apaixonou, fez a tese. Eu ainda não trabalhava, estava estudando. Quando entrei para o Museu de Belas Artes é que vi tudo isso. Pela primeira vez compendiava-se o que era museologia. A museologia foi uma criação americana de 1870, ao ser criado o Metropolitan pela sociedade nova-iorquina, que o entregou ao município para geri-lo. O Museu Metropolitan não era particular nem montado com coleções particulares. Foi então que surgiu uma Filosofia inteiramente nova no mundo dos museus. Para que servem os museus? Os museus foram feitos para o povo, para informar e servir ao povo. Os museus existentes na Europa eram elitistas, funcionavam mais como laboratório de estudiosos que compunham seus quadros técnicos. A elite se beneficiava porque tinha conhecimento cultural suficiente para tirar proveito daqueles acervos. A partir de então o museu passou a visar, a atingir as crianças, as escolas, e todos os níveis da sociedade.

E: No jornal *Folha de São Paulo* tem um caderno cultural chamado *Mais*, que sai aos domingos. Num desses *Mais* tem um pequeno artigo dizendo que o Metropolitan mudou a história da arte.

L: Completamente. Não só a história da arte, mas todo o sentido de museu, pois o museu pela primeira vez passa a ser encarado como entidade para servir o povo. Não era mais uma entidade

para o prazer das elites. Até então, só os estudiosos e as elites os freqüentavam, iam para Europa, viajavam, conheciam museus...

E: Aqui, o grupo que fez isso foi...

L: Foi o nosso grupo. Colocamos o Museu de Belas Artes nesta nova perspectiva, de convidar os colégios e associações de classe a virem aos museus. Esta iniciativa de ir aos colégios encontrou a ressonância desejada só nos colégios particulares, onde os professores eram mais interessados. Assim, essas escolas passaram a levá-los aos museus, onde eram recebidos com programas condizentes com o seu nível.

E: Gostei de saber que nesses anos 40 a senhora e dona Regina já tinham prática de educação em museus.

L: Nós fazíamos isso porque não havia ainda no corpo técnico educadores que o fizessem. Éramos apaixonadas pelo trabalho. O professor Lourenço, quando ia, carregava as diferentes turmas do Colégio Jacobina... Enfim, nós encontrávamos mais receptividade nos colégios particulares. As escolas públicas não se interessavam. Mas se queríamos atingir o povo, não ia ser através de escolas particulares, porque essas escolas particulares já eram uma elite que ouvia em casa conversas educativas. Mas para quem não faz parte dessa elite, tudo é novo. Nós começamos a procurar os professores das escolas publicas que diziam 'nós temos muito o que fazer, para ter ainda que carregar turma!' Conseguimos então que se colocassem ônibus à disposição dos colégios. Os professores ficavam no saguão e não acompanhavam a visita. Vimos também que as crianças tinham dificuldade de absorver a mensagem das obras de arte. Aí começamos a chamar atenção delas para o episódio representado em cada tela, os quadros, como a Batalha dos Guararapes contra os holandeses (séc. XVII), que mostrava a representação dos três tipos; o português, o negro e o índio, que todo aluno de colégio reconhecia; a Batalha do Avaí, na Guerra do Paraguai (séc. XIX), que ganhamos e dizíamos: 'Vejam naquele campo mais alto... na colina, o Caxias comandando a luta'; e mostrávamos os detalhes notórios nas indumentárias e as diferenças nas armas de combate, as crianças com cada olhar enorme acompanhando aquilo tudo, e gostando. Naquele quadro *Redenção de Cam* (MNBA), de Modesto Brocos, que tinha uma negra velha, uma mulata exibindo a criança branquinha e um português com expressão de orgulho, como a dizer: 'Obra minha!' A gente mostrava tudo com alegria, e as crianças tomavam um interesse enorme para ver os quadros... 'Qual o quadro por que vocês se interessaram mais?' Cada um dizia uma coisa, era aquela animação muito grande, as crianças participavam ativamente. Às turmas mais adiantadas chamávamos a atenção para outras coisas: interpretação do artista, jogo de imagens, predominância do céu ou da terra, o sentido que se dava a isso; o jogo de massas, das cores, como as cores se repercutiam no quadro. Falávamos da obra de arte em si, e não do que ela representava. Tivemos uma prática muito grande no trato com a criança.

E: Panofsky estava por trás disso?

L: Não necessariamente. Acho que não... Era mais a intuição. Nos Estados Unidos, eu vi crianças de quatro anos nos museus, os pais mostrando os quadros... Eles têm lá o Junior Museum. O Junior Museum é feito para as crianças e com as crianças, as crianças participam e interferem.

E: Isso foi quando a senhora foi pata o Patrimônio?

L: Foi depois disso.

E: Eu sei, mas trabalhando lá, a senhora teve também um papel junto aos museus do Iphan. De que modo essa questão de educação, das crianças, dos jovens, foi apresentada aos museus do Patrimônio?

L: Os museus do Patrimônio foram criados por uma equipe de arquitetos de intuito absolutamente estético. A intenção era a preservação, a defesa de um acervo encontrado nas restaurações dos monumentos de Minas: desde fragmentos arquitetônicos expressivos e testemunhos variados da arte e do viver diário do século XVII. Sem preocupações quaisquer de mensagem educativa. Muito embora o Dr. Lúcio Costa já demonstrasse desde 1937 esse interesse, pelo Programa de criação do Museu das Missões Jesuíticas do Rio Grande do Sul. No meu trabalho *Rodrigo e os museus* chamo atenção para o fato de que Dr. Rodrigo demonstra uma mentalidade elitista da antiga Europa, ao criar os grandes museus do Patrimônio, da Inconfidência e do Ouro (no princípio da década de 1940) – mentalidade já transformada vinte anos depois. Encontrou ressonância na Universidade do Paraná, no Museu de Arte e Antropologia do Estado. Dr. Rodrigo, a princípio, não tinha intenção de criar os museus, só o fez porque não encontrou interesse, nos órgãos federal, estadual e municipal de abrigar o acervo por ele constituído. Dentre os elementos arquitetônicos que o Patrimônio preservou, queria-se registrar a presença de vidraças de mica ou malacacheta, que protegiam do vento e deixavam passar a luz, substituídas mais tarde pelo vidro. Dentre os elementos encontrados, havia pelas de arte popular e Dio cotidiano que não interessavam aos museus nem aos colecionadores particulares. Portanto, o Patrimônio foi o primeiro a reconhecer-lhes o valor. Queria igualmente lembrar o nome dos arquitetos que compunham a equipe do Dr. Rodrigo, na chamada *fase heróica*, além do Dr. Lúcio Costa: Alcides da Rocha Miranda, Sousa Reis, Renato Soeiro e Thedim Barreto.

E: Dona Lygia, mesmo aí – por exemplo, nestas peças de arte popular e do cotidiano referidas anteriormente – a senhora não vê nenhuma influencia do Mário de Andrade, nesse baixar do patamar para olhar o elemento do cotidiano?

L: Foi ele quem falou nisso pela primeira vez, naturalmente. Mas quando ele fala de formação de museus, não fala com de uma arte aplicada. Não é o que nós entendemos como artes aplicadas. Portanto, esses vestígios do Patrimônio eram uma coisa surgida do próprio Patrimônio; tanto assim que se formou uma elite cultural dentro do Patrimônio. O Dr. Rodrigo, logo que o conheci, conversava com Mário de Andrade. A influencia de Mário de Andrade foi muito pequena, e só mesmo antes de aparecer uma figura maior que se impôs, o Dr. Lúcio Costa. Depois, Mário foi para São Paulo e ficou lá. Foi criado um Conselho Consultivo e o Dr. Rodrigo amiúde consultava esse Conselho, precisava dividir com alguém as dúvidas e as questões que apareciam na equipe dele. À medida que a equipe foi se formando, ele foi dispensando o Conselho Consultivo, a não ser quando havia necessidade – por imposição não do patrimônio como um órgão que precisava ter um Conselho Consultivo variado, escolhido a partir de uma elite cultural. Assim mesmo, o pensamento do Patrimônio era sempre predominante no Conselho Consultivo. Nunca o Patrimônio foi a uma reunião do Conselho Consultivo sem ter um parecer. O Patrimônio já tinha estudado a questão, já tinha um parecer, e esse parecer a equipe do Dr. Rodrigo incutia no Conselho antes da reunião. Telefonava para cada um, conversava sobre o assunto e mineiramente...

E: A política de bastidores...

L: Mas veja, o Patrimônio mudou completamente depois disso, porque tinha uma equipe competente, absolutamente dedicada, que ganhou o respeito para o órgão, primeiro o respeito

internacional e depois o nacional. Eles ficavam fascinados por encontrar aqui, na América, do Sul, Patrimônios Históricos. Nós fomos os primeiros, fomos aqueles que deram sentido a essa ação. Nós criamos os Museus das Missões e delineamos uma conduta de seleção e a representatividade para cada coisa. Nos outros países isto foi criado muito tempo depois...

E: Dona Lygia, fale um pouco sobre o Museu do Ouro e das Missões.

L: O Museu do Ouro estava em Minas e o Patrimônio estava começando o trabalho em Minas. Era o estado do Dr. Rodrigo, o mais próspero, o mais rico. Aí o Dr. Rodrigo reuniu o material de bens móveis, dispersos. Antônio Joaquim de Almeida, do Museu do Ouro, participou muito da criação do Museu, e lá ficou trabalhando como diretor. A realização mais importante do Patrimônio aconteceu no Museu do Ouro, como museu temático, atraindo visitantes, particularmente eruditos estrangeiros.

E: E o Museu das Missões?

L: Quando estava sendo restaurada a Igreja de São Miguel das Missões (o melhor exemplar das missões jesuítas), o Dr. Rodrigo pediu ao Dr. Lúcio Costa, por indicação do Manuel Bandeira, que fosse verificar o andamento dos trabalhos. O Dr. Lúcio visitou bem a região e concluiu a viagem com um relatório que recomendava a coleta, em toda a área, dos remanescentes jesuítas e se criasse assim o Museu das Missões, na praça fronteira da Igreja de São Miguel. O Dr. Rodrigo só se referia a ele como *magistral relatório de Lúcio Costa*. E para a apresentação dessas peças, preconizava dar-lhes um sentido educativo.

E: O Dr. Rodrigo tinha essa dimensão da importância da educação para o Patrimônio. Eu me lembro de uma frase dele: 'Só há uma maneira eficaz para a preservação do Patrimônio: a educação popular'.

L: No final da vida, depois de vinte anos de trabalho nosso junto ao Dr. Rodrigo. No começo, ele não pensava assim. Tantos museus não tiveram uma vida como deviam ter tido porque nunca tiveram um corpo técnico. Apenas o Museu da Inconfidência teve um diretor, e teve o Orlandinho como técnico. O único que teve Orlandinho como técnico, depois do diretor, e não teve mais nenhum técnico. Os museus eram absolutamente vazios, porque os museus serviam para coletar, para arrumar e difundir as obras para o gozo das classes cultas. De qualquer forma, o Patrimônio foi uma coisa muito nova no nosso meio. Foi novo porque nos permitiu ir além do estudo das artes já consagradas e abriu terreno para tudo de representativo, a casa onde tem aquele banheiro público, os utensílios, a cozinha primitiva, tudo isso era mundo novo... Influenciou toda a classe culta, abriu os olhos para essas coisas... Enfim, o Patrimônio foi algo muito marcante na cultura nacional.

E: E Gilberto Freire teve alguma influencia nisso, também?

L: Não teve influencia, mas era ligado ao Patrimônio. Gilberto Freire era um lemento do Patrimônio. Mas depois daquele livro fantástico dele, *Casa grande & senzala*, ele ficou um pouco assim: "*Venham a mim buscar a ilustração!*" Isto não combinava muito com o Patrimônio. Você conheceu o Dr. Lúcio começou a ser um chefe, não na Divisão de estudos e Tombamento (DET), ele era um chefe técnico de todo o Patrimônio.

E: De todo o mundo?

L: É, de todo o mundo. E ele era o técnico das duas divisões, da DET e da Divisão de Conservação e Restauração (DCR), porque ele tinha um conhecimento de arte, ele tinha o que faltava à grande maioria. O Dr. Lúcio, quando a gente pedia, vinha até nós para ensinar o que sabia, andava pelo Patrimônio, pelos prédios, com a gente. Eu estava com Alcides da Rocha Miranda, e o Alcides tinha bolado uma capa para alguma coisa. Achei formidável – ‘mas está linda, Alcides!’ – e estava muito bonita mesmo. Estávamos conversando sobre isso quando Dr. Lúcio passou e disse: ‘O que vocês estão discutindo aí, tão animados?’ E eu disse ‘é uma capa que o Alcides fez, venha ver que linda!’ Ele veio, mas não pareceu tão empolgado não... O Alcides: “Alguma restrição, Dr. Lúcio?” E o Dr. Lúcio então disse: “Alcides, e se você botasse um frizinho branco aqui...” ‘Aí o Alcides acrescentou a linhazinha branca... E aquele frizinho mudou tudo, enriqueceu tudo, deu um dinamismo a toda a composição! Uma faixinha fina branca naquela composição! Um espírito absoluto que sente falta daquela faixinha branca – era assim o Dr. Lúcio. Ele via tudo, recebia dente do Brasil inteiro, que em vez de conversar com a DCR sobre o assunto próprio dessa Divisão, ia primeiro conversar com ele, para ver o que ele achava, para ter uma orientação.

E: O que a senhora pensa sobre o tema *antropofagia dos museus*?

L: Eu tenho um pensamento lógico; penso sempre no desenrolar dos acontecimentos, procuro explicar tudo. Esta é uma diferença entre a minha geração e a geração nova. Nós procuramos mergulhar numa questão com certa lógica, para poder transmitir um assunto com clareza. Vocês querem ver o outro lado, o lado do nebuloso. É um pouco angustiante, até. Vocês buscam não a coisa clara e lógica, vocês buscam a parte mais ignorada e menos acessível dos fatos, das individualidades, etc. Mas acontece que se todo mundo pensar nessa linha, o mundo se transforma num caos. Porque cada um vai explorando um caminho...

E: Quando a senhora relatou o que disse diante da funcionária da Embaixada americana para conseguir uma bolsa para os Estados Unidos... ela disse que a senhora queria muito viajar, e a senhora respondeu: ‘Eu tenho fome e sede’. Eu nunca vi uma manifestação tão antropofágica quanto a sua diante do conhecimento. ‘Eu tenho fome de conhecer e de ver, e é fome porque aqui não existe nada, eu preciso é desse contato direto com as grandes obras de arte, universais’. A sua curiosidade, a sua vontade de conhecer, é completamente antropofágica.

L: Foi a necessidade...

E: A fome traduz isso muito bem.

L: É, a fome...

E: Mas a antropofagia é um pouco isso, não é?

L: É o que eu estou dizendo: vocês entram em um mundo confuso, e depois cada um quer falar uma linguagem... Isso na verdade é uma coisa natural da linguagem moderna, não de agora, moderna de desde o principio do século passado. Cada um se exprimia não na linguagem comum, e o mais interessante é que isso mudou tanto a cabeça da gente, essa linguagem nova, quando se vêem grandes artistas de outras épocas e se acha que falta alguma coisa... mas para se chegar a eles temos que penetrar mais lentamente, percebendo nuances, qualidades de desenho, riqueza de expressões, etc. Na arte moderna a manifestação já é drástica, decisiva, violenta.

E: Sobre o Museu da Abolição: a senhora teve dificuldade em achar acervo dos escravos?

L: Não, porque muitos dos nossos museus já possuíam testemunhos do período da escravidão. Vou falar um pouco então sobre este museu. Na apresentação da primeira sala, eu começo no princípio do século XIX, mostrando os ingleses preocupados em controlar o Atlântico, quando poucos anos antes eles também faziam tráfico. Apresavam os navios mas não os fazia voltar para a sua terra; eles os dirigiam para o Caribe, para as suas colônias e não de volta à África, e deixavam lá sua imensa carga. Tinham uma atitude, portanto bem inglesa, de aparentarem ser uma coisa e no fundo serem outra. Foram eles que salvaram a corte trazendo-a para cá. Eles faziam o policiamento do Atlântico e é interessante apontar, que, nessa qualidade, garantiram a vinda da Família Real portuguesa para o Brasil.

E: Jamaica, etc...

L: É, Jamaica, Barbados, e todas aquelas colônias têm negro como elemento predominante, porque eles o levaram para lá. Estavam combatendo a escravidão aqui, mas levaram os negros para serem escravos lá.

E: Por que não começou pelo século XVI, quando os escravos começaram a vir para cá?

L: Não tinha que começar desde a chegada das primeiras levas de escravos ao País, nem das sucessivas. A escravidão não foi problema apenas no País, houve também nos Estados Unidos, que só fez sua independência em 1763. O tema do Museu é o da *abolição* e não o da *escravidão* aqui. Prosseguindo na apresentação do Museu, aos poucos fui colocando outros elementos. Fiz uma divisão numa sala; de um lado, o bom relacionamento com o barroco; do outro, o mau relacionamento. Tem algo que o Dr. Rodrigo já falava do Museu da Inconfidência, há muito tempo: “Não vamos fazer o Museu da Abolição com um sentido de ...”

