

FAUSTO ROBERTO POÇO VIANA

**ELABORAÇÃO E VIABILIDADE DE UM MUSEU DE
TEATRO NA CIDADE DE SÃO PAULO**

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Cristina Bruno

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas

**Lisboa
2010**

FAUSTO ROBERTO POÇO VIANA

**ELABORAÇÃO E VIABILIDADE DE UM MUSEU DE
TEATRO NA CIDADE DE SÃO PAULO**

Tese apresentada para a obtenção do Grau de Doutor em Museologia no Curso de Doutoramento em Museologia 3º Ciclo, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Orientadora: Profª. Drª. Cristina Bruno

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Departamento de Arquitetura, Urbanismo, Geografia e Artes Plásticas

**Lisboa
2010**



Esta janela deve ser recortada, deixando
entrever a folha de baixo

Dedicatória

A todos os curiosos por pesquisa. Os que perguntam e querem saber os porquês. Os que não se conformam diante do *não* burocrático, do “*isso não pode!*” e do “*isso não vai dar certo!*”.

A todos que perseveram na ideia, que vão adiante, e só param – não desistem! – quando seu ponto de vista ficou provado. Ou não...

A todos que, depois de pesquisas enormes, recomeçam outra.

A todos que ainda se alegram de encontrar uma pequena informação sobre alguma coisa quando todos diziam: “não há mais nada aí para se investigar”. E havia: uma foto, um texto, um anúncio de jornal, um comentário de alguém em um *journal* qualquer...

A todos que mantêm o olhar atento, o prazer da pesquisa e da investigação.

À vida e aos amores.

Ao Kim.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Cristina Bruno, pelo suporte imediato ao projeto, pelo estímulo constante, o incentivo permanente, o exemplo que ela nem sabe que deu: pelo seu conteúdo, sua formação, sua trajetória. Sem ela, não haveria este trabalho.

À Dra. Madalena Bráz Teixeira – *chic*, forte e madura – que foi quem primeiro viu um doutorado neste projeto. E me mostrou o mundo das *Violettes cristallisées*.

À Judite Primo, que aceitou e encaminhou o projeto academicamente.

Ao Prof. Mário Moutinho, que ofereceu ideias incríveis na qualificação.

À Dina Caetano Dimas e Paula Cruz, pelo apoio durante o estágio de pós-doutorado em Lisboa.

À Rosane Muniz, pela revisão primorosa mais uma vez e por uma parceria que rende e renderá frutos, para muitos.

À Elizabeth Azevedo, pelo incentivo, discussões, e por toda a amolação (que vai continuar) dos últimos anos.

Há uma *legião* de pessoas a quem devo agradecer:

São Paulo:

Aos meus familiares, pelo apoio incondicional e algumas vezes, financeiro: Venina, Paulo José, Pedro e Paulo (também pelas abençoadas milhas!); À Carol e à Paula, que oras, o que se pode fazer se são tão fofas?; Ao meu pai, Pedro Gomes Viana, e à Rosana, que “não entendem quanto eu vou ganhar com isso”, mas apoiam, então já é um começo; À inspirada Profa. Dra. Eva Blay, pelo material pessoal da pesquisa dela sobre a Vila Maria Zélia; À amada Profa. Dra. Maria Cecília Loschiavo, da FAU-USP; Ao Renato Rebouças Bollelli, ao Luiz Fernando Marques e à Sara Antunes (que redescobriu a Vila Maria Zélia), do Grupo XIX de Teatro, mesmo que em trajetórias paralelas no momento; Ao José Luiz de Moraes, diretor do MAE USP; À Eleuza Gouveia, da Biblioteca do MAE-USP; Ao pessoal da biblioteca da Escola Paulista de Sociologia de São Paulo, que encontrou os trabalhos da Waldisa

Guarnieri; Ao pessoal do meu Departamento, da Secretaria: Anízio, Robenilto, Andreia e Sr. José; ao Gustavo, pelas gravações dos CDs; Ao Felisberto Sabino da Costa, que entendeu e apoiou; Ao Rogério Costa Alencar, pelo conhecimento cibernético; À Profa. Ra. Giuliana Ragusa, da FFLCH-USP; À Daisy de Moraes, pelo apoio na hora certa e o encaminhamento ao **Rafael XXXX**, pelos desenhos executados; Ao Sr. Edécio, o “Seu Dedé da Vila”, pelas inúmeras vezes que já falei com ele; À Éride e à Ana, da Associação de Moradores e a todos os moradores da Vila Maria Zélia, inclusive os que nem sonham que eu existo; Ao Márcio Sgreccia e ao Maurício Stocco, do Museu do Theatro Municipal; aos alunos da disciplina “*A indumentária em cena e fora dela: o espetáculo não pode parar*”, especialmente Martha, Manon e Luz; Aos meus orientandos, especialmente o Marcello Girotti e o Dalmir Rogério, que têm dividido esta paixão sobre o tema de forma mais frequente; Ao Hilton Marques, que prova que inteligência é um patrimônio de valor inestimável; A todos os que participaram da pesquisa na Internet e aos que dividiram preocupações e ideias sobre o Museu de Teatro.

Lisboa:

À Maria João Pombo, que eu e o Kim adoramos; À estimada Sônia Luís, que cuidou de tudo com tanto carinho; À Conceição Mendes, ao Paulo Moraes Alexandre e à Dra. Margarida, da Escola Superior de Teatro e Cinema; Ao José Carlos Alvarez, à Sophia e à Guida, bem como à Glória Ribeiro, do Museu do Teatro, em Lisboa; À Dra. Natália Correia Guedes e esposo, pela generosa acolhida e pela autorização de cópia da sua tese sobre o Museu de Indumentária em Lisboa; À Dra. Ana Brandão, à Rosário Severo, Dra. Maria Tereza Sérgio, Xênia Flores Ribeiro e Elsa Mangas Ferraz, do Museu Nacional do Traje e da Moda, pela simpatia e generosidade; À Dra. Clara Vaz Pinto, por tudo que deu certo e pelo que não deu, mas que também não entendi até agora; ao Emanuel Andrade C. Sancho e Glória Maria Marreiros... que nem são de Lisboa, são de *São Brás de Alportel*.

A todos, muito obrigado. Pesquisa já é bom; com amigos, então...

RESUMO

Esta tese é um trabalho de pesquisa que propõe um projeto museológico para um Museu de Teatro na cidade de São Paulo. Através das potencialidades encontradas, este pode ser um modelo pioneiro de museu universitário, ligado à Universidade de São Paulo e embasado na teoria e na prática da sociomuseologia.

O Museu é poli-nuclear, com duas sedes principais: o prédio sob o Viaduto do Chá, na região central e os prédios da Vila Maria Zélia, na região do Belenzinho. O Museu de Teatro da cidade de São Paulo terá a responsabilidade de identificar, valorizar e preservar os vetores da memória do fazer teatral na cidade de São Paulo, a partir da musealização do trabalho dos profissionais de teatro, responsáveis pela gênese do processo de encenação, colocando-os em cena, na luz da ribalta.

Palavras-chave:

Museologia; teatro; museu; museu de teatro; artes

ABSTRACT

This thesis is a research that proposes a museological program for a Theater Museum in the city of São Paulo, Brazil. Through the potentials identified, this might be a leading model for a university museum, connected to the University of São Paulo and with theoretical and practical basis on social museology.

The museum has two nuclei, one in downtown São Paulo and the other in the district of Belenzinho. The São Paulo Theater Museum will be responsible for identifying, valuing and preserving the memory of the theatrical activities in the city, through the musealization of the theater workers, responsible for the genesis of the process of performance, showing their work in the limelight.

Key words:

Museology; Theater; Museum; Theater Museum; arts

INDICE GERAL

	página
Introdução.....	04
Capítulo 01. Breve histórico dos temas envolvidos	
1.1. Um breve histórico da museologia em São Paulo.....	
1.1.1. As primeiras manifestações museológicas em São Paulo..	
1.1.2. Entendendo a museologia em São Paulo.....	
1.1.2.1. O início do século- O Museu Paulista.....	
1.1.2.2. A criação do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo	
1.1.2.3. As décadas de 1940 e 50.....	
1.1.2.4. Os museus históricos e pedagógicos.....	
1.1.2.5. A museologia entra na Academia.....	
1.1.2.6. Reflexos da contemporaneidade.....	
1.2. Um breve histórico dos acontecimentos teatrais na cidade de São Paulo	
1.2.1. Lacunas teatrais, mas não cênicas?.....	
1.2.2. A Casa da Ópera	
1.2.3. Dois pequenos teatros: o do Palácio e o Batuira.....	
1.2.4. O Teatro São José.....	
1.2.5. São Paulo no processo da expansão	
1.2.6. O Theatro Municipal de São Paulo.....	
1.2.7. Depois do Municipal, o que há para se dizer?.....	
1.2.8. A cenografia marcando o fazer teatral.....	
1.2.9. O Arena e o Oficina – a pesquisa se aprofunda.....	
1.2.10. Como sair de um impasse: o registro das produções teatrais em São Paulo pós-1975.....	
1.3. O encontro na modernidade: os museus e os teatros.....	

Capítulo 02. A USP e seus museus.....	
2.1. A USP em números.....	
2.2. A chegada dos museus na USP.....	
2.3. USP: seus museus e como eles são regidos.....	
2.4. O tripé pesquisa-ensino-extensão.....	
2.5. A gestão dos museus propriamente dita.....	
2.5.1. O regimento dos museus- o MAC.....	
2.5.2. O regimento dos museus- o MAE.....	
2.5.3. O regimento dos museus- o Museu Paulista.....	
2.5.4. O regimento dos museus- o Museu de Zoologia.....	
2.6.1. O papel dos museus universitários.....	
2.6.2. O Diagnóstico sobre as potencialidades museológicas da USP.....	
2.6.3. O que era a proposta do Grupo de Trabalho do Museu de ciências.....	
2.6.4. A instalação do Museu de Ciências.....	
2.6.5. O regimento do Museu de Ciências- comentários.....	
2.6.6. Uma breve avaliação das atividades do Museu de Ciências.....	
2.7. Para se iniciar um Museu na USP é preciso.....	
 Capítulo 03. A Vila Maria Zélia	
3.1. Jorge Street – o homem, o empresário, o mito.....	
3.2. A proposta da Vila Maria Zélia.....	
3.2.1. A Vila foi um condomínio fechado?	
3.2.2. A Vila foi a primeira vila industrial do Brasil?	
3.2.3. A Vila foi a primeira vila industrial de São Paulo?.....	
3.3. O projeto da Vila Maria Zélia.....	
3.3.1. O arquiteto e o administrador.....	
3.3.2. Inspiração: A Vila de Saltaire.....	

3.3.3. O projeto geral.....	
3.3.4. Uma visão geral dos prédios.....	
3.3.4.1. Creche e jardim-de-infância.....	
3.3.4.2. Escola de Meninos e Escola de Meninas.....	
3.3.4.3. O quarteirão dos solteiros.....	
3.3.4.4. Açougue e farmácia.....	
3.3.4.5. Restaurante.....	
3.3.4.6. Igreja.....	
3.3.4.7. Armazém.....	
3.3.4.8. Teatro, casa das máquinas e coreto.....	
3.3.4.9. Praça de esportes.....	
3.4. Enfim, as moradias e as regras para viver na Vila	
3.5. Os moradores da Vila ontem e hoje.....	
3.6. A pesquisa de 2004 do Projeto de Revitalização da Vila.....	
3.7. A proposta do Museu do Trabalho em 2004 para os moradores.....	
3.8. Perfil da Vila hoje.....	
3.9. Projetos que a Vila já contemplou.....	

Capítulo 04. O projeto museológico

4.1. Introdução ao programa museológico.....	
4.1.1. Museus de teatro no mundo.....	
4.1.2. Um museu que não é de teatro, mas é de referência.....	
4.2. Programa museológico: as bases teóricas.....	
4.2.1. Apresentação.....	
4.2.2. O recorte patrimonial.....	
4.2.3. O conceito gerador.....	
4.2.4. Objetivos.....	
4.2.5. Justificativas	

4.2.6.	Avaliação sobre princípios preservacionistas.....	
4.2.7.	O modelo museológico.....	
4.3.	Programa museológico: as bases práticas.....	
4.3.1.	O planejamento.....	
4.3.2.	A vocação do museu.....	
4.3.3.	A natureza do acervo.....	
4.3.3.1.	Acervo de objetos.....	
4.3.3.2.	Acervo iconográfico.....	
4.3.3.3.	Acervo imaterial.....	
4.3.4.	Problemática científico-cultural e avaliação institucional.....	
4.3.5.	Financiamento.....	
4.3.6.	Modelo de gestão.....	
4.4.	Programa museológico: os programas.....	
4.4.1.	Políticas sócio culturais em ebulição.....	
4.4.2.	Política.....	
4.4.3.	Economia.....	
4.4.4.	Educação e cultura.....	
4.4.5.	Quem é o público deste museu?.....	
4.4.6.	PRINCIPAIS PROGRAMAS DO MUSEU	
4.4.6.1.	Programa de pesquisa.....	
4.4.6.2.	Programa de salvaguarda	
4.4.6.2.1.	O Centro de Referência: dois vetores temáticos.....	
4.4.6.2.2.	A coleção de referência bibliográfica do museu.....	
4.4.6.2.3.	Reserva técnica.....	
4.4.6.3.	Programa de comunicação	
4.4.6.4.	Programa arquitetônico.....	
4.4.6.4.1.	As razões da escolha da Vila Maria Zélia.....	
4.4.6.4.2.	As razões da escolha do prédio	

embaixo do Viaduto do Chá.	
4.4.6.4.3. As frentes de trabalho: concepções para os espaços cênicos / museológicos.....	
A- Dossiê Espaço Central.....	
B- Dossiê Armazém.....	
C- Dossiê Restaurante.....	
D- Dossiê Escola de Meninos.....	
E- Dossiê Escola de Meninas.....	
F- Dossiê dos demais prédios.....	
Conclusão.....	
Bibliografia.....	
Apêndices.....	I
Apêndice 01- Os viajantes e o Brasil.....	II
Apêndice 02- A trajetória do termo museu e algumas de suas implicações	
Apêndice 03- Crepúsculos museológicos.....	
Anexos.....	
Anexo 01- Museus na cidade de São Paulo.....	
Anexo 02- Teatros de São Paulo por ano de inauguração (até 1958)...	

UM MUSEU DE TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

INTRODUÇÃO

Esta tese de doutoramento traz como proposta trabalhar com duas áreas bastante grandes do conhecimento humano: as artes cênicas e a museologia, em ação combinada para engendrar o Museu de Teatro na cidade de São Paulo. Acima de tudo, o que este trabalho almeja é responder às ansiedades dos profissionais e pessoas envolvidas nestes dois fazeres.

Trata-se de um trabalho escrito para pessoas, das mais diversas classes (sociais, artísticas, científicas...) e que não necessariamente pertençam ao mundo acadêmico. A difícil tarefa era conciliar os interesses acadêmicos com os do leitor que vai folhear o trabalho em busca de propostas simples, escritas de maneira direta e acessível. Havia a necessidade, inclusive, de se trabalhar de tal forma que o resultado final pudesse ser julgado por um júri avaliativo que conduzisse à obtenção do grau de doutor em museologia.

Estava ainda em jogo a dificuldade de um trabalho escrito que seria apresentado em Lisboa, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, o que de certa forma gerou a preocupação de se estar trabalhando com pessoas de um mundo acadêmico distante do que estou acostumado. Com normas próprias, regras específicas e apenas um elemento comum mais forte – a língua.

Outras variantes foram se apresentando: os grupos de indivíduos envolvidos, suas áreas de atuação, seus mais diversos interesses (dos mais nobres aos menos dignos), os espaços físicos envolvidos¹... Mas havia, em síntese, apenas um denominador central: pessoas. Pessoas que iriam ler e julgar o trabalho; que iriam participar de todo o processo de elaboração de projetos, que incluía a elaboração de um museu de teatro. Seres que buscariam este trabalho como fonte de referência, no futuro, se algum mérito fosse atingido.

¹ O espaço físico, por mais que “dialogue”, que expresse características próprias, só o faz em função do grupo que ali habita, habitou ou habitará. No nosso caso, um dos espaços físicos principais, a Vila Maria Zélia, traz todos estes itens potencialmente desenvolvidos.

Não havia como não ser fiel aos meus próprios princípios.

Minha área básica de formação é a arte teatral. Sou formado em Artes Cênicas, com habilitação em cenografia e indumentária, e venho trabalhando nesta área há cerca de vinte anos. O interesse por acervos teatrais vem de há muito tempo, pela necessidade da própria profissão. Para se criar os figurinos e cenários de um novo espetáculo, muitas vezes opta-se por re-aproveitar tudo aquilo que já foi utilizado em montagens anteriores. As fontes de pesquisa são inúmeras – os croquis feitos pelos artistas, as fotos dos espetáculos, as peças propriamente ditas... Parece tão simples.

Um grande cenógrafo *brasileiro*, que era italiano de nascimento, Gianni Ratto², disse uma vez que a cenografia era uma arte descartável. Não poderia ter sido mais mal entendido.

Uma geração de cenógrafos passou a entender que sua arte era descartável, quando na verdade o conceito que estava implícito era o de efêmero – a arte teatral acontece naquele momento em que se manifesta a relação entre os atores e a plateia que vai até lá para vivenciar com eles o rito teatral. A cenografia, os figurinos, a iluminação, a sonoplastia e todos os outros elementos do espetáculo interagem para que possam juntos provocar uma mudança naqueles espectadores. Sem cenografia, figurinos e atores, por exemplo, não há espetáculo.

Documentar a arte do efêmero é um tema que tem sido discutido nas mais variadas fontes de pesquisa. Na última Quadrienal de Cenografia de Praga³, por exemplo, um dos temas principais foi justamente este: “capturando a cenografia”. Como guardar, registrar, documentar uma arte que é breve e que acontece ali, com a presença dos espectadores? Não há unanimidades, no entanto: gravações de todo o tipo foram sugeridas, fotografias, registros pessoais, depoimentos... Mas algo de

² Gianni Ratto nasceu em Milão, na Itália, em 27 de agosto de 1916. Faleceu em São Paulo, em 30 de dezembro de 2005. Dirigiu mais de 80 peças, fez a iluminação de mais de 90 e cenários para mais de 140 espetáculos, entre líricos, dramáticos e balés. (in MUNIZ, Rosane (2007). *Relatório de qualificação de mestrado*. São Paulo: CAC ECA USP, p.123)

³ A edição foi a de número 11, em 2007. O evento reúne profissionais da cenografia, indumentária, arquitetura e técnica teatral na cidade de Praga, na República Tcheca. As atividades da Quadrienal tiveram seu início em 1967.

fundamental ficou lançado: que os registros do processo criativo eram determinantes para que gerações posteriores pudessem ter acesso ao que foi pensado para o espetáculo. Seriam cadernos e notas de direção, croquis de cenários e figurinos, processos investigativos... E uma decisão pareceu muito importante: que os realizadores deveriam fazer uma reflexão sobre seu trabalho, para que esta autoanálise entrasse como um fechamento do fazer cênico, o que faria com que o artista também se tornasse um pesquisador-pedagogo, cujas funções não se encerrariam com o fechar do pano.

Os cenógrafos precisavam entender a necessidade de preservação do seu trabalho, principalmente o que sobrou dele. O próprio Gianni Ratto mantinha em casa pastas com todo o seu trabalho de setenta anos sistematicamente organizado. O que prova que ele tinha clareza no que se refere à utilização de acervos. Como provou MUNIZ⁴ em sua dissertação de mestrado, o *maestro* da cenografia brasileira era, inclusive, autorreferente, aproveitando seu próprio trabalho em diversas oportunidades. A vasta biblioteca compunha este painel de referência à pesquisa e entendimento da tradição, que Ratto fazia tão bem.

Eu parti então, dentro da minha trajetória de vida, a preservar acervos teatrais – e não vou falar dos meus hábitos colecionistas *pessoais*. A primeira oportunidade surgida foi no Teatro São Pedro⁵, no Centro de Memória da Ópera⁶, onde pela primeira vez me resenti do fato de não ter formação em museologia – todas as portas eram fechadas para quem não possuía a tal “formação”, que se discute até hoje qual seria a ideal. Na ocasião, convidei uma pesquisadora do Museu Paulista da Universidade de São Paulo, Teresa Cristina de Paula⁷, que prontamente atendeu ao pedido de ir nos visitar.

⁴ O nome da dissertação é: *A trajetória de Gianni Ratto na indumentária*, e foi defendida em 2008 na ECA-USP.

⁵ O Teatro São Pedro foi inaugurado em 20 de janeiro de 1917. Seu idealizador foi Manuel Ferreira Lopes, um jovem português que fez fortuna com casas de espetáculos em São Paulo e no Rio de Janeiro. O projeto do teatro foi desenvolvido por Augusto Bernardelli Marchesini e a construção foi supervisionada pelo engenheiro Antonio Alves Villares da Silva.

⁶ O Centro de Memória da Ópera foi inaugurado em 2001, com o acervo da Casa Teatral Temaghi. Encerrou suas atividades em 2007.

⁷ Teresa Cristina Toledo de Paula é graduada em História pela Universidade de São Paulo (1981). Pós-graduada em Museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de SP (1986-1988); em Conservação / Restauração de têxteis no The Textile Conservation Centre, Courtauld Institute of Arts, como bolsista da Samuel Kress Foundation (Art Fellowship for Independent Advanced Training,

Eram sete mil peças de roupa, herdadas pelo governo do Estado de São Paulo da antiga Casa Teatral Temaghi⁸. De Paula abria ali, de forma muito interessante, muitas possibilidades de salvaguarda daquele acervo, muitas impossíveis de se atender pelas próprias características do conjunto, que ainda era utilizado pelo teatro em suas montagens.

O que tentamos estabelecer ali como política de utilização só seria desenvolvido mais tarde, desta feita já no Theatro Municipal de São Paulo⁹. Era o projeto *Traje em Cena*, que desenvolveu trabalhos de catalogação, conservação, higienização e armazenamento da coleção de trajes do Theatro Municipal de São Paulo. Deste projeto surgiu a publicação *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais*, que foi distribuída para todo o país.

A partir de então, com a crescente busca de pessoas comuns (neste caso, sem formação universitária, mas responsáveis pela guarda de acervos de têxteis, e não só teatrais) e pesquisadores interessados no tema, surgiu a necessidade de se ampliar os estudos nesta área.

Eu devo confessar que minha preocupação inicial, no ano 2000, era a de guardar os acervos para que eles não se perdessem, levando com eles fontes de pesquisa inestimáveis. Entendia, de forma rudimentar, que de alguma forma aquele material deveria ser levado a conhecimento público tanto para fruição estética como para se justificar o investimento do dinheiro público (o teatro era estatal) no fazer

1993). Trabalha em museus de São Paulo desde 1981. Mestre no tema conservação / restauração de têxteis (Ação Cultural-ECA/USP 1998) e Doutora no tema Tecidos no Brasil (Ação Cultural-ECA / USP, 2004), é especialista em conservação e restauro da Universidade de São Paulo desde 1989. (Currículo Lattes, acessado em 09 de julho, 2009 em <http://lattes.cnpq.br/5135414583775482>)

⁸ A Casa Teatral Temaghi foi fundada em 1919, pelo Sr. Amadeu Temaghi, que trouxe para o Brasil, fugindo do fascismo na Itália, um lote de peças que aguilhoara nos tempos em que era diretor de cena de uma companhia de teatro genovesa. A loja continuou pertencendo à família, mesmo com a morte do fundador em 1938 e fechou definitivamente em 1999. A doação do acervo foi feita ao Estado pelo Sr. Fausto Favale. Tempos depois, o Centro de Memória da Ópera foi desfeito e o acervo está guardado em um depósito na região central de São Paulo.

⁹ O Theatro Municipal de São Paulo foi inaugurado em 1911. Uma réplica do Opera Garnier de Paris, foi inaugurado pela aristocracia paulista que desejava ter um teatro que refletisse o seu desenvolvimento financeiro. O arquiteto foi Ramos de Azevedo, que coordenou uma equipe significativa no Brasil e na Europa, importando grande parte dos itens que ainda hoje adornam o teatro. A tipologia da sala é italiana.

artístico. Talvez fosse um pouco egoístico, claro, no sentido de determinar eu mesmo o que seria mais importante preservar.

Quando vejo, então, há alguns anos o interesse de grupos de pessoas em trabalhar neste ramo, meu olhar passa a ser no sentido de como ajudar, formar e expandir os conhecimentos nesta área. Já dentro das “trincheiras” universitárias – o que pode ser muito bom em alguns casos, notadamente no que se refere à obtenção de bolsas de apoio à pesquisa – e como professor na área da cenografia e indumentária, passo a realizar estudos mais frequentes e significativos na área da museologia.

Dentro desta estratégia, fiz um programa de estudos em vários museus europeus, com base no Museu Nacional do Traje de Portugal, sob a orientação da Dra. Madalena Bráz Teixeira. Este trabalho foi relatado no documento *Antes que Não Haja Mais Pano para a Manga*¹⁰, uma complexa descrição das atividades de conservação, higienização, catalogação e armazenamento em diversos museus europeus. Na Europa em geral, visitei o Museo del Traje de Madrid, o Musée de La Mode e de Costume- Palais Galliera, o Victoria and Albert Museum, o Centre National du Costume de Scène, em Moulins, o Museu de Terrassa (Barcelona), o Musée Crozatier em Le Puy en Velay, o Museu de Artes Decorativas e Museu de Tecidos em Lyon, o Museu da Moda de Bath, o Museu do Teatro de Viena e os Apartamentos Imperiais da Imperatriz Elisabeth.

Entre os museus portugueses, o do Traje, o do Teatro, o de Etnologia, do Oriente, dos Coches, de Arte Antiga, Calouste Gulbenkian e de Arqueologia. Fora de Lisboa, o Museu do Traje de Viana do Castelo e a grande surpresa da pesquisa, o Museu do Traje de São Brás do Alportel.

São Brás foi um ponto de virada na minha forma de ver o mundo da museologia, como veremos no texto do capítulo 04. Foi também o início do meu aprofundamento de relações com a sociomuseologia.

¹⁰ O material está disponível na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes, na USP e *online*, no link: <http://tramasdocafecomleite.wordpress.com>

O trabalho com pessoas é um universo complexo e delicado. Eu trazia, até pouco tempo, uma noção de que o importante era apenas o patrimônio, sua salvaguarda e proteção. Foi no cruzamento da arte com a museologia que comecei a repensar este conceito, apoiado pela definição de sociomuseologia, citada por MOUTINHO¹¹ da seguinte forma:

A Sociomuseologia constitui-se assim como uma área disciplinar de ensino, investigação e actuação que privilegia a articulação da museologia em particular com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, do Estudo do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planeamento do Território.

A abordagem multidisciplinar da Sociomuseologia visa consolidar o reconhecimento da museologia como recurso para o desenvolvimento sustentável da humanidade, assente na igualdade de oportunidades e na inclusão social e económica.

A Sociomuseologia assenta a sua intervenção social no património cultural e natural, tangível e intangível da humanidade, reconhecendo a hibridação, sobreposição, coexistência de múltiplas culturas / identidades num mesmo território e de vários territórios sociais articulando-se ou não num mesmo território espacial.

O que caracteriza a Sociomuseologia não é propriamente a natureza dos seus pressupostos e dos seus objectivos, como acontece em outras áreas do conhecimento, mas a interdisciplinaridade com que apela a áreas do conhecimento perfeitamente consolidadas e as relaciona com a Museologia propriamente dita.

É curiosa a aproximação entre museologia e as artes cênicas, notadamente o teatro. O fazer cênico também é uma área transdisciplinar¹², multidisciplinar e interdisciplinar.