E: Revanche?

L: Não. Com um sentido de *coitadinho do preto, coitadinho, como ele sofria...* Quis mostrar todos os lados. Por exemplo, a luta que posteriormente a Imperatriz e toda a família Imperial promoveram para convencer o Senado e os grandes fazendeiros a abrirem mão da escravidão. Pois, em geral, quem ia para o Senado eram os ricos, os fazendeiros que não queriam se desfazer, sem recompensa dos seus escravos: seu capital havia sido posto não só nas terras, mas também no homem para trabalhá-las. Sentir-se-iam lesados se assim não fosse. Foi do Imperador, então, o primeiro exemplo, dando liberdade a todos os escravos que trabalhavam nos Serviços Públicos, na Alfândega, etc., no início da década de 1850, com cerca de 15, 16 anos. Depois deu liberdade a seus próprios escravos. O processo da Abolição foi lento, mas contínuo: a Lei dos Sexagenários, a do Ventre Livre (relativa aos nascituros), foram determinando toda uma nova mentalidade, antes escravagista, na sociedade. Eu quis montar o Museu a partir de vários elementos diferentes. Mostrei o que a arte negra tinha trazido para nós, no imaginário, nas festas, na religiosidade... Nos prenúncios da Abolição, formaram-se grupos pró-Abolição, já entrando nos jornais, nas Câmaras, etc., constituindo toda uma campanha. Quis mostrar também que o negro não era só o que *pegava no serviço*. Nas ciências menos, mas na literatura, na pintura, eles eram muitos. Fiz *flashes* históricos para informar sobre toda essa questão. Quando às letras, pedi ao Rui Mourão que escrevesse um texto sobre o negro na literatura.

E: Isso é muito pouco estudado até hoje. O negro que não é apenas subalterno, o negro que também...

L: Contribuía, fazia, participava não só da cultura trazida da África, mas da cultura assimilada no Brasil, participando da elite. Eles foram entrando na música e em tudo o mais, procurei mostrar isso numa sala, eles como elemento da cultura nacional. E com a mistura das raças, o negro deixou de ser negro; hoje em dia falamos do negro deixou de ser negro; hoje em dia falamos do negro por causa de os próprios negros quererem se impor como raça. No Brasil o negro já não é uma raça pura e simples, e sim amalgamada, através de casamentos, concubinatos com o branco...

E: Sobre o Museu da Abolição: foi a senhora que preparou a museologia de lá, não é?

L: Sim. Tive certas limitações porque o Vilaça disse que o Serra (do movimento negro) estava preocupado com o desenrolar que eu daria ao processo da Abolição. O Olímpio Serra, sem tomar conhecimento do que eu havia feito, mostrou sua preocupação ao Vilaça, então presidente do Iphan. E eu: 'bom, procurei fazer uma coisa com a verdade histórica, ou, pelo menos a *nossa* verdade'. Estudei o movimento, o período, e procurei fazer dentro do processo histórico. Não exaltei o branco nem o negro, nada disso. Procurei fazer uma coisa isenta e apresentar o panorama de todo o Movimento da abolição. Entreguei os textos que havia escrito – *flashes históricos* – ao Vilaça. Ele os entregou ao Olímpio Serra, que os devolveu sem nenhuma intervenção. Estávamos numa reunião quando chega uma menina de cabelos castanhos, assim bem claros, fala com ele e sai. Perguntei: 'É sua parenta?' Ele disse: 'É minha filha'.

E: Mas o Nascimento, que é um grande ídolo negro, é casado com uma loira também.

L: Pois é.

E: O Pelé também.

L: Pois é, não é por aí. A gente não tem que fomentar ódio nem discórdia, porque tudo isso é o País, essa mistura. É por entendimento. Mas quando chegou o momento, até sugeri que fosse esse o Museu, eles podem falar, o Museu organizado pelos brancos; talvez qualquer sociedade negra possa aludir a que o Museu foi feito por brancos e está sediado na mansão de um senador, que junto à princesa Isabel trabalhou pela abolição... Existe em Olinda um mercado que era de escravos e que é uma construção preciosa, singela, e muito bonita, que se prestaria muito bem para ser o Museu do Negro. Sugeriria que fosse organizado por uma sociedade negra e que ali fosse criado o Museu do Negro. Que este Museu fosse uma expressão de seu povo, dos seus anseios, da sua raça, com escolhas feitas por ele. Eu sou uma admiradora da arte negra; a escultura negra eu acho uma coisa linda...

E: A senhora viu a recente exposição no CCBB?

L: Vi. Eu já conhecia esta exposição. Eu fui a Paris ver a exposição do Pierre Verger, o maior colecionador particular de arte negra da França. Foi uma exposição lindíssima porque as peças foram muito bem selecionadas; um trabalho bem definido, extraordinário. Essa gama de coloridos nas manifestações, isso tudo é muito bonito. E o mundo tem graça justamente por ter esse conjunto de coisas diferentes, porque exalta até aquilo que é diferente.

E: Nós gostaríamos que a senhora falasse um pouco mais da experiência com os museus do Iphan.

L: Minha experiência nos museus do Iphan foi sempre encontrar os museus já feitos. Dei uma contribuição, em busca de uma certa lógica na apresentação dos acervos. Nunca tive liberdade de mudar tudo, com exceção do Museu da Abolição e, sobretudo, do Museu do estado de Pernambuco.

Numa ocasião fui ao Paraná dar um curso de Museologia na universidade e ver o Museu Paranaense. Então eu socorri o Museu em alguma coisa, mas sem sair do esquema já traçado por eles, sem alterar a sistemática do Museu. Em outra ocasião, fui fazer uma apresentação em São João Del-Rei, dando também certa lógica à organização das peças. Aquele museu tinha sido organizado por arquitetos. As peças estavam distribuídas esteticamente apenas, às vezes gritavam uma com as outras, mas não de maneira planejada. Quando queremos, num museu, causar impacto, ou aproximamos peças que gritam entre si e, portanto, provocam impacto, ou apresentamos as peças de um modo novo e que, justamente pela novidade, causa impacto. Se o nosso objetivo for produzir uma mensagem, é preciso haver um *encadeamento* das coisas, mas esse encadeamento não significa um *monólogo*. Procuramos fazer agrupamentos e, dentro deles, destacar as peças-chaves, as peças que por si mesmas já encaminharam à mensagem. Quando é o caso de um museu histórico, por exemplo, podemos introduzir o texto, às vezes quase indispensável para situar o visitante dentro do contexto, ou alertá-lo para determinados aspectos. Pode-se fazer isso com textos escritos.

E: Legendas...

L: Não é só as legendas: um pouco mais. A legenda em geral é pequena; falo de um texto mais explicativo, mas isto se o museu for um museu histórico. Num museu de arte, nada pode interferir nas obras; portanto legenda tem que ser mínima; temos que ser discretos ao colocá-la; temos que ter certo sentido de proporção também em relação às peças. Não podemos afixar em uma peça muito grande uma legenda do mesmo tamanho de uma legenda de uma peça pequenina. As peças pequeninas – a gente procura agrupar e preparar para elas uma legenda única, abrangente.

E: Mas quando uma obra de arte entra num museu, será que ela já não sofre uma alteração? Ela já não muda de algum modo seu sentido? O que a senhora acha?

L: Acho que toda obra de arte tem uma mensagem, a de seus valores plásticos, emocionais, e mensagem de sua época. Toda obra de arte terá o que dizer. Não é à toa que os museus jogam com as obras de arte em exposições diferentes. O planejamento da exposição é que vai determinar o papel que a peça vai ter dentro do contexto ali formulado.

E: Era disso que falávamos, antropofagia, essa mudança...

L: É algo que sempre existiu. Mas a antropofagia me dá sempre a idéia de violência. A antropofagia é violenta. Vocês procuram sempre causar mais impacto. Isso sempre se fez, e o mais interessante é que vocês falam disso como se fosse uma coisa nova. Não é novo, a nomenclatura é que é nova; a mensagem é a mesma, a nomenclatura não. Porque vocês procuraram rebater; não procurávamos rebater, nós procurávamos elaborar um contexto em que inserir. Você pode apresentar uma mesma peça em unidades díspares, absolutamente. Uma peça dentro de um contexto de desenvolvimento onde ela tem o seu papel, ou uma peça que não tem nada a ver com o contexto, que é colocada ali justamente para chocar, mostrar antítese. Faz-se essa aproximação pela semelhança espiritual das peças. Mesmo os artistas mais modernos podem ter a mesma mensagem emocional que uma peça do Pré-renascimento. Não é a linguagem plástica que dá a mensagem emocional. A parte externa da obra é a roupagem; a roupagem dela é a roupagem da época, mas ela tem dentro dela um sentido genuíno que pode se aproximar de qualquer artista de qualquer época e de qualquer lugar do mundo. Quando a mensagem espiritual é a mesma, o museólogo pode ter essa intenção de chocar. Aparentemente, pela vestimenta, as peças são de épocas totalmente diversas; quando nos aprofundamos, e entramos na obra de arte, sentimos que são semelhantes. Há então uma riqueza,

uma variedade enorme de modos de apresentação. Numa exposição existem dois problemas principais: um, de fundo científico e cuja resolução cabe ao museólogo, consta da elaboração da mensagem que se tem em vista, mesmo da elaboração dos respectivos textos explicativos (etiquetas, *flashes* históricos e redação de cartazes). O segundo problema, complementar e não de menor importância, de carácter artístico, compete ao *designer*, na parte gráfica; e ao *displayer* na parte de apresentação das peças. Este trabalho tem três fases muito distintas: a primeira, de *especulação* e de *pesquisa*, onde vamos saber a opinião dos outros, a informação existente publicada sobre o assunto escolhido, a seleção das peças a serem expostas. Segue-se depois a *reflexão* sobre o tema, baseada em todo o material que colhemos na fase anterior. Começamos a esboçar uma mensagem nova. A última, resultado de nossa *reflexão* e *contextualização*, que definirão a mensagem que se tem em vista, dando campo à apresentação da mostra – onde serão determinados; a seqüência das peças, os agrupamentos a serem feitos, e aquelas que merecem destaque; elementos que serão levados ao *displayer* e ao *designer*. Essa fase é a conclusão da nossa reflexão, e isso é importantíssimo. O *displayer* tem de compreender a importância desta mensagem e traduzi-la em linguagem plástica nova, jogando com elementos novos...

E: É importante, sim. Isso é o que eu chamaria a *linguagem dos objetos*, a linguagem das coisas.

L: A linguagem dos objetos e das coisas, sim – mas é mais do que isso. Falo de uma linguagem que representaria, além da individualidade do artista, a percepção, a acuidade do museólogo e a sensibilidade do *displayer*. Está vendo, se eu chamo um *displayer* ou se chamo outro, as linguagens serão diferentes. Sua contribuição será muito eficaz para a apresentação da exposição, é ela que vai despertar, estimular o visitante. Eu estava lendo o que vocês escreveram sobre os museus. Vocês viram um museu, mas desejavam ver mais: falem mais do complexo museológico. Falem do prazer, pois uma visita ao museu é um prazer para quem se interessa pela arte, pelo conhecimento. Para o artista, ver uma exposição é um prazer, um gozo enorme. É um estímulo, porque as aproximações que encontra ali o estimulam a fazer novas aproximações, novos contrastes. Portanto, o museu não pode ser esquecido como produtor de prazer, de gozo, de estímulo emocional e intelectual.

E: Por que também intelectual?

L: Porque algumas pessoas trabalham mais com o intelecto, enquanto outras se guiam mais pela emoção. Por isso, a gente deve trabalhar com os dois, não devemos ser o intelectual frio que não sabe interagir, que não se emociona com as obras de arte. Eu tinha uma prima que ia comigo aos museus. Ela gostava de ir porque tinha tanta intuição do que era bom que já apontava para as obras – e pronto! Isto é intuição, é sensibilidade; mas tem gente que não tem essa intuição...

E: Muitos intelectuais não têm.

L: Muitos, muitos mesmo...

E: Eu me lembro de uma peça de Tchecov, acho que é *Tio Vânia*, onde há um debate entre um personagem e um jornalista que escreve sobre arte. O personagem diz aproximadamente assim ao jornalista: “Você é um pobre diabo, passou a vida inteira escrevendo sobre arte sem saber o que é arte”.

L: Sim, pois o que era nossa crítica de arte há pouco tempo? Crítica de arte era um falatório bonito com jargões, e nada mais. Os críticos não entravam na obra de arte. Diziam chavões que pegavam

em livros ou ouviam dos artistas, porque eles freqüentavam os artistas, mas não sentiam... Se você não sente, não pode transmitir.

E: Algumas exposições, ultimamente, estão sendo criticadas por darem mais espaço ao *displayer* do que ao museólogo. Prepara-se um *show*, um evento, coisas caem do teto, luzes se ascendem... O que a senhora acha disso?

L: Eu acho isso um erro absurdo! A gente pode colocar numa sala algo que cause impacto, mas fazemos a exposição com a finalidade de exaltar a obra de arte. Não se trata de o visitante ver apenas um espetáculo armado qualquer. Felizmente, hoje há um interesse pelo turismo cultural muito grande; antes, todo o mundo ia para a Europa fazer compras, ver Torre Eiffel, visitar os países mais conhecidos, não era assim? Hoje em dia, qualquer evento organizado pelo museu, de estudo, de transmissão do conhecimento, tem público certo. Outro dia, a Míriam Ribeiro me telefonou e falou: 'Dona Lygia, eu fiquei surpresa, nós planejamos um curso e rapidamente as inscrições todas acabaram'.

E: Mas então o curso foi um sucesso?

L: Tinha que ser, porque há sede de saber, porque todo mundo quer aprender, ninguém quer ser um ignorante no mundo de hoje. Tudo isso eu vi nos Estados Unidos: ali as crianças se sentem em casa porque ajudaram a preparar tudo, porque têm uma participação emocional no museu. E quando fui para a Europa, o que me chamou a atenção em Amsterdam, foi que elas formavam pequenos grupos, dez ou quinze alunos no máximo, e o professor ou o responsável pelo museu mostrava tudo. As crianças estão ávidas por saber, há vontade de aprender, nem que seja para sair dali e contar uma vantagem... Na Itália, porém, de todas as pessoas que acompanhavam os grupos só via uma que conhecia arte, só uma! Em Veneza, foi um fracasso. Mostravam um Ticiano e trocavam as épocas, invertiam o início da vida pelo final da vida dele... E aqueles turistas olhando aquelas obras lindas... Mas anotando um ensinamento completamente errado...

E: Isso é massificação.

L: É pior do que massificação. Eu ficava doente ao ouvir isso, mas o pior era ver as pessoas querendo se informar, tomando nota... Mais grave do que não ter nada de novo pra falar é perturbar o pensamento de quem quer aprender.

E: Fiquei pensando enquanto a senhora falava... estamos com essa temática de impacto da antropofagia... então quando a senhora fala do prazer, do gozo do visitante...

L: Eu acho que na antropofagia não havia prazer nem gozo... Na antropofagia o que há é uma sofreguidão de se querer tirar o máximo do outro. O proveito que se vai ter a gente não sabe, pois tem uns que pegam e devolvem aquilo multiplicado, enriquecido com sua visão, seu sentimento em relação à questão...

E: Mas na antropofagia haverá também um prazer, haverá um gozo também...

L: Um perfume... Um gozo é um perfume que passa e você acompanha... Portanto, eu acho que esse pensamento da antropofagia é um pouco forçado... querer encaixar tudo dentro da antropofagia... Quando temos um pré-pensamento sobre algo, vamos torcendo tudo e acabamos saindo da realidade. Tudo vai ficando meio forçado. Eu estava lendo a revista que vocês me enviaram, com os trabalhos sobre o assunto. Todo mundo é um devorador, um devorador... canibalismo... Enquanto

eles fazem a diferença entre a antropofagia e o canibalismo, a gente tem que catar uma obsessão porque eles querem se encaixar... Então em tudo o que eles vão dizer há uma manobra – forçada – para conseguirem encaixar tudo dentro do tema.

E: Na verdade, esse tema geral da antropofagia é mesmo como se fosse um quadro. Para que as pessoas possam se movimentar nesse quadro de referencia. Mas, estão trabalhando também com muita liberdade. Esta não é mais a antropofagia apenas da época de Oswald de Andrade...

L: É uma antropofagia já da década de 1980 e 1990...

E: Sim.

L: Mas nós já estamos em 2005! Em toda a década de 1990, isso já foi discutido. É em 2005 que você faz uma publicação em torno disso? Eu queria saber, porque no Museu de Belas Artes teve uma reunião, organizada pela universidade, eu acho, em 1999, de que o tema foi antropofagia... Eu não sei se alguém discutiu outra coisa, mas...

E: Mas de todo o modo é como se fosse um tema que os desafia permanentemente. Nós somos quase que forçados a pensá-lo e a repensá-lo.

L: Porque é uma palavra de impacto, que caiu no gosto. É isso! E também tem a ver com a mocidade de hoje, tão perplexa... Mas o que acho disso é que vocês estão voltando para trás. Esta revista que vocês estão lançando, este número da *Revista do Patrimônio*, é um tanto confusa... Porque não há um caminho, há uma multiplicidade de caminhos... Não estou dizendo que a mensagem de vocês é confusa... Mas fica um volume inteiro jogando confusão, confusão, sofreguidão... Eu acho que o mundo de hoje é sofredor, é um mundo assim de multilateralismo. Uma outra fase é quando a gente já tomou conhecimento disso e chega na parte da maturação e pronto. A maturação é o caminho...

E: Para que servem e para que não servem os museus? Principalmente para que não servem?...

L: Esta é uma pergunta atual, que nunca ocorreria na minha geração, mas vocês... Vocês estão se deliciando com essa dualidade, o sim e o não, o bem e o mal, e essa inquietação feroz de quem está procurando e não está achando o caminho...

E: Eu particularmente acho que esse jogo, essa dualidade, é assim como a senhora fala mesmo. É isso mesmo, e nós estamos começando a perceber. Acho que é esse o espírito da antropofagia. Na antropofagia atual todos são devorados, tanto o devorador é devorado quanto o que é devorado também é devorador. Todos devoram.

L: Eles se entredevoram...

E: É isso...

L: Mas sempre é isso. É um fenômeno que toda vida houve. Se estudamos um assunto, nos interessa conhecer todos aqueles que escreveram sobre o assunto, todos aqueles que trabalham naquilo, e com isso se vai formando um terreno de conhecimento, até que chegamos a uma outra fase, à fase da observação pessoal, do caminho. A terceira fase é quando já absorvemos, já refletimos muito sobre os caminhos possíveis e já fizemos uma opção...

E: Essa história da antropofagia, que foi lançada pelo Oswald de Andrade, que foi lançada como uma história brasileira, na verdade foram os franceses que lançaram...

L: Nós, infelizmente, raríssimas vezes criamos alguma coisa. Depois, no entanto, chegamos a conclusões nossas. No Brasil, roubar jabuticaba é bobagem...

E: Com certeza a senhora conhece bem duas frases muito curiosas, que dizem assim: “plagiário é o que digeriu mal a substância dos outros: torna seus pedaços reconhecíveis”. [...]; e também: “nada de mais original, nada de mais *Si mesmo*, do que alimentar-se dos outros – mas é necessário digerir-los. O leão é feito de cordeiro assimilado.” (as duas frases são de Paul Valéry)⁵. Isso é antropofagia!...

L: Pois é isso... Nós temos que marcar o que tiramos dos outros, não é à toa que temos as menções, as citações, as referências. Essa palavra *antropófago* já era usada nas décadas passadas. Então, agora vocês a lançam como se fosse uma novidade. Mas é uma novidade requeitada...

E: É verdade. Mas o que não requeitado?

L: Mas é um requeitado muito recente, das décadas de 1980 e 1990 para cá...

E: Exatamente para criar esse diálogo entre os autores, neste número da *Revista* nos vamos incluir um artigo de Valéry [ver p.33]. Neste artigo, de modo provocador, ele diz que não morre de amor pelos museus: “*Je n’aime pas trop les musées.*”

L: Ele escreve isso?

E: De modo provocador. Mas eu diria que *a senhora morre de amor pelos museus.*

L: Ah, eu morro... Não só pelos museus mas pelo Patrimônio Arquitetônico Mundial. Tinha amor, mais do que pelos museus, pela arte. Éramos do Museu, Regina Real e eu, as mais interessadas. Eu me interessava pelo conhecimento da arte e mergulhava nas coleções em todas as viagens – América do Norte, Europa, etc. Porque trabalhava no museu de artes. Já a Regina gostava do museu como entidade. Ela escolheu com tese para o concurso a Museologia. Quando foi visitar os museus dos Estados Unidos, a convite, não reparava nos acervos, mas se concentrava nos museus como instituição. Depois de ter estudado a arte, começou a haver muito interesse do pessoal. Fui chamada à Universidade de São Paulo, à Universidade de Pernambuco, da Bahia, do Paraná; sempre pediam cursos sobre Museologia. Ao passo que na Universidade de Brasília mostraram interesse em um curso inteiro de quatro anos letivos para formar museólogos.

E: Quando é que esse curso foi implantado?

L: Ele não chegou a ser implantado por causa da Revolução. A Revolução desmontou tudo. O Darcy Ribeiro queria implantar o Museu do Homem Brasileiro, e a minha intenção era organizar o Museu com os alunos já tendo aulas, pois eles estavam estudando a parte científica e, desse modo, a parte prática seria um complemento, orientado pelos professores. Os alunos iriam ajudar a escolher as peças, a classificá-las, a criar uma sistemática de desenvolvimento do conjunto; enfim, participariam de tudo. O trabalho que eu havia criado em Brasília, apresentei-o aqui no Congresso de Museus. Aqueles três semestres em Brasília me deram uma abertura muito grande. O contato com os

⁵ Valéry, *Ouvres*, II, p. 677; e *Cahiers* II, p. 1002–3.

professores, a discussão dos problemas, a possibilidade de um interferir no trabalho do outro, de um chamar o outro para falar sobre um assunto que ele conhecia mais, tudo isso foi uma experiência imensa, esplêndida.

E: Isso foi mais ou menos em que ano?

L: 1964, 1965. Em 1964, já de volta ao Rio, me chamaram para dar uma aula inaugural na Universidade de Brasília (UnB). Passei uma noite em claro criando um curso para a Universidade. Disse ao Zeferino Vaz: “um curso que foi criado em uma noite não pode ser aprovado assim tem que ser discutido.” Então ele pegou a caneta e escreveu: “*ad referendum* do Conselho”. Aquele curso saiu de um jato. Mas ficou a referência. Quando veio o Congresso Nacional de Museus, cujo tema era a formação profissional do museólogo, foram apresentados dois trabalhos: um era do Ulpiano Bezerra de Meneses, da USP, que fez Faculdade de Arqueologia e estudou Museologia, por lhe haverem entregue o Museu de Antropologia para organizar. Foi um adendo à vida de um arqueólogo. Da minha parte, quando fui me formar, a Museologia não existia. O outro, o Barroso, tratava dessa questão muito por alto, misturando todo tipo de peças existentes: armaria, cristais, porcelanas, navios... Ele inseria todos estes temas dentro da disciplina a que ele chamava Técnica de Museus.

E: Ele era autodidata nessa área?

L: Não, porque essa teoria não existia. Mas assim mesmo ele criou o Curso de Museus, em 1932. Criou a dura pena o MHN, por volta de 1922.

E: Ele teve algumas gerações de alunos brilhantes, na sua geração: o Mário Barata, a Regina Real, Trigueiros...

L: Geni Dreyfus, Maria Barreto e eu nos formamos no mesmo ano. O Mário Barata, no ano seguinte. O Trigueiros foi muito depois. Já a Regina Real, Elza Peixoto, Regina Liberalli e Iolanda Portugal foram anteriores a todos nós. O profissional tinha que se fazer, ir buscar fora o que tinha que aprender.

E: A senhora acompanhou de algum modo a criação do Museu de Arte Moderna?

L: Só de longe, embora sócia por muitos anos e assídua às realizações importantes. Pela vivacidade, pela linguagem nova, achava a arte moderna muito mais interessante do que aquelas telas acadêmicas, insossas. No afã de serem originais, a partir de determinada época, no entanto, perderam o rumo e deixei de me interessar. O Museu de Arte Moderna, foi criado... já nem me lembro mais...

E: 1948, 1949...

L: O MAM trouxe um sopro de modernidade à museologia contemporânea: 1) atraiu o jovem e o manteve partícipe de suas atividades; 2) criou o interesse mútuo e uma intimidade entre os artistas plásticos e os artistas cênicos (cinema, teatro, dança); 3) criou o relacionamento sem competições entre os museus, sobretudo os de arte moderna dividindo os custos nos grandes eventos; 4) isso transformou um público visitante em um público freqüentador, difundido de fato o sentido da arte moderna. Nossos museus de arte moderna, além de museus, foram escolas de arte, ateliês e centros de conversas enriquecedoras.

E: Dona Lygia, vamos retornar, um pouco a conversa sobre sua entrada para o Patrimônio...

L: Entrei, mas não para o quadro, e sim para o Conselho de Belas Artes com Dr. Rodrigo. Até consegui chutar bem longe, porque ganhei uma bolsa de estudos... e quando voltei, ele estava me esperando. Soeiro, que era seu *braço direito*, sempre trabalhando, me disse: 'Pelo amor de Deus, Dona Lygia, não me peça isso, porque o Dr. Rodrigo está contando os dias para sua volta, porque isso aqui não funcionava mais...'. Aí fui falar com Dr. Lúcio: 'Eu não posso mais continuar com esse Conselho, não me interessa ficar aí.' E o Dr. Lúcio foi conversar com o Dr. Rodrigo, e uma palavrinha dele... E aí eu fui trabalhar na seção técnica. Quando eu voltei da Itália...

E: Isso foi 1957, não?

L: 1955. Assim, entrei propriamente no Patrimônio. Enquanto eu estava no Conselho, eu fui ao Paraguai para mostrar a exposição sobre Aleijadinho, que estava lá. Eu não tinha nada a ver com o Aleijadinho, porém o Dr. Rodrigo me escolheu e eu disse 'Dr. Rodrigo, não conheço o Aleijadinho!' Então ele me disse que eu fosse estudar, nas horas vagas, na Biblioteca Nacional. O Dr. Rodrigo não perdoava hora de serviço, era muito diferente de hoje em dia, em que vocês tem lá as horas que vocês querem estudar, para escrever, para pesquisar. A gente não tinha nada, era só trabalhar, trabalhar, trabalhar... Que a gente apanhasse o livro na Biblioteca e estudasse em casa...

E: A senhora, nessa época, chegou a participar daquele Seminário Regional da Unesco sobre Museu e educação que teve no MAM, no Museu de Arte Moderna?

L: Participei. Representei mesmo alguma coisa no Seminário... Naquela ocasião, o Brasil mostrou que estava adiante de quase todos os países da América Latina. Nós tínhamos programas, nós tínhamos um interesse muito grande pelo trabalho. Éramos nós, do Museu de Belas Artes, que provocávamos e fazíamos. Participamos muito ativamente daquela reunião.

E: O Jorge Henry Rivière veio?

L: O Rivière veio e atuou intensamente: 'Visitei o Museu da República, prestei toda a atenção e não sei nada sobre a república do Brasil! Os antecedentes, como se desenvolveu, eu não sei nada! Sei que tem casaca de fulano, retrato de cicrano, tudo, objetos pessoais de cada presidente'. Achei que aquilo veio mesmo a calhar, porque era a verdade de nossos museus. Quase todos eles estão organizados reunindo peças, sem estabelecer um vínculo entre elas e uma mensagem maior. Aquela exposição que fiz, e que agora vai ser desmanchada, é trabalho de um museólogo.

E: Qual a exposição?

L: O Museu da Abolição. É trabalho de um museólogo. Tudo ali está encadeado, tudo ali tem seqüência, tudo ali tem sua razão de ser. As peças entram em um momento exato, para revelar uma significação, não só delas como do papel que representaram naquele momento. Portanto, aquele foi um museu feito por museólogo; os outros, não. Assim, por exemplo, quando trabalhei nos museus do Patrimônio, foi sempre no sentido de dar-lhes um certo nexos; não foi para interferir e mudar o museu. Os nossos museus regionais não representam a região, a não ser pelo fato de terem peças daquela região. Mas não há mensagem; falta a especulação, a reflexão e a mensagem, em geral.

E: A senhora quer dizer que eles são chamados museus regionais, mas não trabalham efetivamente?

L: Isso: só as coleções é que são regionais, mas os museus regionais não trabalham para a região, não procuram apresentar as características da região e o que ela representou no País. Deste, o que eu acho mais interessante é o Museu do Ouro, porque tem uma mensagem. Os outros não têm

mensagem. O Museu dos Inconfidentes, por exemplo, só tem de representativo aquela sala espetacular, dos túmulos, obra do Sousa Reis, e a sala seguinte. O que é um lapso em relação ao título do Museu.

E: É de uma beleza a Sala dos Inconfidentes! Passa o tempo e ela resiste.

L: E deve resistir, porque aquilo é uma realização perene de uma severidade, dignidade e sobriedade inimitáveis. O Museu das Bandeiras não tem nada a ver com as Bandeiras. Tem só o material recolhido em Goiás. Só isso.

E: Tem também o prédio, aquela casa bonita...

L: Tem algumas coisas, algumas peças e, de qualquer forma, isso vale muito, representa a região, mas tinha que representar completamente o que foi o Movimento das Bandeiras no Brasil.

E: Vamos retomar aquele assunto do Aleijadinho, o de que a senhora esta falando. Quer dizer que até então a senhora mal conhecia e o Aleijadinho... depois, a senhora e o Aleijadinho, foi um caso de amor. Eu queria saber como aconteceu isso. Foi no Paraguai?

L: Foi no Paraguai, na exposição de 1953.

E: A senhora estudou o Aleijadinho, antes de ir?

L: Naturalmente, Mas eu não havia ainda feito um estudo sistemático, sobre o artista Aleijadinho; eram apenas estudos avulsos.

E: A senhora se apaixonou...

L: Sim, porque ele é extraordinário! Não tivera ainda trato direto com o Aleijadinho, não conhecia as obras, a não ser do tempo em que eu era do Museu de Belas Artes e viajava sempre. Deparei com uma quantidade enorme de ampliações fotográficas preparadas pelo Itamarati para representar sua obra no exterior. Acontece que algumas eram do Aleijadinho, outras não. Estava tudo misturado, porque a exposição tinha ido para o Japão. Há monumentos em que algumas partes são dele e outras de mão auxiliar. Foi difícil distinguir, porque a concepção era dele, as partes mais significativas executadas por ele, porém outras não. Mas uma coisa que por vezes diziam que eu tinha, e que hoje em dia posso dizer que tenho mesmo, é uma espécie de percepção visual afinada. Era a primeira vez que entrava em contato com aquelas fotografias todas. Depois procurei, através da percepção visual, também estabelecer um sentido de evolução da obra do Aleijadinho. Foi, portanto, a primeira vez que ele foi apresentado com um sentido de ordem cronológica.

E: E depois teve uma exposição famosa do Aleijadinho no Aeroporto Santos Dumont...

L: No Aeroporto?

E: Não? Eu ouço falar tanto dessa exposição...

L: Não foi não... Eu não me lembro de a exposição ser no Santos Dumont. Foi no Museu de Arte Moderna. Organizada pelo Museu de Arte moderna. Organizada pelo Museu de Arte Moderna.

E: Eu pensei que a senhora tivesse organizado...

L: Não. Vi aquela exposição, mistura de Aleijadinho com não-Aleijadinho. Não houve nenhum senso de arrumação, nada que se aproximasse daquilo que eu tinha feito décadas antes no Paraguai. Mas

ali eu tive contato pela primeira vez com algumas peças do Aleijadinho. Foi um impacto. É sempre um prazer encontrar uma peça que a gente não conhece ainda; é alguma coisa a mais que entra no nosso mundo.

E: E os inimigos do Patrimônio, os inimigos do Aleijadinho? Augusto de Lima Júnior e essa rapaziada que sempre contestou o trabalho do Patrimônio, o que a senhora acha disso?

L: O Augusto de Lima Júnior era um defensor do Patrimônio. Foi depois da briga com o Dr. Rodrigo...

E: Um desentendimento.

L: Foi a partir daí que ele passou a ser contra nós.

E: Ele era um poeta mineiro, não é?

L: Sim. Era um poeta mineiro. Depois da briga com o Dr. Rodrigo, ele não se sentiu mais valorizado pelo Patrimônio...

E: Mas ele disse que talvez o Aleijadinho não existisse ou algo assim; disse coisas terríveis... Se eu não me engano, ele chegou a trabalhar na Inspeção de Monumentos, do Barroso.

L: Trabalhou com o Barroso? Eu não sabia não. Eu gostaria de saber melhor como se desenvolveu essa Inspeção de Monumentos, o que chegou a fazer. Todo mundo só diz que foi entregue ao Museu Histórico, que tinha à frente uma pessoa como Barroso, uma pessoa que se impunha...

E: Não existia nessa época uma espécie de igreja? Por exemplo: jamais o Barroso ia ao Patrimônio, assim como o Dr. Rodrigo nunca ia ao Museu Histórico. Havia isso? Era uma coisa de esquerda e de direita? Ou de idades? Era o quê?

L: Não, idades não. Porque em idades eles até se aproximaram. Pode ser esquerda e direita e pode ser mais, porque o Barroso, no fundo, ficou com uma mágoa porque o Patrimônio tinha sido criado e se tornou uma instituição com um poder cada vez maior. O Patrimônio abarcou toda a área de cultura. Coitado do Patrimônio hoje! Eu sou do tempo em que uma palavra do Patrimônio era ouvida em todos os museus do país. Não se comprava presente para dar no exterior, ou em visitas de presidentes aqui no país, sem consulta prévia ao Patrimônio. Isto porque antes compravam peças antigas para oferecer, até que a instituição de levantou: 'Como é que tiram coisas do nosso Patrimônio para mandar para fora?'.

E: Teve recente o caso da santa que foi dada ao papa, no governo Fernando Henrique. O então presidente Fernando Henrique levou uma santa de presente para o papa, e a imagem era uma imagem tombada.