Enquanto arte transdisciplinar, o teatro, articulado com várias outras áreas do conhecimento humano, tais como a sociologia, a antropologia e a psicologia, pode causar transformações que, como na definição de MOUTINHO acima, possibilitem mudanças nas relações sociais.

¹¹ O texto faz parte do seguinte fórum de discussões: <http://www.minom-icom.net/forum.htm>, acedido em 09 de julho, 2009.

¹² A Transdisciplinaridade é uma proposta visionária que tem em vista a evolução do ser humano e da sociedade. A cultura transdisciplinar se propõe a explorar o que está ao mesmo tempo entre, através e além das disciplinas. O olhar disciplinar é, em si, parcial, pois 1) estuda fragmentos de um único nível de realidade; 2) apoia-se na ordem, na separabilidade e na racionalidade; 3) utiliza a lógica da exclusão. Assentado no modelo clássico da física clássica, o olhar disciplinar dirige-se a uma parte do todo, e não ao todo; dicotomiza sujeito e objeto; considera a realidade como unidimensional; observa as regularidades dos fenômenos, as descreve, as significa e as reproduz. (definição de Maria F. de Mello, do Centro de Estudos da Transdisciplinaridade de São Paulo [CETRANS], acedido em 09 de julho, 2009 em <http://www.cetrans.com.br/novo/textos/sobre-o-olhar-transd.pdf>.)

O teatro – e não é só uma tendência contemporânea, como cita Antônio Nóbrega¹³ em entrevista – é também uma arte multidisciplinar:

O tipo de intérprete que sou é o que poderia se chamar de um *intérprete multidisciplinar*, pois tenho a dança, a mímica, a habilidade circense e a música como formas de expressão. Essa é a base de meu teatro e os espetáculos que crio têm essa característica aglutinadora.

Parece-me que com o ator moderno, já a partir do início do século passado, houve uma divisão profunda entre os intérpretes que falavam e aqueles que só se utilizavam do corpo. Esse processo foi acontecendo no Ocidente depois do período áureo da *Commedia dell'arte*. Ou seja, desde o teatro renascentista o ator vem desligando-se do universo multidisciplinar do qual participava. Os atores da *Commedia dell'arte* dominavam a voz falada e cantada e tinham extraordinário desempenho corporal. Eles compunham pequenos livros de textos - os Zibaldones - nos quais reuniam textos, histórias, canções, procedimentos retóricos, discursos etc. uma espécie de *banco* de repertório teatral para utilização em várias situações. Diferentemente, a dança clássica, o *ballet* clássico, em que pese ser um patrimônio cultural maravilhoso, levou a tal extremo o virtuosismo pirotécnico que o bailarino, ao se expressar, não dispõe de outro recurso a não ser o virtuosismo corporal. Por outro lado, o intérprete, que ficou à margem dessa rígida formação corporal, guardou apenas a familiaridade com as palavras para se expressar¹⁴.

O teatro ainda pode ser visto como arte interdisciplinar, apesar do que aponta Piaget, que diz que a interdisciplinaridade é o caminho para a transdisciplinaridade, “etapa que não ficaria na interação e reciprocidade entre as ciências, mas alcançaria um estágio onde não haveria mais fronteiras entre as disciplinas”¹⁵.

A proposta deste projeto visa **juntar as duas áreas sob o prisma do interesse da comunidade em que se insere.**

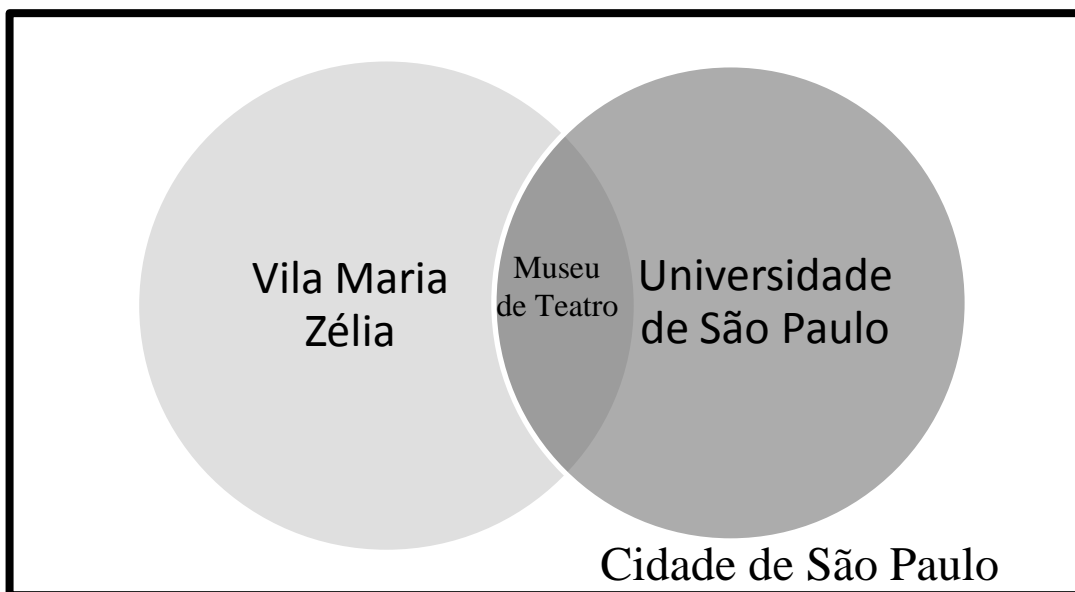
Como poderá ser visto, se este projeto for retirado do local para o qual ele foi desenhado, a Vila Maria Zélia, na cidade de São Paulo, ele deverá ser reformatado em função das necessidades da comunidade em que passará a se assentar.

¹³ Antonio Nóbrega é um artista brasileiro que se dedica ao resgate de tradições populares de artes cênicas, como danças, folguedos e músicas.

¹⁴ in COELHO, Marco Antônio e FALCAO, Aluísio. Antônio Nóbrega: um artista multidisciplinar. *Estud. av.* [online]. 1995, vol.9, n.23, pp. 59-70. ISSN 0103-4014. doi: 10.1590/S0103-40141995000100005.

¹⁵ in PIAGET, Jean. *L'épistémologie des relations interdisciplinaires*". In: OCDE/CERI, *L'interdisciplinarité: problèmes d'enseignement et de recherche dans les universités*. Paris, OCDE, 1972, p.144.

Nasce o projeto do Museu de Teatro da intersecção entre o macro e dois microcosmos principais, que poderiam ser sintetizados da seguinte forma:



Na proposta, levou-se em consideração a cidade de São Paulo como o local em que o Museu se assenta – assim sendo, a sua comunidade foi ouvida em diversas instâncias para que sua voz fosse devidamente representada.

Apresentação do tema central da tese

Todas as questões foram trabalhadas em torno de um eixo principal, a saber:

O projeto trata da elaboração de um Museu do Teatro, nas dependências da Vila Maria Zélia, e nos baixos do Viaduto do Chá, na Cidade de São Paulo, que buscará, por meio de suas atividades, trabalhar em conjunto às comunidades com que interage na sua área de atuação, identificando, preservando e ampliando a discussão sobre o patrimônio público, nas diversas facetas que o projeto irá apresentar. Um exemplo é o que diz respeito diretamente às suas coleções de teatro (cujas diretrizes deverão ser determinadas por grupos e não por uma pessoa) e aos prédios da Vila Maria Zélia, que são eles próprios uma estrutura que deve passar do questionamento de *patrimônio* para *herança*.

Os esforços de criação e identificação em todas as instâncias deverão ser reforçados para beneficiar as gerações contemporâneas e as futuras, para seu uso, expansão de conhecimento e fruição do fazer artístico, nos significados que pode atingir nas duas disciplinas de base: o teatro e a museologia.

O trabalho desenvolve **um Programa Museológico, que leva a um estudo de viabilidade, que faz com que se elabore um Plano de Gestão. A tese propriamente dita é isso:** Um programa de gestão museológica que tem um estudo de viabilidade.

Objeto de estudo

O objeto de estudo desta pesquisa é a elaboração de um programa museológico para um museu de teatro na cidade de São Paulo. O tema “criação de museus de teatro” tem sido discutido há muito tempo nos mais diversos países, dada a importância da atividade dramática como forma de expressão do ser humano e sua colocação na vida social cotidiana de significativas parcelas das populações.

Não chegou ao nosso conhecimento, até a presente data, uma proposta anterior de criação de um museu voltado às artes teatrais performáticas na cidade de São Paulo, no âmbito de um sistema. Há um plano que contemplou a criação do Museu do Theatro Municipal de São Paulo, que está em fase bastante difícil da sua existência, como será visto, mas que é museu da municipalidade que limita seu acervo aos espetáculos apresentados naquele teatro, voltado atualmente à ópera e a ao balé. Não cobre, portanto, de maneira significativa, a produção teatral da cidade de São Paulo, que conta hoje com mais de cem salas de espetáculo, em níveis públicos e privados e em diversas tipologias.

Uma observação atenta permitirá entender o que a ampliação do termo Museu **do** Teatro para Museu **de** Teatro significa. Um Museu de Teatro teria um olhar mais generoso e abrangente para com a produção local da capital paulista,

tornando-se uma instituição de cunho mais democrático e menos elitizado no que se refere às possibilidades de estudo e pesquisa que um Museu de Teatro ofereceria¹⁶.

Acredito assim que o projeto seja original, ainda mais nos moldes em que será proposto, como um Centro de Pesquisas dinâmico e interligado aos interesses da comunidade. Seus objetivos serão pensados para a comunidade paulistana e paulista de hoje, mas contemplando possibilidades futuras de ampliação.

A maior capital da América Latina precisa conservar seus traços culturais, dos quais o teatro é fonte significativa, permitindo às novas e futuras gerações acesso ao seu patrimônio cultural.

A hipótese da tese

O principal objetivo do trabalho é investigar se há a viabilidade de criação de um Museu de Teatro na Cidade de São Paulo, e como fazer para realizá-lo. É viável criar um Museu de Teatro na cidade de São Paulo, de acordo com os princípios da sociomuseologia?

Referenciais teóricos

Os livros que estão detalhados no item Bibliografia compõem ou ajudam a compor um painel de estudos em relação à sociomuseologia, complementado de acordo com a orientação da orientadora deste projeto, a Profa. Dra. Cristina Bruno. Especificamente relacionado a autores não há muitas publicações, pois ainda não são tantos os que se dedicam aos escritos sobre a sociomuseologia – vantagem por um lado (por abrir frentes de trabalho de redação e pesquisa), desvantagem por outro – falta material mais aprofundado sobre o tema. São poucos, mas muito bons: Mário Chagas, Mário Moutinho, Cristina Bruno e Waldisa Rússio. Outros estudos importantes que foram decisivos para o trabalho vieram de Judite Primo, Rosana Nascimento, Kathia R.F.Santos, Maria Célia Teixeira Moura Santos e Maria Ignez Mantovani Franco.

¹⁶ A existência de um Museu do Teatro, no entanto, já nos permite pular algumas etapas de “convencimento” público, que seria o porquê da existência do referido museu. Se ele já existe, ainda que em formato direcionado a uma instituição muito específica, significa que no plano da esfera pública a necessidade de sua existência já foi justificada e entendida em gestões anteriores dos poderes administrativos da Cidade de São Paulo. O Museu funciona desde a década de 1980.

Para além dos autores, o que se buscou foi uma bibliografia que atendesse e ampliasse o entendimento dos seguintes princípios da sociomuseologia:

1. O carácter inovador, como declara SANTOS: “Considero o Movimento da Nova Museologia um dos momentos mais significativos da Museologia Contemporânea, por seu carácter contestador, criativo, transformador, enfim, por ser um vetor no sentido de tornar possível a execução de processos museais mais ajustados às necessidades dos cidadãos, em diferentes contextos, por meio da participação, visando ao desenvolvimento social” (SANTOS, 2002).

2. A nova museologia contra o puro colecionismo: “Utilização de testemunhos materiais e imateriais deveria ter por objetivo dar conta, explicar e desenvolver experimentação, antes e senão apenas, de serem transformados em objetos passíveis de constituir coleções”. (MOUTINHO, 1995)

3. A inserção social e interação com o meio: “A investigação e a interpretação assumiriam toda a sua importância se voltadas para as questões de ordem social. Constituíam por seu lado preocupações essenciais da nova museologia, encaminhando soluções e identificando problemas.” (MOUTINHO, 1995)

4. Trabalho coletivo para seu próprio desenvolvimento: “O objetivo da museologia deveria ser o desenvolvimento comunitário, promotor de postos de trabalho pela revitalização artesanal, agrícola (NOTA: que não é nosso caso) e industrial.” (MOUTINHO, 1995)

5. Fim da estrutura tradicional de museu: “O museu, saindo do edifício que tradicionalmente o abriga, permitiria, em última análise, a sua inserção nos meios desfavorecidos e a disponibilidade de novo tipo de “coleções” particulares”. (MOUTINHO, 1995)

6. Relação da museologia com outras áreas de saber, através da pesquisa: “Essencial à nova museologia era a interdisciplinaridade que contrariava os saberes isolados e redutores, abrindo novos territórios à reflexão científica, empírica ou mesmo pragmática”. (MOUTINHO, 1995) e “Mais importante do que observar, a nova museologia propunha o ato de realizar, com suporte de reflexão e de intervenção”. (idem)

7. Participação ativa e integradora da comunidade: “O público, nesta perspectiva, deixava de ter um lugar fundamental nestes novos museus, para dar a idéia de colaborador, de utilizador ou de criador”. (MOUTINHO, 1995)

8. Museologia como ciência formativa, não apenas informativa: “A idéia de trabalho coletivo integrava-se nesta atitude introduzindo a ideia de que a exposição museológica era, ou deveria ser, antes de mais nada, um processo de formação permanente e não mais o objeto de contemplação”. (MOUTINHO, 1995)

Metodologia e procedimentos metodológicos

A metodologia de trabalho foi dividida da seguinte forma:

- Levantamento Bibliográfico sobre os temas abordados, notadamente a arte teatral e a museologia na cidade de São Paulo, a museologia na cidade.
- Levantamento Documental englobando as instituições que fazem parte do projeto. Foram documentos da USP (regimentos, estatutos, normas, etc.), do Governo Federal (estatutos, regulamentações...), da Prefeitura (relatórios, balanços, dados estatísticos), da Vila Maria Zélia (Termos de parceria, situação do patrimônio tombado, relatórios, estatutos das associações de moradores e de outros, como o ICOM). Cada documento aparece citado no texto quando utilizado.
- Desenvolvimento do programa museológico, dividindo-o da seguinte forma;
 - Estudos de Casos Congêneres, tanto no caso dos museus de teatro (que são muitos) como museus de teatro que trabalham com a sociomuseologia – nada encontrado até este momento.
 - Bases teóricas: recorte patrimonial, conceito gerador, objetivos do museu, justificativas, avaliações sobre princípios preservacionistas, modelo museológico.

- Planejamento: vocação do museu, natureza do acervo, problemática científico-cultural e vinculação institucional, financiamento, modelo de gestão, quadro profissional, público alvo
- Principais programas do museu: pesquisa, salvaguarda e comunicação.
- Definição do programa arquitetônico, adequando-o aos espaços de memória pré-existentes.
- Redação do documento síntese, a tese.

Como trabalho de campo, para nutrir cada uma das etapas, foram feitas entrevistas, resgate de material iconográfico e outros materiais pertinentes ao campo de investigação.

A tese em si

O trabalho de redação da tese ficou constituído da maneira que apresento a seguir, sendo que cada item vai acompanhado de uma pequena justificativa:

Introdução- que é esta que se vai lendo, apresentando o trabalho de forma geral.

O **Capítulo 1, A história dos temas envolvidos**, traz um breve histórico da museologia e do fazer teatral na cidade de São Paulo, terminando com o encontro das duas “artes” na modernidade, com dados estatísticos de visitação e engajamento do público.

O **Capítulo 2, A USP e seus museus**, tem por objetivo traçar o perfil da Universidade de São Paulo, sua inserção no mundo acadêmico e principalmente, analisar seus museus. Esta investigação se dá a partir da chegada dos museus na USP, seus regimentos e termina expondo todas as exigências para se iniciar um Museu na USP.

O **Capítulo 3, A Via Maria Zélia**, investiga a vida do fundador e idealizador da Vila Maria Zélia, analisando também seu contexto social, político e econômico. Busca descrever também o que significa ser uma vila operária. Almeja identificar quem foram os moradores do passado e os do presente, para estabelecer um diálogo mais forte no sentido comunitário.

O **Capítulo 04, O projeto museológico**, é onde todas as opções feitas na concepção do projeto são apresentadas e discutidas. São desenvolvidos conceitos desde *conceito gerador*, passando pelo recorte patrimonial, público alvo, estimativas, comparações com outros museus, até o programa arquitetônico, sem esquecer as ações de pesquisa, salvaguarda e comunicação.

A **Conclusão** apresenta o cruzamento de todos os dados e aponta se há ou não a viabilidade de um Museu de Teatro na Cidade de São Paulo, alinhado às propostas da sociomuseologia.

A norma utilizada para o trabalho em geral foi a indicada no manual de estilo *Normas para a elaboração e apresentação – teses de doutoramento*.(PRIMO &MATEUS, 2008)

Foi interessante perceber, durante um trabalho de seis meses em Portugal, que temos a nos unir o idioma. Nossas culturas conservam características próprias, nossas vivências dentro dos nossos grupos sociais são específicas e nossas sociedades são resultado de vivências distintas.

É assim que, novamente à guisa de um prólogo teatral, desculpo-me antecipadamente por algum mau entendimento da cultura portuguesa e desejo uma boa leitura.

CAPÍTULO 01

Breve histórico dos
temas envolvidos

1.1. Um breve histórico da Museologia em São Paulo

Não é matéria de fácil compreensão, mas é preciso entendê-la se quisermos conhecer mais a respeito dos métodos de trabalho da mente humana. O homem, como podemos perceber ao refletirmos um instante, nunca percebe plenamente uma coisa ou a entende por completo. Ele pode ver, ouvir, tocar e provar. (...) Os sentidos do homem limitam a percepção que este tem do mundo à sua volta.
(Carl G.Jung, 1964)

Um indivíduo é, de forma sintética, o resultado do seu conjunto de crenças. Não apenas as crenças religiosas, como o uso mais direcionado da palavra para o sentido *litúrgico* poderia sugerir, mas crença como um conjunto de sistemas interligados: dimensões físicas, biológicas, espirituais, culturais, sociológicas e históricas (MORIN, 1996, p. 30) do grupo ou comunidade em que aquele homem vive.

Estes sistemas, em atuação na vida cotidiana, não são estáticos e às vezes nem tão harmônicos como se pode esperar. Da interação entre eles nascem os questionamentos que frequentemente impelem o indivíduo a estabelecer novas ordens, promovendo mudanças, estabelecendo novas metas e áreas de atuação.

O conflito tem sido a base de muitas mudanças. No plano individual, em minimamente dois níveis de fácil percepção - do indivíduo consigo próprio (filosoficamente, sociologicamente e politicamente) e dele interagindo com um outro ou um grupo de pessoas¹⁷. No plano geral, acontece quando grupos humanos interagem com outros grupos, em escala micro e quando países (agrupamentos de grupos, em escala macro) se relacionam com outros países.

Não necessariamente o conflito é ruim, já que ele, em nível pessoal, pode levar a um grau de amadurecimento que promoverá mudanças, que, por intermédio

¹⁷ Gosto muito de pensar na colocação de Joseph Campbell que diz que o herói é uma pessoa – que pode ser homem ou mulher, claro – que está de alguma forma em conflito com o que vive. Campbell diz que o feito típico do herói pode ser resumido, em ações, da seguinte forma: partida, realização e retorno. “Um herói lendário é normalmente o fundador de algo, o fundador de uma nova era, de uma nova religião, uma nova cidade, uma nova modalidade de vida. Para fundar algo novo, ele deve abandonar o velho e partir em busca da ideia-semente, a ideia germinal que tenha a potencialidade de fazer aflorar algo novo. (CAMPBELL, 1990, p. 145). Se ele - o “candidato” a herói - tiver o sonho, o desejo da mudança, mas não conseguir concretizá-lo, ele será um forte candidato à neurose, uma forma de reagir a uma vida em sociedade que não considera saudável.

de avaliações de critério pessoal poderão ou não ser incorporadas “ao seu modo de ser”. O mesmo processo poderá ser feito citando as outras relações vistas anteriormente: indivíduo → indivíduos; grupo de indivíduos → grupo de indivíduos; grupos → grupos em escalas locais ou mundiais.

É quando se encara *conflito* no sentido *bélico* da palavra que as figuras começam a ter novas aparências, muitas vezes bizarras, pintadas com as cores da opressão, os pincéis da violência e, sobretudo, usando como base a tela das grandes ilusões e paixões humanas, que estabelecem como corretos, íntegros e perfeitos os seus pontos de vistas tão questionáveis e intolerantes. Talvez a última frase seja um pouco *naïfe*, mas traz até mesmo para si, um ponto fundamental: a tolerância.

No intercruzamento das buscas pessoais ou de grupos, a tolerância seria ferramenta fundamental no entendimento dos processos humanos, em qualquer escala científica ou social.

Edgar Morin até pode soar bastante fatalista ao afirmar que nos aproximamos de uma temível revolução na história do saber, em que ele (Nota: o saber), deixando de ser pensado, meditado, refletido e discutido por seres humanos, integrado na investigação individual de conhecimento e de sabedoria, se destina cada vez mais a ser acumulado em bancos de dados, para ser, depois, computado por instâncias manipuladoras, o Estado em primeiro lugar (MORIN, 1996, p. 17). Morin chama também a atenção para o fato de que, hoje em dia, vive-se cada vez mais voltado para a especialização, “na qual o próprio especialista torna-se ignorante de tudo aquilo que não concerne a sua disciplina e o não especialista renuncia prematuramente toda possibilidade de refletir sobre o mundo, a vida, a sociedade, deixando esse cuidado aos cientistas, que não têm tempo, nem meios conceituais para tanto” (MORIN, loc. cit.). E conclui de maneira (quase) inquestionável ao dizer que esta situação é paradoxal, “em que o desenvolvimento do conhecimento instaura a resignação à ignorância e o da ciência significa o crescimento da inconsciência”. (MORIN, loc. cit.)

É exatamente aqui que se deseja iniciar, com apoio bibliográfico, o relato das atividades da museologia na cidade de São Paulo.

A museologia, como afirma BRUNO¹⁸, é “uma ciência nova, ainda em formação, mas já apresenta objeto específico, um método próprio e algumas leis em elaboração. É uma ciência aplicada que estuda a história dos museus, seu papel na sociedade, seus sistemas específicos de pesquisa, arquitetura, exposição e educação”.

CHAGAS (1994), por sua vez, citando BACHELARD, diz que o pesquisador não consegue se desembaraçar por completo de todas as suas crenças, preconceitos, imagens ou hábitos mentais legados, ou mais ou menos impostos pela sociedade. A ideia de se partir do zero não passa de um mito. Ampliando ainda mais essa questão, Chagas evoca PEREIRA (1986), ao dizer que ao não se desembaraçar de todas as suas crenças, imagens, preconceitos e hábitos mentais, o pesquisador transforma inevitavelmente o problema da elaboração de uma teoria não apenas numa questão de lógica, mas numa questão eminentemente antropológica¹⁹.

¹⁸ BRUNO, Maria Cristina. O papel do museu universitário: o exemplo do Instituto de Pré-História da USP. (Cópia xerográfica). São Paulo, 1982, p.2.

¹⁹ Segundo o professor de antropologia da FFLCH USP, Vagner Gonçalves da Silva, a Antropologia é o estudo do homem como ser biológico, social e cultural. Sendo cada uma destas dimensões por si só muito ampla, o conhecimento antropológico geralmente é organizado em áreas que indicam uma escolha prévia de certos aspectos a serem privilegiados como a “Antropologia Física ou Biológica” (aspectos genéticos e biológicos do homem), “Antropologia Social” (organização social e política, parentesco, instituições sociais), “Antropologia Cultural” (sistemas simbólicos, religião, comportamento) e “Arqueologia” (condições de existência dos grupos humanos desaparecidos). Além disso, podemos utilizar termos como Antropologia, Etnologia e Etnografia para distinguir diferentes níveis de análise ou tradições acadêmicas.

Para o antropólogo Claude Lévi-Strauss (1970:377) a etnografia corresponde “aos primeiros estágios da pesquisa: observação e descrição, trabalho de campo”. A etnologia, com relação à etnografia, seria “um primeiro passo em direção à síntese” e a antropologia “uma segunda e última etapa da síntese, tomando por base as conclusões da etnografia e da etnologia”.

Qualquer que seja a definição adotada é possível entender a antropologia como uma forma de conhecimento sobre a diversidade cultural, isto é, a busca de respostas para entendermos o que somos a partir do espelho fornecido pelo “Outro”; uma maneira de se situar na fronteira de vários mundos sociais e culturais, abrindo janelas entre eles, através das quais podemos alargar nossas possibilidades de sentir, agir e refletir sobre o que, afinal de contas, nos torna seres singulares, humanos. (Disponível em <http://www.fflch.usp.br/da/vagner/index.html>. Acesso em: 08 fev. 2010)

Ao colocar o humano como parte central, cerne da discussão, há uma discussão prévia que pode ser colocada antes de qualquer abordagem histórica já apresentada por inúmeros pesquisadores, que serão citados em breve, como Waldisa Rússio, Mário de Andrade e os já citados Cristina Bruno e Mário Chagas.

É bastante recorrente dizer – e a ideia precisa ser colocada com bastante delicadeza – que o Brasil não tem acervos, não tem história, memória, não tem isso ou aquilo em relação a patrimônio histórico. A questão seria facilmente superável se entendêssemos o contexto em que elas foram semeadas – o período histórico, a administração política, as imposições econômicas desta ou daquela nação de influência determinante nos interesses de algumas classes sociais dominantes.

Exige muita dedicação e respeito trabalhar questões como participação social, política e econômica na elaboração de uma nação e seu consequente estabelecimento e reconhecimento no mundo como um todo, dentro de uma estrutura firmada há alguns séculos, de dominação e impedimentos.

Desta forma, voltando a Bachelard, parece impossível que se possa entender a história da museologia no Brasil à luz dos conceitos que ela – uma ciência jovem – vem desenvolvendo e transformando a passos largos, como se verá em breve. Um pesquisador “contaminado” por ideias e crenças, com certeza não partirá do zero.

O cientista – e neste caso, o pesquisador acadêmico – “não é este ser racional e consciente cujos gestos seriam todos objetivos, cujos pressupostos seriam todos conhecidos e explicitados, cujo método seria completamente transparente e protegido contra toda influência perturbadora”. (Cadernos de Sociomuseologia, 02, 1994)

Do ponto de vista teórico, é do fim, do mais recente, que se deveria começar a pensar.

Em Paris, a 17 de outubro de 2003, a UNESCO lançou o seguinte documento: Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial²⁰.

Para “patrimônio cultural imaterial”, a organização estabelece que:

1. Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. Para os fins da presente Convenção, será levado em conta apenas o patrimônio cultural imaterial que seja compatível com os instrumentos internacionais de direitos humanos existentes e com os imperativos de respeito mútuo entre comunidades, grupos e indivíduos, e do desenvolvimento sustentável.

2. O “patrimônio cultural imaterial”, conforme definido no parágrafo 1 acima, se manifesta em particular nos seguintes campos:

- a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial;
- b) expressões artísticas;
- c) práticas sociais, rituais e atos festivos;
- d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo;
- e) técnicas artesanais tradicionais.