L: Imagina...

E: Aí o papa teve que devolver... Dupla gafe...

L: Com isso você vê o descrédito da instituição. O Itamarati a toda hora estava nos consultando. Nós éramos uma instituição *mater*. Mas depende muito de vocês, da atitude que vocês tomarem. Depende de vocês marcarem presença, e cobrarem, e reclamarem dentro do próprio órgão para dar-lhe essa respeitabilidade pública que ele tem que ter. A nossa respeitabilidade começou no exterior. As pessoas ficavam admiradas de como havia uma instituição dessa seriedade, dessa capacidade, da qualidade das publicações. Quando cheguei à universidade, nos Estados Unidos,

falaram: 'Olha, queremos te mostrar as publicações preciosas que temos do Brasil!'. Quando fui olhar, as publicações eram do Patrimônio...

E: Dona Lygia, os funcionários do Patrimônio sempre foram mal pagos?

L: Sempre pessimamente pagos – e o Dr. Rodrigo não ia querer que fosse diferente.

E: Por quê?

L: Estavam sempre querendo melhorar financeiramente, os arquitetos. E o pessoal da divisão de obras do MEC, do Dr. Rodrigo, nada: 'A gente faz por amor...' Sabe que houve, uma ocasião, uma comissão de remodelação do serviço público e eles falaram que só em três instituições haviam encontrado este caso, duas além do Patrimônio: a Fiocruz e o Itamarati.

E: Um outro assunto, sobre os congressos: a senhora participou em 1958 de um congresso que foi importante...

L: Em 1956.

E: Foi o primeiro lá em Ouro Preto?

L: Foi. O Dr. Rodrigo, que era então o presidente do Comitê do Icom, pediu que escolhêssemos o tema. Nessa escolha não chegamos a uma definição em face da importância de vários temas e o assunto ficou em aberto.

E: Depois da reunião com o Jorge Henry Rivière sobre a educação nos museus, houve outra, da Unesco, em Santiago do Chile, na época em que Salvador Allende era o presidente. E esse encontro foi muito falado na área da museologia. Como foi esse encontro?

L: Fiz um relatório a respeito, muito comentado; absolutamente positivo, muito sério!

E: Mário Vasquez, que era argentino...

L: Mário Vasquez não era argentino, era mexicano. Era muito amigo meu. Ficamos amigos aqui, em 1985, naquela reunião do Rivière. Depois estive com ele no México.

E: Ele era ligado ao Museu de Antropologia, não é isso?

L: É. Eles mandaram uma turma muito boa. Dentre as recomendações importantes de Santiago, havia a do aproveitamento das reservas dos museus em benefício de outras comunidades. Os museus teriam que trabalhar no sentido de organizar conjuntos das suas reservas para viajarem, serem expostas em museus pequenos, subúrbios e em entidades culturais, sempre com a assistência dos museus.

E: Mas isso até hoje não é feito.

L: Até hoje não é feito, e é uma coisa tão importante, não é? Temos que fazer com que o museu vá até o pessoal do subúrbio que não tem chance de vir ao museu. Através de suas coleções junto a essas pessoas. Pois esses serão os futuros visitantes dos museus. Temos que mostrar-lhes o aperitivo, a ponte para beber na fonte maior que o museu.

Outro ponto de vista a destacar nessa reunião do Chile foi o relacionamento entre o ministério detentor do Museu e quaisquer outros ministérios que tiverem em mira fazer uma campanha

pública. Caberia aos grandes museus serem esse agente responsável pela elaboração dessas mensagens, com aproveitamento de suas peças de reserva.

E: Essas idéias deviam ter uma interferência na concepção do encontro, pois foi durante o governo Allende que ele ocorreu...

L: Se houve, não sei, mas o importante foi que encontramos a maior receptividade em todas as classes sociais, inclusive na dos operários, na problemática levantada pela reunião.

E: O Darci Ribeiro estava lá?

L: Não.

E: E o Hermán Crespo?

L: Hermán Crespo, diretor do Museu Central, que custeou a reunião, teve uma participação ativa todo o tempo.

E: O Crespo, e muita gente saiu do Museu com a contra-revolução de Pinochet.

L: Você sabe para onde ele foi?

E: Foi para Venezuela, depois Cuba e agora, nos últimos tempos, está na França, ligado à Unesco.

L: Ele é uma pessoa com uma visão maior de mundo, uma visão maior do que aquela coisa pequenina, que é a visão do ministério. Ele tem uma visão maior do País, uma visão maior do mundo, da inserção no mundo.

E: Dona Lygia, para finalizar: a senhora poderia nos dizer para que servem os museus?

L: Para que servem os museus? Os museus servem primeiro para conhecermos o seu acervo, sempre o testemunho da vida de cada povo, pois tudo o que um museu desenvolver será em função desse acervo; e conhecendo-o, saberemos o que é mais importante a ser preservado. O conhecimento, conseqüência de estudo feito, é a alma, a questão principal e completa-se com a especulação, contextualização e reflexão do acervo, a mensagem que o museu tem a dar. A partir daí, pode-se desenvolver qualquer temática. Quem trabalha com museu precisa estudar muito, pensar muito, para poder transmitir alguma coisa de fato, em vez de criar uma certa confusão na cabeça dos visitantes, que é o que ocorre quando não se pretende nada, quando apenas se vão dispendo as peças como peças soltas que não têm vida própria nem vida em conjunto; quando vão sendo atiradas umas contra as outras até perderem a qualidade, o que pode acontecer em função da vizinhança. Se, ao contrário, uma peça estiver bem no contexto, ela cresce, tem um papel, uma vida própria; tem uma função dentro do que a circunda: ela não está ali por si mesma; está integrada.

E: Isso hoje é o que se chama *a vida social das coisas*...

L: Vocês têm uma determinada nomenclatura, mas o museu mesmo... Há tempo li Rouanet falando justamente sobre essa questão da antropofagia: 'Mudar só por mudança de termos...' Mas o que esse pessoal trouxe de novo para área? Nada, nada. Eles levantam e ficam se debatendo, e ao se debaterem estão confundindo os outros feito uma criança. Se o pai quer transmitir dúvidas a uma criança, em vez de mostrar um caminho, a criança cresce inteiramente perturbada; assim, vocês vão perturbar o visitante de um museu se vocês não mostrarem um caminho... O museu pode, no ano seguinte, fazer um programa completamente diferente com aquelas mesmas peças, mas a cada

exposição tem que existir um caminho, um sentido. Se tivermos outra visão, se quisermos demonstrar alguma coisa, temos que procurar as peças-chave dentro daquele contexto, completando com outras peças ou textos escritos o que falta, para uma compreensão maior. Às vezes, no Museu de Antropologia do México, por exemplo, eles jogam com peças originais e com peças cópias. Eles põem, então, debaixo da peça original, a indicação, com outra coloração diferente da etiqueta, de que se trata de uma cópia.

E: E esse museu serve para trabalhar a identidade mexicana, não é? Que, aliás é fortíssima, eles têm uma consciência e uma imensa respeitabilidade.

L: Têm sim, uma personalidade. Com aquele vizinho forte ali, massacrante, um mexicano é mexicano.

E: Dona Lygia, por que os museus ainda assustam os brasileiros?

L: Porque eles ainda não foram envolvidos. Quando eles têm a oportunidade de ir ao museu, não ficam assustados – ao contrário. Fomos para o Nordeste, primeiro Recife. Fizemos uma exposição naquele museu de Pernambuco que mais tarde eu viria a organizar, um sucesso absoluto. Antes de inaugurarmos a exposição, fomos ao palácio para convidar o governador, Agamenon Magalhães, que nos deu todo o respaldo oficial, oferecendo-nos, de saída, a *chave da cidade*. A exposição era sobre um século da pintura brasileira, de 1850 a 1950, desde a primeira geração de pintores frutos da escola, da Academia de Belas Artes: Almeida Junior⁶, Vitor Meireles⁷, Agostinho da Mota⁸, Pedro Américo⁹... Fui para o Patrimônio quando trabalhava nessa exposição e fui convocada pelo Museu para acompanhar a mostra, tão logo acertaram datas e locais com os governos dos estados. Depois, fui para João Pessoa, na Paraíba. Mas não havendo lá um museu, a exposição foi montada num salão do Senac, onde só couberam 75 peças. Em João Pessoa, naturalmente fomos a um hotel, eu e a Lygia, do Museu do Estado, posto à minha disposição pelo seu diretor (José Maria de Albuquerque e Melo.). Eu gostei tanto do José Américo de Almeida¹⁰, de sua mulher, dona Alice e da filha deles, um encanto! Foram nos buscar e nos hospedar no Palácio. Sempre extremamente atenciosos e carinhosos. Em uma conversa em que eu falei sobre o aniversário da morte de meu pai, mandaram rezar uma missa. As refeições acabavam se tornando longas e interessantes. Promoveram uma ida a Areias, cidade natal de José Américo que, distante, nos tomou todo o dia.

E: A senhora acha então que, com estímulo, o povo gosta de arte?

L: O povo é absolutamente louco por arte. Eu não sei se já contei a história da tal lavadeira com uma trouxa entrado na galeria do Oxumaré. A lavadeira, coitada, com aquela trouxa enorme: ‘É uma

⁶ *Autor de Caipiras Negociando e Derrubador Brasileiro (MNBA).*

⁷ *Autor de A batalha dos Guararapes e A primeira missa no Brasil (MNBA).*

⁸ *Autor de A batalha do Avaí (MNBA); é considerado o pintor mais conhecido do século XIX.*

⁹ *Judite e Holofernes*

¹⁰ *Romancista, autor de A bagaceira (1928), marco balizador da chamada literatura social do Nordeste. Publicou ainda: O Boqueirão e Coiteiros (ambos em 1935). Era o governador da Paraíba, na época a que Dona Lygia se refere.*

exposição?’ – ‘É, são quadros pintados a mão trazidos do Rio, bonitos, para vocês verem...’ E ela disse: ‘Eu não posso’... – ‘Pode, bota sua trouxa aqui, o vigia vai tomar conta da sua roupa aqui na porta.’ Fui mostrar-lhe a exposição de acordo com o nível de conhecimento da pessoa. Então o povo não gosta? Gosta sim. É só a gente despertar o interesse das pessoas. Qualquer conferência que se faz sobre arte, se é anunciada, tem público certo.

E: Mas a senhora estava falando que foi um sucesso a exposição no Recife.

L: Você sabe que no primeiro dia tivemos dois mil visitantes na inauguração, você sabe o que são dois mil visitantes dentro do Museu? Porque o governador nos deu toda a força. Antes de nós irmos lá, ele nos falou que queria nos dar a *chave da cidade*, portanto nós chegamos lá com todo o respaldo da coisa.

E: O ministro era Simões Neto...

L: Simões Neto Filho. E ele ficou entusiasmado e declarou que nunca vira em seu estado evento de tamanha repercussão. Foi aquele sucesso! Em um mês fez duas visitas à exposição, na inauguração e em outro dia. A exposição no Recife foi completa, apresentamos todas as 150 pinturas que levamos, nos dois andares do Museu e de seu anexo. Devido ao sucesso é que José Américo de Almeida, governador da Paraíba, pediu que levássemos a exposição a João Pessoa. Mais tarde fomos à Bahia, por insistência do ministro baiano Simões Filho, que pôs à nossa disposição a galeria Oxumaré, local pequenino, onde só 35 peças puderam ser expostas.

E: Dona Lygia, para finalizar, lhe perguntamos de novo: para que não servem os museus?

L: Não servem é para ser mal aproveitados, para pensar que qualquer um pode dirigir ou ser responsável por um museu. O conhecimento é vital. Conhecimento do tipo de acervo; se é um museu regional, tem que ter naturalmente o conhecimento da região bem como o conhecimento geral para saber inseri-lo no contexto do País. Uma exposição há de ter um conteúdo. Lembremos do comentário do Rivière, já mencionado. O conhecimento de seu acervo é tão importante que às vezes é ele que tem que dar a última palavra em uma restauração. Nós conhecemos mais. Em todo pintor, são as últimas pinceladas que dão vida ao quadro e que transmitem a emoção máxima da pintura. Muitas vezes, o restaurador, quando menos experiente e sensível, no processo de limpeza do trabalho não percebe essas nuances. Alguns quadros *preciosos* foram sacrificados por essa intervenção mais pesada. Observamos este fato no Museu Nacional de Belas Artes.

E: Uma vez a senhora disse que, hoje, é a cultura no sentido antropológico que permeia tudo; que é preciso ter a capacidade de discriminar; que é necessário ser culto em outro sentido...

L: No que tenho insistido é na necessidade de se cuidar da formação profissional do museólogo e aprimorá-la, e me preocupa saber em que pé está hoje. Todavia, isso é assunto para ser estudado, debatido, para se chegar ao consenso necessário na exatidão das informações. Além do relacionamento usual com colégios e entidades de classe, há que se destacar a relação com colecionadores particulares e o comércio especializado. Por esse meio, o museu visa não só a colaboração desses elementos nas exposições que organiza, como também a prováveis doações ou aquisições para enriquecimento de suas coleções. Cabe ao museólogo ter o registro de tudo o que possa interessar de perto ao museu e às suas realizações. Também pode vir a ser um agenciador entre o comércio especializado e o colecionador, dando respaldo quando uma peça de grande interesse surge no mercado e ele próprio não pode adquiri-la. Um assunto até agora não

mencionado é o da importância dos relacionamentos dos museus com o mundo externo. Toda sua atividade deve ser divulgada pela mídia (imprensa, rádio, televisões, etc.) – e isso pode partir de um corpo auxiliar próprio, que sucintamente faça o papel de jornalismo, distribuindo isso na imprensa. É importante também o relacionamento internacional, hoje em dia, mais do que em qualquer outra época, porque promove a divulgação lá fora, de roubos, fornecendo fotografias, dimensões e mais informações identificadoras.

E: Dona Lygia, nós agradecemos muito à senhora pela entrevista. Não sei se a senhora quer dizer ainda mais alguma coisa. Uma última mensagem, como a senhora queira...

L: Uma das coisas em que eu gostaria de tocar aqui...

E: As últimas pinceladas!

L: Quero fazer um apelo a vocês, professores do Curso de Museus, se debruçem sobre o currículo, dialoguem, ponderem e não deixem de propor as modificações que possam melhorar a qualidade técnica dos futuros museólogos – será um grande benefício à nossa museologia.

Capítulo 2

Artigos Seminais

Os museus do Brasil e perspectivas de adaptação ao mundo contemporâneo (1972)¹¹

Apresentação

Um país se reflete em seus museus. Não apenas pelo acervo, que espelha o patrimônio próprio e o de maior interesse de sua elite, que o elege. Mas, também, e, sobretudo, pela atenção que merece da parte de seu povo. O zelo e o estudo de seu meio natural e de sua herança cultural; o empenho de apresentar uns e outros no que têm de mais significativo: o esforço de transmitir às novas gerações o sentido de passado, a vivência do presente e a responsabilidade no futuro; e o juízo mais amplo de informar acerca das demais civilizações e regiões geográficas se constituem em potencial que faz do museu um centro de comunicação ampla e fundamentada das características do país e de seu povo, e bem assim um centro de civismo, de educação, de abertura para o mundo e de inserção nele de toda uma nação.

Em contraste com os países desenvolvidos, a atitude de certo modo displicente dos países em vias de desenvolvimento indica a noção deficiente que têm do papel dos museus na sociedade atual.

Enquanto nos países desenvolvidos o museu é cobrado pela própria comunidade quando não atua satisfatoriamente, estabelecendo-se uma emulação entre as diversas instituições no sentido de cada qual se fazer mais presente nas programações culturais e educativas, nos países menos adiantados não há essa cobrança. Bem pelo contrário; porque o museu não é aí um elemento fundamental. Fica por conta exclusiva das autoridades públicas a aprovação ou a decisão de qualquer iniciativa nesses órgãos. E sem serem elas forçadas a desenvolver uma atividade que tem seu preço, que requer a manutenção de um corpo científico e técnico especializado, além dos gastos inerentes à dinâmica de realizações, a colocação do problema dos museus é via de regra adiada. Quando muito, face a alguma crítica da imprensa mais informada ou solicitação insistente de algum diretor, a questão é simplesmente abordada como projeto. Provocando reuniões, debates esperançosos e planos de trabalho dos poucos especialistas a serviços dos museus. Para as autoridades chegarem depois à conclusão de que a situação econômica não admite uma busca efetiva de solução.

É que na era da tecnologia e de convulsão social os governos desses países se absorvem nos problemas imediatos. E sem serem pressionados por uma consciência popular de que um museu é o grande repositório da história, da cultura e da economia do povo, ou dos elementos mais marcantes da natureza em que ele vive; de que é o único organismo que divulga conhecimento mesmo no seio dos analfabetos; e de, além de conscientizar e ilustrar, distrai e deleita. Assim, o tão necessário reexame que trataria especificamente dos museus não tem vez. Pois, embora de validade permanente, o problema é de solução um tanto demorada. E sua urgência não pode competir com a gravidade dos de natureza econômica, que tem tréguas os perseguem.