O texto foi publicado 503 anos depois do surgimento oficial do Brasil como país e, como diz Benedito Preziosi (2000), pesquisador da cultura indígena e autor de *Os Indígenas do Planalto Paulista nas crônicas quinhentistas e seiscentistas: esta terra tinha dono*.

Focando propositadamente no histórico paulistano²¹, porém também paulista, estes donos eram as diversas nações indígenas. Entre as mais numerosas, estavam as populações tupis, cuja presença foi tão acentuada que “até há pouco tempo a cultura brasileira indígena era sinônimo de TUPI, ficando os demais povos e culturas relegados a um segundo plano, quando não omitidos”. (PREZIO, 2000, p. 11).

²⁰ O documento pode ser acessado em <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540por.pdf>

²¹ As pessoas nascidas no Estado de São Paulo são paulistas, e as nascidas na cidade de São Paulo, paulistanos. Todos os paulistanos são paulistas, naturalmente. O contrário não é correto – quem nasce em outras cidades é apenas paulista.

Claro que querer falar em estrutura museológica em São Paulo neste período pode ser de uma inocência do tamanho do Atlântico. Mas, do ponto de vista de resgate da memória, muito ainda pode ser feito por meio dos registros dos viajantes que estiveram aqui antes do período no qual se reconhece o início das atividades museológicas, em um sentido mais clássico no Brasil: o Período Colonial.

Uma parte do nosso patrimônio imaterial se manteve intacto e foi repassado de geração em geração. Pode-se *estimar* o que foi perdido em mãos ferozes – e alimentar os perpetuadores do lema “Brasil sem memória” – diante do fenômeno “globalizante” que o mundo passava então, sendo a América do Sul dividida entre as duas maiores potências do período²². Pode-se também *lastimar* o procedimento adotado por inúmeros conquistadores que aqui estiveram – da mesma forma com que outros conquistadores atuaram e atuam no mundo como um todo.

O alerta da UNESCO de 2003 faz referência a dois dos itens que já foram citados aqui: a “globalização”, em roupagem mais mercadológica, e a intolerância. Reconhece “que os processos de globalização e de transformação social, ao mesmo tempo em que criam condições propícias para um diálogo renovado entre as comunidades, geram também, da mesma forma que o fenômeno da intolerância, graves riscos de deterioração, desaparecimento e destruição do patrimônio cultural imaterial, devido em particular à falta de meios para sua salvaguarda”. E que efeito teria tido o seguinte parágrafo do documento há 500 anos?

“*Reconhecendo* que as comunidades, em especial as indígenas, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos desempenham um importante papel na produção, salvaguarda, manutenção e recriação do patrimônio cultural imaterial, assim contribuindo para enriquecer a diversidade cultural e a criatividade humana”.

Assim, não se falará em museologia ou na instituição “museu” neste período, mas considera-se fundamental nomear os pesquisadores / viajantes que aqui estiveram (Ver APÊNDICE 01). Seus relatos são documentos preservados em

²² Portugal e Espanha dividiram entre si, em 07 de junho de 1494, as terras “descobertas e por descobrir” que tinham como linha de demarcação o meridiano a 370 léguas a oeste do arquipélago de Cabo Verde (portuguesas) e as ilhas das Caraíbas (espanholas).

museus por todo o mundo, ou em bibliotecas – que, de acordo com as conclusões estabelecidas no Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus, no Rio de Janeiro, em 1958 (ARAUJO; BRUNO, 1995), têm função semelhante aos museus se mantiverem salas de exposição permanentes.

Há outra questão que poderia ser levantada, e que fica lançada para discussão: o que se deveria preservar, no caso específico de algumas nações indígenas?

Marília Xavier Cury, em um texto curiosamente denominado “Não é fácil organizar e montar uma exposição”, no livro *A Plumária Indígena Brasileira*, lembra que a definição de museu já nos orienta para o macroprocesso museológico: aquisição, documentação museológica, conservação, pesquisa e comunicação. A aquisição refere-se à formação do acervo de objetos (patrimônio cultural) que são estudados (pelo pesquisador), cuidados e tratados (pelo conservador) de modo a desacelerar sua degeneração natural, documentados (pelo documentalista) pelo registro de informações do acervo e dos objetos individualmente e, então, comunicados (pelos museólogos, museógrafos e educadores) por muitos meios, mas, prioritariamente, exposições e atividades educativas (DORTA; CURY, 2000).

Já Nelson Aguilar (2000, p. 32) aponta em seu texto *Artes Indígenas - Mostra do Redescobrimento*, que “Só conhecemos algumas peças das artes indígenas dos primórdios da colonização porque viajaram à Europa como objetos dos gabinetes de curiosidades, escapando assim à inclemência da química orgânica tropical. Os mantos tupinambás, recolhidos nos séculos XVI e XVII, satisfizeram à sede de maravilhas que o europeu nutriu pelo Novo Mundo”.

Há, no entanto, questões de caráter ético que não foram abordadas por nenhum dos dois. Apenas como exemplo, vai-se discutir o caso do manto tupinambá, trazendo a discussão para ao Brasil. Mas outras discussões poderiam ser feitas no âmbito de grandes museus do mundo. O British Museum, por exemplo, tem os mármores do Parthenon grego. A Grécia pede a devolução do material de qualquer forma, alegando que a aquisição foi feita de forma irregular. Tratava-se

então de um período em que a aquisição se dava por formas muitas vezes questionáveis. O fato é que hoje a legislação internacional já prevê o que se deve fazer neste caso.

Na descrição de um Kuarup, por exemplo, um rito de passagem funerário indígena, encontra-se que todos os bens materiais do morto são queimados, para que sua passagem seja feita sem nenhuma ligação com a matéria. Sua casa – mesmo que ele seja casado – é esvaziada, tudo retirado e queimado para que a travessia – a longa jornada ou a passagem, qualquer que seja o nome que se lhe dê – seja feita de maneira tranquila.

Sem questionar a forma com que estes bens foram coletados, o que geraria questões de interesse pela posse do objeto-*material*, e não do objeto-*espiritual* enquanto ferramenta de rito – fica uma pista dada pelo próprio Aguilar (2000, p. 33): “A museologia pertence a uma regime de vida em que a acumulação de bens desempenha um papel fundamental e no qual a escolha se efetua na direção do tudo ter em detrimento do tudo ser índio”.

Mas se existe um código de ética e, se a queima dos bens faz parte da formação do patrimônio imaterial da comunidade, o que seria o correto? A questão é difícil de resolver: se o indígena deseja a destruição, o “dono” do bem não deseja. Mas se ele é dono de uma forma irregular, como pode reclamar a posse?

Acontece o mesmo com o caso do manto tupinambá, que esteve na Mostra citada. Trata-se de um mantelete emplumado, feito com penas de guará e várias penas azuis de papagaios. E está no Departamento de Etnografia do Museu Nacional da Dinamarca – Nationalmuseet Copenhagen. Mas como foi parar lá?

O manto foi levado por Maurício de Nassau de Pernambuco para a Europa durante a ocupação holandesa do Nordeste brasileiro, entre 1637 e 1644, e presenteado ao rei da Dinamarca. Uma comunidade de Tupinambás, que vive na Bahia, reclamou recentemente a devolução do manto, alegando que tinha perdido seu poder, pois era o manto que fornecia este poder a tribo.

Foi a Profa. Dra. Maria Cristina Costa que publicou algo que não resolve, mas esclarece a dificuldade da questão:

Esse manto xamânico raríssimo foi exposto com ampla divulgação pela imprensa. Em resposta, Tupinambás que vivem na comunidade de Olivença, em Ilhéus, na Bahia, pediram que o manto voltasse ao território e domínio da tribo. Houve muita discussão a respeito do direito à propriedade ao manto: seria dos tupinambás, descendentes do grupo original que o confeccionou; do governo brasileiro que, ao menos em tese, representa os interesses de todos seus cidadãos frente a outras nações, ou dos dinamarqueses que conservaram a relíquia até o momento? Sem que se chegasse a um consenso, o manto atravessou novamente o Atlântico e retornou à reserva climatizada do Museu da Dinamarca. Porém, esse fato ilustra um conceito importante – a cultura não se constitui de materialidades, mas de significados compartilhados, como sustenta Clifford Geertz. O manto era um só, todavia seu significado era completamente diferente para as três culturas que se julgaram com direito a ele – os dinamarqueses, os brasileiros como um todo e o grupo minoritário dos tupinambás.²³

Como se vê, não houve atividade museológica brasileira *intensa* no período analisado acima – mas que se forneceu muito material desta cultura para outras, não há dúvidas.

A trajetória da cidade como um todo indica que várias foram as fases do seu marasmo e posterior crescimento e expansão, já na segunda metade do século XIX. Ernani Silva Bruno (1984, p. 96) chega à seguinte conclusão:

De modo que se pode escrever sem qualquer exagero que o caráter fundamental da povoação paulistana nos seus primeiros três séculos de existência (aproximadamente de 1554 a 1828) – a despeito do objetivo de conversão dos índios, que determinou a sua fundação e os seus primeiros impulsos, e apesar da sua lenta evolução para entreposto comercial a partir de fins do setecentismo – foi o de um arraial de sertanistas.

Não se pode esquecer também que, a despeito da imagem romantizada que se criou dos paulistas no século XIX, os moradores desta terra eram exploradores, muitas vezes no pior sentido da palavra, pilhando, violentando, matando e/ou escravizando populações indígenas inteiras. Os bandeirantes, os tais “exploradores”, foram idealizados pela elite na construção de um arquétipo progressista da cidade de São Paulo – mas assumiram, não raro, o papel cruel de assassinos. Mesmo depois desta fase, São Paulo não passava, em 1800, de uma vila com cerca de

²³ COSTA, Maria Cristina (s/d) *Cultura, consumo e mídia*. In <http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/51.pdf>, Acesso em: 11 jul. 2009.

doze mil habitantes (que Boris Fausto aumenta para vinte e quatro mil, provavelmente considerando as aglomerações ao redor da cidade), um entreposto comercial que negociava principalmente mulas trazidas em tropas do sul do país. Elizabeth Azevedo (2000) diz que a população se resumia a alguns mercadores, escravos, libertos, mascates e proprietários rurais que ocupavam suas casas e chácaras na cidade apenas nos dias de festas religiosas.

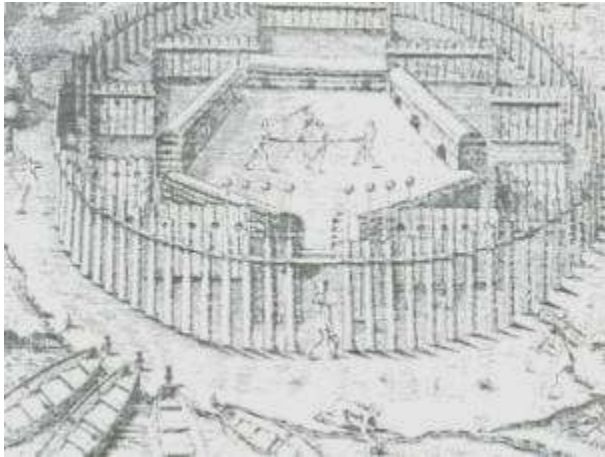


Figura 1 – Aldeia tupinambá, em ilustração de de Bry



Figura 2 – Um grupo de curandeiros Tupinambá²⁴

²⁴ Ambas as figuras (1 e 2) são reproduções feitas a partir da publicação de PREZIA (1991, p.17).

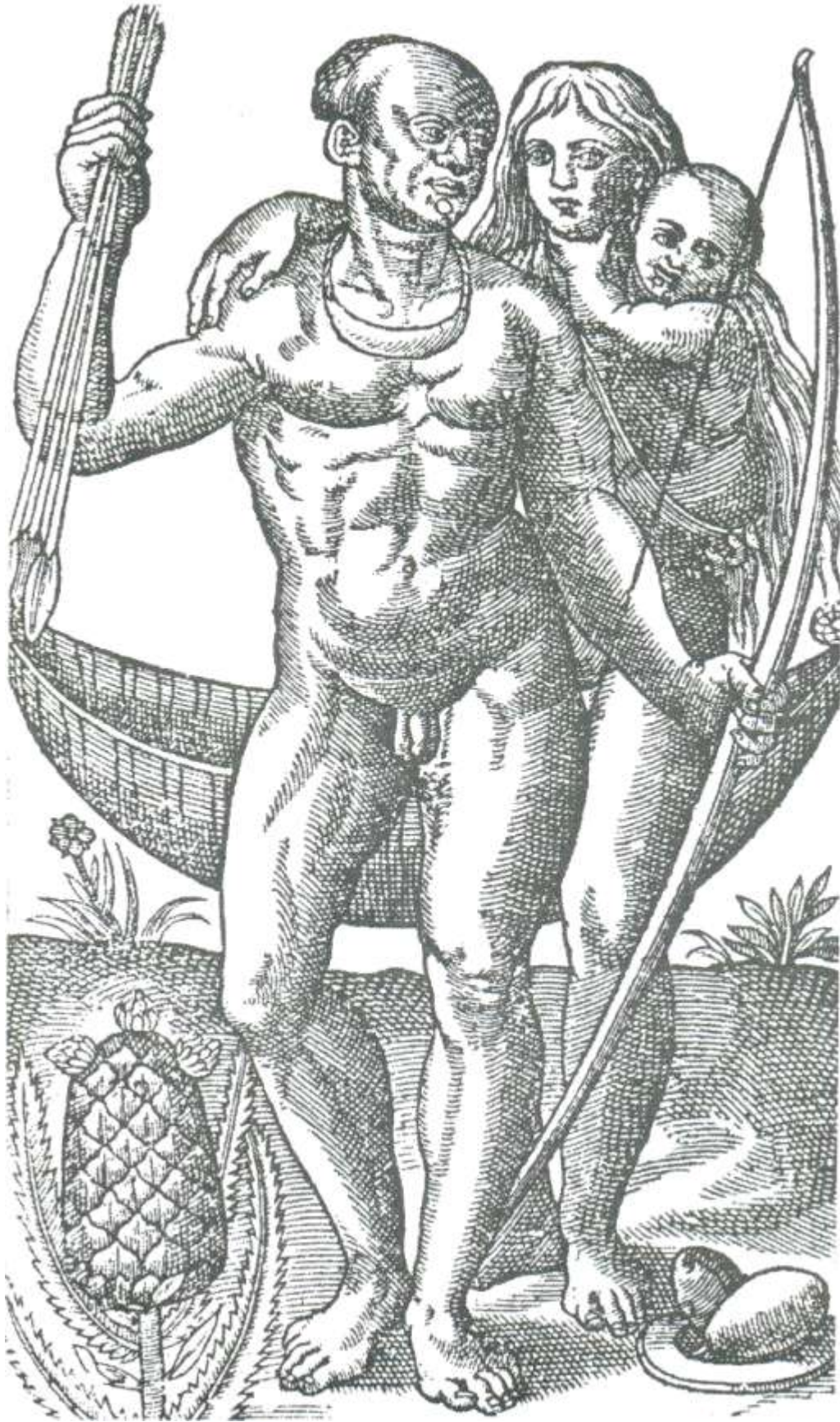


Figura 3- Casal tupinambá em ilustração de Jean de Léry (1578). Reprodução a partir do livro de PREZIA (1991, p. 154).



Figura 4 – O contato entre paulistas e indígenas podia comportar momentos de cordialidade (reprodução do quadro de Joaquim José de Miranda, da cena da expedição de coronel Afonso Botelho de Sampaio e Sousa, 1768-73, século XVIII. Reproduzido a partir do volume 01 de História da Vida Privada no Brasil, p.192).



Figuras 5 e 6 – Desenho de bandeirante (a partir da ilustração de Paulo Florenzano) e Mapa mostrando a expedição de Raposo Tavares (século XVIII). Reproduções a partir de PREZIA (2000, p. 88 e 89).



Figura 7- O viajante Thomas Ender (1793-1875) fez este retrato de um paulista em 1817. Ele chamou o desenho de “Tropeiros”. (Fonte: *Iconografia Paulistana*, p. 28)

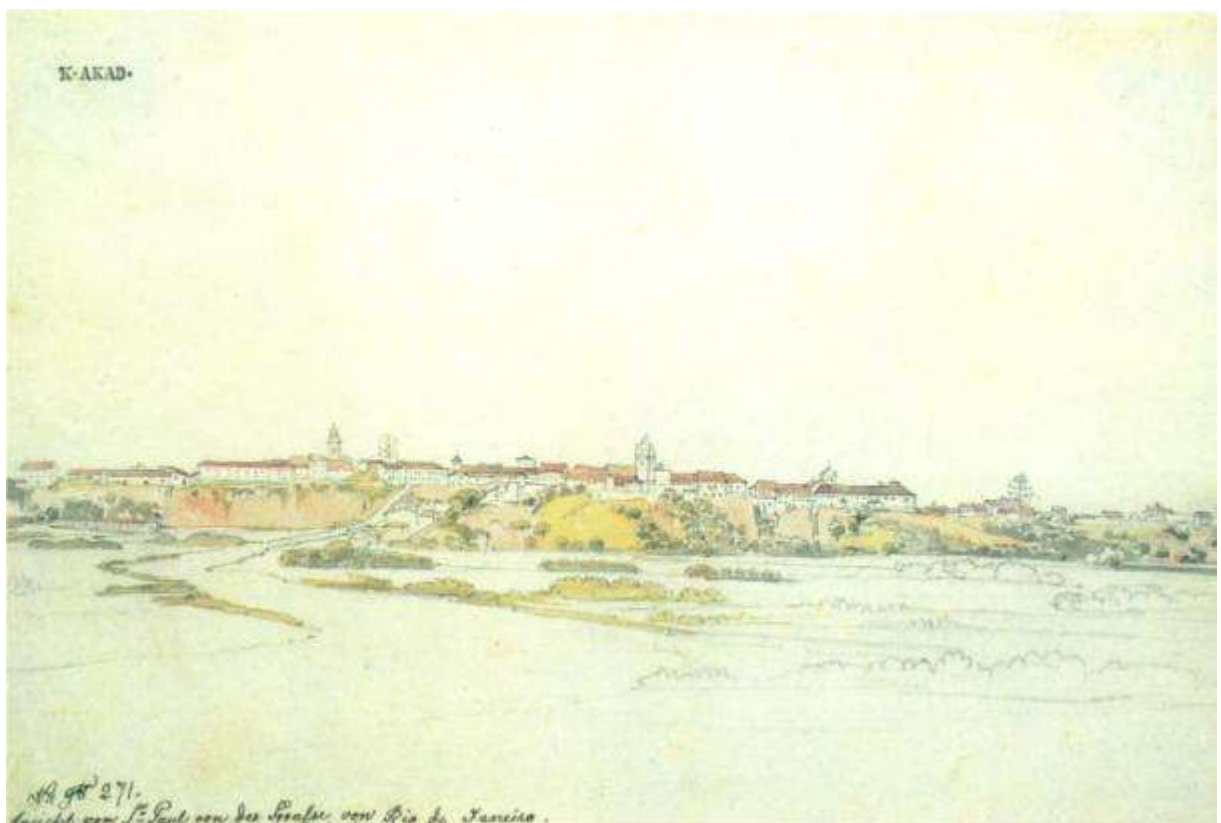


Figura 8- Vista de São Paulo da Estrada para o Rio de Janeiro, obra de Thomas Ender (1793-1875). Esta gravura foi feita a partir da Várzea do Carmo. (Fonte: *Iconografia Paulistana*, p. 28)



Figura 9- Este desenho de Jean Baptiste Debret é de 1827 e mostra a Ponte de Santa Ifigênia, em São Paulo. (Fonte: Moura: 1998, p. 95).



Figura 10 – Eduard Hildebrandt (1818-1869) realizou este desenho de paulistas em 1844, mostrando trajes que já eram usados trinta anos antes, como mostraram outros viajantes. As mulheres e meninas inteiramente cobertas para saírem à rua e o homem da figura central dá uma ideia bastante próxima do que seria um bandeirante um século antes. (Fonte: LAGO. 2003, p.125)

AS PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES MUSEOLÓGICAS EM SÃO PAULO

Waldisa Russio (1977, p.11) inicia o seu texto *O que foram os museus do passado* com a seguinte afirmativa:

Quem quer que pretenda realizar estudos sobre museu, sejam eles da mais variada natureza, há de começar sempre com uma tentativa de historiar-lhe a vida, esboçando um painel diacrônico.

Esta visão mostrava, ao mesmo tempo, a generosidade da pesquisadora e a sua sabedoria ao embasar estudos que ela sabia não estarem concretizados em profundidade. Se negasse a informação, poderia desviar o olhar do leitor do seu trabalho do foco principal. Lá, foi necessário traçar este painel histórico.

Diversos pesquisadores depois dela fizeram históricos do termo ainda melhores, mas citá-los aqui seria cansativo ao leitor que já é acostumado com esta definição. Como material de referência ao pesquisador que não tem este conhecimento, o APÊNDICE 02 oferece esta “informação complementar.” Lá estão detalhes sobre a origem do termo museu, sua trajetória e os pensamentos que guiaram seu percurso até a modernidade.

Foi para ajudar o leitor não acostumado ao universo museológico brasileiro que foi elaborado o APÊNDICE 03: *Crepúsculos museológicos*. Este texto trata das primeiras iniciativas museológicas no Brasil como um todo. Foram experiências que precederam a inauguração do Museu Paulista em 1895, marco inicial da museologia paulistana.

ENTENDENDO A MUSEOLOGIA EM SÃO PAULO – UMA SINFONIA EM QUATRO MOVIMENTOS

Se as raízes mais antigas da museologia brasileira estão entranhadas na história de Pernambuco e Rio de Janeiro, seria apenas natural que os movimentos de renovação acontecessem nestes estados.

Os fatos mostram, no entanto, que não é isso que tem acontecido.

São Paulo tem lançado os projetos mais arrojados de museus do Brasil. Os exemplos atuais incluem o Museu do Futebol, da Língua Portuguesa, o Memorial da Resistência e o projeto do Museu da Cidade de São Paulo, que trata o território da própria megalópole como um objeto de musealização mais amplo e abrangente, aplicando os conceitos da sociomuseologia.

Cristina Bruno afirma que “a cidade tem sido alvo de vários projetos que procuram decodificar suas entranhas culturais, as suas razões patrimoniais e, especialmente, os seus caminhos interpretativos, que neste ano (*Nota do autor: 2004*) estão comemorando 450 anos, apesar dos vestígios arqueológicos sinalizarem para uma ocupação por grupos humanos, neste território, por volta de nove mil anos antes do presente” (BRUNO, 2004, p. 24).

Percebeu-se que há uma possibilidade interpretativa do histórico museológico da cidade de São Paulo por meio de quatro movimentos principais. Como se fosse uma sinfonia, a música começa em um primeiro movimento. Por vezes, a música chega a quase desaparecer, antes que o próximo movimento se inicie com o máximo vigor. Entre altos e baixos – uma política cultural desastrosa, um movimento militar ditatorial, uma noção de patrimônio público medíocre... – a museologia paulistana pode ser pensada como uma sequência de ações gerenciadas / regidas por pessoas de fundamental importância na elaboração do pensamento museológico paulistano e de como suas ações “implodiram” as limitações territoriais do estado e se expandiram para o Brasil como um todo.

A sinfonia poderia ser chamada de “Histórico do pensamento museológico na cidade de São Paulo”. Os movimentos, com seus regentes, poderiam ser assim nomeados:

- 1º Movimento: O início do século. O Museu Paulista
Regente: Affonso d’Escragnoille Taunay
- 2º Movimento: A criação do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo (1926-1931)
Regência múltipla: Paulo Duarte e Mário de Andrade, entre outros
- Entreato: As décadas de 1940 e 50
Regentes: Os empresários de São Paulo
- 3º Movimento: Os museus históricos e pedagógicos (1956-1973)
Regente: Vinício Stein Campos
- 4º Movimento: A museologia entra na Academia (1968)
Regente: Waldisa Russio Camargo Guarnieri
- Movimento atual: Reflexos da contemporaneidade

Como será visto, os três primeiros criam estruturas que vão se manter na museologia paulista até hoje, e o quarto traz a necessária reflexão para o prosseguimento dos estudos. Esta inclusão da Universidade, além do que significa no pensamento museológico da cidade, traz vários museus universitários de porte, como o próprio Museu Paulista, o Museu de Arqueologia e Etnologia e o Museu de Arte Contemporânea. Esta estrutura representa um modelo para outras universidades, já que nenhuma outra possui esta integração entre seus museus e a autonomia administrativa conseguida pelos museus da USP.

No âmbito dessa tese de doutoramento, o que se deseja mostrar é que há uma museologia consolidada na cidade de São Paulo, mas que este processo museológico tão avançado abandonou, ainda que talvez não propositadamente, a memória das Artes Cênicas.

Naturalmente, no processo inovador conduzido pelos paulistanos ou pelos que aqui vieram desenvolver seus trabalhos, há momentos museológicos de rupturas e avanços, sistematicamente. Que nem sempre consegue açambarcar todas as variantes que a museologia possibilita.

Mas a abertura do território, que marca São Paulo como carro chefe, condutor de processos inovadores, precisa seguir adiante. Suprir esta lacuna da museologia dirigida às artes cênicas é de uma urgência “dramática”, uma necessidade imperiosa.

Capítulo 1- O 1º Movimento: O início do século. O Museu Paulista
Regente: Affonso d'Escragnolle Taunay

1.1.AS RAÍZES DO MUSEU PAULISTA



Figura 11 – O Museu Paulista (Fotógrafo: Sílvio Tanaka, 2009)

No que se refere ao edifício que abriga o museu, a proposta do projeto já era antiga. No sítio eletrônico do museu²⁵ afirma-se que, pouco depois da proclamação da independência, em 1822, já havia uma primeira proposta para erigir um monumento às beiras do Riacho do Ipiranga, local onde a Independência foi proclamada. Por falta de verbas e de entendimentos quanto ao tipo de monumento a ser erigido, foi somente após sessenta e oito anos da proclamação que a idéia se concretizou, com a inauguração do edifício-monumento, em 1890.

Naturalmente havia, em 1822, falta de verbas. São Paulo era, como visto há pouco, um pouso de tropas de mulas e de pouco comércio local. Mas esta questão seria revertida com a introdução da cultura cafeeira no Vale do Paraíba, e depois mais tarde sua transferência em 1852 para o oeste paulista, que São Paulo começa a enriquecer. À fundação da Faculdade de Direito, em 1828, vieram se somar outros empreendimentos. A imprensa paulista nasce quase junto, em 1827, com o primeiro jornal, *O Farol Paulistano*. Azevedo (2000, p. 31) escreve que “em 1870, a população duplicara. Novos valores se estabeleceram, novas urgências surgiram. A

²⁵ Museu Paulista da Universidade de São Paulo [MPUSP], acessado em 13 de julho, 2009, em <http://www.mp.usp.br/historia.htm>.



Figuras 12 e 13- Mapas da cidade de São Paulo, em 1810 e 1890 - o crescimento da cidade não era exponencial, como se veria nas próximas décadas. (Fonte: PASSOS: 2009, p. 33)

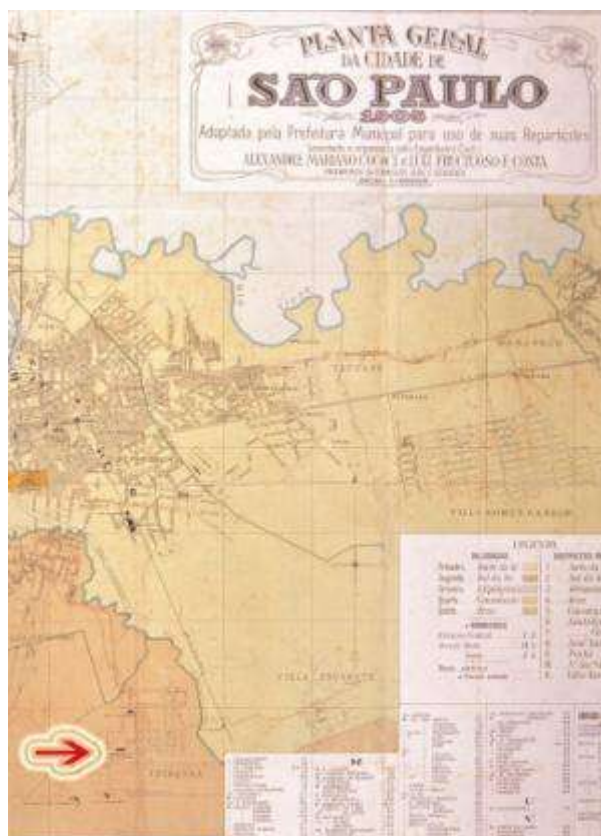


Figura 14 - A planta de 1905 já traz indicado o local do “Monumento do Ipiranga”. Distante do centro, cerca de seis quilômetros. (Fonte: Desenhando São Paulo, 2009, p. 49)

estrada de ferro foi instalada, outras escolas foram fundadas, a sociedade tornou-se mais complexa. A economia transformou-se, o humanismo foi sobrepujado pelo cientificismo e os bacharéis perderam seu domínio exclusivo. Seria a segunda fundação da metrópole”.

Nossa elite cafeeira tinha tomado a França como o modelo a ser seguido, em substituição à influência portuguesa. Era muito comum que fazendeiros enviassem suas famílias por longos períodos, todos os anos, para Paris. São Paulo estava bastante *afrancesada*. Roupas para crianças e senhoras poderiam ser compradas na casa *Louvre*, na *Palais Royal*, na *Au rendez-vous des dames*, na Casa Garraux, na *Au printemps*, na *Au Bon Marché* e na *À la Belle Jardinière*. A *Au paradis des Enfants* já estava instalada em São Paulo desde 1870, como loja de armarinhos, mas vendia brinquedos também. Mais tarde passou a vender roupas, mas aí já usava o nome de *Casa Genin*.

Para meninos e homens havia a *Au Bon Diable*, na Rua Direita, nos baixos do hotel França. Usava como ilustração a figura de um diabo que despejava roupas masculinas de uma cornucópia. E se houvesse a necessidade de alfaiates, os franceses eram: Bougarde (estabelecido na Rua do Rosário, preparava vestimenta de moda para mulheres andarem a cavalo), Fesnau, Holl. Mas aí os italianos também já estavam presentes: Bitteli, Rizzo. Michelazzo, Fitipaldi.

A França – ou sua influência – chegara aqui logo no início do século XIX. Na Europa, e com reflexos no Brasil, o movimento romântico entrou em cena (1825-1850), como afirma Boucher (1987, p. 355):

Havia uma busca pela música, poesia, assuntos da espiritualidade e fatos passados que marcavam os jovens, como que contrabalanceando o materialismo e a mediocridade de uma classe excessivamente burguesa.²⁶

Este curioso pano de fundo estava estabelecido quando o prédio-monumento do Ipiranga foi encomendado. O engenheiro contratado em 1894 foi o italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi, que adotou o estilo batizado de eclético – e que, de

²⁶ Todas estas informações foram levantadas no projeto *As tramas do café com leite - a indumentária de paulistas e mineiros entre 1889 e 1930*. As lojas citadas foram abertas ao longo do período.

acordo com o sítio do museu, viria marcar, a partir do final do século XIX, a transformação arquitetônica de São Paulo. O que é incrivelmente verdade: as construtoras de São Paulo ainda optam por estilo semelhante, mas agora devidamente repaginado e batizado de... neoclássico.

Assim, o que Bezzi fez foi importar o modelo de palácio italiano renascentista – que faz com que se pense na abordagem museológica pensada por Rússio (vide APÊNDICE 02). Para a vila de repouso de tropas estava “muito bem” um palácio italiano, tão ao gosto também... dos franceses (vide o prédio do Louvre). Mas o que fazer dentro dele?

Quem deu o pontapé inicial na solução foi, por mais estranho que possa soar, o Governo Provisório do novo regime republicano (ou seja, militares) que, ao incentivar a conclusão do monumento em 1890 exigiu que a ele fosse dado um "destino útil": de escola ou instituição científica.

O Governo determina, então, que o Monumento do Ipiranga seja utilizado para abrigar o Museu do Estado, lei n. 192 de 25 de agosto de 1893. Transferida no ano seguinte, já sob a denominação de Museu Paulista, a instituição é oficialmente inaugurada a 7 de setembro de 1895 pelo Presidente do Estado, ficando subordinada à Secretaria dos Negócios do Interior, posteriormente da Educação.²⁷

Como imaginar a composição do acervo de tal museu? E qual seria o seu pensamento museológico?

Chagas (1999) explica que o projeto enciclopédico delineado por H.Von Ihering para o Museu Paulista ancorava-se no “saber evolutivo, classificatório” das Ciências Naturais e constituía-se em “modelo mimético de museus europeus e americanos”.

Não havia muito como fugir do modelo enciclopédico, sendo Ihering europeu e vindo deste tipo de experiência museológica, bem como os colaboradores do museu. Citando K.Pomian (1990), Chagas (1999, p. 34) prossegue dizendo que

²⁷ Informação do sítio do museu.

duas orientações básicas podem ser percebidas no conjunto dos denominados museus nacionais:

1. Os museus que valorizam a civilização e buscam sublinhar a participação da nação no concerto universal e para isso privilegiam as obras de arte de valor consagrado e ao seu lado colocam os elementos da natureza e os artefatos de povos primitivos.
2. Os museus que indicam a especificidade e a excepcionalidade da nação e a sua trajetória no tempo, sublinhando os traços da história nacional.

Assim era composto o acervo que foi encaminhado para lá, segundo informações do próprio sítio do Museu:

O acervo do Museu Paulista tem sua origem em uma coleção reunida pelo Coronel Joaquim Sertório, da qual constavam espécimes de História Natural, peças de interesse etnográfico e histórico. Esta coleção particular encontrava-se na própria residência do Coronel, situada no Largo Municipal, hoje Praça João Mendes. Em 1890, a coleção foi adquirida pelo Conselheiro Francisco de Paula Mayrink, que a doou, juntamente com objetos da coleção Pessanha, ao Governo do Estado.

Em 1891, o Presidente do Estado, Américo Brasiliense de Almeida, deu a Alberto Löefgren, botânico da Comissão Geográfica e Geológica do Estado a incumbência de organizar esse acervo, designando-o Diretor do recém-criado Museu do Estado. As coleções existentes foram reunidas, em 1892, num prédio localizado no Largo do Palácio, atual Pátio do Colégio. No ano seguinte, foram transferidas para um prédio situado na Rua da Consolação.

Em 1893, o Museu do Estado deixa de pertencer à Comissão Geográfica e Geológica, por determinação do então Presidente do Estado, Bernardino de Campos. Como Diretor do Museu é designado o zoólogo Hermann von Ihering, incumbido de transferir o acervo da instituição para um novo local: o edifício-monumento recém-inaugurado, às margens do Ipiranga.

O Museu Paulista seria um dos museus brasileiros criados no século XIX a se encaixar na tipologia apresentada por K.Pomian, segundo Chagas (1999, p. 35):

Eles colaboram com o projeto de construção ritual e simbólica da nação; organizam discursos com base em modelos museológicos estrangeiros; buscam dar corpo a um sonho de civilização bem-sucedida; guardam e às vezes apresentam sobejos de memória dessa matéria de sonho. Mas quem sonha? As elites aristocráticas tradicionais é que sonham o sonho de um nacional sem nenhum *signal de sangue*, sem a presença da cultura popular, dos negros aquilombados, dos índios bravios, dos jagunços revoltosos, dos fanáticos sertanejos, dos rebeldes que não têm terra, mas têm nome, família e um cachorro preto (mefistofélica presença).

Esta exclusão da cultura popular, além dos outros sintomas apresentados por Chagas, como a criação do herói nacional e a idealização do passado estariam bem refletidas, por exemplo, no clássico quadro de Pedro Américo²⁸, cujo título original é *Independência ou Morte*. A pintura era / é um dos carros chefes do Museu Paulista, e tem 7,60 x 4,15 metros. O pintor estudou na Academia Real de Pintura, aonde chegou a lecionar. Como visto, a escola apregoava o ideal de beleza do classicismo e do romantismo, desenvolvido – ou melhor dizendo, aplicado – no Rio de Janeiro pela Missão Francesa. A obra havia sido encomendada pelo Governo Imperial, antes mesmo de o Museu Paulista existir e foi concluída em 1888.

Na falta de mitologias locais, Dom Pedro é o herói montado em poderoso cavalo vigoroso e bufante, cercado de oficiais vestidos de branco. O nível da idealização é grande, pois os relatos mostram que Dom Pedro estava adoentado, que veio da cidade de Santos sobre uma mula, por caminhos dificilmente transitáveis e de barro. A tropa era composta de pessoas bastante simples, que deveriam estar vestidas com roupas igualmente simplórias. Aliás, os uniformes apresentados na pintura só foram criados em 1825, segundo o *Regulamento dos Uniformes do Exército Brasileiro*. Ou seja, o pintor usou trajes realistas- mas que só foram criados três anos depois da proclamação da Independência.

²⁸ Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu na Paraíba em 29 de abril de 1843 e morreu em Florença, em 07 de outubro de 1905. Recebeu uma pensão do imperador Pedro II e foi estudar em Paris, onde se tornou discípulo de Ingres. Obteve depois o grau de Doutor em Ciências naturais, na Universidade Livre do Partido Liberal, em Bruxelas.



Figura 15 - Independência ou Morte, do pintor Pedro Américo

Chagas contesta este modelo de museu ao entendê-los como fruto das elites aristocráticas e oligárquicas brasileiras, afastando a cultura popular autêntica destas instituições. Atesta ainda que estas estruturas geraram outras, que se reproduziram, sobretudo nas regiões periféricas afastadas da capital política e administrativa do país. As referências intelectuais continuam sendo ditadas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pela Academia de Belas Artes e pelo Museu Nacional, e, em menor escala, pelo Museu Paulista e pelo Museu Paraense Emílio Goeldi. Uma das instituições que teriam surgido desta influência, de acordo com Chagas, é a Pinacoteca do Estado, criada em 1906.



Figura 16 - O prédio atual da Pinacoteca do Estado (Foto: Patricia Webb)

1.2. O MUSEU PAULISTA “CAI NAS MÃOS” DE AFFONSO D’ESCRAGNOLLE TAUNAY.²⁹

A pesquisadora Cecilia Helena de Salles Oliveira³⁰ afirma que “Hermann Von Ihering, primeiro diretor do Museu Paulista entre 1894 e 1916, e Afonso d’Escragnolle Taunay, que o sucedeu, não compartilhavam a mesma perspectiva museológica, e as divergências que os distanciavam estavam pautadas não só nas conjunturas políticas singulares que nortearam suas respectivas gestões, como em concepções científicas dotadas de historicidade e centradas em áreas do saber diferentes, no caso as ciências naturais e a ciência da história”.

Delicadezas da pesquisadora à parte, a verdade é que Taunay criticava severamente as medidas tomadas por seu antecessor na administração do Museu Paulista. O mais curioso é que a partir destas críticas Taunay inovou e redefiniu os conceitos museológicos do Museu Paulista, resumidos no quadro a seguir:

²⁹ Afonso d’Escragnolle Taunay, professor, historiador, tradutor, lexicógrafo, nasceu em Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, SC, em 11 de julho de 1876, e faleceu, em São Paulo, em 20 de março de 1958.

Era filho de Alfredo d’Escragnolle Taunay (...) e Cristina Teixeira Leite Taunay, visconde e viscondessa de Taunay. Coursou a Escola Politécnica do Rio de Janeiro, onde se formou em Engenharia Civil, em 1900. Foi professor substituto da Escola Politécnica de São Paulo (1904) e professor catedrático na mesma Escola (1910). Exerceu inúmeros cargos: diretor do Museu Paulista a partir de 1917; diretor dos Museus do Estado de São Paulo desde 1923; encarregado do Governo Federal para reorganizar, em comissão, a Biblioteca e o Arquivo do Ministério das Relações Exteriores (1930); professor na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, da Universidade de São Paulo (1934-1937). Em dezembro de 1945 foi aposentado por decreto especial em que foi distinguido com o título de Servidor Emérito do Estado de São Paulo. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, do Instituto Histórico de São Paulo, da Academia Paulista de Letras, da Academia Portuguesa de História e sócio correspondente de Institutos Históricos estaduais.

Dedicando-se aos estudos historiográficos, Afonso Taunay especializou-se como o grande mestre do bandeirismo paulista, do período colonial brasileiro e da literatura, da ciência e da arte no Brasil, tendo também escrito uma monumental “História do Café”. Foi também um lexicógrafo de reconhecido mérito, especializado sobretudo na terminologia científica. Sua vasta cultura permitiu-lhe preparar reedições comentadas de autores históricos. (Fonte da Bibliografia: sítio eletrônico da Academia Brasileira de Letras, a qual pertenceu Taunay, no link acedido em 04 de janeiro de 2010): <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infolid=35&sid=88>.

³⁰ in *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 10/11. p. 105-126 (2002-2003)

Ihering	Taunay
Modelo de museu oitocentista de história natural	Re-orienta o museu para um museu de história nacional
Estabelece coleções das ciências naturais. Quer transferir a Galeria Histórica	Transfere as coleções naturais para outro edifício, depois de árdua batalha, entre 1917 e 1939
Coleciona e arquiva documentos sobre o período da Independência	Tratou a Independência como resultado de um processo iniciado em São Paulo de expansão, exploração e conquista do território nacional promovida pelos paulistas
Coleção de história confinada a um único cômodo, em que se encontrava empilhados móveis, telas históricas e retratos, diversos objetos domésticos os mais díspares. Mistura de material de pintura com armários de minerais, por exemplo. Taunay destaca o aspecto de bric-à-brac.	Museografia mais direcionada. Linhas de pensamento mais claras, baseadas nos trabalhos históricos do próprio Taunay, que orienta a composição do acervo, a organização das salas e a disposição das peças no espaço da exposição
Museu enciclopédico	Museu memorial da nação brasileira, tendo a história caráter científico

Quadro 1 - Comparativo entre as duas primeiras gestões do Museu Paulista

O grande empreendimento liderado por Taunay foi de transformar o Museu Paulista, até então um museu com modelo oitocentista de história natural, em um Museu de História Nacional. Ele parte do ponto de vista de que foram os paulistas que expandiram, exploraram e promoveram a total conquista do território nacional, patrocinada pela elite bandeirante em prol de seus interesses políticos e econômicos.

Esta “história nacional”, no entanto, não era do mesmo modelo seguido pelo Museu Histórico Nacional, liderado então por Gustavo Barroso³¹. BREFE (2006, p.81) informa que Taunay encontra a possibilidade de uma nacionalidade brasileira que começava no período colonial, com o processo de (re) conhecimento e posse do território brasileiro pelos primeiros paulistas. Mas a história que Taunay propõe expande os limites da história militar e administrativa. O próprio Taunay, no Relatório de 1934 sobre o Museu Paulista, afirma que não são mais só estas duas linhas que interessam ao público e aos autores. Ele segue afirmando que os monografistas apresentam assuntos da história econômica, religiosa, literária, artística e científica, sobretudo da história dos costumes.

³¹ Barroso teve uma grande importância na museologia do Rio de Janeiro, mas seu olhar é bastante direcionado às classes altas e ao militarismo, quase fetichista, em minha opinião. A associação ao Exército também parece um ato de saudade absoluta de um passado glorioso - que não existiu, mais uma vez em minha opinião. Mas deixou colaborações incríveis, como o próprio curso que coordenou no Museu Histórico Nacional, durante bastante tempo.

A partir desta pequena amostragem, percebe-se que os planos de Taunay são muito mais amplos e abrangentes. Estão delimitados dentro de uma mesma temática e na busca pela volta às origens do Museu, que o plano anterior de Ihering ignorara.

Os problemas de Taunay à frente da administração do Museu não foram poucos, notadamente no que se refere à falta de verbas e de pessoal, problemas que só seriam sanados décadas mais tarde. Taunay passa a recorrer ao auxílio dos mecenas e da elite paulistana, com quem estabelece – e mantém, claro – excelentes contatos. Esta relação possibilitou não apenas a aquisição de novos materiais e acervos para o Museu como também trouxe o apoio da elite intelectual, dando suporte para as decisões e definições que o museu teria que estabelecer.

Taunay percebe o uso que os museus do exterior estão fazendo da imagem, principalmente no que se refere ao seu uso como material pedagógico para os visitantes do Museu. Antes de promover total remodelação do Museu, Taunay faz um levantamento crítico bastante severo da administração de seu antecessor, em que aponta, entre outros:

- Má conservação dos móveis da sala de exposição e dos materiais nelas expostos. O acúmulo de coisas e a má exposição eram motivo de zombaria dos visitantes, que não entendiam o porquê daquelas peças estarem ali.
- Desfalque das obras da biblioteca, ocasionados não apenas pela retirada de milhares de volumes no momento da saída do diretor anterior do museu, mas também pela ênfase dada a alguns assuntos de maior interesse, como a zoologia
- *Revista do Museu Paulista*, essencialmente voltada para artigos na área da zoologia
- Abandono das coleções de história originais do Museu e desvirtuamento da definição inicial do Museu, ou seja, um Museu relativo à Independência do Brasil

Movimentos principais de Taunay em direção à renovação

A **remodelação** atingiu a estética do Museu. Taunay desejava eliminar o aspecto de bagunça, desorganização e amontoamento que as diversas coleções, com exceção da de zoologia (que tinha critério expositivo e identificação muito bem definidos pelo interesse do diretor anterior). Houve a construção de um novo universo estético na composição histórica do museu: as salas foram rearranjadas, bem como as galerias, peristilo, escadaria e o salão de honra.

A **imagem e a forma da disposição** reconstruíram o espaço e o dotaram de sentido.

Como era do objetivo de Taunay – **mostrar a história da nação brasileira de um novo ponto de vista** – a organização das exposições iconográficas e esculturais estabeleceram um conjunto harmoniosamente disposto. O conjunto ficou particularmente vistoso com a decoração histórica realizada nas áreas nobres do edifício, isto é, peristilo, escadaria e salão de honra. Foram abertas, ao longo dos anos, oito novas salas dedicadas ao temas históricos: Cartografia Colonial e Documentos Antigos; Passado da Cidade de São Paulo; Antiga Iconografia Paulista; Mobiliário Antigo e Velhos Retratos; Arte Colonial Religiosa Brasileira e Mobiliário do Regente Feijó; Reconstituição da Antiga Cidade de São Paulo e Objetos Históricos. Mais tarde, uma nova sala: Indumentária antiga, Fardas, Objetos Antigos, Coleções Diversas. A diversidade de assuntos na mesma sala foi explicada por Taunay pela saturação dos espaços.

Taunay passou a pensar o Museu como um centro de estudos e de pesquisa, não só com coleções a serem expostas para o público comum, mas também um arquivo e uma biblioteca, que incrementou durante toda sua gestão. Implementou uma Brasileira na Biblioteca, que foi complementando graças a uma estratégia: doações ou permutas com outras instituições, como o Arquivo e a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Buscava incessantemente “novas” fontes de documentação sobre a história do Brasil, nos arquivos brasileiros e internacionais, obtendo cópias fac-similares dos originais, que obtinha através de pedidos para as

mais diferentes pessoas e acervos. Incluiu a fotografia e a pintura como recursos de documentação autênticos. Encomendou obras para pintores que retratassem os costumes e mais variados aspectos da vida paulista no interior do estado – monções, cenas de estradas, lavouras de cana em Campinas, feiras de Sorocaba, primeiras lavouras de café no Oeste, cavalhadas em Sorocaba, indumentárias, entre outros, que são demonstrativos do tipo de história que Taunay professava e estava empenhado em fazer.

Naturalmente, toda a **movimentação levou a população a perceber uma nova dinâmica instaurada**. Taunay passou então a receber doações – ou “dádivas”, como ele se referia a elas – e a população e a elite passaram a doar materiais pertinentes à nova orientação do Museu: telas, documentos e mapas referentes ao passado colonial, medalhas e moedas antigas. Duas dádivas principais chegaram: a lápide com a inscrição mais antiga conhecida no Estado de São Paulo, de 1559, e os restos do antigo pelourinho da Vila de São Paulo.

Além do apoio das elites e da população, Taunay “carrega” os administradores de cartas e pedidos. Consegue aos poucos realizar muitos de seus desejos para aquela instituição, que se viu completamente renovada e alinhada com seus objetivos.

Taunay não deixou nenhum apontamento exclusivamente sobre museologia, mas é interessante perceber como seus movimentos se encaixam dentro dos estudos contemporâneos desta ciência. É necessário destacar sua preocupação com a seleção, o enquadramento e o tratamento do acervo.

Também é de fundamental importância destacar um dado da vida de Taunay: ele foi professor da Universidade de São Paulo, entre 1934 e 1938, onde lecionou na cadeira de “História da Civilização Brasileira”. Escreveu também uma trilogia sobre a vila de São Paulo de Piratininga e seus costumes, fazendo um trabalho de musealização na sua obra historiográfica. Seria oportuno considerar também seus estudos, cartas e escritos como material de estudo sobre museologia.

Naturalmente, tudo muda, e é importante que conste um perfil atual do enfoque museológico do Museu Paulista, apresentado pela própria instituição:

Ao longo de seus mais de cem anos, o Museu Paulista sofreu uma série de modificações com o desmembramento de parte de seus acervos: em 1927, a seção de Botânica passou a integrar o Instituto Biológico de Defesa Agrícola e Animal; 12 anos depois, em 1939, é a vez da seção de Zoologia, que passa a fazer parte da Secretaria de Agricultura, dando origem ao atual Museu de Zoologia da USP. A mais recente reformulação, ocorrida em agosto de 1989, transferiu os acervos arqueológicos e etnológicos para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, restringindo, assim, a tipologia das peças que compõem o acervo da Instituição, atualmente, ao campo exclusivamente histórico.³²

E definem sua missão:

O Museu Paulista é uma instituição científica, cultural e educacional com atuação no campo da História e cujas atividades têm, como referência permanente, um acervo. Essas atividades envolvem, portanto, a formação e ampliação de coleções (por intermédio de doações, aquisições ou coleta de campo), sua conservação física, seu estudo e documentação bem como a divulgação, seja do acervo, seja do conhecimento que ele permite gerar, através de exposições, cursos e publicações. Enquanto museu exclusivamente histórico, o Museu Paulista é especializado no estudo dos aspectos materiais da organização da sociedade brasileira segundo três linhas básicas de pesquisa: Cotidiano e Sociedade; Universo do Trabalho; História do Imaginário.

³² (MPUSP, 2009), acessado em 13 de julho, 2009, em <http://www.mp.usp.br/formacao.htm>.

A PRIMEIRA GRANDE GUERRA, O INÍCIO DO SÉCULO - NOVAS MUDANÇAS

Enfunando os papos,/Saem da penumbra,/Aos pulos, os sapos./A luz os deslumbra.
Em ronco que aterra,/Berra o sapo-boi:- "Meu pai foi à guerra!"/- "Não foi!" - "Foi!" -
"Não foi!".

O sapo-tanoeiro,/Parnasiano aguado,/Diz: - "Meu cancionero/É bem martelado.
Vede como primo/Em comer os hiatos!/Que arte! E nunca rimo/Os termos cognatos!
Clame a saparia/Em críticas céticas:/Não há mais poesia, /Mas há artes poéticas..."
Brada em um assomo/O sapo-tanoeiro:- "A grande arte é como/Lavor de joalheiro.
Ou bem de estatuário./Tudo quanto é belo,/Tudo quanto é vário,/Canta no martelo."

Lá, fugindo ao mundo,/Sem glória, sem fé,/No perau profundo/E solitário, é
Que soluças tu,/Transido de frio,/Sapo-cururu/Da beira do rio.

(Manuel Bandeira. *Os Sapos*, 1918)

O início do século marca a mudança definitiva de São Paulo para um centro cosmopolita. Vários foram os fatores que contribuíram para esta mudança, decorrentes do enriquecimento desta e de algumas outras cidades do estado de São Paulo.

A agricultura foi de fato um elemento muito importante neste contexto – as plantações de café abriram caminho para a posterior industrialização de São Paulo e sua firme posição como líder financeiro do país.

Sofremos a influência de uma geração enorme de imigrantes italianos (35,5%), portugueses (29%) e espanhóis (14,6%), que aqui chegaram entre 1881 e 1930 – cerca de 1,895 milhão de pessoas, incluindo os decréscimos entre os anos da Primeira Guerra Mundial. O estado de São Paulo concentrou a maior parte dos residentes estrangeiros no país: 52,4%, já que, como explica Fausto (2007, p. 276), o Estado ofereceu passagens e alojamento e oportunidades de trabalho estavam abertas pela expansão da economia.

Os japoneses, ainda que em número inicialmente não tão significativo, passaram a vir com o apoio do próprio governo japonês, e não mais para a cultura do café. Eles vieram para diversificar as atividades agrícolas, introduzindo inclusive novas culturas.

Já no começo do século, começaram a chegar também os sírio-libaneses, que vinham ganhar a vida como mascates, vendendo inicialmente de porta em porta e que se tornariam mais tarde proprietários de estabelecimentos comerciais. Neste mesmo trilho vieram os judeus.

A industrialização veio com toda a força quando os agricultores resolveram apostar na diversidade da cidade de São Paulo. As condições eram muito favoráveis: havia um afluxo de imigrantes espontâneos e de outros que tentavam sair das atividades agrícolas. A cidade oferecia um campo aberto ao artesanato, ao comércio de rua, às fabriquetas de fundo de quintal, aos construtores autodenominados “mestres” italianos, aos profissionais liberais. A capital paulista era também o grande centro distribuidor dos produtos importados, o elo entre a produção cafeeira e o porto de Santos, e nela se encontravam a sede dos maiores bancos e os principais empregos burocráticos. (FAUSTO, 2007, p. 286).

Os principais ramos industriais da época foram o têxtil em primeiro lugar e a seguir a alimentação, incluindo bebidas, e o vestuário. Fausto aponta que várias fábricas chegaram a ter mais de mil funcionários, e a Guerra não fez com que o negócio ruísse – muito ao contrário, a indústria têxtil se fortaleceu.

Há quem diga que a Guerra foi uma oportunidade grande para que a cultura local florescesse. O isolamento provocado pelo período de disputas internacionais teria forçado o olhar para as nossas raízes, ou apenas adiantado processo que um grupo de jovens artistas e intelectuais viria a proclamar na Semana de Arte Moderna de 1922.

A escolha do poema *Os Sapos* como epígrafe desta parte do texto não foi feita de forma inadvertida. Neste novo caldeirão cultural que a capital paulistana se tornara, era imprescindível, ou até mesmo uma questão de tempo, que a intelectualidade buscasse uma identificação com a terra.

A elite agrária – e não se pode negar que foi ela quem sustentou todo este “berreiro” contra tudo aquilo que era parnasiano, antigo, vencido, regrado – gerou em seus descendentes o questionamento sobre quem eram. Anita Malfatti já estivera na Europa estudando pintura em 1912. Seria a oposição perfeita ao academicismo de Oscar Pereira da Silva, o pintor dos endinheirados da cidade, com sua pintura de base acadêmica francesa. E assim foi com outros membros do grupo,

que se não eram da elite, conheciam seus membros. Quando Anita Malfatti expôs em 1917, recebeu de Monteiro Lobato uma crítica tão feroz quanto a renovadora proposta da pintora – o artigo chamava-se *Paranóia ou mistificação*, para que se tenha uma idéia do conteúdo. Houve tentativas de agressão à pintora. Devolveram os quadros que tinham sido comprados, o que a colocou em enorme dificuldade. Dizem que nunca se recuperou completamente deste ataque.