¹¹ Artigo originalmente publicado no livro *“De Museologia, Arte e Política de Patrimônio”*, de Lygia Martins Costa, com pesquisa de Clara Emília Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Iphan, 2002. p. 37-48.

Situação dos Museus Brasileiros

O país

País de oito milhões e meio de quilômetros quadrados e grandes áreas desocupadas, o Brasil há uns poucos anos compreendeu que a retenção e integração de seu território dependiam efetivamente de uma assistência governamental próxima. O que o levou a deslocar a capital para o interior, a construir através de regiões remotas rodovias ligando-a aos centros vitais e esses centros entre si, a criar novos pólos político-administrativos e abastecedores, obras essas de condições onerosas e lentas. A conquista da terra e a estabilização econômico-financeira afiguraram-se, naturalmente, problemas prioritários. E como conseqüência lógica, o desenvolvimento industrial de base, com incentivo na aplicação de capitais particulares nas zonas menos favorecidas. As vistas de voltam agora para as questões de educação, saúde, agropecuária, problemas sérios e dispendiosos em virtude de uma percentagem ainda elevada de massa inculta e desassistida da população.

Insuficientes e sobrecarregados os técnicos, evidenciou-se a necessidade de ampliação dos quadros e aumento da disponibilidade de pessoal qualificado. Para o que se multiplicam e reformulam as universidades, no sentido de dar à nova geração mais oportunidades de estudo e uma compreensão mais exata e profunda da realidade brasileira.

Enfoque dos museus

Federais, estaduais, municipais, de entidades civis e religiosas ou de propriedade individual, os museus retratam a situação do país como um todo, traduzindo particularmente a dos estados e municípios a que se subordinam ou em que se implantam. Com diferenças apreciáveis na qualidade do acervo e nos predicados técnicos, inclusive de atendimento à comunidade.

Museus há de categoria praticamente internacional. Entretanto, a grande maioria, sem especialistas deixa muito a desejar. Daí a dificuldade de generalizações.

Se nos últimos anos a concepção de museus definiu-se no mundo profissional, fora de sua responsabilidade verificou-se verdadeira explosão museológica, sem planejamento e infra-estrutura condizentes. O que gerou conjuntos heterogêneos e desconexos que se apelidam de museus. E que visam a atribuir à cidade que os abriga foros de falsa intelectualidade ou, nas mais procuradas por seus monumentos históricos, meios de explosão turísticas de intenção museográfica por vezes refinada.

Exceções há certamente, devidas à ação quer de uma autoridade pública ou eclesiástica de capacidade maior, quer de um estudioso ou de um colecionador mais sensível à questão.

Persiste uma grande falha comum a quase todos os museus do país: sua pouca interferência na educação do meio ou, mais ainda, na informação – agora apregoada para os países em vias de desenvolvimento – acerca das conquistas científicas nas áreas de medicina preventiva e saneamento básico. Essa marginalização do ensino nos programas dessas instituições tem provocado discussões desde o I Congresso Nacional de Museus, realizado pela organização nacional do Icom (International Council Of Museums) em 1956, em que foram convidados educadores para um diálogo. Retomadas na Reunião para a Educação nos Museus da América Latina, organizada pela Unesco em 1958, no Rio de Janeiro. Mais tarde reforçadas no I Congresso Brasileiro de Audiovisuais, levado a efeito também no Rio, pela Associação Brasileira de Educação, quando o pronunciamento dos museólogos provocou da parte do Ministério da Educação e Cultura a criação de um grupo para estudar o assunto. Finalmente insistiu-se no tema no V Congresso Nacional de Museus, em Petrópolis, em 1970 e numa

visão social bem mais ampla, na Mesa Redonda para os Museus da América Latina organizada pela Unesco recentemente em Santiago do Chile, quando foi colocado como dos de maior importância para os países em desenvolvimento. E que provocou a publicação de número especial da revista *Museum*.

Tudo faz crer que se tenha chegado ao ponto de amadurecimento preciso para o abandono da abordagem descontinua que tem caracterizado, no setor, a quase totalidade dos museus brasileiros.

Número e distribuição geográfica

Embora dois inventários trabalhosos já tenham sido feitos nos últimos anos, um em 1958, que aponta perto de duzentas instituições, outro em 1972, que acusa cerca de quatrocentas e leva em conta o conceito mais amplo de museu, ainda é impossível determinar com rigor seu número entre nós. Isso porque esses inventários têm-se baseado sobretudo em questionários escritos expedidos, e os responsáveis ou proprietários dos museus que a eles respondem em grande parte desconhecem a conotação das perguntas e mesmo o valor real do acervo sob sua guarda. A experiência patenteia a necessidade de verificação no local. O que só poderá ser realizado em conjunto de setores diversos do poder público, de maneira a utilizar-se pessoal de diferentes especializações do patrimônio cultural e natural, evitando-se assim um custo excessivo do registro. Às vantagens de conhecimento das coleções válidas do país seriam acrescentadas a da orientação mínima que esses profissionais poderiam dar aos pequenos museus, arquivos históricos e parques de reserva florestal ou biológica.

Quanto à sua distribuição geográfica, eles existem em todos os estados, principalmente em São Paulo, na Guanabara, em Minas Gerais, no Rio Grande do Sul, na Bahia e em Pernambuco, e estão localizados em numerosos municípios, que, por razões diferenciadas, tomaram a iniciativa de sua criação.

Áreas culturais preferidas

De um modo geral as coleções regionais são ecléticas, nas quais a documentação histórico-artística local se confunde com o folclore, a etnografia indígena, a arqueologia e coletânea de ciências naturais. Mas isso não se dá nos grandes museus.

No Nordeste, com consciente discriminação temática, salientam-se os museus dos estados de Pernambuco e Bahia, onde predominam o mobiliário e a imaginária colonial erudita de extraordinário valor; a pintura, por vezes do Oitocentos, que não alcança o índice qualitativo da que se encontra nos templos. Dominantemente do século XIX ou a ele socialmente ligadas são suas coleções de porcelana oriental ou européia e de adornos das damas da melhor sociedade. No Norte e Centro-Oeste preponderam as coleções indígenas das respectivas nações. No sul, ênfase na armaria, conseqüência das continuas campanhas e guerras de fronteiras. Em Minas Gerais, ricos conjuntos de um notável patrimônio artístico em mobiliário, talha e imaginária do século XVIII, nos quais o artesanato local se manifesta com intensidade, inclusive no equipamento doméstico singular. Alguma pintura setecentista, mais também insuficiente para representar a qualidade do que existe nas igrejas e pequenas capelas rurais.

Salvo exceções poucas no Rio e em São Paulo se concentram as coleções mais importantes e se definem com maior exatidão as áreas culturais de cada órgão, com corpo científico correspondente. No Rio, capital que foi até 1960, transparece mais forte embasamento histórico e

prevalência da subordinação administrativa federal; em São Paulo, tendência mais acentuada pelo fenômeno artístico e subordinação administrativa estadual, municipal e particular.

No Rio estão: o Museu Nacional, vago pelo nome e pelo acervo, o primeiro a ser criado no país e, por isso, a cobrir campos variados, dominando todavia as ciências naturais e antropológicas, extremamente valiosas pelas aquisições do século XIX e início do século XX; o Museu Histórico Nacional¹², de forte fundamentação histórica, nascido dos festejos do centenário da independência do Brasil e aumentado sobretudo pelas doações; o Museu Nacional de Belas- Artes, oriundo da primeira coleção de arte trazida pela Missão Artística Francesa de 1816 para o ensino artístico entre nós, acrescida dos alunos da academia, bolsistas na Europa, por umas poucas doações significativas e bem assim pelas aquisições e premiações nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes e nos salões oficiais subseqüentes, sendo de destacar o caráter da arte internacional e nacional que desde o início marcou seu acervo; o Museu do Índio, que se concentrou na questão indígena no país e buscou de princípio tratar o índio não como um ser exótico, mas como um ser gerado por uma organização cultural própria e diferente da nossa. Não distante do Rio e vinculado à sua estrutura social, econômica e museológica, o Museu Imperial é, na antiga residência de verão de Dom Pedro II em Petrópolis, uma interpretação livre do Palácio do Imperador, conjugada à rememoração do ambiente do Império.

Em São Paulo, os museus estaduais se projetam com o Museu do Ipiranga e a Pinacoteca do Estado, ambos situados em belos parques da cidade – o primeiro predominantemente histórico, desenvolvendo desde as raízes indígenas, com algumas peças históricas da maior significação; o segundo, excelente coleção de arte brasileira do século XIX e início do século XX inferior apenas à do Museu Nacional de Belas Artes. Dentre os particulares, sobressai-se o Museu de Arte de São Paulo, esplêndida coleção de arte internacional formada logo depois da Segunda Grande Guerra e que aos poucos vem englobando a arte do país; por sua versatilidade e inventiva constitui-se talvez na instituição que mais seduz a intelectualidade jovem.

Nos grandes centros universitários dá-se a presença de museus especializados de antropologia e arqueologia, arte, botânica, geologia, história, zoologia, com diferentes enfoques nos tipos de coleções e nas publicações técnicas. E, sob a responsabilidade de certas instituições culturais ou econômicas, museus monográficos de uma personalidade, uma situação histórico-social, um ciclo econômico, um aspecto de pesquisa e os primeiros ensaios de um ramo de tecnologia.

Nos últimos anos verifica-se a expansão de novos tipos de museus. Destaque-se entre eles os museus de arte moderna. Pelo interesse generalizado em todos os campos da expressão artística – das artes visuais às artes cênicas, da música ao cinema – congrega a juventude atuante, avultando na área os dois de São Paulo e, a seguir, o do Rio. Outro tipo de museu que se lança no panorama nacional é o de arte religiosa, que recebe sempre o maior estímulo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Apresentam-se principalmente nas cidades históricas, de grande patrimônio sacro, e contam com um público pagante certo, que lhes tem permitido uma apresentação mais cuidadosa e proteção mais efetiva dos bens móveis das respectivas dioceses.

¹² O Museu da República, instalado no Palácio do Catete e inaugurado em novembro de 1960, não é citado pela autora. Essa ausência talvez possa ser explicada pelo fato de que até 1984, o Museu era uma Divisão do Museu Histórico Nacional. (nota dos organizadores).

Minas Gerais conta com vários, num verdadeiro atestado da qualidade artística e da religiosidade de seu povo. Em outros pontos do país, alguns desses museus não refletem apenas a cultura local, mas representam o que foi produzido nos pontos mais diversos de nosso território. São instituições de porte, instaladas em antigos conventos cuja arquitetura pode ter um valor equiparado ao do acervo reunido, como o Museu de Arte Sacra da Bahia, de renome já internacional, ou, em construção de menor peso arquitetônico, porém com coleções que lhe garantem o maior respeito, como o Museu de Arte de São Paulo.

Outro tipo de museu em vias de se efetivar é o de arqueologia, graças à legislação um tanto recente que, através do Iphan, vem ajudando as prospecções e classificação do material encontrado. Colaboram nessa responsabilidade as universidades nos estados, que não só abonam a qualificação dos técnicos como também abrigam provisoriamente as peças escavadas.

O Iphan

O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em suas atribuições e dentro dos recursos que dispõe, exerce ação de salvaguarda sobre cerca de mil monumentos arquitetônicos, dezenas de conjuntos urbanos e rurais, um parque histórico e umas poucas cidades históricas; e nessa ação inventaria, documenta por fotografias, plantas, alçados e cópias, conserva, restaura, pesquisa, estuda e divulga em artigos e monografias histórico-críticas os mais importantes bens culturais imóveis, integrados e móveis do país. Na defesa desses bens constituiu uma rede de museus e casas históricas, já contando com mais de trinta unidades entre as instituições criadas, em criação e planejadas. Alguns desses museus são tidos como de excepcional interesse, como o Museu do Ouro, de Sabará, e o Museu da Inconfidência, de Ouro Preto, ambos em Minas Gerais; o Museu de Arqueologia e Artes Populares, de Paranaguá, no Paraná; o Museu das Missões, em Santo Ângelo, no Rio Grande do Sul. O Iphan presta, ainda, assistência técnica de orientação a todos os órgãos culturais e autoridades públicas que a solicitem, seja numa participação teórica através de cursos de informação museológica ou histórico-artística, seja de uma colaboração efetiva de organização ou reformulação de museus. E incentiva por todos os meios a criação dessas instituições, no sentido de agregar às localidades os respectivos legados culturais.

Associações de classe: ONIcom, ABM, Amab

ONIcom (Organização Nacional do Icom): criada no Brasil pouco depois do órgão internacional, tão logo receberam os museus convite de se articularem, e constituídos em comitê nacional incorporaram-se à nova entidade vinculada à Unesco. Tem atravessado fases de grande e pequena atividade. Foi o primeiro organismo a congregar museólogos e museus de diferentes partes do país e a defender junto às autoridades públicas a causa da museologia entre nós. Conta a seu favor ter realizado cinco congressos nacionais (Ouro Preto, São Paulo, Bahia, Rio e Petrópolis), todos em centros histórico-artísticos, levando à discussão em âmbito nacional as questões debatidas ou a serem debatidas nas reuniões especializadas internacionais, ou ventilando os problemas mais sérios dos museus brasileiros. Participou ativa e maciçamente do seminário latino-americano organizado no Rio de Janeiro pela Unesco em 1958, ocasião em que contribuiu para redação do *Repertório dos recursos educativos dos museus brasileiros*, publicação do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais e o primeiro grande inventário dos museus do país.

ABM (associação Brasileira de Museologistas): Entidade nacional de classe, fez-se representar no I Congresso Brasileiro de Audiovisuais organizado pela Associação Brasileira de Educação (ABE), com trabalho aprovado. Colabora com museus dos estados através de cursos de

aprimoramento profissional. É responsável pela regulamentação da carreira de museólogo, em tramitação nos canais públicos competentes.

Amab (Associação dos Museus de Arte do Brasil): agrupamento de intenção mais restrita, porém muito ativa, tem promovido série de encontros em diferentes estados, procurando sobretudo difundir pelo país a compreensão da arte contemporânea.

Uma palavra deve ser dada sobre o Ibha (Instituto Brasileiro de História da Arte), criado no início da década de 40 por museólogos jovens e recém-formados interessados em aprofundar estudos na área da História da Arte, muito mal atendida em nossas universidades. Cursos mais e menos longos foram promovidos pela agremiação, aproveitando-se não só dos professores nacionais como dos estrangeiros temporariamente instalados no Rio; alguma publicação feita e muitos debates organizados. Mas, lamentavelmente, não sobreviveu.

Interesse do público pelo museu

A máquina montada que é um museu só se justifica pela presença do público. Da criança ao adulto, do analfabeto ao homem mais ilustrado, todos devem encontrar nele um interesse para sua inteligência e sensibilidade. A criação de condições eficazes para todos é um dos grandes trabalhos dos museólogos. Um constante desafio.

Porque, mais que qualquer outra entidade, o museu leva o entendimento do mundo em todos os seus aspectos. O público culto busca-o naturalmente; mas o público dos níveis elementar e médio deve ser atraído por ele. E, ainda mais, há de se considerar que, para essas faixas, o simples “ver” não basta para “compreender” e “sentir” – a mensagem museológica, para ser apreendida, exige complementação completa que supra os dados um tanto abstratos da exposição. Sobretudo para a faixa de nível elementar, o “tocar” se faz necessário para alcançar o “sentir”. Daí o empenho do museu em trazer a criança e dar-lhe um atendimento diferenciado nos serviços educativos. No que diz respeito ao jovem, a orientação visa a induzi-lo a descobrir por si o que se lhe apresenta.

O brasileiro ainda vai pouco ao museu. Isso devido ao número extremamente diminuto de instituições com serviço educativo permanente. E, mesmo esses, não possuem recursos bastantes para forçarem sua presença nos meios arredios. No entanto, a freqüência às exposições temporárias, seminários, debates e outras iniciativas culturais tem aumentado sensivelmente, em particular quando os museus fazem publicidade a respeito. E em se tratando de arte, a presença dos jovens e artistas se transforma em verdadeira participação.

Museus situados em parques têm visitação popular expressiva aos domingos e feriados. Seja no Rio, em São Paulo, em Juiz de Fora, em Belém do Pará. E de qualquer especialidade, como se tratasse de um prolongamento natural do parque. Os das cidades de turismo também têm bom público, levado pelas facilidades da nova trama rodoviária do país. As estatísticas do Iphan constataam um aumento considerável dos museus nas cidades históricas, sobretudo nas férias escolares.

Essa visitação, mesmo sem promoções especiais, comprova que o interesse já está desperto. E que, para benefício geral, só é preciso alimentá-lo racional e criativamente.

Perspectivas de Atualização

As perspectivas de atualização dos museus são animadoras porque:

1º - O Ministério da Educação e Cultura, responsável pela maioria dos museus nacionais, acompanhando a reforma administrativa da nação, ensaia a sua. De estrutura e de sistemas de trabalho. O Departamento de Assuntos Culturais constituiu-se no primeiro passo para uma integração dos setores de cultura.

2º - Nessa reforma será dado ao Iphan tratamento especial, como órgão de cúpula. Além de suas funções normais serão desenvolvidas as responsabilidades de orientação e assistência cultural, como compromisso de exemplaridade das áreas em que atua.