Monteiro Lobato era um nacionalista convicto e, de um ponto de vista muito pessoal, sempre soou estranha esta sua intolerância para com os modernistas. Mas sua oposição foi fundamental para que os jovens se fortalecessem e pudessem atingir o que desejavam, que foi o fortalecimento da arte moderna na cidade e sua consequente expansão para o país.

Neste mesmo íterim, Mário de Andrade já estava envolvido com a investigação das raízes brasileiras, notadamente através das manifestações populares e do folclore. Enquanto Mário propunha o estudo, a investigação, o levantamento, a busca do patrimônio, Oswald de Andrade queria justamente o contrário – a destruição de tudo que já tinha sido, que já tinha passado, que não mais existia. Claro que existia uma grande porção de marketing pessoal nesta postura iconoclasta.

Mas esta equipe desejou se juntar para mostrar ao mundo – paulistano – quais eram as tendências culturais mundiais, das vanguardas européias e dos grandes questionadores de então. Seria uma Semana da Arte Moderna, que não seria o início de um movimento, mas uma festa para comemorar uma nova forma de pensar que já vinha acontecendo há tempos.

O grupo, cujos líderes eram Mário de Andrade e Oswald de Andrade, difamava as nossas glórias artísticas ditas de “praça pública”, em razão da imitação servil, ou, como era alardeado, da “cópia sem coragem e sem talento”. Contra “esses falsos mitos” e, sobretudo na busca da emancipação cultural, levantava-se o então futurismo paulista, a quem a respeitabilidade de Graça Aranha dera “a mão forte”. (BOAVENTURA: 2000, p. 15).

Graça Aranha foi uma presença estranha no meio daqueles jovens todos. Oswald de Andrade tinha tentado convencer Monteiro Lobato, mas este não quisera de forma alguma se ligar ao movimento. Graça Aranha, por sua vez, já havia sido diplomata e seu contato com as elites era muito bom, o que garantiria – e garantiu – aos modernistas, o patrocínio do evento.

O nome de Graça Aranha também trouxe outros nomes significativos da nata paulistana: René Thiollier³³, Alberto Penteado, Numa de Oliveira, Edgard Conceição, Alfredo Pujol³⁴, Oscar Rodrigues Alves³⁵, Armando Penteado³⁶, Antônio Prado Júnior³⁷, José Carlos Macedo Soares³⁸, Martinico Prado e Paulo Prado³⁹, além do prefeito Carlos de Campos e do governador do Estado, Washington Luís.

Todas essas pessoas, sem nenhuma ligação mais *formal* com a cultura, esperavam que com este apoio fossem receber de Graça Aranha a solução para uma grande questão financeira pendente com a Alemanha, sobre um antigo acordo de café. Os modernistas gritaram odes contra os burgueses, mas... Foi com o dinheiro deles que fizeram sua festa.

Toda esta temática foi trazida à tona pela importância que o movimento modernista gerou depois da sua finalização. A maior parte dos nomes envolvidos – Oswald, Mário, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Guilherme de Almeida, Guiomar Novais, Di Cavalcanti, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, Villa-Lobos, Victor Brecheret e outros – alcançaram posições artísticas e literárias notáveis. Bem como atingiram posições sociais e administrativas que possibilitaram mudanças na esfera cultural.

³³ 1882-1968, paulistano, advogado, escritor e agitador cultural. Entre outras, quem alugou o Theatro Municipal para a Semana de Arte Moderna de 1922. Era descendente de paulistas de poderio financeiro bem significativo.

³⁴ 1865-1930. Foi advogado, jornalista, crítico literário, político e orador.

³⁵ Era filho do ex-presidente da República Rodrigues Alves e ele próprio político também.

³⁶ 1884-1947. Foi fazendeiro, cafeicultor e de família muito rica. Fundou a fundação que hoje leva seu nome, a FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado.

³⁷ 1880-1955. Político, formado pela Escola de Engenharia da USP.

³⁸ 1883-1968. Jurista, historiador e político, também formado pela Faculdade de Direito da USP.

³⁹ Foi um dos diretores da Companhia Prado Chaves, mas se tornou conhecido por ser escritor, mecenas e historiador.

Neste contexto, Mário de Andrade tem uma importância grande, tanto pela sua produção cultural como pela sua atuação política.

Mário Chagas (1999, p. 38-39) diz que o movimento modernista no Brasil, do qual o autor de **Paulicéia Desvairada** foi um dos expoentes, é, sem dúvida, matriz de pensamento de relevada significação para a compreensão de determinadas questões culturais da atualidade:

Mesmo reconhecendo a importância de se distinguir os diferentes nacionalismos, em jogo no entre guerras, o que queremos realçar é que a discussão do nacional e do popular não foi uma invenção dos modernistas; ao contrário, para participar do seu tempo eles precisavam aceitá-la e enfrentá-la apresentando respostas mais ou menos apropriadas.

Mário de Andrade, enquanto trabalhador intelectual, é sem dúvida uma figura desse período. Ele convive *com* e vive o debate em torno do nacional. A sua ótica museológica, as suas cartas de amizade e de trabalho (escritas para serem publicadas - ou não?), a sua obra literária e as suas ações comprovam essa afirmação.

O poeta apaixonado, das amizades exaltadas, vive com tal intensidade o seu tempo e, em consequência, o debate em torno do Brasil e do nacional que passa a encarnar esse debate e a viver com dramaticidade, no plano subjetivo, problemas de ordem aparentemente objetiva.

ANTECIPANDO ESTRATÉGIAS PARTICIPATIVAS PARA O EXERCÍCIO DA CIDADANIA: O DEPARTAMENTO DE CULTURA

Cristina Bruno, em seu artigo *A Musealização em São Paulo: os caminhos interpretativos da cidade* destaca a importância da criação do Departamento de Cultura, em 1935:

“As atividades do Departamento procuraram, sistematicamente, compreender a realidade cultural da cidade, incentivar as diferentes manifestações estéticas e valorizar as referências patrimoniais históricas. Aos olhos de hoje, poderíamos afirmar que neste momento foram implementadas metodologias de trabalho que anteciparam as estratégias participativas, para o exercício da cidadania, que seriam muito caras em décadas futuras”. (2004, p.27)

A pesquisadora cita também que foi neste momento que houve não só o início das nossas instituições culturais, mas sua organização em forma de sistema, com proposta de uma linha, de um planejamento cultural, que advinha de reflexões sobre as iniciativas patrimoniais – que agora se preocupavam com as transformações da

cidade e da forma de vida dos paulistanos e de como estas mudanças também deveriam alterar as ações museológicas.

Todo aquele grupo de intelectuais citados anteriormente fez parte desta criação. O responsável pelo projeto, Paulo Duarte, põe em discussão, no seu apartamento da Avenida São João, a ideia geradora do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, no período entre 1926 e 1931. (CHAGAS: 1999. p.68)

Um ponto muito interessante a ser ressaltado aqui, e que de alguma forma guarda semelhança com a proposta deste trabalho de doutoramento hoje apresentada, foi a forma com que Paulo Duarte desenvolveu o projeto. Fizeram as reuniões iniciais e depois ele apresentou as conclusões para o então prefeito da cidade, que aprovou o projeto. Não satisfeito, copiou e enviou para diversas pessoas que julgou poderiam ajudar a pensar esta nova instituição. As pessoas comentaram e fizeram anotações no projeto, devolvendo-os (sonho impossível na contemporaneidade?) em uma semana. Depois, mandou para a imprensa, de onde vieram comentários positivos e negativos, claro.

De forma resumida, o projeto do Departamento de Cultura pode ser assim sintetizado, em suas cinco divisões:

1. Expansão Cultural – dirigida por Mário de Andrade, acumulando o cargo de diretor do Departamento de Cultura (esta divisão recebeu também a Discoteca Pública que, além de colocar à disposição do público uma grande coleção de discos, mantinha o registro da música erudita paulista, o registro do folclore musical brasileiro e o **museu da palavra**. Este último com registros das diferentes modalidades, ritmos, entonações e expressões dos falares brasileiros, aos níveis erudito e popular)
2. Bibliotecas – dirigida por Rubens Borba de Moraes
3. Educação e Recreio – dirigida por Nicanor Miranda
4. Documentação Histórica e Social – dirigida por Sérgio Milliet e Bruno Rodolfer
5. Turismo e Divertimentos Públicos – não chegou a ser inteiramente implantada (CHAGAS: 1999, p. 69)

O contraponto ao pensamento museológico desta equipe paulista – *museu enquanto espaço de estudo e reflexão, instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, como instituição catalisadora e ao mesmo tempo resultante da conjugação de forças diversas, como âncora de identidade cultural* – era o de

Gustavo Barroso, que em 1922 criou o Museu Histórico Nacional, *para ser um local destinado a realizar o “culto à saudade”, a “exaltação da pátria” e a celebração dos “vultos gloriosos”*. Em comum, ambos tinham o problema da identidade nacional. Eram vários nacionalismos em jogo, como segue até hoje em um país multicultural e de dimensões continentais.

Bruno (2004, p. 26) diz que é neste contexto que estão inseridas as pequenas expedições pelo território da cidade, na busca de vestígios coloniais e na tentativa de registrar fotograficamente as profundas mudanças urbanas, como estão vinculadas também as fontes de inspiração que, anos mais tarde, deram origem à Secretaria Municipal da Cultura. A autora destaca ainda que é a partir deste momento que pode-se constatar uma crescente busca do poder público municipal pelo equilíbrio entre três fatores preponderantes no perfil da cidade e, ao mesmo tempo, pela articulação com as outras iniciativas culturais, que apresentam-se assim:

- Em um primeiro segmento, encontramos as reiteradas tentativas de constituição de um cenário fundante, no que se refere às raízes históricas da cidade
- Em seguida, despontam as preocupações inerentes à compreensão sobre o universo cultural caleidoscópico que São Paulo se tornou.
- Contornando estes dois fatores, constatamos as iniciativas que buscam a aproximação entre preservação patrimonial e ação cultural, com vistas a diminuir as distâncias econômicas e sociais.

A chegada do Estado Novo⁴⁰ em 1938 interrompe os sonhos políticos de Armando de Salles Oliveira à presidência da República. Fábio Prado é afastado da prefeitura de São Paulo e Mário de Andrade acaba saindo do Departamento de Cultura, por suas ligações com estas pessoas. Era uma espécie de mau procedimento que continua ainda hoje – muda a política (ou o partido político), muda

⁴⁰ Estado Novo foi o nome dado por Getúlio Vargas, presidente da República, ao período de ditadura liderado por ele mesmo, entre 1937 e 1945. Populista, Getúlio fez campanha como o pai dos pobres e diante de uma suposta ameaça comunista, decretou o Estado Novo. Promulgou uma constituição que na prática não teve grande valia, pois governou por decretos-lei. A censura foi muito forte no seu governo e não havia liberdade de expressão. Em 1945, foi deposto do seu próprio ministério por militares.

a política cultural e surge a tendência de desprezar o que foi feito na gestão anterior, para que isso não “manche” os méritos pessoais dos novos administradores em construir algo novo. Uma novidade nessa área, no entanto, provavelmente nunca surgirá ou será concluída, pois as ambições pessoais colocam todos os projetos coletivos a perder. Em última instância, seria importante valorizar que novas políticas representam a mesma comunidade, que elegeu tanto o *novo* como o *antigo* – e que gastou sua verba nestes projetos que têm sido desperdiçados, continuamente, ao longo dos anos.

Do ponto de vista museológico, no entanto, Bruno (2004, p. 28) destaca que as coleções constituídas neste período, a partir dos olhares múltiplos destes intelectuais, estão na origem de duas significativas vertentes de acervos municipais. Mediante um enfoque preservacionista, parte deste acervo gerou a organização de Departamento de Patrimônio Histórico e, a partir de uma perspectiva de ação cultural, as outras coleções subsidiaram a implantação do Centro Cultural São Paulo, ambos vinculados à Secretaria Municipal da Cultura. Entretanto, esses olhares abriram muitos outros caminhos que ainda hoje servem para os mais variados percursos institucionais.

Capítulo 1- Entreato: As décadas de 1940 e 50
Regentes: Os empresários de São Paulo

AS DÉCADAS DE 1940 E 1950 EM SÃO PAULO

A década de 40 foi marcada pela instituição de museus nacionais por parte do governo federal, que não incluiu São Paulo neste planejamento. No entanto, graças às altas reservas financeiras geradas pelos industriais da cidade, nossos mecenas, houve a expansão dos museus de arte na cidade.

O **Museu de Arte de São Paulo**, o MASP, foi fundado em 1947, patrocinado por Assis Chateaubriand e idealizado por ele juntamente com o que viria a ser uma mítica figura no mundo das artes paulistanas: Pietro Maria Bardi, jornalista e crítico de arte italiano. O sítio eletrônico do museu informa que:

“A princípio, instalou-se em quatro andares do prédio dos Diários Associados, império de Chateaubriand formado por 34 jornais, 36 emissoras de rádio, 18 estações de televisão, editora e a revista O Cruzeiro. As primeiras obras de arte do museu foram selecionadas pessoalmente por P. M. Bardi na Europa do pós-guerra, em suas inúmeras viagens às principais capitais culturais com Chateaubriand.”⁴¹

A atual sede do Museu, com projeto arrojado da arquiteta Lina Bo Bardi só foi inaugurado em 1968.

O sítio do museu informa também que, a convite do Museu d'Orsay de Paris, integra o “Clube dos 19”, do qual participam apenas os museus que possuem os acervos de arte europeia mais representativos do século XIX, como Museu d'Orsay, de Paris; Metropolitan Museum, de Nova York; The Art Institute of Chicago; Museum of Fine Arts, de Boston; Van Gogh Museum, de Amsterdã; a Kunstauss, de Zurique; Hermitage, de St. Petersburg; a Galleria Nazionale d'Arte Moderna, de Roma e National Gallery e Tate Gallery, de Londres.

O **Museu de Arte Moderna da São Paulo** foi fundado em 1948, pelo industrial ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho, mais conhecido por “Ciccillo” Matarazzo. Foi um dos primeiros museus de arte moderna no país, com modelo inspirado no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York (que era dirigido então por Nelson Rockefeller). A maioria parte do acervo pertencia ao casal Ciccillo e

⁴¹ <http://www.masp.art.br>, acessado em 11 de janeiro de 2010.

Yolanda Penteadó. Havia telas de Anita Malfatti, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Emiliano Di Cavalcanti, José Antonio da Silva, Juan Miró, Marc Chagall, Mário Zanini, Pablo Picasso e Raoul Dufy, entre outros.

Em 1951, aconteceu a 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com vinte e um países participantes, seguindo os moldes da Bienal de Veneza, realizada desde 1895. Em 1958, o MAM muda para o Parque Ibirapuera, onde está até hoje.

A estrutura funcionou dividida, então, em duas: O Museu de Arte Moderna e a Bienal de Arte de São Paulo. Em 1963, as duas instituições se separaram e Ciccillo decidiu

“em assembléia extinguir a sociedade que sustentava o Museu de Arte Moderna e realizar doação de todo o patrimônio (avaliado à época em 700 milhões de cruzeiros), acervo inclusive, à Universidade de São Paulo, para a criação do Museu de Arte Contemporânea da USP.”⁴²

Apesar das dificuldades para sua re-estruturação, O MAM se reergueu e segue em frente na sua atuação na capital paulistana.

O QUARTO CENTENÁRIO DA CIDADE DE SÃO PAULO

A comemoração do IV Centenário de São Paulo, em 1954, teve não apenas festas inesquecíveis, mas também eventos significativos, como congressos e eventos culturais diversos, com teatro, balé e música. Foi um marco para a cidade e do ponto de vista museológico. Bruno aponta que este cenário museológico foi contextualizado, de forma expressiva, pelo início da valorização das casas históricas dispersas por diversos bairros da capital.

A primeira a ser aberta ao público foi a Casa do Bandeirante, a partir de um projeto que procurou traduzir museograficamente alguns textos que estavam sendo produzidos, então, sobre o período colonial paulistano. Para realizar as ilustrações, convocaram o artista plástico J. Wash Rodrigues. Esta forma de exposição durou

⁴² In <http://www.mam.org.br/2008/portugues/historia.aspx?id=3>, acessado em 11 de janeiro de 2010.

até a década de 1970, quando a origem histórica do edifício da Casa foi questionada por pesquisadores.

Outras casas históricas seriam incorporadas pelo poder público, mas a visão museológica sobre elas tinha um sabor bastante “século XIX” – era a tentativa de romantizar o mito do herói bandeirante, do corajoso desbravador de terras. Esta ação, no entanto – o tombamento das casas – seria fundamental para a posterior aplicação nas décadas seguintes, nos seus espaços, de novos projetos museológicos. (veja na página xx/ 74 as casas históricas envolvidas no projeto Museu da Cidade)



Figura 17- O Solar da Marquesa, no centro de São Paulo, em restauração (Foto: Dornicke Webb, 2009)

ENQUANTO ISSO, EM 1958, NO RIO DE JANEIRO...

Acontecia o Seminário Regional da UNESCO sobre a Função Educativa dos Museus. Organizado pela UNESCO, pelo Conselho Internacional de Museus e por diversos especialistas, aconteceu entre 07 e 30 de setembro de 1958. O foco principal ia de encontro a um questionamento da UNESCO de como os museus poderiam atuar como agentes educadores em cada uma das regiões do mundo. Vieram especialistas de vinte países latino-americanos, dos Estados Unidos, França, Países Baixos e Reino Unido.

Temas discutidos:

- o conceito de museu em si. Quais as conseqüências de suas funções de conservação, estudo e exposição, abrangendo um conjunto de elementos de valor cultural, fossem de interesse artístico, histórico, científico ou técnico, jardins botânicos e zoológicos, aquários etc
- a museologia. Ela chegava a ser uma ciência propriamente dita? A resposta foi positiva, dada a amplitude e transcendência dos fenômenos que deveria explicar
- a museografia se relacionava diretamente com a técnica a que se deveria recorrer para concretizar, objetivamente, o pensamento e a mensagem do museu
- os diferentes tipos de museus e suas especialidades
- as classes de museu e sua problemática particular, principalmente em relação à América Latina e suas especificidades

Conclusões e medidas:

- dada a carência de pessoal especializado, verificou-se a necessidade de incentivar a criação de instituição de formação em Museologia, que poderiam ocorrer também por meio de cursos de especialização, bolsas de estudos, participações em reuniões de caráter científico e técnico, intercâmbio entre museus e outras instituições. (solicitou-se à UNESCO que contribuísse com um sistema de bolsas de estudos para a América Latina)
- foi atribuído ao ICOM a responsabilidade de promover estes objetivos de formação e de criar entidades nacionais e regionais especializadas
- o museu deveria sair do claustro não utilizando apenas os programas didáticos dirigidos à educação formal, mas sim também se valendo dos meios de divulgação como a TV, o rádio, o cinema e o que fosse necessário para atingir camadas mais amplas da população e assim divulgar sua mensagem
- era necessário superar a imagem do museu como conservatório de objetos para transformá-lo em um meio de comunicação atrativo que pudesse incidir nos problemas reais da comunidade. O museu é um espaço dinâmico dentro da comunidade
- o objeto é o cerne do museu e todos os seus recursos devem ser usados para reforçar sua mensagem, de forma que a relação entre o sujeito e o objeto (a relação museal) se produza de maneira harmoniosa

(síntese do texto elaborado por Hernan Crespo Toral, in ARAUJO, M. e BRUNO, M.C.O. A memória do pensamento museológico contemporâneo, editado pelo Comitê Brasileiro do ICOM, 1995)

Capítulo 1- 3º Movimento:

**Os museus históricos e pedagógicos.
(1956-1973)**

Regente: Vinício Stein Campos

Os museus históricos e pedagógicos (1956-1973)

Eles foram surgindo lentamente em 1956: eram apenas quatro. Em 1957, aparecem mais cinco. Em 1958, dando mostras de crescimento rápido, mais 19; até que, em 1973, totalizavam... 79 museus!

Eram os museus históricos e pedagógicos, criados por meio de Decretos Estaduais, originalmente na Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Foi esta **a primeira rede museal pública** do Estado de São Paulo, um projeto pioneiro que foi orquestrado por Vinício Stein Campos⁴³. É bem verdade que o projeto de Campos teve seus méritos, como será visto, mas há, acima de tudo, uma acusação principal que pesa contra ele: sua rigidez. Os intelectuais apontam que, no período de sua regência, as cidades ficaram impedidas de desenvolver seus verdadeiros museus municipais, com características *expressamente* locais, como as tendências museológicas contemporâneas defendem que aconteça.

O lema de Campos era simples: “preservar a história do patrono e da cidade.” As finalidades que “orientaram a criação dos museus “eram:

- 1- Promover o levantamento e a proteção de todo documentário paulista da respectiva época;
- 2- Estudar e difundir a biografia do patrono;
- 3- Reconstituir a história do município e divulgá-la por todos os meios, especialmente nas escolas públicas;
- 4- Servir de centro de interesse para aulas de História Geral e do Brasil, de Educação Social e Cívica, de sociologia e cursos de extensão cultural;
- 5- Despertar na comunidade o interesse pela preservação dos monumentos históricos, documentos relíquias, móveis, quadros, utensílios, e demais objetos evocativos dos tempos de outrora;

⁴³ Vinício Stein Campos (1908-1990), diplomado em Pedagogia, em 1932, em Santa Bárbara d'Oeste, onde lançou o semanário *O Constitucionalista*. Sócio do IHGSP (1952-1990). Diretor da Divisão de Museus, da Coordenadoria do Patrimônio Cultural, da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Governo do Estado de São Paulo, Conselheiro do Condephaat, membro da Associação dos Cavaleiros de São Paulo, do Atheneu Paulista de História e do Centro de Ciências, Letras e Artes e da Academia Campinense de Letras. Autor de *Elementos de Museologia* (ca. de 1970). (in http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142008000200006&script=sci_arttext, acedido em 11 de janeiro de 2010)

6- Patrocinar certames culturais e festividades de cunho educacional e cívico;

7- Difundir as fundações de museus locais, especializados e gerais, como agentes de uma mentalidade nova, de culto ao passado e respeito e amor às tradições paulistas.⁴⁴

A primeira medida era identificar um prédio que fosse apropriado para ser museu em determinada cidade. Para isso, Campos contava com o apoio de amigos pessoais, historiadores, membros do Instituto Histórico Geográfico de São Paulo e do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (CONDEPHAAT), como sugere MISAN (2005, p.53). O critério de escolha do imóvel recaía muitas vezes sobre quem havia habitado o imóvel ou o evento histórico que lá ocorreu, não necessariamente por suas qualidades arquitetônicas (que deveriam ser apelo fundamental para o tombamento).

Descoberto o imóvel, o próprio Campos muitas vezes solicitava à prefeitura da cidade a cessão do imóvel. Isso quando o próprio Estado não cedia algum imóvel de sua propriedade para a implantação do Museu.

A prefeitura do município teria apenas que ceder o imóvel, deslocar professores da rede pública escolar para o cargo de diretores (sem custos para o Estado), na coleta e na organização do acervo.

O acervo seria arrecadado diretamente com a população, por meios de doações aos museus. O projeto era ousado, mas subsidiado minimamente pelo Estado e pelas prefeituras locais.

O Serviço de Museus Históricos cedia, basicamente, material de escritório mínimo indispensável, como borracha, lápis e durex, controlados todos os anos rigorosamente por Campos. A responsabilidade para com o prédio era por conta do município. Material de limpeza idem, bem como máquinas de datilografar, fichas e arquivos.

⁴⁴ Citado por MISAN (2005, p. 60), mas original de CAMPOS, Vinício Stein. *Museus e Monumentos históricos de São Paulo*. São Paulo: Secretaria de Estado dos Negócios da Educação, 1960, p.10.

As diretrizes dadas por Campos focavam na estruturação dos museus em conjuntos compreendendo períodos históricos (Colonial, Monárquico e Republicano); a relação patrono e cidade; a organização em salas temáticas e os próprios objetos reunidos pela população. O principal objetivo era evidenciar os principais acontecimentos ligados à formação e à história do Estado de São Paulo. (MISAN: 2005, p. 6)

Como era de se esperar, em todos os museus os acervos se tornaram bastante semelhantes. Como explica Misan, com variações quantitativas, encontramos objetos, documentos textuais, mapas e fotografias, que se remetem às entradas das bandeiras, dos andejes e sertanistas dos séculos XVII e XVIII, à criação do Partido Republicano Paulista, à Abolição da Escravatura, à Proclamação da República e à supremacia de São Paulo no governo da presidência da primeira república, à instalação dos primeiros grupos escolares, aos primeiros focos de industrialização nas cidades do interior, ao surgimento das primeiras agremiações e, finalmente, às comemorações do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo em 1954. (Ibid., p.13)

A festa de inauguração dos museus era considerada um evento cívico, ao qual compareciam prefeitos, autoridades locais, diretores de escolas, professores, estudantes, com a banda da polícia militar, com a imprensa local e do próprio Vinício Stein Campos, que sempre gostava de estar presente, proferindo um discurso de abertura ou apoiando alguém da região que o fizesse. Fazia também questão de ofertar, na ocasião, cédulas e /ou moedas antigas como a primeira doação do museu.

O CURSO DE MUSEOLOGIA

O projeto de Campos necessitava do apoio de pessoal especializado para que pudesse dar certo.

Claro que este “pessoal” não existia. Assim, pelas facilidades encontradas por pertencer a Secretaria da Educação, e com o apoio de divulgação dos meios locais,

Campos convocava professores e interessados em participar do seu curso rápido de museologia.

O curso objetivava fornecer noções básicas de organização de museus e, ao mesmo tempo, demonstrar a imensa utilidade que tais instituições podiam significar para o desempenho de trabalho educativo das escolas das cidades. (MISAN: 2005, p.92)

O curso era dado em quatro aulas. Sim, quatro aulas, em dois dias consecutivos. No primeiro dia, às 10hs, História dos Museus e às 14hs, Técnica dos Museus. No segundo dia, às 10hs, Numismática Brasileira e às 14hs, História do Brasil (interpretada em função da história do município).

Pronto! O professor recebia um certificado, expedido pela Secretaria da Educação, que era um título que poderia ser utilizado em concursos públicos.

De acordo com Misan, o assunto da expansão dos Museus Históricos e Pedagógicos foi tão grande que se considerou a criação da primeira Faculdade de Museologia do Estado de São Paulo, que seria instalada em 1968.

Não foi o que aconteceu.

Entretanto, em meados da década de 70, uma senhora, que havia acompanhado Vinício Stein Campos em algumas visitas técnicas aos Museus Históricos e Pedagógicos, integrando o Grupo Técnico do Departamento de Museus e Arquivos da Secretaria de Estado da Cultura (DEMA –SEC), seria a responsável pela criação do primeiro curso de especialização em museologia na faculdade de Sociologia e Política do Estado de São Paulo, criado em 1977. Dez anos depois, portanto, do que anunciara Vinício Stein Campos.

Era a vez de Waldisa Russio.

1972: EM SANTIAGO DO CHILE...

Realiza-se uma mesa redonda sobre o papel do museu na América latina de então, convocada pela UNESCO, em Santiago do Chile, de 20 a 31 de maio de 1972. Um fato muito curioso acontece pré-evento: Paulo Freire, o educador brasileiro, foi convidado para presidir a mesa e barrado pelo delegado brasileiro na UNESCO por razões políticas.