3º - A fim de conscientizar os governos estaduais e municipais de sua missão de co-participantes na defesa do patrimônio cultural das respectivas áreas, o ministro, assessorado pelo Conselho Federal de Cultura e pelo próprio Iphan, organizou dois encontros de trabalho com os governadores de todos os estados e os prefeitos das cidades históricas, em Brasília e Salvador. Neles os museus foram amplamente tratados, e convenções a respeito foram estabelecidas.

4º - Houve repercussão em nível ministerial de nosso relatório da Mesa Redonda de Santiago do Chile. Fato significativo, pois que decidiu o ministro constituir um grupo de trabalho com o fim de analisar a situação de nossas instituições e planejar uma política nacional de museus para o país.

5º - Encaminha-se hoje para uma coordenação geral dos museus do Ministério da Educação e Cultura, de conseqüências promissoras, já que a medida levará a uma fixação necessária de critérios e uma programação articulada com a flexibilidade que for julgada precisa.

É de se esperar, portanto, em futuro não distante, a adaptação dos museus aos reclamos do mundo contemporâneo, atendendo assim às principais recomendações de ordem educativa, cultural e sobretudo social da Mesa Redonda de Santiago. O que aliás corresponde às metas de desenvolvimento humanista preconizadas pelo governo e enquadra-se em seus projetos de ação integrada dos vários ministérios.

Rio de Janeiro, dezembro de 1972.



Formatura da turma de 1939 do Curso de Museus, do Museu Histórico Nacional, presidida por Gustavo Barroso (ao centro, à frente).

Lygia Martins Costa é a sexta (em pé), da direita para esquerda.

(Projeto Memória da Museologia no Brasil, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

De museus, museologia e museólogos (1982)¹³

Museus são órgãos culturais de estrutura peculiar e complexa, que respondem a uma série de funções específicas comuns, muito embora se apresente cada qual com uma feição, devido não só à tipologia e valor das coleções, mas também ao espírito de sua organização, critérios de trabalho do acervo e principalmente à qualificação dos responsáveis.

Seja artístico, científico, etnográfico, histórico ou tecnológico, seja de cunho universal, regional ou local, seja ainda monográfico, multidisciplinar ou eclético, o caráter comum a todos se baseia em certas propriedades, como:

- 1) dispor de um conjunto de bens de origem cultural e/ou natural a ser preservado, registrado, enriquecido, estudado profunda e abrangentemente, a fim de ser apresentado ao público sob diferentes perspectivas, e oferecido para variado uso a todos os graus do ensino regular;
- 2) divulgar os resultados dos estudos a nível dos visitantes e a nível do depoimento à sociedade científica, com quem mantém intercâmbio cultural;
- 3) catalogar a documentação pesquisada ou obtida sobre o acervo ou com ele relacionada e colocá-la à disposição dos interessados;
- 4) informar a comunidade acerca de suas coleções e realizações, estimulando-lhe a participação e a consulta. Julgado pelo setor aberto à coletividade, possui retaguarda de trabalho bastante grande a lhe assegurar a categoria científica, técnica, estética e de difusão cultural na escala mais variada.

A unidade e o potencial das atribuições da casa, tanto para com o acervo como para o público de qualquer nível de cultura ou de idade – que lhe compete atrair, entreter, deleitar e transmitir conhecimentos e correlações –, facultam ao museu o título de órgão cultural em seu sentido mais lato. Se ele é único, como detentor de testemunhos dos povos e da natureza e divulgador do significado desses bens, participa das outras entidades no que elas têm de mais privativo. Em determinado grau é um fórum de estudos e debates, um centro de pesquisa, um banco de dados científicos, um arquivo histórico, uma biblioteca especializada, um cinema educativo, um auditório de selecionados conferencistas, uma sala de música e artes cênicas, uma escola de bom gosto.

Essas funções não obedecem todavia a um esquema prefixado, provindo daí uma graduação de valores que assinalam a individualidade e a eficácia de cada um. A estrutura sobre a qual se assenta, a programação que estabelece, as prioridades que fixa, bem como a seriedade e a forma com que realiza, geram órgãos bastante diferenciados, quer no espaço físico, quer nos serviços que prestam,

¹³ Artigo originalmente publicado no livro “De Museologia, Arte e Política de Patrimônio”, de Lygia Martins Costa, com pesquisa de Clara Emília Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Iphan, 2002. p. 61-72. Em nota, o editor esclarece que foi “Extraído, com ligeiros acréscimos, do parecer dado pela autora em 12 de abril de 1982 no processo de regulamentação da profissão do museólogo, em atenção ao pedido de Aloísio Magalhães quando o documento foi encaminhado ao Conselho Federal de Cultura (N. do E.)” (nota dos organizadores)

quer ainda na contribuição nova que trazem ou ensinam aos estudos nas áreas de que se incumbem. Reflexo do lastro da direção e dos corpos científico, técnico e educativo.

Considera-se hoje que a formação estritamente científica de seus responsáveis bloqueia o museu, limitando-o a uma ou várias coleções sistematizadas abertas à visitação, e que só um interesse genuíno para com o público e certo período de vivência podem fazer dessas coleções um museu de fato. Um forte embasamento cultural amplifica a potencialidade do órgão. Não responde, porém, a tudo que dele se espera em nossos dias.

O mero confronto do que era o museu no século XIX e princípio do século XX e em que se transformou nos tempos que correm faz ressaltar que critérios novos, muito profundos, metamorfosearam a instituição. É que, à medida que no panorama internacional se massificou o ensino, se multiplicaram as universidades e uma população mais consciente passou a cobrar a aplicação do dinheiro público, admitindo seu direito a dele se beneficiar, foi-se exigindo do museu uma ação mais efetiva e democrática. E a alteração deslanchou.

Hoje tem-se um conjunto organizado de conhecimentos técnicos e procederes específicos que norteiam desde a filosofia da identidade do órgão – que gera a atitude dos responsáveis – até a sua implantação física e os processos de trabalho nos diversos domínios que cobrem uma entidade dessa natureza.

É a Museologia. Codificada, mas não cristalizada, pelo aporte das experiências vividas e refletidas durante décadas em todo o mundo, introduz na especificidade da instituição os que querem atuar como membros de seu corpo técnico-científico. Vai compenetrá-los do papel que a sociedade contemporânea destina ao museu; exaltar o valor do estudo das coleções para que possam interpretá-las e tirar delas o maior proveito; e dar-lhes o instrumental para o desempenho das obrigações variadas que poderão um dia coordenar, mas, de um modo geral, assumem na entidade. Vai mostrar-lhes a importância da coleta de documentação correlata e de seu fichamento, sugerir maneiras de transformarem em linguagem sintética e estimulante para grupos diferenciados o conhecimento das coleções, orientar como zelarem pela integridade física do acervo, exposto ou em reserva, e o bem-estar do visitante. E, ainda, indicar com que espécie de colaboradores trabalhar para o bom funcionamento do órgão e o êxito de suas iniciativas.

É complementada pela Museografia que desenvolve nos museólogos a sensibilidade visual de que devem fazer uso freqüente – jogando e analisando técnicas de composição e apresentação de conjuntos e peças; acrescentando uma noção de proporções, materiais, texturas e cores para adequar vitrines, painéis ilustrativos e vários tipos de suportes ao material a ser exposto; informando acerca de letras e composição gráfica na confecção ou avaliação dos serviços da casa. Daí serem necessárias a observação crítica de exemplos bons e maus e certa prática de execução, com o que estarão eles aptos a arrostarem o constante desafio das proposições de um museu.

O museu é matéria de consideração internacional intensa, a mais de 35 anos. Através do Icom (International Council of Museums) – a que por interesse do Museu Nacional de Belas Artes o Brasil se filiou quase de imediato – , técnicos, cientistas da mais diversificada formação, pesquisadores e outros profissionais que prestam serviço na área se encontram, para debates e busca de soluções, com vistas à melhor atuação da casa e penetração na comunidade. O mesmo se dá com organizações de âmbito nacional. E cada vez mais, a par de uma formação científica segura, a Museologia vem sendo tida como elemento importante no preparo dos responsáveis pelos museus.

Dada sua complexidade, torna-se evidente que um organismo dessa categoria deve dispor de profissionais diferentes, que atentem aos tipos das coleções e às necessidades de seu programa de ação. Só essa cooperação leva o museu à sua plenitude.

De todos os que o servem, no entanto, o museólogo é o profissional específico. O mais íntimo e que mais funções exerce na casa. Aquele que participa da concepção do órgão, planeja e orienta seu desenvolvimento, atende a suas necessidades vitais e do dia-a-dia. Daí a conveniência de defini-lo.

Universalmente é o profissional a cuja formação científica universitária em determinado ramo de conhecimento – Arqueologia, Botânica, Ciências Aplicadas, Etnologia, Geologia, História, História da Arte, etc. – foi acrescida, simultânea ou posteriormente, formação técnico-cultural nas áreas de Museologia e Museografia. É o que o capacita, a curto prazo, a lidar com o museu em sua extensão global e com seus problemas específicos.

Sua atividade principal é o trabalho científico de pesquisa e especulação do acervo e sua resolução e mensagem cultural. Entretanto, quando as circunstâncias o impõem, opera em domínios diversos. Da administração à educação, da difusão cultural às relações públicas, da montagem de exposição à fiscalização do estado de conservação das coleções. E outros mais. Porque poucas instituições nossas dispõem de recursos compatíveis. Cabe-lhe ir convocando colaboradores, de acordo com as possibilidades financeiras do órgão, ajuizando e acompanhando os projetos que desenvolvem segundo programa científico elaborado por eles, os cientistas da coleção. Embora algumas atividades tenham que ser exercidas por outros profissionais, como sobretudo o restauro das peças ou o serviço gráfico, uma informação geral nessas esferas lhe é precisa, para a avaliação das propostas e decisão final, que será de sua responsabilidade.

Pode ser, nos grandes museus, secundado por corpo inteiramente voltado à pesquisa e reflexão, não necessariamente de formação museológica, que fornece substrato mas não interfere de modo direto no compromisso da instituição com a coletividade. É ao museólogo que cumprirá converter esse estudo, particularmente científico, em linguagem clara ao espectador comum, numa operação de transposição, adição e conexão de dados subsidiários, tornando a forma de expressão hermética e fria do especialista numa comunicação compreensível, interessante e enriquecedora. Evidentemente só fará o trabalho no campo privativo de sua instrução universitária.

Se na maioria dos países já há um consenso desse profissional, entre nós a situação ainda é confusa. Isso porque, até agora, o problema não foi determinadamente pensado. A velha idéia de que os especialistas dos museus de ciências naturais e tecnologia dispensam formação especializada na área museológica, ou a de que essa formação prescinde de um embasamento cultural-científico sólido nos campos em que se ocupam os museus de história e arte, tem-se constituído em entrave ao acervo. Contudo, uns e outros são profissionais incontestavelmente afins, como semelhantes em seus propósitos são as instituições a que servem. Em terrenos diferentes, é natural. Cientistas há em ambos os lados; como aqueles que sabem dos deveres do museu para com a comunidade, também. Mas são exceções, insuficientes portanto.

O curso de formação de museólogos entre nós acaba de comemorar seus 50 anos de vida ininterrupta. Foi criado no Museu Histórico Nacional como indispensável ao preparo daqueles que integrariam suas seções científicas, com um caráter de complementação em ciências não-curriculares de nosso ensino superior, então de espectro muito limitado. Tal qual, em período

anterior à criação dos cursos que se relacionam com as ciências naturais na Faculdade de Filosofia, o Museu Nacional havia tido os seus próprios, de formação e especialização nas diversas seções.

Incorpora-se hoje como uma das unidades universitárias da UNIRIO, depois de longo caminho de lutas e experiências sob regime de mandato universitário. Diplomou gerações de profissionais, dos quais apenas a minoria logrou exercer as funções para as quais recebeu a instrução básica. Desses, os mais antigos através de concursos organizados pelo DASP – Departamento Administrativo do Serviço Público, com provas escritas, orais e práticas, provas de língua estrangeira, além de apresentação de tese e sua defesa pública. A exemplo do que ocorria com os cientistas do Museu Nacional que tiveram contemporaneamente programas de concursos absolutamente paralelos. Os então chamados “naturalistas”, em contraponto aos “conservadores” dos museus de história e arte, denominação derivada dos *conservateurs* franceses, que nos serviam de modelo, equivalentes aos *curators*, ingleses ou norte-americanos.

Ao contrário do que ocorrera com a formação dos naturalistas (hoje botânicos, zoólogos, etc), a criação do curso de História na Faculdade de Filosofia em nada afetou a formação dos conservadores, hoje chamados museólogos. Por que não apreendeu as necessidades fundamentais dos museus histórico-artísticos. É que a História da Arte sequer fora cogitada como capítulo essencial; muito menos como setor autônomo, o que até agora reclama nosso ensino universitário.

Se essa formação teve início para a graduação de técnicos-cientistas de História e Arte, assim permaneceu, a despeito de as transformações de currículo terem visado sobretudo à abordagem da Museologia em sua conceituação recente. E assim continuará até que, em regime de pós-graduação, ofereça finalmente a profissionais de outras áreas do conhecimento a possibilidade de cursarem apenas as disciplinas museológicas. Como ocorre na Europa, nos Estados Unidos e vem se implantando em São Paulo. E que há muitos anos vem sendo, em vão, proposto no Rio de Janeiro, com possíveis adaptações a serem sugeridas pelos próprios museus científicos e tecnológicos. Objetiva habilitar exclusivamente os que têm o preparo científico correspondente, e acreditam no potencial do museu como veículo de informação e exploração cultural, para a reformulação precisa desses gêneros de museus.

Dada a falta de regulamentação da profissão¹⁴, pouco se utiliza a mão-de-obra especializada que o governo vem lançando no mercado de trabalho, e esse não-aproveitamento afasta cada vez mais da área o melhor da juventude. Como decorrência, deixam de ser atendidas grandes reformas no ensino respectivo, que um bom corpo discente naturalmente exigiria.

E a maioria dos museus do país não conta com um único profissional. Isso não só representa uma perda da virtualidade do próprio estabelecimento como, por sua pouca eficiência, atinge extemporaneamente a respeitabilidade pública desse gênero de institutos. Mais ainda. Os serviços de defesa do patrimônio histórico e artístico nacional e estaduais se debatem na falta de quem proceda ao inventário sistemático de nossos bens móveis e integrados. De todos os profissionais que o país prepara, até hoje os museólogos são os que recebem na universidade a informação básica para o serviço, pelo fato de parcela expressiva do acervo dos museus históricos-artísticos constituir-

¹⁴ O exercício da profissão de museólogo foi regulamentado pela lei nº 7.287, de 18.12.84. (nota dos organizadores)

se justamente dessa categoria de peças. E sem esse inventário, verifica-se repetidamente o desvio de bens valiosos das igrejas. Sem que se tenha como identificá-los. A tomarem destino ignorado, em prejuízo do conhecimento e posse definitiva de nosso patrimônio cultural.

Abril, 1982.



Reunião de membros do Icom no Museu Imperial, Petrópolis, 1955/1956.

À frente, o diretor do Museu, Francisco Marques dos Santos.

Lygia Martins Costa aparece na primeira fila (terceira da direita para esquerda).

(Projeto Memória da Museologia no Brasil, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Flashes conceituais: o museu (1991)¹⁵

Sem rigidez, cada museu deve ter o seu recado, que só será dado se concebido com clareza e sobre trama definida. Eventualmente, doações substanciais num mesmo sentido podem alterar o recado original de um museu ainda em formação.

O acervo de um museu é um conjunto flexível, que, se manejado com inteligência e espírito criador, produz diferentes mensagens, dos mais variados efeitos. Para isso a casa cultiva a colaboração de entidades e colecionadores, artistas, intelectuais, estudiosos.

Em cada instituição o recado poderá ser explícito ou não. Mesmo, porém, se implícito, a linha de pensamento há de se manter subjacente. Aflorando aqui ou ali para vivificar o discurso, feito num jogo justificado de seqüências, agrupamentos, destaques de peças. Secundado por material informativo auxiliar, ou agindo por associação de valores conhecidos, quando a inserção de qualquer elemento estranho possa perturbar o gozo de obras de arte. Em sua essência, diferenciando a apresentação de um museu histórico da de um artístico.

Cada museu deve especular seu acervo e *lato sensu* as épocas correspondentes, não lhe cabendo extrapolar os limites que a própria designação do museu define. É o que lhe dará profundidade nas abordagens e capacidade de interpretá-las substantivamente.

Não só de exposição das coleções, mostras temporárias e sessões de vídeo ou auditório vive o museu. Ele subtende uma estrutura bem mais intrincada, embora articulada e clara, que constitui sua poderosa retaguarda – área de decisões, de estudo, de apoio de toda sorte, de conserva, de documentação e auxiliar. Que não é normalmente buscada pelo público, mas está à sua disposição para consulta e sugestões.

O que o museu aparenta e reflete, em grande parte, conseqüência da qualidade de seus técnicos e do entrosamento entre eles.