Temas discutidos de forma essencial:

- A noção de museu integral, isto é, levando-se em consideração a totalidade dos problemas da sociedade★(destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural)
- A noção do museu enquanto ação, isto é, enquanto instrumento dinâmico de mudança social. Esquecia-se assim aquilo que havia se constituído, durante mais de dois séculos, na mais clara vocação do museu: a missão de coleta e da conservação. Chegou-se, em oposição, a um conceito de patrimônio global a ser gerenciado no interesse do homem e de todos os homens. ★

Conclusões e medidas:

- era necessário abrir o museu às disciplinas que não estão incluídas no seu âmbito de competência tradicional
- os museus deveriam intensificar seus esforços na recuperação do patrimônio cultural, para fazê-los desempenhar um papel social e evitar que ele seja dispersado fora dos países latino americanos
- os museus deveriam tornar suas coleções o mais acessível possível aos pesquisadores e também às instituições públicas, religiosas e privadas
- as técnicas museográficas deveriam ser modernizadas
- os museus deveriam criar sistemas de avaliação para determinar a eficácia de sua ação em relação à comunidade
- aperfeiçoamento dos centros formativos da América Latina
- foram feitas várias recomendações à UNESCO: que ela difundisse como possível o conceito de museu integral; que a instituição contribuísse para a formação de técnicos; que fosse criado um centro regional para a preparação e conservação de espécimes naturais; que houvesse a concessão de bolsas de estudos e aperfeiçoamento técnico; que a UNESCO recomendasse aos ministérios de Educação e Cultura e / ou aos organismos encarregados de desenvolvimento científico, técnico e cultural, que considerassem os museus como meio de difusão dos progressos realizados naquelas áreas.

★ O autor desta tese reconhece que os conceitos envelheceram, mas ainda visualiza a possibilidade de reencontrar seu o sentido verdadeiramente inovador, senão revolucionário de um museu.

(síntese do texto elaborado por Hugues de Varine, *in* ARAUJO, M. e BRUNO, M.C.O. *A memória do pensamento museológico contemporâneo*, editado pelo Comitê Brasileiro do ICOM, 1995)

Capítulo 1- 4º Movimento: A museologia entra na Academia (1968)
Regente: Waldisa Russio Camargo Guarnieri

A MUSEOLOGIA ENTRA NA ACADEMIA

Era apenas uma questão de tempo para que a Academia Brasileira, a universidade, começasse a pensar a museologia como uma ciência em franco desenvolvimento e, portanto, necessitando de estudos apropriados no âmbito da pesquisa.

BRUNO (2004, p.36) afirma que:

“nas últimas décadas observa-se intensas discussões sobre os principais aspectos norteadores da historicidade dos fenômenos museológicos. Além dos próprios estudos históricos e teórico-metodológicos desenvolvidos pelos profissionais da disciplina Museologia, outros especialistas se interessaram pelo museu enquanto fenômeno sócio-cultural. Multiplicaram-se as análises, os estudos foram verticalizados e as pesquisas passaram a ter acentuado contexto interdisciplinar”.

Esta visão da pesquisadora ganha ainda mais *positividade de balanço* quando ela explicita toda uma gama de estudos acadêmicos no campo da museologia, organizando-os em duas vertentes:

01- A produção intelectual destinada a explicitar as entranhas das instituições e, especialmente, delinear as exigências técnicas dos processos de musealização. Por um lado, investigam-se as questões técnicas que envolvem as atividades curatoriais relativas aos acervos institucionais, com o propósito de entender a cadeia operatória de procedimentos museográficos de salvaguarda e comunicação. Por outro, estudos que procuram entender as razões desses processos, as especificidades que envolvem as ações entre as sociedades e as suas atitudes preservacionistas, e o papel que as instituições museológicas desempenham em um contexto sócio-cultural. “São trabalhos que ampliam os paradigmas da Museologia e qualificam os procedimentos das instituições museais”.

02- Os levantamentos históricos sobre as origens das coleções e as especificidades das trajetórias dos acervos institucionais. Nestas análises, são privilegiadas as observações sobre as mentalidades que têm conduzido os museus ao longo dos séculos. São estudos caracterizados pela busca dos princípios que norteiam a lógica das instituições, que pontuam as estruturas de longa duração relativas à função social dos processos de musealização e, também, que analisam as rupturas que vêm incentivando novos modelos museológicos. (*idem*)

Manuelina Cândido (Cadernos de Sociomuseologia, 2000, p. 62) afirma que encontrava dificuldades em reunir material específico sobre museologia. Mas já se passaram quase dez anos da publicação de seu trabalho nos *Cadernos de Sociomuseologia* e a cena contemporânea mudou muito esta perspectiva. Em

primeiro lugar, deve-se contar como publicação também o que a pesquisadora classifica como *dispersão*: artigos em revistas, revistas de museus e anais de congressos.

A tecnologia tem contribuído bastante neste sentido, pois muitos textos estão à disposição *online* para *download* ou leitura via Internet. É bem verdade que são poucos os livros *impressos* sobre o tema, mas ainda assim há que se perguntar: até quando teremos livros impressos? Acima de tudo, a Museologia ainda não é uma tendência editorial no Brasil, onde as publicações são caras e o público restrito, se comparado aos leitores de carreiras mais clássicas, conservadoras ou que atraem um maior número de profissionais.

Esta discussão, no entanto, não é a mais importante dentro da ampla produção intelectual que se tem visto na área da museologia, já que se trata de como levar à informação do público este conhecimento. Novas formas de extroversão dos resultados das pesquisas surgirão em breve, mas pode-se antever a maciça utilização da *World Wide Web*, não só pelos baixos custos, mas também pela facilidade de envio de dados e acesso em diversas partes do mundo.

O fato é que as universidades têm mantido, em seus corpos docentes, figuras que contribuem sistematicamente para a estruturação do pensamento museológico brasileiro. No caso da Universidade de São Paulo, há pesquisadores não apenas nos cursos voltados para esta reflexão, como também nos museus universitários mantidos pela instituição, como será visto no capítulo 02.

Os museus e a USP têm uma história singular. Como relatam BRANDÃO & COSTA (2007, p.207)⁴⁵, o Museu Paulista, criado em 1893, já era considerado unidade complementar da USP desde sua fundação, em 1934. (...) Respectivamente, em 1927 e em 1939, foram destacadas do Museu Paulista as áreas de Botânica e Zoologia, passando a segunda a fazer parte da estrutura administrativa do Estado como “Departamento de Zoologia da Secretaria da Agricultura”, posteriormente (1969) incorporado à USP como “Museu de Zoologia”.

⁴⁵ Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.15. n.1. p. 207-217. jan-jun. 2007.

Os autores informam ainda que o atual Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE-USP) foi estruturalmente reconfigurado em 1989, pela integração de duas unidades da USP: o Instituto de Pré-História (por sua vez criado por Paulo Duarte, em 1962) e o MAE original (criado em 1964, com o nome de Museu de Arte e Arqueologia, como instituto universitário independente). O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) foi criado em 1963, quando da transferência das obras do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) à Universidade de São Paulo.

Deve-se destacar o fato de que estes museus da USP, universidade na qual se deseja desenvolver o Museu de Teatro que aqui se apresenta, formam o maior conjunto universitário do país hoje. São unidades museológicas que interagem com as unidades universitárias, para simplificar.

Nestas unidades, pode-se destacar minimamente a presença de alguns pesquisadores que têm contribuído para a formação de uma série de outros pesquisadores na área da museologia. Naturalmente, cita-se apenas alguns por uma questão de espaço.

Na FFLCH, Ulpiano Bezerra de Meneses (que tem longa trajetória na Universidade, tendo passado pelo MAE, pelo Museu Paulista...). Heloísa Barbuy, que atua diretamente no Museu Paulista, mas que ministra disciplinas de pós-graduação no Departamento de História. Ainda no MP, Teresa Cristina Toledo de Paula, Maria José Elias, Ricardo Bógus e Paulo César Garcez Marins.

Na ECA, Martin Grossman, que ministra a disciplina *Introdução à Museologia* na graduação e *Museu e Biblioteca: produtos do mesmo etnocentrismo* e *Os Espaços da Arte no Brasil e no Canadá: museus, galerias, hipermedia*, na pós-graduação. Também na ECA, em períodos passados, estava Walter Zanini, que, além de ministrar disciplinas de museologia, foi diretor do MAC e fez inovações significativas de gestão. Ele levou a fotografia para dentro do MAC, alternando com os movimentos privilegiados das artes visuais. Deixando de lado, no entanto, as

artes cênicas, ponto nevrálgico nesta discussão. No MAC, ainda, estiveram Aracy Amaral e Ana Mae Barbosa. Hoje temos Cristina Freire e Heloíse Costa.

No Museu de Zoologia, pode-se destacar a presença de Carlos Roberto Ferreira Brandão.

O MAE também traz nomes fortes da museologia na USP: Cristina Bruno, Marília Xavier Cury, Camilo Vasconcellos... No MAE, até bem pouco tempo ocorria o curso de especialização em museologia, que formou uma série de trabalhadores / pesquisadores da museologia. O curso, coordenado por Cristina Bruno⁴⁶, reforçava as diferenças que a museologia paulista tem em relação às outras linhas de pesquisa do país. Conforme o descreve CÂNDIDO (2002, p.231):

Tal especialização tem a duração de um ano e meio, entre aulas e elaboração de trabalho monográfico. As disciplinas básicas do curso procuram equilibrar Museologia e museografia como faces teórica e aplicada da formação profissional na área. A carga horária é maciçamente preenchida, no primeiro semestre, pelo aporte teórico-metodológico e relativo à historicidade do fenômeno museal, e pela instrução voltada aos aspectos de aplicação ou museografia, em duas disciplinas voltadas para salvaguarda (conservação e documentação) e para comunicação do patrimônio (exposição e ação educativo-cultural). Somam-se às disciplinas básicas, no primeiro semestre, seminários temáticos e visitas técnicas que apresentam amplo espectro de atuações profissionais e experiências institucionais. O segundo semestre é formado por um conjunto de seminários intensivos ministrados por profissionais nacionais e estrangeiros e pela continuidade das visitas técnicas. Ao longo do curso são ainda agendados encontros museológicos e aulas especiais e os alunos realizam estágio obrigatório de 120 horas, além da pesquisa para elaboração da monografia, cuja redação ocorre no terceiro e último semestre do curso.

Como já foi dito, o desenvolvimento das atividades museológicas na USP será analisado no capítulo 02. No entanto, esta apresentação foi feita em retrospecto justamente para que se observasse um fato muito importante.

Para que houvesse esta expansão acadêmica – um movimento que se mantém até hoje com a continuação dos trabalhos acadêmicos – houve a

⁴⁶ Cristina Bruno defendeu em 2001 na Universidade de São Paulo a primeira tese de livre docência em Museologia do Brasil, com o firme propósito de estabelecer parâmetros acadêmicos que levem à sua afirmação como disciplina científica. A tese intitulada “Museologia – a luta pela perseguição ao abandono”, versa sobre suas experiências na aplicação da Museologia, na ação interdisciplinar e na docência em Museologia. (CÂNDIDO, 2002, p.63)

necessidade de se localizar no tempo e no espaço uma figura quase mítica da museologia paulistana, formadora de uma geração muito significativa de pesquisadores atuantes na área hoje, entre eles as citadas Heloísa Barbuy (que foi sua aluna) e Cristina Bruno, que foi sua assistente na década de 1980.

WALDISA RUSSIO – UMA VANGUARDA SOLITÁRIA⁴⁷

O Instituto de Estudos Brasileiros, o IEB-USP, publicou a seguinte biografia de Waldisa Russio:

Waldisa Russio Camargo Guarnieri nasceu (05/09/1935) e faleceu (11/06/1990) em São Paulo. Museóloga e professora. Graduiu-se pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo, em 1959, desenvolvendo, ao longo da década de 1960, múltiplas atividades docentes e funções administrativas junto ao serviço público estadual. No desempenho dessas funções, entrou em contato com a área cultural e, especificamente, com o universo museológico. Organizou as estruturas jurídicas e administrativas do Conselho Estadual de Cultura (1968), do Museu de Arte Sacra de São Paulo (1969) e do Museu da Casa Brasileira (1970). No final de 1970, foi nomeada diretora técnica do Museu da Casa Brasileira, cargo no qual permaneceu até 1975. Nesse ano, passou a exercer as funções de assistente técnica para museus na Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado, responsabilizando-se pelo projeto de pesquisa sobre os museus do Estado de São Paulo (1976-1977) e pelo projeto museológico da Casa Guilherme de Almeida⁴⁸.

O que parece ter sido realmente seu *tour de force* foi ser a primeira pessoa a **estabelecer uma discussão acadêmica sobre museologia** e o tema que ela vai abordar em sua dissertação de mestrado na Escola Pós-Graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo: os próprios museus de São Paulo. A dissertação, de 1977, chamava-se *Museu: um aspecto das organizações culturais de um país em via de desenvolvimento*.

No período acima citado, parece extremamente pertinente reclamar da falta de materiais de estudo, ausência de publicações sobre o tema e lacuna de interlocutores capacitados. A sensação que se tem ao ler o trabalho de Russio é que é de uma atualidade espantosa, mostrando sua capacidade de reflexão e de

⁴⁷ O título de “vanguarda solitária” foi dado por Cristina Bruno.

⁴⁸ Instituto de Estudos Brasileiros [IEB]. Acedido em 09 de agosto, 2009 em <http://www.ieb.usp.br/topico.asp?categ=1&subcateg=1&topico=55>

previsão do que seriam as instituições paulistas do futuro. O frescor do trabalho permanece, o que evidencia o potencial analítico da autora, inclusive em algumas (discretas e sutis) críticas à USP.

Não bastasse ter superado o mestrado, envolve-se no programa de doutoramento da mesma escola com um projeto ambicioso, cujo título era: *Um museu da indústria na cidade de São Paulo* (1980). A classificação “ambicioso” se dá por ser um museu absolutamente inovador, “com características de **museu-processo** com **múltiplas sedes**; num **sistema de aquisições não baseado em apropriações de objetos**; no caráter **interdisciplinar** e recrutamento de pessoal técnico de diversos níveis escolares; na formulação de um trabalho que seja não somente acadêmico, mas exequível, aplicável”⁴⁹.

O museu proposto em sua tese de doutoramento é definido como duplamente processual por não registrar um fato, mas o processo de industrialização e por estar em processo de construção. A autora formula uma metodologia do “*MUSEU-PROCESSO*”, como vimos na resenha dessa obra. Tal idéia está presente em documentos internacionais como na Declaração de Caracas, que alerta para a necessidade de orientação do discurso para o presente e de redirecionamento visando aos processos ao invés do produto. (CÂNDIDO, 2002)

Era mais uma vez o pioneirismo paulista se apresentando para o mundo, na contra-corrente do que se fazia no país como um todo. E Waldisa Russio faz questão de mostrar e buscar no mundo novos suportes para seus pensamentos. Entra rapidamente para o Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), do Conselho Internacional de Museus (ICOM), sendo depois reconhecida por muitos como precursora da museologia na América Latina.

Em colóquio com Cristina Bruno, foi dito que há um viés curioso do trabalho de Waldisa Russio com o que viria a ser chamado posteriormente de sociomuseologia. A pesquisadora conta que Russio causou grande espanto ao se referir ao museólogo como um trabalhador social⁵⁰, voltado para o atendimento e

⁴⁹ Texto de Introdução do trabalho de doutoramento, páginas 12 e 13.

⁵⁰ Maria Célia T. Moura Santos, escreve que “Discutindo a Museologia como um campo de conhecimento, Ivo Marievic (2000, p.6) destaca que o staff do museu deve compreender a Museologia como uma disciplina que trata dos aspectos teóricos relacionados com o trabalho prático em que estão envolvidos. Portanto, eles devem ser capazes de absorver a teoria e estar preparados

necessidades do público. Isso, na década de 80, causou profunda estranheza. Hoje, é ponto quase que indiscutível, já que o museólogo não pode viver encastelado, distante dos que procuram suas instituições e alheios aos seus desejos. Isso faz também com que ela tenha uma **visão social de museu**, o que é importante precedente no que se refere à sociomuseologia.

Manuelina Cândido prega que Waldisa Russio propôs um museu propiciador do questionamento, da crítica, da avaliação, da ética e da transformação: “*O museu deve ser compreendido como um processo em si mesmo, como uma realidade dinâmica. (...) O museu não existe isoladamente, mas dinamicamente, na sociedade*”. A atitude contrária estaria relegando o museu gradualmente ao esquecimento. A necessidade de mudança de rumos é presente na carta de Quebec, de 1984, que prega um museu para além dos edifícios, inserido na sociedade. (Cadernos de Sociomuseologia, 2002, p. 211)

Para uma maior aproximação ao pensamento de Waldisa Russio, outros conceitos definidos por ela devem ser enumerados:

1. Waldisa já previa o abismo entre desenvolvimento e progressos tecnológico e econômico. A problemática do **desenvolvimento** é finalmente percebida como mais complexa. Em sua dissertação de mestrado, afirma que “*não basta ao ser humano a fruição de um grande conforto material quando sua alma está suspensa, presa por um fio de insatisfação*” e em seu doutorado sugere o tempo todo uma reflexão crítica sobre o processo de industrialização.

2. Waldisa Russio refletiu sobre **museu e futuro**, aludindo ao museu como “*deflagrador das utopias*”. A musealização tem um sentido, em sua obra, não somente de registro do passado, mas de preservação do presente e antecipação do futuro.

para sua aplicação, na prática. Comenta que este é um pré-requisito para o sucesso de qualquer processo de comunicação, o que implica, também, estar seguro e ser capaz de resolver os problemas, com apoio na teoria”. Este texto foi apresentado no IV Encontro do Fórum Permanente de Museus Universitários e II Simpósio de Museologia na UFM “Museus Universitários – Ciência, Cultura e Promoção Social”, realizado em Belo Horizonte – MG, no período de 24 a 28 de agosto de 2006.

3. Russio é defensora do **caráter preservacionista da Museologia**, O poder da memória deveria se fundamentar na **visão prospectiva**. Nela, a especificidade da ação museológica é o pressuposto da preservação. Neste caso, a preservação tem um sentido não de saudosismo, mas de informação para ação. A preservação tem fundamento político. (CÂNDIDO, 2002)

4. As atividades educativas devem ser um **aprendizado constante**, para o desenvolvimento da criatividade, do senso crítico e da consciência.

Mas entre os mais conhecidos conceitos definidos por Waldisa Russio está o de fato museal, que, nas palavras dela mesma, quer dizer: *“uma relação profunda entre o homem, sujeito conhecedor, e o objeto que é parte da realidade à qual o homem pertence e sobre a qual ele age”*.

Russio lutou ainda pela regulamentação da profissão de museólogo (que ela acreditava que deveria ser ensinada aos profissionais como disciplina científica independente, habilitando a pensarem como co-criadores dos processos museológicos). Fundou o Conselho Regional de Museologia de São Paulo. Foi também membro da primeira diretoria do Conselho Federal de Museologia, fundou e presidiu a Associação Paulista de Museólogos (ASSPAM) e a Associação de Trabalhadores em Museus (ATM).

Ela criou também o primeiro curso de pós-graduação em Museologia, que iniciou suas atividades em 1978, ligado à Escola Pós-graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Esse curso deu origem, em 1984, ao Instituto de Museologia de São Paulo, responsável pela formação de toda uma geração de museólogos brasileiros⁵¹.

Talvez por ter falecido prematuramente (em São Paulo, em 11 de junho de 1990), aos 55 anos, não se preocupou em preparar um discípulo que a substituísse no importante trabalho da Escola de Sociologia e Política. O curso resistiu apenas mais algum tempo e foi depois definitivamente encerrado.

⁵¹ Sítio eletrônico do IEB. Acedido em 09 de agosto, 2009 em <http://www.ieb.usp.br/topico.asp?categ=1&subcateg=1&topico=55>

O CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM MUSEOLOGIA DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA USP

Entre 1999 e 2004 o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP ofereceu um curso de especialização em museologia que formou boa parte dos profissionais que têm trabalhado na área ultimamente.

Foram mais de 100 alunos, nas quatro edições do programa, que, coordenado pela Profa. Cristina Bruno, tinha os seguintes objetivos:

- Orientar o estudo e o desenvolvimento dos processos de musealização das referências patrimoniais, coleções e acervos museológicos;
- Capacitar profissionais para o exercício técnico-científico referente à salvaguarda e comunicação museológicas;
- Instrumentalizar graduados, das diferentes áreas, para a especialização em museologia, enquanto área comprometida com a preservação e o desenvolvimento;
- Colaborar com o desenvolvimento dos museus e instituições congêneres por meio da preparação de profissionais para a área de conservação, documentação, exposição e ação educativo-cultural.⁵²

O curso, que tinha duração prevista de três semestres, estava estruturado em cinco tipos de atividades:

- Disciplinas básicas⁵³

⁵² Disponível em <http://www.mae.usp.br/museologia.htm>, acessado em 09 de fevereiro de 2010.

⁵³ As disciplinas básicas eram: **Museologia** (princípios teórico-metodológicos e a historicidade do fenômeno museal. Quadro referencial da disciplina Museologia. Processos museológicos e metodologia de pesquisa; Do colecionismo a ausência de coleções Museologia, museus e sociedade Cultura brasileira e museus); **Museologia e museografia**: (a salvaguarda patrimonial nos museus. Princípios de conservação e documentação. Conservação preventiva. Documentação e gestão. A ética nos processos museológicos); **Museologia e museografia** (a comunicação patrimonial nos museus. Princípios de expografia e ação educativo-cultural); **Discursos expositivos** (planejamento, montagem e avaliação de exposições); **Projetos educativos** (métodos e técnicas); **Museu e público** (fruição, apreciação e interpretação)

- Seminários (temáticos e intensivos)
- Visitas técnicas a museus
- Estágios (120 horas)
- Monografias⁵⁴

A importância do curso não se deu apenas pelos alunos formados, mas também pela qualidade técnica de muitos trabalhos apresentados. Os alunos, além da boa inserção no mercado de trabalho, têm trabalhado na formação de outros profissionais da área da museologia.

O curso era patrocinado pela Fundação VITAE, uma fundação suíça que trabalhou no Brasil por vinte anos e partiu em 2005. O curso de especialização do Museu de Arqueologia do MAE está suspenso desde então, aguardando oportunidade para recomeçar suas atividades.

⁵⁴ As linhas técnicas que poderiam ser seguidas eram as seguintes: Estudos teórico metodológicos; Análises sobre a historicidade do fenômeno e do pensamento museológicos, a partir de fundos arquivísticos; Processos de salvaguarda e comunicação; Projetos de avaliação e Projetos de marketing cultural.

Capítulo 1- Movimento atual: Reflexos da contemporaneidade

A SECRETARIA MUNICIPAL DA CULTURA

Em 1975, foi criada a Secretaria Municipal da Cultura. De acordo com o sítio eletrônico da instituição⁵⁵:

O Departamento de Cultura nasceu do sonho de várias personalidades revolucionárias para a época, como Sérgio Milliet, Mário de Andrade e Paulo Duarte. Este último foi autor do primeiro projeto enviado, em 1935, para o então prefeito de São Paulo, Fábio Prado. Criado a partir do Ato nº 861, o departamento teve como primeiro diretor o escritor Mário de Andrade.

Dentre as atividades desenvolvidas pela nova pasta, destacaram-se: pesquisas folclóricas, levantamentos demográficos, construção de parques infantis, criação do Coral Paulistano e do Setor de Iconografia, além de desenvolvimento de publicações variadas.

Destituído Mário de Andrade do cargo de diretor, o departamento manteve o caráter pluralista da proposta original, buscando valorizar a vida cultural da cidade; promover a diversão de crianças e adultos e dar visibilidade às festas tradicionais de São Paulo. Ficou, também, sob sua responsabilidade a guarda e conservação de documentos históricos.

Em 1945, o Departamento de Cultura foi vinculado à Secretaria Municipal de Cultura e Higiene e, em 1947, à Secretaria Municipal de Cultura.

A Secretaria Municipal da Cultura está dividida da seguinte maneira:

Centro Cultural São Paulo (que possui bibliotecas especializadas, o Arquivo Multimeios, a Coleção de Arte da Cidade, a Discoteca Oneyda Alvarenga, a Missão de Pesquisas Folclóricas – estabelecida por Mário de Andrade – e a seção de Conservação e restauro)

Núcleo vocacional (com projetos nas áreas da dança, música e teatro)

Teatro Municipal de São Paulo

Sistema Municipal de Bibliotecas

Departamento de Expansão Cultural

Departamento de Administração e Finanças

Departamento de Assessoria Jurídica

Departamento de Assessoria de Comunicação

Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental)

CAAPC (Comissão de Averiguação e Avaliação de Projetos Culturais)

⁵⁵ Prefeitura da Cidade de São Paulo, acedido em 10 de agosto, 2009, em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/organizacao/index.php?p=4>.

Centro Cultural da Juventude

Departamento de Patrimônio Histórico (DPH)

O Departamento de Patrimônio Histórico (DPH), reformulado, em 1975, quando da criação da Secretaria Municipal de Cultura, passou a contar com uma estrutura que se mantém até os dias de hoje, composta por três divisões técnicas e uma administrativa⁵⁶:

- Divisão do Arquivo Histórico Municipal: tem sob sua responsabilidade a preservação dos documentos históricos produzidos pela administração pública municipal
- Divisão de Preservação: trata da salvaguarda do patrimônio histórico e cultural, constituído pelos elementos tangíveis que configuram a cidade.
- Divisão de Iconografia e Museus: cuida da administração das casas históricas, bem como a guarda do acervo de bens móveis e dos documentos em suporte fotográfico.

Finalmente, chega-se ao Departamento que interessa nesta pesquisa, que é a Divisão de Iconografia e Museus, a DIM, que é responsável por um conjunto expressivo de casas históricas. São elas:

- Solar da Marquesa de Santos, Beco do Pinto e Casa da Imagem de São Paulo (casa número 01): um conjunto de imóveis que remonta ao século XVIII.
- Casa do Bandeirante: imóvel remanescente do final do século XVIII, que representa um encontro entre as culturas caipira e urbana.
- Capela do Morumbi: construída no século XX.
- Casa do Sertanista: no Butantã, representante arquitetônico do século XVIII.

⁵⁶ Prefeitura da Cidade de São Paulo, acedido em 10 de agosto, 2009, em http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/institucional/index.php?p=329.

- Sítio Morrinhos: situado na Casa Verde (Jardim São Bento), engloba elementos dos séculos XVIII, XIX e XX e abriga também a sede do Centro Arqueologia de São Paulo.
- Casa do Sítio da Ressaca: construção do início do século XVIII.
- Monumento à Independência e Casa do Grito: ambos localizados no bairro do Ipiranga, retratam o contexto histórico do país nas duas primeiras décadas do século XIX.
- Casa Modernista da Rua Santa Cruz: de autoria do arquiteto de origem russa Gregori Warchavchik (1896–1972), projetada em 1927 e construída em 1928.
- Casa do Tatuapé: o imóvel mais antigo de toda a rede, construída no século XVII.

Cristina Bruno (2006, p. 119), que já foi, inclusive, diretora da DIM (2003 a 2005), afirma que esta divisão tem sido contemporânea de grandes transformações no campo museológico. Esse período registra mudanças de paradigmas, experimentações metodológicas inéditas e a musealização de novos enfoques patrimoniais, circunscritas ao desenvolvimento de diferentes abordagens para a implementação de processos museológicos orientados para a cidade.

Bruno (2004, p. 29) identifica três fases do trabalho da DIM que tentavam institucionalizar o Museu da Cidade de São Paulo. A primeira foi o Museu de Rua, de 1978. O projeto, de Julio Abe Wakahara, era voltado exclusivamente para o uso museológico do expressivo acervo fotográfico sobre a cidade. Essa experiência, na avaliação de Cristina Bruno, trouxe inovações expográficas, contribuiu para a dessacralização do acervo e, ao mesmo tempo, estabeleceu uma forma de argumentação entre o passado e o presente no que se refere às transformações da cidade, permitindo uma inédita relação entre as referências patrimoniais e o público.

ENQUANTO ISSO, EM 1984, EM QUEBEC...

Houve a realização do Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia, que aconteceu em outubro de 1984. Desiludidos com a atitude segregadora do ICOM e em particular do ICOFOM, claramente manifestada na reunião de Londres de 1983, rejeitando liminarmente a própria existência de práticas museológicas não conformes ao quadro estrito da museologia instituída, um grupo de museólogos propôs-se a reunir, de forma autônoma, representantes de práticas museológicas então em curso, para avaliar, conceitualizar e dar forma a uma organização alternativa para uma museologia que se apresentava igualmente como uma museologia alternativa. Por oposição a uma museologia de coleções, tomava forma uma museologia de preocupações de caráter social (e que vinha embasada pela declaração de Santiago).

Aspectos específicos de uma nova museologia:

- a utilização de testemunhos materiais e imateriais deveria ter por objetivo dar conta, explicar e desenvolver experimentação, antes e senão apenas, de serem transformados em objetos passíveis de constituir coleções
- a investigação e a interpretação assumiriam toda a sua importância se voltadas para as questões de ordem social. Constituíam, por seu lado preocupações essenciais da nova museologia, encaminhando soluções e identificando problemas
- o objetivo da museologia deveria ser o desenvolvimento comunitário, promotor de postos de trabalho pela revitalização artesanal, agrícola e industrial.
- o museu, saindo do edifício que tradicionalmente o abriga, permitiria, em última análise, a sua inserção nos meios desfavorecidos e a disponibilidade de novo tipo de “coleções” particulares
- essencial à nova museologia era a interdisciplinaridade que contrariava os saberes isolados e redutores, abrindo novos territórios à reflexão científica, empírica ou mesmo pragmática
- o público, nesta perspectiva, deixava de ter um lugar fundamental nestes novos museus, para dar a idéia de colaborador, de utilizador ou de criador
- mais importante do que observar, a nova museologia propunha o ato de realizar, com suporte de reflexão e de intervenção
- a idéia de trabalho coletivo integrava-se nesta atitude introduzindo a idéia de que a exposição museológica era, ou deveria ser, antes de mais nada, um processo de formação permanente e não mais o objeto de contemplação

Conclusões principais:

- a museologia deixava a cidade, o espaço urbano, para se revelar como fator de desenvolvimento e fonte de novas solidariedades
- Não houve uma novidade conceitual do texto em si, pois retomavam a Dec. de Santiago. Foi muito mais importante ter confrontado a comunidade museal com uma realidade museológica profundamente alterada desde 1972, por práticas que revelavam uma museologia ativa, aberta ao diálogo e dotada agora de uma forte estrutura internacional autônoma
- A Declaração de Quebec, o Ateliê de 1984 e a criação do MINOM (Movimento Internacional para uma Nova Museologia) devem ser entendidos como um todo coerente, que contribuiu então, para o reconhecimento, no seio da museologia, do direito à diferença

(síntese do texto elaborado por Mário Canova Moutinho, in ARAUJO, M. e BRUNO, M.C.O. *A memória do pensamento museológico contemporâneo*, editado pelo Comitê Brasileiro do ICOM, 1995).

A segunda fase, o Projeto Museu da Cidade, de 1985, que primava pela implantação das ações museológicas descentralizadas e comunitárias, mostrou as dificuldades de refinamento das relações entre estratégias museológicas e a participação comunitária. Em um período histórico caracterizado pelas fortes reivindicações democráticas, a participação popular, as indagações e cobranças levaram ao questionamento de quem deveria agir sobre o patrimônio da cidade. O especialista em museologia e os peritos são necessários, mas para atender a quais interesses da comunidade? Seria uma oportunidade única no sentido da integração entre profissionais e público, mas... Mais uma vez, o processo seria interrompido por mudanças políticas, generosamente chamadas por Bruno (2006, p. 122) de “descontinuidades administrativas”.

Apesar das propostas vanguardistas da DIM / DPH, a descontinuidade administrativa, vulnerável em relação às mudanças políticas, prejudicou o desenvolvimento dos processos museológicos e fragilizou, em especial, a consolidação dos programas e dos projetos de interlocução comunitária.

Houve uma sensível retração das atividades da DIM na última década do século XX. Os projetos propostos, entre eles o do Museu da Cidade, não se consolidam. Bruno afirma que são mantidas ações museológicas descontextualizadas em relação às propostas dos núcleos comunitários, as atividades educativas decrescem e a salvaguarda dos acervos encontra grandes dificuldades.

Na contramão do serviço público, as instituições particulares começam a investir em atividades culturais diversas, o que faz com que aja renovação das antigas instituições e profissionalização do campo museal, com o fortalecimento de novos cursos e organização de carreiras técnicas. São Paulo passa a fazer parte dos megaeventos museológicos enquanto novas políticas são trabalhadas no âmbito dos governos estadual e federal. (BRUNO, 2004, p. 31).

A entrada do novo século encontra a DIM em situação desfavorável – o poder público não faz investimentos e a decisão sobre os projetos fica limitada.

ENQUANTO ISSO, EM 1992, EM CARACAS...

Acontece o seminário "A missão do museu na América Latina hoje: novos desafios", entre os dias 16 de janeiro e 06 de fevereiro, por iniciativa da Oficina Regional de Cultura para a América Latina e o Caribe e do Comitê Venezuelano do ICOM, com o apoio do Conselho Nacional de Cultura e da Fundação Museu de Belas Artes da Venezuela. Estavam presentes representantes de onze museus latino-americanos. Havia a necessidade de se atualizar o documento de Santiago: os conceitos estabelecidos tinham então vinte anos, era necessário renovar compromissos e reconsiderar as mudanças rápidas que estavam acontecendo na América Latina.

PONTO FUNDAMENTAL:

- o conceito de museu integral (abrangente, mas fugaz, impalpável, etéreo em sua idealidade) mudou para museu integrado à vida de uma comunidade. Mais do que realizações, propõe-se ações e processos que contemplam e consideram as particularidades de cada contexto local e específico, no qual atuam e se situam.

PONTOS DE ENFOQUE E AS DECISÕES:

Museus e comunicação: o museu deve refletir as diferentes linguagens culturais; o processo de comunicação é interativo; expandir a linguagem expositiva para que com isso se atinja uma parcela maior da população, evitando os academicismos ligados às coleções; os museus precisam conhecer suas potencialidades, bem como os códigos de valores e significados das comunidades em que estão inseridos

Museus e patrimônio: deve-se criar leis para a preservação, conservação e proteção do patrimônio cultural e natural, evitando sua dispersão e desaparecimento; o entorno e a contextualização devem ser critérios de partida na formação das coleções, que devem ser pensadas em função da comunidade em que se instalam; devem ser estabelecidos sistemas de inventário; os museus têm que se aproximar dos colecionadores particulares, com o fim de conhecer e documentar a existência deste patrimônio e contribuir para sua preservação e integridade; o Estado não deve descuidar de seu papel de guardião do patrimônio

Museus e gestão: definição clara da missão do museu; definição de sua estrutura administrativa; planos e programas devem ser elaborados com instrumentos de planejamento moderno; o museu, em sua necessidade de gerar recursos determine políticas claras de autofinanciamento, e que possa recorrer a organismos nacionais e internacionais, públicos e privados para executar projetos; elaboração de projetos atrativos para empresas privadas interessadas em investir no setor cultural; promoção de políticas culturais coerentes que garantam a continuidade da gestão do museu

Museus e liderança: Cada museu deve ter consciência da realidade sócio-econômica a que pertence; o museu deve propiciar a ativação da consciência crítica da comunidade através de novas leituras do patrimônio; o museu deve assumir sua responsabilidade de gestor social; os museus especializados devem assumir seu papel de liderança nas áreas temáticas que lhe são próprias

Museus e recursos humanos: os museus devem priorizar e sistematizar a realização de programas de capacitação de recursos humanos; devem ser estabelecidos parâmetros para o reconhecimento social, a colocação profissional, a remuneração econômica dos funcionários de museus, de acordo com sua formação e experiência; desenvolvimento de atividades para o museólogo para dar respostas adequadas à comunidade; valorização do papel do museólogo; promoção da relação com o ICOM

(síntese do texto elaborado por Maria de Lourdes Parreiras Horta, in ARAUJO, M. e BRUNO, M.C.O. *A memória do pensamento museológico contemporâneo*, editado pelo Comitê Brasileiro do ICOM, 1995).

É neste momento que se encontra a terceira fase da DIM: o Projeto Museu da Cidade de São Paulo, de 2003, elaborado por Maria Ignez Mantovani Franco, que, de acordo com Cristina Bruno, nasce a partir de um legado constituído em diferentes épocas e por distintas estratégias, responsável pela identificação, seleção, estudo, salvaguarda e comunicação das referências culturais que, organizadas em acervos e coleções, formam a memória sobre São Paulo e consubstanciam diversas instituições museológicas nos seus procedimentos de conservação, documentação, exposição e ação educativo-cultural.

De acordo com o explicado pela Profa. Cristina Bruno, o Projeto Museu da Cidade foi elaborado por Maria Ignez Mantovani Franco e desenvolvido no âmbito da DIM (2003 / 2005).

Maria Ignez Mantovani Franco defendeu, em 2009, sua tese de doutoramento na Universidade Lusófona. O título da tese era *Museu da Cidade de São Paulo: um novo olhar da sociomuseologia para uma megacidade*. Ela retoma em detalhes o projeto, bastante distinto do que está sendo desenvolvido pela Prefeitura da Cidade de São Paulo.

Segundo Mantovani⁵⁷,

o desafio do Museu da Cidade de São Paulo aqui proposto está em descobrir uma sintaxe que agregue os múltiplos sentidos, iniciativas, fragmentos, vestígios e legados que esta sociedade produziu e produz, para interpretá-los, de forma contemporânea, para a população de São Paulo, residente e flutuante. É significativo notar que o Museu da Cidade não pretende centralizar instituições ou aglutinar acervos, municipais ou não, nem mesmo se apropriar de iniciativas já instaladas e que tenham efetiva ação social. O desafio concentra-se em conceber um museu que seja ao mesmo tempo marco referencial dos eixos patrimoniais da cidade, permitindo suas múltiplas leituras e garantindo a necessária permeabilidade entre as instituições já sedimentadas; por outro lado é indispensável manter a aparente ambigüidade em se tornar o 'ícone da cidade', sem represar sua ação, espraiando-se por São Paulo em múltiplas faces, formatos e ações sistêmicas, porém descentralizadoras.

Ela também esclarece que⁵⁸:

⁵⁷ Texto da tese de doutoramento, p. 169.

⁵⁸ Idem, p. 170.

O Museu da Cidade de São Paulo, como objeto de estudo e de problematização museológica, busca explicitar uma metodologia interdisciplinar, já testada entre 2003 e 2004, que enuncia a concepção de um novo modelo de *museu de cidade*, que tem como objeto de análise a grande metrópole, em interlocução com as lógicas próprias do mundo globalizado, porém canonicamente erigida sobre os preceitos fundadores da Sociomuseologia.

Embora estivesse em franco processo de implantação e com financiamento garantido, o projeto foi abortado no início de 2005 em função de mudanças da gestão municipal. O que hoje é divulgado no site não guarda nenhuma vinculação com o projeto, do qual fazia parte a implantação do Sistema Municipal de Museus, que foi estruturado e iniciado a partir da implantação de um sistema de gerenciamento dos acervos e de uma articulação entre os núcleos museológicos – incluindo o Museu do Teatro Municipal. Foi desta época a implantação da nova exposição deste museu.

O sítio eletrônico da DIM estabelece que O *Museu da Cidade de São Paulo* é uma rede de casas históricas formada por 12 exemplares arquitetônicos administrados pelo Departamento do Patrimônio Histórico (DPH). Criado em 1993, por meio do Decreto nº 33.400, sua conceituação e concretização vem sendo feita progressivamente, ao longo de sucessivas administrações. A vocação de cada espaço foi definida a partir da identificação de suas características arquitetônicas, localização e valor histórico, social e antropológico.⁵⁹

Seria prematuro avaliar a proposta apresentada e os resultados obtidos, mas é curioso perceber que há uma mudança, no sentido da inclusão da comunidade, que é perceptível. Sabe-se, no entanto, que as condições político-administrativas da cidade podem obrigar um projeto a: 1- adaptar-se ou 2- morrer e não ser executado.

Assim, quando na década de 1980 a participação da comunidade era de fundamental importância, e as casas seriam usadas para o desenvolvimento das atividades voltadas a suprir a demanda da população, a atual DIM parece se encaminhar para um uso específico de cada espaço de acordo “com a sua vocação”, em uma inversão de papéis – o edifício passaria a ser o determinante da finalidade,

⁵⁹Divisão de Iconografia e Museus [DIM], acessado a 10 de agosto, 2009, em www.museudacidade.sp.gov.br.

e não seria mais um espaço flexível que permitiria a exploração de inúmeras temáticas.

Esta avaliação definitiva talvez só aconteça em alguns anos. Mas pode ser tarde demais.

É importante ressaltar que a opção desta pesquisa de doutoramento é abordar apenas os museus vinculados à estrutura pública municipal, pois o cenário de museus de São Paulo é muito mais amplo e complexo.

(Para uma lista completa dos museus em atividade na cidade de São Paulo, por favor, acesse o ANEXO 01)



Figura 18- Imagem do que o DPH usa no seu sítio eletrônico para divulgação do Museu da Cidade. Mostra a distribuição das casas históricas na cidade de São Paulo, em 2009. (Fonte: www.museudacidade.sp.gov.br, acedido em 25 de janeiro de 2010)

1.2. Um breve histórico dos acontecimentos teatrais na cidade de São Paulo



Figura 19- Corista anônima dos teatros paulistanos posa para Militão Augusto de Azevedo- 1879. (Reprodução do livro *São Paulo- 450 anos luz*, p.85)

A cidade de São Paulo sempre teve estreito relacionamento com o teatro. Não se pode, naturalmente, falar em teatro em São Paulo na Idade Média, a não ser que se considere o ritual indígena das mais diversas cerimônias como uma atividade teatral. A discussão, no entanto, seria extensa e improdutivo, pois os ritos indígenas não trazem o conceito de *conflito*, tão bem apresentado nos modelos aristotélicos, dos quais somos herdeiros.

Sábato Magaldi (1999, p. 24) aponta que por coincidência ou pelas peculiaridades de seu processo colonizador, o Brasil viu nascer o teatro das festividades religiosas. Na Grécia, essa origem – embora fosse de outro caráter o culto dionisíaco – veio propiciar mais tarde o apogeu da tragédia e da comédia. Não se pode afirmar que, no Brasil, os autos jesuíticos tiveram descendência. Entretanto, ao lado de seu valor histórico indiscutível, apraz-nos pensar que eles nos deram marca semelhante a dos inícios auspiciosos do teatro em todo o mundo.

É também curioso pensar que, apesar da inexistência aqui do rito dionisíaco e do rito teatral em sentido clássico, havia na terra uma enorme sequência de ritos inerentes às diferentes nações indígenas que, se já não existem mais, podem ter seus valores resgatados pelo valor de seu patrimônio imaterial.⁶⁰

Desde 1554, data da Fundação da Cidade, o teatro tem sido uma constante em nosso meio. Antes mesmo do aparecimento de José de Anchieta (1534-1597) – nosso primeiro dramaturgo oficial – há indícios de que já havia atividade teatral nas terras brasileiras. Quem o atesta é o próprio Anchieta, no seu livro *Vida de Nóbrega*, ao afirmar que recebera deste a incumbência de escrever um auto para impedir abusos que se faziam com autos nas igrejas, o que indica que outros autos eram apresentados. O Padre Armando Cardoso, que fez a tradução versificada, a introdução e as notas do *Teatro de Anchieta* (1977, p. 49), acrescenta que era de fato um abuso, e que já vinha de Portugal a execução de tais peças no recinto sagrado (ou seja, dentro da igreja), pois nem sempre eram autos de devoção, e

⁶⁰ Manifestado, de acordo com a UNESCO, nos seguintes campos: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais.

mesmo estes, como divertimentos populares, apresentavam personagens ou trechos menos convenientes à casa de Deus.

O *teatro de catequese* de José de Anchieta, como foi chamado por Sábado Magaldi, já trazia de Portugal as raízes do teatro vicentino. O Padre Cardoso (Ibid., p. 44) sugere que o título dado por Magaldi fosse transformado para *Teatro Religioso Inicial*, pela diferença que há entre catequese e religiosidade: catequese significa ensino de religião, que se fazia nas escolas e nas igrejas. O teatro jesuítico não era destinado a ensinar religião, mas a promover cultura religiosa, vivência e moralidade cristã. A falta dessa distinção prejudica os críticos em seus julgamentos estéticos dos autos anchietanos, aos quais deve-se aplicar os mesmos critérios aplicados aos autos sagrados de Gil Vicente.

Foi em 1561, de acordo com o Padre Cardoso, em São Paulo, no Pateo do Collegio, que aconteceu a primeira encenação de *Na Festa de Natal ou Auto da Pregação universal*, a primeira peça dramática de Anchieta. A descrição do tema da peça dá uma boa ideia da variedade da encenação:

- Canta-se uma alegoria da história do pecado: um moleiro (Adão) perde a sua veste de Domingo (a graça de Deus), roubada por um ladrão (o demônio). Será um desgraçado, enquanto não lhe for restituída pelo neto do moleiro (Jesus).
- Consequência da primeira queda do homem, os dois diabos Guaixará e Aimbirê mostram o mal que fazem no Brasil por toda parte, e agora querem perverter a aldeia índia com pecados. O anjo da guarda da aldeia, condescendente em ouvi-los a princípio, acaba por expulsá-los; exorta os índios à vida cristã com a graça de Jesus e a proteção de Maria, e coloca os reis Magos no presépio com a estrela que os guiou, em sinal de vitória, o encontro venturoso do menino Jesus.
- Doze pecadores brancos, acorrentados, são conduzidos ao palco pelos demônios, e narram sua miséria diante do presépio, com esperança de serem atendidos e, no final, ficam todos soltos.
- Uma dança de doze meninos índios, cantando e tocando, exalta a alegria de todos, com a oblação de sua vida cristã a Jesus e Maria.

- Continua-se e termina-se e a alegoria inicial cantada e mimada: o neto do moleiro (Jesus) com sua mãe, a filha do moleiro (Maria), tece nova veste (a graça de Deus) para o avô (Adão, o homem caído), com seus trabalhos de salvação (Encarnação, Circuncisão, Paixão) e restitui-lhe com a veste a alegria festiva. (ANCHIETA, 1977, p. 117).

A estrutura do auto era rudimentar, mas diante do público primitivo, como classifica o Padre Cardoso, em geral formado de degredados, soldados, colonos e pequenos comerciantes, além dos indígenas, não poderia ser de outra forma. O fato é que a encenação de Anchieta era muito bem pensada: o espetáculo era tão completo do ponto de vista da comunhão que o texto era falado às vezes em três idiomas – tupi, português e espanhol, para que todos os que estavam ali pudessem entender e se envolver de alguma maneira com a encenação.

Pela descrição, pode-se perceber que Anchieta se apropria muito bem dos hábitos a que os indígenas estão acostumados – cantar e dançar como parte de celebrações. Neste contexto, não esquecendo que foram impositivos e sufocantes para a cultura local, os instrumentos aplicados por Anchieta foram eficazes.

Os jesuítas, por preocupação escolar, e muito por inclinação nacional portuguesa, empregaram esforços meritórios para o estabelecimento e manutenção do teatro, com o duplo intuito de cultivar o gosto literário na Colônia e utilizar, na divulgação do Evangelho, o talento e a predisposição evidente dos índios para o movimento oratório e para a música. (ANCHIETA, *ibid.*, p.39).

A estrutura teatral, de uma forma ou de outra, estava presente, ainda que não houvesse o edifício teatral propriamente constituído. O palco era construído ao ar livre, nas aldeias, tendo como pano de fundo a floresta, às vezes em palanque preparado para isso, com cortinas e adornos. (ANCHIETA, *ibid.*, p. 38).

O cenário, neste caso, era de belezas naturais brasílicas, além de recorrer-se a toda espécie de galas artificiais, ramagens, bandeiras e colgaduras pelas ruas e praças, como descreveu Fernão Cardim ⁶¹. O Padre Serafim Leite, do qual o Padre Armando cita as cartas no *Teatro de Anchieta*, diz que o local da representação era, nos colégios, o salão de estudo, com palco improvisado; outras vezes, a praça

⁶¹ A citação é da introdução do livro *Teatro de Anchieta*, 1977, p. 56.

pública, a rua do desfile, falando-se mesmo das janelas, que seriam incorporadas à cena, o que revela hábito bastante comum nas encenações medievais europeias de *commedia dell'arte*, por exemplo.

Para se chegar neste palco ao ar livre, o Padre Cardoso quer acreditar que o dramaturgo Anchieta tenha se inspirado especialmente no “espetáculo” que os indígenas sempre faziam quando se recepcionava um visitante ilustre, pajé, missionário ou europeu de respeito. A cerimônia e seu aproveitamento poderiam ser comparados e resumidos como no quadro a seguir.

Indígenas	Anchieta
Primeiro: o encontro com o visitante, distante do povoado, com acompanhamento festivo, geralmente por um caminho recém-aberto e engalanado, enfeitado com flores, folhas de palmeiras ou outras árvores.	Realiza-se o auto no porto ou a certa distância do povoado (no caso de São Paulo) Depois, começa o desfile pelo caminho enfeitado, com canto, música ou dança até o adro da igreja. É o 1º Ato, em que o simples espetáculo prevalece sobre a representação cênica.
Segundo: o encontro do visitante com os chefes índios e a hospedagem do visitante. Há divagações sobre como sofreu o visitante até chegar à aldeia, com grande sentimento de todos, principalmente as mulheres, que choram para demonstrar sua alegria pela chegada do visitante.	Sempre antes do diálogo há uma saudação ou representação do assunto. O 2º Ato tem como cenário a fachada da igreja e corresponde ao pouso na taba indígena para o visitante. (Este ato pode se desdobrar, aumentando o número de atos com a mesma temática)
Terceiro: os chefes discutem sobre o visitante. Se for bom, o deixam agir para o bem da tribo. Se for mau, recebe a morte. Independente do destino, ambos acabam com dança, canto e música.	O diálogo na porta da igreja inspirou Anchieta para o conluio dos diabos contra o visitante, missionário ou santo, que vem com o auxílio do anjo para reformar espiritualmente a vila ou aldeia. A vitória se comemora com dança, canto ou música, antes da despedida. É o 3º Ato nas peças de Anchieta.
Divulgava-se a decisão e o chefe índio peregrinava pela aldeia na madrugada do dia seguinte em elogios ao bom visitante.	A despedida ou 4º Ato é a conclusão moral dos sermões do Temor e Amor de Deus

Quadro 2- Comparativo entre o tratamento cerimonial de Anchieta e dos indígenas

A indumentária foi muito bem pensada nos autos de Anchieta. O interesse dos indígenas em adereços de plumas e o uso da pintura corporal também foram incorporados ao “espetáculo”. Demônios, anjos e santos são colocados em cena para que as vantagens de ser católico sejam percebidas por todos.

Naturalmente, os anjos e santos trajam roupas de Portugal e da Santa Igreja. Aos demônios restam justamente os trajes da plumária – os seres que eram cultuados pelos nativos passam a representar tudo o que significa a perdição e o caminho para o inferno.

A peça terminava com apresentações de dança em que o público participava. Depois todos comiam juntos. Um ritual com potencial dionisíaco, como se vê.

Lacunas teatrais, mas não cênicas?

Era de se esperar que o legado de Anchieta inspirasse algum seguidor a continuar a obra teatral no Brasil.

Não foi bem assim.

A Igreja continuou bastante forte na cidade de São Paulo, mas em termos de teatro nada foi feito por um período bastante grande. No que se refere à construção cenográfica e à indumentária teatral, a Igreja se valeu delas em muitos momentos. Ernani da Silva Bruno (1984, p. 365) fala das mascaradas, ligadas aos indígenas, mas a que todos – índios, mamelucos e brancos – se entregavam e que eram bem divertidas. Como era o banho de rio, com todo mundo nu, um dos grandes divertimentos na cidade. Mas ele também destaca a grandiosidade das festas religiosas.

Imagine-se – observou um cronista – todo esse variegado de trajes, todos esses cintilantes adornos de jóias, castiçais, turíbulos, instrumentos das bandas de música, clarins marciais, galés, armaduras e sabres desnudos, dando a lembrar uma imensa serpente luminosa (...)

Claro que a igreja não pagou os *royalties* necessários para esta apropriação das ideias do teatro. As irmandades chegaram bem cedo: em 1600, já andava por aqui a da Misericórdia. Logo depois vieram os Jesuítas, as Carmelitas, Beneditinos e

Franciscanos. O bom é que ofereciam algum tipo de divertimento para a população. E estes divertimentos tinham um apelo bastante teatral.

Em 1728, uma verdadeira revolução: além das festas de São Sebastião e do Corpo de Deus, eles teriam que fazer agora a da Visitação de Nossa Senhora e a do Anjo Custódio. Nestas ocasiões, descreve Silva Bruno, as ruas e becos tinham que ser limpos, as casas rebocadas e as portas iluminadas. Folhas deveriam ser espalhadas pelas ruas até que o percurso da procissão estivesse completo. As procissões eram acompanhadas com danças.

Por volta de 1810, na Paixão de Cristo, os homens iam paramentados com... uniformes dos legionários da Roma Antiga (BRUNO, 1984, p. 381). E a cavalgada de São Jorge, que seguia o Corpus Christi, deveria ser algo de impagável: um cavaleiro chamado Casaca de Ferro, envergando armadura de *papelão pintado*, que hasteava bandeirola vermelha com cruz branca no centro; dois cavaleiros *negros*, vestindo calções *amarelos*, coletes *vermelhos*, capas agoladas da mesma cor, tendo na cabeça chapéus *com plumas*. Um deles tirava de um clarim sons descompassados e o outro tangia dois timbales. Um cavalo transportava o santo – de madeira, claro, vestindo arnês de ferro (pintado sobre madeira), capa de veludo carmesim agalada, chapéu com pluma branca e uma lança em riste.

O cavalo, naturalmente, tinha sua crina trançada com fitas cor de rosa e os cascos pintados de dourado. E tudo isso, inimaginável na metrópole de hoje, foi citado por Ernani da Silva Bruno, na página 382 do livro *História e Tradições da Cidade de São Paulo*.

O hábito das procissões diminuiu muito, mas ainda existe em alguns locais da cidade de São Paulo.