Museus de grande envergadura podem ter alguns cientistas que trabalham à margem da atividade divulgadora da casa. Mergulhados no estudo. Não devem ser confundidos com técnico-científico – o museólogo-historiador – que estuda e concretiza seu raciocínio especulativo através de exposições de cunho científico. E pode ir além: traduzir para o leigo, em linguagem acessível, qualquer estudo realizado por cientistas da casa ou de fora, hermético que seja.

O nível de conhecimento e o potencial de interesse do corpo técnico-científico do museu formam o esteio de suas iniciativas. É esse corpo que lhe assegura densidade. Sem ter por base o “conhecimento”, qualquer realização é superficial ou mesmo vazia.

O museu tem algumas vezes por diretor pessoa um tanto alheia a sua especificidade. Que, eventualmente, tenta desviar o sentido da casa, desvirtuar a seriedade de seus propósitos. Compete ao corpo técnico-científico alertá-lo, e mesmo insistir na defesa do bom nome da instituição. Sua responsabilidade exige esse posicionamento. Cuidando, entretanto, de não confundir inovações – que são salutares – com superficialidade de iniciativas.

¹⁵ Artigo originalmente publicado no livro “De Museologia, Arte e Política de Patrimônio”, de Lygia Martins Costa, com pesquisa de Clara Emília Monteiro de Barros. Rio de Janeiro: Iphan, 2002. p. 69-72.

O programa de exposições de um museu há de ser desenvolvido criteriosamente e em tempo hábil, sem pressa. O que importa é que, na coleta do material a ser apresentado, busque-se na casa ou fora tudo o que for possível para interpretar o tema da maneira a mais verdadeira, representativa e expressiva. Conjugando as artes, os dados históricos e a reflexão; o bom gosto, a criatividade e o imprevisto.

Há uma sintonia entre as áreas científica, documental e difusora de um museu. Pois o conhecimento alimenta e se fermenta no centro de documentação e é simultaneamente o fundamento e o propulsor da boa divulgação.

No museu, tal como em uma obra literária, há momentos que exigem intensificação do interesse de quem o busca à entrada do recinto e no início de cada exposição; de quando em vez, ao longo do trajeto; e no final de cada mostra ou à saída da casa. Pontos altos, a aguçarem intelecto e sensibilidade do visitante. Temos oficialmente um número razoável de museus, umas poucas centenas pelo país afora. Já é alguma coisa pelo que representa como defesa de um patrimônio. Mas não basta, pois acervo é material a ser trabalhado.

O museu de certa projeção tem um caráter sinfônico. Aqui, só os grandes museus, com êxito maior ou menor, cumprem suas atribuições. Os pequenos são meros repositórios, às vezes de arrumação agradável. Os médios – dentre os quais uns tantos apresentam um programa – dão ao museólogo, quando o têm, toda sorte de incumbência, e mais a de agir sem recursos. Com a boa administração podem influir, e muito, no ambiente cultural de uma comunidade.

A Unesco aconselha novos rumos para alguns museus dos países em desenvolvimento. Que, aproveitando o potencial de comunicação com o povo, obtenham dos órgãos vivos da nação o suporte preciso para ministrarem, a comunidades carentes, também ensinamentos de higiene, saúde, alimentação e economia. Um ajuste de obrigações entre órgãos diferenciados, em que, valendo-se cada qual dos meios de que dispõem, trabalhem juntos em benefício da sociedade marginalizada.

Ainda com relação aos países em desenvolvimento, recomenda a Unesco que os grandes museus criem desdobramentos – pequenos mais extremamente ativos - nas zonas populares de poucos recursos. Onde apresentariam, em exposições temporárias bem articuladas e acessíveis à sua compreensão, conjuntos geralmente guardados nas reservas. Que, assim, ganhariam *status* de “peças vivas”, a percorrem paulatinamente as diferentes filiais e mesmo os museus do interior que se interessassem pela mostra cultural. Sessões de vídeo com aspectos do museu e de suas galerias permanentes seriam o convite à sua visitação.

Sugestões de mais de 15 anos que não encontraram ainda guarida entre nós.



Banca examinadora e candidatos do primeiro concurso para o cargo de Conservador de Museus do Museu Nacional de Belas Artes. Lygia Martins Costa aparece ao centro, ao fundo.
(Projeto Memória da Museologia no Brasil, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Capítulo 3

**Primeiro
Projeto Pedagógico para o Curso
de Museologia da
UnB**

Projeto de curso básico para pessoal científico de museus de história e arte, elaborado por Lygia Martins Costa para ser implantado na Universidade de Brasília (o documento original está datado de setembro de 1964).

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

ESCOLA DE MUSEOLOGIA - curso básico para pessoal científico de Museus de história e arte.

Admissão - História da Civilização

História do Brasil

Português (redação)

Francês | tradução

Inglês |

Visão espacial (teste de sensibilidade artística)

a) Curso a ser feito em nove semestres, sendo o último de estágio em dois ou três museus, à escolha do professor orientador, resultando na apresentação de um trabalho individual da experiência obtida, com apreciação crítica e sugestões a fim de demonstrar sensibilidade, espírito de observação e inventiva.

b) Viagens a serem feitas durante o curso, acompanhadas por professores, aos museus e monumentos do Rio, São Paulo, Goiânia, Minas Gerais e especialmente Bahia e Pernambuco, a fim de, em cada museu, estudar as coleções, conhecer-lhes os vários serviços técnicos e problemas mais significativos.

c) Bolsas de estudo no estrangeiro, obtidas através das Embaixadas e auxiliadas pela Universidade, aos três primeiros alunos de cada turma de diplomandos, bolsistas esses que deverão no exterior tomar conhecimento do ensino universitário e das coleções existentes dos vários museus que visitem, apresentando de volta um relatório final.

d) A Universidade deverá se empenhar a fim de obter para os seus diplomandos colocação nos museus do país.

e) Cursos de post-graduação deverão atender ao aprofundamento de estudos de todos os museólogos interessados na pesquisa e expertise.

Nota: o programa de formação de antropólogos, caso interesse, deverá ser fornecido pelos departamentos especializados da Universidade.

depin *maria celi*

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Programa

1º semestre - História da Civilização
Antropologia cultural e Arqueologia Brasileira
Metodologia de pesquisa histórica
Introdução às Artes Plásticas (apre- *mais*
ciação da obra de arte -- significa- *sement*
do da arte; diversidade de aspecto;
unidade; harmonia e equilíbrio; for-
mas estáticas e dinâmicas; conteúdo
e forma: o formal e o informal, etc.)

Plástica I - Desenho ao natural; modelagem; maté-
rias e cores; técnicas de pintura.

2º semestre - Intr. à Hist. Social da Arte (visão
panorâmica)
Grandes movimentos filológicos (vi-
são panorâmica)
Grandes movimentos literários (vi-
são panorâmica)

Plástica II - Técnicas de gravura; estudo e com-
posição de letras, layout; fotogra-
fia.

3º semestre - História da Arte I (Pré-História, An-
tiguidade e Idade Média)
História da Arte II (Arte e Artesana-
to oriental e muçulmano)
Estudos portugueses (História e Letras)

Plástica III - Organização dos espaços (elementos
de desenho projetivo e da perspectiva;
plantas baixas e alçados. Trabalhos
práticos de arranjos de vitrines e
cantos de sala.

Visita aos Museus do Rio.

4º semestre - História de Arte III - Renascimento,
Barroco e Rococó.

Arte e Artesanato em Portugal
Heraldica e Condecorações
Elementos de Paleografia e Epigrafia
Armaria

Técnica de Museus I - Missões; modali-
dades, finalidades e funções. Antece-
dentes históricos.

Apresentação: relacionamento de salas,
vitrines e etiquetas com os objetos

expostos; problemas das vitrines;
valorização de peças; problemas de
circulação e de iluminação, etc.

Visita aos museus de S. Paulo - apresentação de relatório.

5º semestre - História de Arte IV (Do Neo-clássico
Arte Contemporânea(s.XIX e XX)

História da Música:
História social e econômica do Brasil
Arte e artesanato no Brasil I (sec.
XVI, XVII e XVIII - Desenvolvimento
material do país)

Visita às cidades do ciclo do ouro (Goiás e M. Gerais) - apre-
sentação de relatório.

6º semestre - Arte hispano-americana
Artes no Brasil II (sec. XIX e XX)

Literatura e Música no Brasil
Indumentária, rendas, leques e mi-
niaturas,
Numismática geral

7º semestre - Cristais - Porcelana - Azulejos
Ourivesaria luso-brasileira e ante-
cedentes
Mobiliário " " "
Numismática brasileira

Técnica de Museus II - Conservação e
Restauração. Desinfecção, tratamento
e climatização. Técnicas de restaura-
ção para cada material (trabalho prá-
tico no atelier). Organização de la-
boratório mínimo de restauro.

8º semestre - Seminário (trat. de pesquisa de assun-
to ligado a nosso acervo, sob orien-
tação de professor.

Estética

Técnica de Museus III - Classifica-
ção, inventário e etiquetagem.

Seleção e etiquetagem. Planejamento
de serviços; organização de salas de
estudo e de reserva; organização de
biblioteca especializada e arquivos
de consulta (fotográfico e documen-
tal).

Técnica de Museus IV - Divulgação -
Serviços educativos de diferentes ti-
pos (visitas guiadas em vários níveis,
peça do mês, concursos, etc.); progra-
mas de filmes, palestras e cursos.
Publicações (monografias, catálogos, etc.)
Organização didática e exposições (tra-
balhos práticos para equipes, com tema

Secreacia de Museus dado.
Organização e Instalação de Museus -
principais problemas.
Bahia e
Visita à ~~Secreacia~~ de Pernambuco.

9º semestre - Trabalho pessoal, resultado estágio
nos 2 ou 3 museus ligados à preferên-
cia do diplomante e a conselho do
professor orientador.

Os cursos de post-graduação deverão ser posteriormente desenvol-
vidos.

GRUPO 1- ARTES

1.1.- ARTES PLÁSTICAS	DURAÇÃO	SEQUENCIA
1- Introdução às Artes Plásticas	1 semestre	1º
2- Plástica I	" "	1º
3- Plástica II	" "	2º
4- História da Arte I	" "	3º
5- História da Arte II	" "	3º
6- História da Arte III	" "	4º
7- Plástica III	" "	3º
8- Arte e Artesanato em Portugal	" "	4º
9- História da Arte IV	" "	5º
10- Arte e Artesanato no Brasil I	" "	5º
11- Arte Hispano-americana	" "	6º
12- Arte no Brasil II	" "	6º
13- Estética	" "	8º
14- Grandes movimentos filosóficos	" "	2º
1.2.- MÚSICA		
1- História da Música	1/2 "	5º
2- Literatura e Música no Brasil	" "	6º
1.3.- LITERATURA		
1- Grandes Movimentos literários	" "	2º
2- Estudos Portugueses. História - - Letras	" "	3º
3- Literatura e Música no Brasil	" "	6º

GRUPO 2 - HISTÓRIA

	DURAÇÃO	SEQUENCIA
1- História da Civilização	1 semestre	1º
2- Metodologia da Pesquisa Histórica	" "	2º
3- Introdução à História Social da Arte	" "	2º
4- Estudos Portugueses. História e Letras	" "	3º
5- Elementos Paleografia e Epigra- fia	" "	4º
6- História Social e Econômica do Brasil	" "	5º

GRUPO 3- MUSEOLOGIA

	DURAÇÃO	SEQUENCIA
1- Técnica de Museus I	1 semestre	4º
2- Heráldica e Condecorações	" "	4º
3- Armaria	" "	4º
4- Indumentária, Rendas, Leques e Miniaturas	" "	6º
5- Numismática Geral	" "	6º
6- Cristais, Porcelas, Azulejos	" "	7º
7- Ourivesaria Luso-Brasileira e antecedentes	" "	7º
8- Mobiliária Luso-brasileira e antecedentes	" "	7º
9- Numismática brasileira	" "	7º
10- Técnica de Museus II	" "	7º
11- Técnica de Museus III	" "	8º
12- Técnica de Museus IV	" "	8º

ANTROPOLOGIA CULTURAL e ARQUEOLOGIA BRASILEIRA -- Duração: 1 semestre

Prof. Castro Faria
-Museu Nacional-

Capítulo 4

**Projeto Pedagógico Atual do
Curso de Museologia da
UnB**

PROJETO ACADÊMICO DO CURSO DE BACHARELADO EM MUSEOLOGIA

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO DA FACULDADE DE ECONOMIA, ADMINISTRAÇÃO, CONTABILIDADE E CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

O projeto cumpre a Resolução da Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação, Resolução CNE/CES 21, de 13 de março de 2002, que estabelece as diretrizes curriculares para os Cursos de Museologia, em consonância com a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (Lei 9394/96), o Regimento Geral da UnB e outras legislações pertinentes.

PERFIL DO FUTURO PROFISSIONAL

O perfil do bacharel em Museologia coadunar-se-á à definição de Museu do Conselho Internacional de Museus – ICOM –, às diretrizes curriculares correspondentes à área museológica e às atribuições do museólogo previstas no decreto que regulamenta a profissão do museólogo.

O bacharel em Museologia atuará em sintonia com as discussões e definições conceituais acordadas em âmbito nacional e internacional. A esse respeito, levará em conta a definição de Museu do Conselho Internacional de Museus – ICOM –, adotada na 16.ª Assembléia Geral, em 1989, e revista na 20ª. Assembléia Geral, em Barcelona, no ano de 2001, que o conceitua como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público e que adquire, preserva, pesquisa e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu meio ambiente, para educação e entretenimento do público”¹⁶.

No tocante à formação e ao campo de atuação do profissional, as Diretrizes Curriculares para o Curso de Museologia observam que: “a formação do museólogo supõe o domínio dos conteúdos da Museologia e a preparação para enfrentar com proficiência e criatividade os problemas de sua prática profissional, especialmente aqueles que demandem intervenções em museus, centros de documentação ou informação, centros culturais, serviços ou redes de informação, órgãos de gestão do patrimônio cultural”¹⁷.

Segundo o Decreto n.º 91.775, de 15 de outubro de 1985, que trata da **Regulamentação da profissão de museólogo e autorização para criação do Conselho Federal e Conselhos Regionais de Museologia**, as atribuições do museólogo, definidos no artigo 3º. do capítulo II, são:

- I. “ensinar a Museologia nos seus diversos conteúdos, em todos os graus e níveis, obedecendo as prescrições legais;
- II. planejar, organizar, administrar, dirigir e supervisionar os museus, as exposições de caráter educativo e cultural, os serviços educativos e as atividades culturais dos museus e de instituições afins;
- III. executar todas as atividades concernentes ao funcionamento dos museus;
- IV. solicitar o tombamento de bens culturais e o seu registro em instrumento específico;

¹⁶ *Estatutos do ICOM. Disponível em: <http://icom.museum/>.*

¹⁷ *Parecer CNE/CSE 402/2001, p. 37.*

- V. coletar, conservar, preservar e divulgar o acervo museológico;
- VI. planejar e executar serviços de identificação, classificação e cadastramento de bens culturais;
- VII. promover estudos e pesquisas sobre acervos museológicos;
- VIII. definir o espaço museológico adequado à apresentação e guarda das coleções;
- IX. informar os órgãos competentes sobre o deslocamento irregular de bens culturais, dentro do país ou para o exterior;
- X. dirigir, chefiar e administrar os setores técnicos de Museologia nas instituições governamentais da administração pública direta e indireta, bem assim em órgãos particulares de idêntica finalidade;
- XI. prestar serviços de consultoria e assessoramento na área de Museologia;
- XII. realizar perícias destinadas a apurar o valor histórico, artístico ou científico de bens museológicos, bem assim a sua autenticidade;
- XIII. orientar, supervisionar e executar programas de treinamento, aperfeiçoamento e especialização de pessoas habilitadas nas áreas de Museologia e Museografia, como atividade de extensão;
- XIV. orientar a realização de seminários, colóquios, concursos, exposições de âmbito nacional ou internacional, e de outras atividades de caráter museológico, fazendo-se nelas representar”¹⁸.

Considerando os conceitos e os parâmetros profissionais expostos, sobressai o vasto campo de atuação, o nível de exigência de formação e de exercício profissional, e o amplo universo de ações possíveis, que se tornam incomensuráveis, na medida em que se introduz o conceito de Patrimônio Cultural e Natural, a “matéria-prima” básica do labor museológico. A Declaração de Caracas, de 1992, unificou os conceitos de Patrimônio Cultural e Patrimônio Natural na seguinte definição: “Entende-se por Patrimônio Cultural de uma nação, de uma região ou de uma comunidade, aquelas expressões materiais e espirituais que a caracterizam”¹⁹.

Correspondendo à ampliação conceitual e profissional, o mercado de trabalho para o bacharel em Museologia ampliou-se. Para além dos museus tradicionais, abriu-se um leque de opções de trabalho ligadas ao Patrimônio Cultural e Natural, que abrange desde os Museus de História e de Arte até Ecomuseus e Museus Comunitários, Museus de Ciência e de Tecnologia, Programas de Memória e Patrimônio, Parques, Monumentos e Reservas Naturais, Cidades-Monumento, Aquários, Zoológicos e Jardins Botânicos, Planetários, Arquivos e Bibliotecas, Teatros e Redes de Televisão etc.

Por conseguinte, com este amplo espectro de possibilidades profissionais, e de acordo com as Diretrizes Curriculares para o Curso de Museologia, o Curso de Graduação em Museologia do CID-FACE/UnB deverá formar bacharéis em Museologia capazes de “compreender o museu como um

18 Regulamentação da profissão de museólogo e autorização para criação do Conselho Federal e Conselhos Regionais de Museologia (Decreto nº. 91.775, de 15/10/1985). In: GONÇALVES, Telma Lasmar. Documentos oficiais do COFEM. S.e., 2006, p. 12.

19 Declaração de Caracas. Cadernos de Sociomuseologia, n. 15, 1999, p. 240.

fenômeno que se expressa sob diferentes formas, consoante sistemas de pensamento e códigos sociais”. Ademais, os bacharéis em Museologia deverão ser capazes de “interpretar as relações entre Homem, Natureza e Cultura, tendo como base o seu contexto temporal e espacial”²⁰.

COMPETÊNCIAS E HABILIDADES

Considerando o universo de atuação do bacharel em Museologia, o curso de Graduação em Museologia do CID-FACE/UnB deverá formar profissionais com competências e habilidades diversificadas e interdisciplinares, em virtude da complexidade e versatilidade do campo de atuação museológico e da crescente competitividade em seu mercado de trabalho.

AS COMPETÊNCIAS E HABILIDADES estarão em consonância com aquelas preconizadas no documento CNE/CES 492/2001, de 9 de julho de 2001, quais sejam:

“GERAIS

- Identificar as fronteiras que demarcam o respectivo campo de conhecimento;
- Gerar produtos a partir dos conhecimentos adquiridos e divulgá-los;
- Desenvolver e aplicar instrumentos de trabalho adequados;
- Formular e executar políticas institucionais;
- Elaborar, coordenar, executar e avaliar planos, programas e projetos;
- Traduzir as necessidades de indivíduos, grupos e comunidades nas respectivas áreas de atuação;
- Desenvolver atividades profissionais autônomas, de modo a orientar, dirigir, assessorar, prestar consultoria, realizar perícias e emitir laudos técnicos e pareceres;

ESPECÍFICOS

- Compreender o Museu como fenômeno que se expressa sob diferentes formas, consoante sistemas de pensamento e códigos sociais;
- Interpretar as relações entre o homem, cultura e natureza, no contexto temporal e espacial;
- Intervir, de forma responsável, nos processos de identificação, musealização, preservação e uso do patrimônio, entendido como representação da atividade humana no tempo e no espaço;
- Realizar operações de registro, classificação, catalogação e inventário do patrimônio natural e cultural;
- Planejar e desenvolver exposições e programas educativos e culturais”²¹.

²⁰ *Diretrizes curriculares para o curso de Museologia, Parecer CNE/CSE 402/2001, p. 31.*

²¹ *Idem, ibidem.*

ESTRUTURA GERAL DO CURSO

A estrutura geral do Curso de Bacharelado em Museologia compreenderá disciplinas obrigatórias e optativas organizadas em créditos semestrais (1 crédito correspondendo a 15 horas de atividades). O curso será constituído por um total mínimo de **169 créditos**, sendo **118 obrigatórios** e **51 optativos**. Os conteúdos museológicos distribuídos ao longo do curso serão devidamente interligados e estudados numa abordagem unificadora. A estrutura curricular deverá respeitar os principais núcleos de conteúdos específicos de Museologia, das ciências afins – Biblioteconomia, Arquivologia, Ciência da Informação, História, Arte, Antropologia etc. – e dos conhecimentos sociais, políticos e culturais de modo a favorecer uma ampla e sólida formação.

A ESTRUTURA DO CURSO PRETENDE:

- Contemplar as exigências do perfil do profissional em Museologia, levando em consideração a identificação dos problemas, necessidades e perspectivas da sociedade, assim como da legislação vigente;
- Garantir uma sólida formação básica inter e multidisciplinar, a partir de conteúdos que funcionam como meio e suporte para a constituição das competências;
- Favorecer a flexibilidade curricular, de forma a contemplar interesses e necessidades específicas dos alunos;
- Proporcionar o desenvolvimento de competências, por meio de atividades que levem o aluno a: investigar, interpretar, analisar e selecionar informações; identificar problemas relevantes, realizar experimentos e projetos de pesquisas;
- Levantar em conta a evolução epistemológica dos modelos explicativos dos processos museológicos;
- Estimular outras atividades curriculares e extracurriculares de formação como: iniciação científica, monitoria, estágios, atividades de ensino e extensão e disciplinas optativas;
- Considerar a implantação do Currículo como experimental, devendo ser permanentemente avaliado, a fim de que possam ser feitas, no devido tempo, as correções que se mostrarem necessárias;
- Contemplar e avaliar a solicitação dos alunos sobre criação de novas disciplinas;
- Realizar todas as atividades dentro do rigor da metodologia científica.

CONTEÚDOS CURRICULARES

Os conteúdos curriculares obrigatórios de natureza científica terão um total de **169 créditos** (2535 horas) e farão parte do **Núcleo Básico** do Curso de Bacharelado em Museologia. Destes, **8 créditos** (120 horas) correspondem aos estágios supervisionados e **8 créditos** (120 horas) à elaboração do trabalho de conclusão do curso.

Com o propósito de ampliar a flexibilidade e atender interesses e necessidades dos alunos, pelo menos **51 créditos** (765 horas) serão compostos por **disciplinas optativas**. Além desse total

estão previstos **24 créditos em Módulo Livre**, correspondentes a atividades acadêmicas, científicas, culturais, atividades de extensão e complementares.

Os conteúdos curriculares abaixo relacionados são considerados básicos e englobam conhecimentos museológicos e das áreas de Biblioteconomia, Arquivologia, Ciência da Informação e Ciências Humanas. Terão como eixos integradores:

EIXO 1 – TEORIA E PRÁTICA MUSEOLÓGICA

Focaliza a formação específica compreendendo disciplinas de conteúdos teóricos e práticos voltados para a Museologia, a Teoria Museológica, a Pesquisa Museológica e a Museografia.

Estágio Supervisionado 1

Estágio Supervisionado 2

Gestão de Museus e Políticas de Acervos Museológicos

Introdução à Museologia

Introdução ao Trabalho de Conclusão de Curso

Museologia 1

Museologia 2

Museologia 3

Museologia e Comunicação 1

Museologia e Comunicação 2

Museologia e Comunicação 3

Museologia e Comunicação 4

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)

EIXO 2 — MUSEOLOGIA E INFORMAÇÃO

Congrega disciplinas partilhadas pelos cursos de Biblioteconomia e Arquivologia, junto às quais se perfila uma nova disciplina centrada no processamento técnico de acervos realizado no campo da Museologia. Constitui um embrião do tronco comum aos três cursos do Departamento de Ciência da Informação e Documentação – Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia -, com perspectivas de amadurecimento e transformação objetivando configurar-se numa área de conhecimento comum.

Análise da Informação

Controle Bibliográfico

Informação e Documentação Museológica

Introdução à Biblioteconomia e Ciência da Informação

EIXO 3 — MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO CULTURAL

O conteúdo curricular desse eixo é dirigido para a formação geral e compreende disciplinas básicas e ligadas a várias áreas de conhecimento. O objetivo é fundamentar e integrar o estudo da Museologia a um campo interdisciplinar, com o foco na Cultura, Memória e Patrimônio.

Museologia, Patrimônio e Memória

Antropologia da Arte*
Cultura e Meio Ambiente*
Estudos Afro-brasileiros*
Pensamento Antropológico Brasileiro*
Sociedades Camponesas*
Sociedades Indígenas*
Tradições Culturais Brasileiras*
Cultura Brasileira 1
HIS-História Regional
História Social e Política do Brasil
Introdução ao Estudo da História
Fundamentos de Linguagem Visual
História da Arte no Brasil

EIXO 4 — PRESERVAÇÃO E CONSERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS

Conteúdo curricular teórico e prático voltado para o campo da preservação e segurança de bens culturais; para o planejamento, a montagem e a gestão de reserva técnica museológica e de laboratório de conservação; para os estudos dos procedimentos de manuseio, transporte e exibição.

Conservação e Preservação de Documentos

Museologia e Preservação 1

Museologia e Preservação 2

Além dos conteúdos curriculares abordados acima, 14 créditos (210 horas) de atividades de caráter acadêmico, científico e/ou cultural e de livre escolha dos estudantes poderão incluir atividades de ensino, pesquisa e extensão de acordo com critérios estabelecidos pelo Colegiado do Departamento de Ciência da Informação e Documentação (CID). A solicitação de reconhecimento dos créditos será analisada pela Coordenação de Graduação e submetida à aprovação pelo Colegiado do CID. As atividades de extensão deverão atender os critérios definidos na Resolução do CEPE 87/2006 e poderão integralizar, no máximo, 10 créditos. As atividades de pesquisa também poderão integralizar, no máximo, 10 créditos. As atividades que não se enquadrarem em quaisquer dessas modalidades poderão integralizar, no máximo 4 créditos.

* *Disciplinas que integram a Cadeia Seletiva ofertada pelo Departamento de Antropologia.*

QUADRO DEMONSTRATIVO CRÉDITOS/HORAS			
MÓDULO	DISCIPLINA	TOTAL DE CRÉDITOS (MÍNIMO)	TOTAL DE HORAS (MÍNIMA)**
MÓDULO	Disciplinas Obrigatórias do Bacharelado (70% do total) (Disciplinas Obrigatórias: 110 créditos; Disciplinas Obrigatórias Seletivas: 8 créditos)	118	1770
INTEGRANTE	Disciplinas Optativas (30% do total)	51	765
MÓDULO LIVRE	Disciplinas de livre escolha, perfazendo um total de até 24 créditos	-----	-----
TOTAL GERAL		169	2535

DURAÇÃO/INTEGRALIZAÇÃO DO CURSO	MÍNIMA: 4 anos
FLEXIBILIZAÇÃO DO CURSO	MÍNIMA: 3 anos e meio

As disciplinas da Cadeira Seletiva ofertada pelo Departamento de Antropologia poderão ser selecionadas pelos alunos, que deverão cursar um mínimo de 8 créditos (120 horas). Uma vez cumprido este requisito, as demais disciplinas farão parte do elenco de disciplinas optativas.

O Fluxograma da Grade Curricular para o Bacharelado em Museologia foi organizado de acordo com a seguinte estratégia:

- Concentrar nos primeiros períodos as disciplinas de conteúdo geral, de áreas de conhecimento distintas, e de caráter especificamente propedêutico, estimulando a formação interdisciplinar centrada na Cultura, Memória e Patrimônio;
- Introduzir disciplina de conteúdo específico no primeiro período para despertar nos ingressantes o interesse e o contato imediato com o campo da Museologia;
- Oferecer disciplina com conteúdo de Teoria Museológica, a partir do segundo período e de disciplinas predominantemente práticas a partir do quinto período;
- Consolidar a oferta paralela de disciplinas de Museologia geral, específica e aplicada como um bloco compacto a partir do quinto período;
- Propiciar a organização da Exposição Curricular ou outra ação museológica no sexto período;
- Propiciar a prática museológica através de estágios supervisionados a partir do sexto período, estimulando-os ao amadurecimento de um Projeto de Pesquisa;

**** Artigo 76, parágrafo único do Regimento Geral da UnB prevê até 10% de carga horária excedente ao total mínimo (2400 horas) estabelecido por lei, ou seja, 2640 horas.**

- Iniciar a reflexão e a montagem do Projeto de Pesquisa no antepenúltimo período, que culminará no Trabalho de Conclusão de Curso no último período;
- Ampliar o leque de oferta de disciplinas optativas com o objetivo de permitir aos alunos o contato com várias áreas de conhecimento;
- Estimular e orientar a seleção de disciplinas optativas de acordo com o interesse dos alunos por determinadas áreas de conhecimento de modo que, com o passar do tempo, possam se destacar habilitações distintas das que hoje são atribuídas aos formandos.

Elenco de Disciplinas Obrigatórias (total de 27):

Análise da Informação	Museologia e Comunicação 1
Conservação e Preservação de Documentos	Museologia e Comunicação 2
Controle Bibliográfico	Museologia e Comunicação 3
Estágio Supervisionado 1	Museologia e Comunicação 4
Estágio Supervisionado 2	Museologia e Preservação 1
Gestão de Museus e Políticas de Acervos Museológicos	Museologia e Preservação 2
Informação e Documentação Museológica	Museologia, Patrimônio e Memória
Introdução à Biblioteconomia e Ciência da Informação	Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
Introdução à Museologia	Cultura Brasileira 1
Introdução ao Trabalho de Conclusão de Curso	História Regional
Museologia 1	História Social e Política do Brasil
Museologia 2	Introdução ao Estudo da História
Museologia 3	Fundamentos de Linguagem Visual
	História da Arte no Brasil

Elenco de Disciplinas da Cadeia Seletiva (total de 2):

Antropologia da Arte	Sociedades Camponesas
Cultura e Meio Ambiente	Sociedades Indígenas
Estudos Afro-brasileiros	Tradições Culturais Brasileiras
Pensamento Antropológico Brasileiro	

Elenco de Disciplinas Optativas:

Introdução à Administração	Catálogo
Botânica dos Biomas Brasileiros	Classificação
Etnobotânica do Cerrado	Documentação
Direitos Humanos e Cidadania	Editoração
Computação Gráfica Aplicada a Ilustração Científica 1	Elaboração e Manutenção de Tesouros
Computação Gráfica Aplicada a Ilustração Científica 2	Estudo de Usuários
Elementos de Linguagem Estética e História da Arte 2	Formação e Desenvolvimento de Acervos
Oficina Básica de Artes Cênicas 1	Gerência de Sistemas de Informação
Introdução à Ciência da Computação	História do Livro e das Bibliotecas
Introdução à Microinformática	Indexação
Introdução ao Processamento de Dados	Introdução à Arquivologia
Arquivo, Cinema, Informação e Memória	Linguagens Documentárias
Bibliografia Brasileira	Notariado
Bibliografia Geral	Organização do Trabalho Intelectual

Organização e Tratamento de Materiais Especiais
Planejamento e Elaboração de Bases de Dados
Redes de Informação e Transferência de Dados
Reprografia
Técnicas de Editoração
Usabilidade na Interação Humano Computador
Antropologia Urbana
Identidade e Relações Interétnicas
Teoria Antropológica 1
Documentário
Fotografia e Iluminação
Introdução à Fotografia
Leitura dos Meios de Comunicação
Desenho Aplicado 1
Fotografia e Vídeo
História da Arte e da Tecnologia
Introdução ao Desenho Industrial
Oficina de Modelos e Maquetes
Ciências do Ambiente
Ecologia Básica
Educação Ambiental
Fundamentos de Ecologia e Evolução
Meio Ambiente Físico e Ecossistemas
Métodos em Ecologia
EFLBiologia da Conservação
Estatística Aplicada
Estética e Cultura de Massa
Aprendizagem, Tecnologia e EAD
Epistemologia das Ciências Humanas e Sociais
Ética
Evolução do Pensamento Filosófico e Científico
História da Ciência 1
História da Ciência 2
Introdução à Filosofia
Cartografia
Fotointerpretação
Geografia Humana 1
Geomorfologia
Políticas Públicas e Meio Ambiente
Cultura e Cidade – Brasil Contemporâneo
História Contemporânea 1
História Contemporânea 2
História Contemporânea 3
História da África 1
História da África 2
História da África Pré-colonial
História do Brasil 1
História do Brasil 2

História do Brasil 3
História Moderna 1
História Moderna 2
Tópicos Especiais em História do Brasil (Temas fundamentais da Eco-História do Brasil)
Educação Ambiental Sustentável
Ilustração Científica
Ateliê de Arte Visual 1
Fundamentos da História da Terra
Geologia Ambiental
Geologia Geral
Paleontologia
Oficina de Texto 1
Tecnologia da Comunicação
Francês Instrumental 1
Francês Instrumental 2
Inglês Instrumental 1
Inglês Instrumental 2
Leitura e Produção de Textos
Fundamentos da Arte na Educação
Técnicas Audiovisuais de Educação
Vegetação Aplicada ao Paisagismo
Introdução à Metodologia das Ciências Sociais
Introdução à Sociologia
Sociologia da Comunicação
Sociologia da Cultura
Teoria Sociológica 1
Introdução à Arquitetura e Urbanismo
Animação
Arte Eletrônica 1
Desenho 1
VIS-Desenho 2
Elementos de Linguagem, Arte e Cultura Popular
História da Arte 1
História da Arte 2
História da Arte 3
História da Arte Antiga
História da Arte Contemporânea
História da Arte Medieval
História da Arte Moderna
Infoestética 1 – Estética das Imagens Informáticas
Intervenção/Performance/Instalação
Introdução à Escultura
Introdução à Gravura
Introdução à Pintura
Introdução às Técnicas Artesanais
Materiais em Arte 1
Oficina Básica de Artes Plásticas 1

Oficina Básica de Cinema
Oficina de Fotografia 1
Seminário em Teoria, Crítica e História da Arte 1
Técnica de Gravura 1

Técnica de Gravura 2
Técnica de Gravura 3
Tecnologias Contemporâneas em Arte-educação
Vídeo-Arte