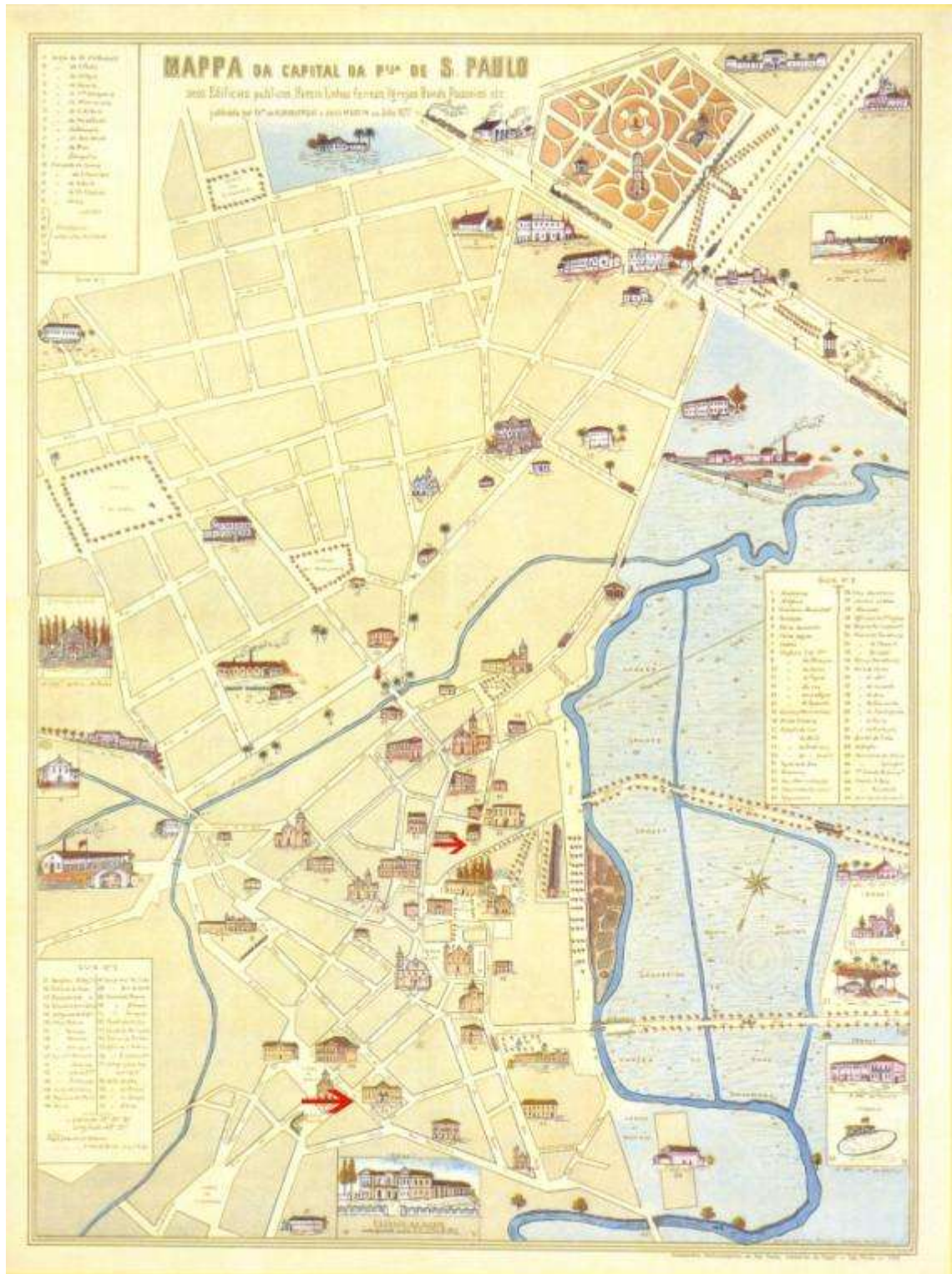


Figura 20- As setas vermelhas indicam a localização de dois teatros na cidade de São Paulo, ambos na região central- o Teatro São José (o primeiro) e o Teatro Provisório. O mapa é de 1877. (Fonte: Desenhando São Paulo, p.27)

PRANCHA 01 COM LOCALIZAÇÃO DOS TEATROS

PRANCHA 02 COM LOCALIZAÇÃO DOS TEATROS

A Casa da Ópera

Como bem diz Elizabeth Azevedo (2000, p. 33), a história do teatro profano em São Paulo iniciou-se pela negação. Em 29 de janeiro de 1763, a Câmara da cidade **não achou conveniente** que se construísse uma casa de espetáculos, porque não convinha ao bem comum de sua gente. No entanto, de alguma forma o decreto foi revogado, pois documentos mostram que em 1765 a Casa da Ópera foi arrendada na Rua de São Bento e, em 1770, relatos afirmam que o teatro estava distintamente iluminado.

A fundação da Casa de Ópera, a segunda, foi no final do século XVIII, em 1793, ainda que haja discordância entre pesquisadores quanto a esta data. Também não se deve ficar iludido com a grandiosidade do título: Casa da Ópera. Era, de acordo com Silva Bruno (1984, p. 436), um sobrado como outro qualquer, na pobreza da Vila de São Paulo.

Era de taipa, com paredes de barro calcado entre tabuões, atravessado por tira de madeira e caídas com tabatinga. Janelas de gelosia, que eram três no pavimento de cima, e três portas largas no térreo. Por fora não mostrava o fim para que se destinava. Era uma casa estreita, sem nenhum ornamento arquitetônico, pintada em seu tempo de vermelho e com janelas de postigo preto. Entrava-se no teatrinho paulistano por um vestíbulo estreito, por onde se ia aos camarotes e à platéia. A sala, com vinte e oito camarotes em três ordens, era iluminada por um lustre e por uma porção de velas. A platéia parece que só era freqüentada por homens, que se sentavam em bancos de madeira. Trezentas e cinquenta pessoas cabiam nesse teatro do pátio do Colégio, cujas decorações, pano de boca e pintura do teto não valiam grande coisa.

Mas Afonso de E. Taunay diz que nosso repertório de teatro colonial era bastante variado. Ele cita espetáculos de Molière, Racine, Corneille e até tragédias de Metastásio e Alfieri. No começo do século XIX, o *simpático* Von Martius, em passagem pela cidade, viu na Casa da Ópera a opereta *Le Deserteur*, com artistas negros e mulatos e disse que o ator principal era um barbeiro que “emocionou seus

concidadãos”. Já não se pode conceder nenhuma simpatia para o viajante Saint-Hilaire que assistiu aqui uma apresentação de *O Avaro* e saiu dizendo que era péssima, que “as atrizes eram mulheres da vida e os atores operários, pobres e mulatos”. Pior é que deveria ter razão! Mas suavizou a crítica ao finalizar dizendo que “alguns deles possuíam inclinação para a cena”.

Mas os fatos teatrais acompanham os políticos, e assim foi, quando a corte portuguesa veio para o Brasil. Dom João VI manifestou seu desejo de ver construído um teatro decente... no Rio de Janeiro! Em 1813, este teatro chegou lá, “primeiro de cinco edifícios teatrais levantados no mesmo local, três consumidos pelo fogo, em 1824, 1851, 1856 e o quarto vítima, em 1930, de um feroz ímpeto destruidor e modernizador”, de acordo com Décio de Almeida Prado (1999, p. 32).

Enquanto isso, a Casa de Ópera resistia bravamente. Em 1822, na Proclamação da Independência, D. Pedro I e sua comitiva estavam na cidade.

À noite compareceu à Casa de Ópera, ostentando, no braço direito, preso por um laço de fita verde e amarelo, o dístico de ouro “Independência ou Morte”, que, às pressas, mandara fazer no ourives Lessa, à Rua da Boa Vista. (...) Delirantemente aclamado, D. Pedro executou o Hino da Independência, de sua autoria, cantado pelas senhoras paulistas. (AMARAL, 1979, p. 25)

Com a fundação da Academia de Direito na cidade de São Paulo, em 1828, um novo grupo passava a freqüentar a cidade: eram os estudantes. Mas o teatro da Ópera estava fechado. “Em 1829, um grupo de estudantes formou uma sociedade acadêmica e arrendou o prédio por cinco anos”, de acordo com Azevedo (2000, p. 35), e “fundaram sua própria companhia com Fernando Sebastião Dias da Mota (trágico), José Maria (cômico) e Jósimo do Nascimento (ingênuo). Conta-se que este último causou espanto pela sua magnífica performance (...)” A alegria dos moços durou pouco, pois foram logo em seguida proibidos de participar de atividades públicas, mesmo em teatros particulares.

Era apenas o início de uma aventura que revelaria nomes importantes do teatro e da literatura nacionais, entre eles Paulo Antonio do Vale, Álvares de Azevedo, Nabuco de Araújo, Bernardo Guimarães, Paulo Eiró, França Júnior, Fagundes Varela, Castro Alves... É importante lembrar que sua atuação acontece também no auge do movimento romântico, que perdurou entre 1825 e 1850.

Em 1870, a Casa da Ópera foi demolida, por perigo de desabamento.

Dois pequenos teatros – o do Palácio e o Batuíra

Não se sabe muito sobre o Teatro do Palácio, como o chama Amaral (1979). Sabe-se que funcionou nos baixos do Palácio do Governo, no Pátio do Colégio, no século XIX, e que foi criado provavelmente entre 1811 e 1813. Foi utilizado pela Sociedade de Harmonia Paulistana, em 1832. Adotou depois o novo nome de Teatro Harmonia Paulista; foram substituídos pela empresa União e Constância, composta de jovens artistas e negociantes. Em 1860, recebeu ordem de ser destruído, por risco de incêndio.

O Teatro do Batuíra tinha este nome em função do nome de seu proprietário, o português Antônio Gonçalves da Silva Batuíra, que veio moço para o Brasil e vendendo jornais e charutos juntou dinheiro e montou este teatrinho, que funcionou, de acordo com Amaral (Ibid., p. 59), no período de 1860 a 1870, na Rua da Cruz Preta, nº10, no trecho que ia da Rua do Jogo da Bola à Rua da Freira (na ordem, atuais ruas Quintino Bocaiúva, Benjamin Constant e Senador Feijó):

Sua pequena platéia e uma única ordem de tribunas não comportavam mais do que duzentos espectadores, quase sempre estudantes da Academia de Direito, entre os quais assiduamente eram vistos Martinho Prado Júnior, Domingos Marcondes e Souza Lima, e, por vezes, o futuro Barão do Rio Branco.

O Teatro São José

Foi cercada de grande confusão a construção do teatro São José, que começou em 1858. A figura que parecia complicar tudo era Bernardo Quartin, que firmou contrato com a província de São Paulo para realizar a obra.

Em 1864, o teatro foi inaugurado, mesmo não acabado, “apresentando defeitos estruturais, tais como proscênio pouco espaçoso, más acomodações para artistas e acústica deficiente. Era a platéia de chão batido e, por algum tempo, muita gente assistiria espetáculos sentada em cadeiras levadas pelos escravos.” (AMARAL, 1979, p. 91) O teatro só ficaria pronto em 1874, e “dispunha de acomodações para mil duzentas e cinqüenta e três pessoas: quatrocentas e trinta nos camarotes, setenta e quatro nas poltronas, duzentas e oitenta e cinco nas cadeiras de primeira, cento e sessenta e quatro nas gerais e trezentas nas galerias.”⁶²

Foi uma prolífica aventura que, vencidas as mazelas administrativas, trouxe nomes e companhias significativas à cidade de São Paulo. Não foram apenas os estudantes da Academia de Direito; não foram apenas as companhias dos teatros do Rio de Janeiro; nem apenas os cantores líricos de diversas partes do mundo; nem as companhias de zarzuelas, ou as companhias portuguesas (a atriz Virgínia, João da Rosa, Margarida da Cruz, Lucinda e Lucília Simões...) Estiveram nele Carlos Gomes, Arturo Toscanini, Ismênia dos Santos e Sarah Bernhardt, que veio na primeira visita com *Frou-Frou*, de Meillac; *Adrienne Lecouvreur*, de Scribe e Legouvé; *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas e *Fedra*, de Racine. Na segunda visita trouxe *Tosca*, *Theodora* e *Cléopatra*, todas de Sardou; *Jeanne D’Arc*, de Barbier e *Mestre de Forjas*, de Ohnet, além de reapresentar *Frou-Frou*, *Adrienne Lecouvreur* e, claro, *A Dama das Camélias*.

O teatro, de “oitenta camarotes, três ordens (depois aumentadas para quatro), tribuna decente para a Presidência, corredores largos, platéia de trezentos assentos

⁶² A informação apareceu no *Almanaque da Província de São Paulo para 1885*, na página 198, e foi citada por Ernani Silva Bruno (1983, v. II, p. 873).

e cem cadeiras, guarda-roupas e camarins, exterior construído em tijolo” (AZEVEDO, 2000, p. 37) teve um fim dramático. O *Diário Popular* de 15 de fevereiro de 1898 trouxe a notícia fatídica, como podemos conferir em Amaral (1979, p. 158):

Na madrugada do dia 15, um pavoroso incêndio devorou completamente o prédio (do Teatro São José). Às 5 horas e 33 minutos da manhã, o Corpo de Bombeiros recebeu aviso de incêndio no Largo Municipal, pela caixa nº26. A essa hora já as labaredas dominavam o palcoscênico, sendo logo atingidos o madeiramento e acessórios pertencentes ao teatro, material de fácil combustão auxiliou vigorosamente as chamas que, em breves momentos, propagaram-se pela sala do teatro, apresentando então o horroroso e brilhante espetáculo, dos desastres dessa ordem. O fogo tudo consumiu, balaustrada dos camarotes, teto, móveis, tudo ficou reduzido a cinzas.

São Paulo no processo incontável da expansão

A São Paulo que fora pouso de tropas de mulas já deixava de existir havia algum tempo e uma nova geração despontava, vibrante, nas ruas da capital da província. Junto a todas as novidades do comércio, da educação, da vida em sociedade, vieram os cafés boêmios, os restaurantes, os bons hotéis... Em 1875, Silva Bruno aponta locais que tinham se tornado pontos de encontro da boemia, como *A Sereia Paulistana*, a *Stadt Coblenz* e o *Hotel Planet*. Nesse mesmo ano foi inaugurado ainda o café Europeu, o primeiro estabelecimento montado no seu gênero “com luxo e esmero” na capital da província. Havia também uma cervejaria literária (*sic*), chamada *O Corvo*. A partir de 1883 e 1884 se destacam a *Imperial Confeitaria* e o *Café Java*.

E havia também o novo Grande Hotel, que foi inaugurado em 1878 e atraía grande número de hóspedes, inclusive diversos deputados provinciais.

Tinha esse Grande Hotel uma sala enorme com inúmeros bicos de gás, candelabros, jarras com flores, espelhos. Era um estabelecimento que não tinha rival na Corte nem nas outras capitais de província (...) Era um edifício magnífico, com um vestíbulo soberbo. Por uma escada de mármore chegava-se ao primeiro andar, onde um empregado de “irrepreensível estilo

e toalete”, avisado pelo porteiro por campainha elétrica, recebia o recém chegado. O hotel tinha quartos bonitos, com mobílias elegantes, camas excelentes e mais “banho, correio e telégrafo em casa.” (BRUNO, 1984, p. 1150).

E vieram também os restaurantes – em 1890 eram dezessete registrados, entre os quais o da Estação da Luz, do Teatro e do Jardim. Claro que deveria haver dúzias de restaurantes em pensões, fundos de quintal e outros congêneres – que serviriam inclusive o delicioso picadinho de alcatra coberto com toucinho e cebolas, bem refogado e com bastante caldo – mas isto não é coisa que se evoque na descrição de uma cidade que está se afrancesando. Por certo, não é.

Vieram as lojas de moda, as de artigos importados, as *brasseries*, os barbeiros e cabeleireiras, as casas bancárias, joalherias e magazines.

São Paulo, a partir de 1886 se tornou o maior produtor de café do país.

Estávamos ricos. Espertos foram os paulistanos diversificando seus negócios. Silva Bruno (1984, p. 1179) aponta as instalações de novas indústrias “de tecidos e aniagens, de roupas, de cervejas, licores e vinagres, de corda, barbante, livros em branco, móveis... Uma cristaleira, uma fábrica de rolhas, a primeira fábrica de luvas, uma de banhas, a primeira de fósforos”.

A medicina melhorou, com novos hospitais. A imigração fez a cidade inflar e trouxe mais expansão consigo. Naturalmente, as atividades de diversão cresceram. Fundaram-se vários teatros.

O **Provisório Paulistano** foi aberto em 1873 e recebeu companhias nacionais e internacionais, fechando depois da reabertura do novo São José, para o qual as companhias preferiam se deslocar. Fechou em 1878, mas reabriu com novo nome em 1879 – era agora o Teatro Ginásio Dramático. A partir de 1891, passou a ser o Teatro Minerva, inaugurado com uma companhia espanhola de zarzuelas, logo seguida pela Clery’s London Opera Company, que apresentou a 5 de julho *O Mikado*, de Gilbert & Sullivan. Passou por nova reforma e reabriu com o nome de

Teatro Apolo, reabrindo a 16 de fevereiro de 1895. Antonio Barreto do Amaral (1979, p. 188) relata que a caixa cênica ficou melhor que a do novo São José, sendo que o palco tinha 14 metros de largura por 20 de fundo, ao qual se seguiam vinte confortáveis camarins.

Recebeu a Companhia de Operetas do Teatro Lucinda, a Companhia do Teatro Recreio, a Companhia Americana Edna & Wood, a Companhia Ismênia dos Santos... e foi demolido provavelmente em 1898.

O **Teatro Politeama** foi fundado em 21 de fevereiro de 1892, sendo a terceira casa de espetáculos que São Paulo tinha no período. Era para cerca de três mil pessoas, acomodadas em trinta e sete camarotes, doze frisas, duzentas varandas, uma vastíssima galeria e quinhentas e setenta e quatro cadeiras na platéia, mal colocadas. Era um barracão de zinco e madeira, amplo, em formato circular, de perfeita solidez, em arco, como continua Amaral (1979, p. 199). Era inicialmente um circo, depois apresentou companhias equestres, e aí conheceu o auge com companhias líricas. Veio a Companhia do teatro D. Maria II, dirigida por Rosas e Frazão. Companhias de fantoches, ilusionistas, companhias de variedades internacionais... E veio, em 07 de setembro de 1899, Clara Della Guardia. E tudo se acabou em 27 de dezembro de 1914, quando o Politeama pegou fogo. E foi destruído.

O **Teatro Santana** surgiu por sobre o terreno do antigo Teatro Apolo, que foi comprado e ao qual se juntaram os terrenos de algumas casas laterais. Foi aberto ao público em 1900, com grande luxo. Era iluminado com luz elétrica e a gás, tinha entradas separadas para artistas e público, que se distribuía na platéia e em duas ordens de camarotes, sem colunas. As cadeiras e poltronas da platéia e do balcão tinham seu assento de palhinha, com pernas ou armações de ferro, como então eram usadas nos mais modernos teatros da Europa. Para comodidade do público, fora instalado no térreo um bufê e outro no nível da segunda ordem. Havia ainda um terceiro, no nível das galerias. O palco muito amplo recebeu companhias líricas e

dispunha de 14 camarins de primeira ordem e outros tantos para coristas e comparsas⁶³.

Uma verdadeira constelação passou por este teatro que pertencia ao Conde Álvares Penteado. Inúmeras companhias (as do Teatro Dona Amélia e Ginásio, de Lisboa, a de Afonso de Oliveira & Simões, a de Rafael de Arcos, a Companhia Dramática Francesa e a Portuguesa) e as atrizes Lucinda Simões, Clara Della Guardia, Pepa Ruiz, Nícia Silva. Em 1903, a 02 de junho, veio Loïe Fuller. Depois, Coquelin. Itália Fausta. Em 1907, Eleonora Duse, que apresentou a 20 de julho *Hedda Gabler*, de Ibsen, seguida por *Monna Vanna*, de Maeterlink; *La Gioconda*, de D'Annunzio; *Magda*, de Sudermann; *A Segunda Senhora Tanqueray*, de Pinero; *A Dama das Camélias*, de Dumas; *La Moglie de Cláudio*, de Dumas Filho; *A Quattr'occhi*, de Fulda e *Visita di Nozze e Locandiera* de Goldoni. E em 1909, Rejane apresentou *La Course du Flambeau*, de Paul Hervieu; *Le Refuge*, de Dario Niccodemi; *La Femme Nue*, de Henry Bataille; *Le Monde où l'on s'ennvie*, de Pailleron; *Zazá*; *Le Roi*, de Caillavert e *La Parisienne*, de Henry Becque.

Em 12 de janeiro de 1912, o prédio foi vendido ao governo para a construção do Viaduto Boa Vista.

O **Teatro Colombo** ficava no Largo da Concórdia, e podia receber 1968 pessoas, acomodadas em 39 camarotes e 24 frisas, com 05 lugares cada; 750 cadeiras, 03 arquibancadas com 648 lugares e mais 260 pessoas em pé, duas filas atrás dos camarotes. Foi inaugurado em 1908, pela Companhia Dramática Italiana, de Antonio Bolognesi. Passou um tempo sendo usado como cinema e em 1966, no dia 19 de julho, foi destruído por incêndio.

O novo **Teatro São José** foi erguido em localização distinta do primeiro. Aquele era bem central, e este ficava no Morro do Chá. Foi inaugurado em 28 de dezembro de 1909, às 20h30min, “perante a extraordinária assistência que o lotava, ouvida a execução do Hino Nacional e da profonia da ópera *O Guarani*, teve início o espetáculo” (AMARAL, 1979, p. 373). Mais uma vez foram inúmeras as

⁶³ Este resumo foi feito a partir dos dados fornecidos por Amaral (1979, p. 287).

companhias e personalidades. Foi adquirido, segundo Benedito Lima de Toledo, pela The São Paulo Tramway, Light and Power Company, que demoliu o teatro e construiu seus escritórios. Hoje o prédio é ocupado pelo Shopping Light.

Naquele distante início de século, as representações incluíam dramalhões, comédias, operetas, mágicas, revistas – e nestas não faltavam os fogos, como registra Ernani Bruno. E as peripécias e maquinismos que a cenografia permitia eram exploradas *em largo*, de acordo com o viajante Június, que relata que os autores da peça e os atores ficavam atirados às sombras enquanto os maquinistas agradavam o público com vistas e aparições deslumbrantes.

Todo o interior acorria quando uma companhia internacional chegava a São Paulo pelo trem inaugurado em 1877. Mas a aristocracia local não via mais como se satisfazer com estes divertimentos...

As representações teatrais desse estilo já nos fins do século passado (*o XIX, neste caso*) – ou pelo menos em seus últimos anos – não satisfaziam mais ao gosto requintado de alguns, segundo opinou F.Gomes Cardim, em 1896, ao apresentar o seu projeto de construção de um grande teatro na cidade. É que os de então (os teatros) se nos apresentavam de vez em quando amostras modelares de boa arte, mais seguiam, como é natural, a corrente em que se abastardava o gosto, com estações de brejeirice alegre, em coplas de opereta e estimulações picantes de revistas e farsas grosseiras. (BRUNO, 1984, p. 1300).

Era preciso construir um templo sagrado para as artes, onde as ninfas pudessem se reunir e terminar a transformação de São Paulo... em Paris!



Figura 21- O Theatro Municipal de São Paulo (2009-foto: Enio Leite)

O Teatro Municipal de São Paulo

A elite paulistana precisava de um templo que levasse a capital ao nível das grandes cidades *civilizadas* do mundo. O requerimento de Gomes Cardim, de 1896, foi apenas o início da trajetória que levaria à construção do Theatro⁶⁴ Municipal de São Paulo. Foram muitos os ofícios indo e vindo, com apelo a esta e àquela autoridade, até que, em 26 de junho de 1903, foram “assentadas as primeiras pedras para a implantação do grande edifício”⁶⁵, que ficou pronto em 1911.

O projeto era de Francisco de Paula Ramos de Azevedo, que já era bastante atuante na cidade e favorito dos endinheirados. A assessoria foi de Domiziano Rossi e Cláudio Rossi, que apesar de terem o mesmo sobrenome, não eram familiares. Cláudio era cenógrafo e, para supervisionar o material que viria da Europa, morou no Theatro durante parte da sua construção. Deve ter tido trabalho, pois não foram poucos os materiais que de lá vieram. O mármore branco da impressionante escadaria central, implantada em vão com vinte metros de altura, veio de Milão, na Itália, bem como a balaustrada em mármore amarelo. As estruturas de ferro vieram de Dusseldorf; os ferros artísticos, de Frankfurt; os mecanismos de cena, de Colônia; os ornamentos em bronze artístico e os mosaicos de pavimento, de Berlim (parte

⁶⁴ A Prefeitura continua grafando assim.

⁶⁵ Nota retirada da Monografia distribuída na abertura do Theatro Municipal, p. 34.

veio de Nova York); os vitrais, de Stuttgart (mas foram montados aqui pela Casa Conrado); as máquinas de ventilação, aquecimento e refrigeração, bem como parte do mobiliário, também vieram de Frankfurt, na Alemanha.

A “estatuária”, como chamou Ramos de Azevedo, veio de Milão e Paris, afora as que foram executadas aqui. Os mosaicos venezianos – representando o *Ouro de Reno* e *A Cavalgada das Valquírias*, vieram de Veneza, indicando não só o estilo, mas a origem das peças. As tapeçarias vieram de Milão, ainda que parte tenha sido feita também no Liceu de Artes e Ofícios.

Foram quatro milhões e quinhentos mil tijolos para dar forma ao prédio, alma gêmea do Palais Garnier, que já espalhara suas influências em outros teatros na Latino América – O Teatro Colón, de Buenos Aires; e o Teatro Municipal, do Rio de Janeiro, capital da República na época da inauguração do Theatro de São Paulo.

O fato de ser cópia ou não, de livre inspiração ou coisa que o valha, não impede o teatro de ser realmente de uma beleza incrível. A sua decoração não é das mais espalhafatosas, se considerarmos outras obras da mesma grandeza. É em estilo renascimento barroco, aos quais os artistas italianos chamam de Seiscento. São três mil e seiscentos metros quadrados de construção. O maior comprimento do prédio é de 86 metros e a maior largura de 42 metros. O teatro está distribuído em sete pavimentos, dos quais um subterrâneo, cinco correspondentes aos planos e ordens da sala de espectadores, e o pavimento alto sob a cúpula central, “destinado a scenographia e a deposito de mobiliário scenico”. A lotação normal era de 1.816 lugares. A altura do palco é 32 metros.⁶⁶

O Salão de Festas, foyer ou, como é denominado hoje, Salão Nobre, tem 30 metros de comprimento, 8 metros de largura e 12 metros de altura. O teto tem pinturas de Oscar Pereira da Silva, também pintor dos ricos e famosos do período.

Como resume a Monographia do Theatro Municipal de São Paulo (p. 36), que foi publicada e distribuída no dia do espetáculo inaugural,

⁶⁶ Dados extraídos de Monografia distribuída na abertura do Theatro Municipal, p. 13.

O monumento ahi está, pois, completo e perfeito, com a sua imponente architectura, attestando a iniciativa e o progresso do Estado de São Paulo, e marcando uma epocha de notável brilho que será a do RENASCIMENTO da nossa formosa CAPITAL.

Não se pode resistir ao anedotário e aos fatos que cercam a história do Municipal na sua noite de inauguração ou mesmo depois dela. Porque o Theatro completará, em breve, 100 anos, e muitos acontecimentos se passaram ali.

Começa-se pela inauguração, que deveria ter sido no dia 11 de setembro, mas os cenários não chegaram de Buenos Aires para que o cantor Titta Ruffo pudesse cantar o *Hamlet*, de Ambroise Thomas, que vinha do Colón. Isso sem contar a discussão que gerou o fato de não apresentarem uma obra brasileira na inauguração do Theatro. A questão foi resolvida com a orquestra tocando a abertura de *O Guarani*, de Carlos Gomes, antes do *Hamlet*. Mas o espetáculo aconteceu no dia 12 de setembro.

Isso para quem já tinha entrado no Theatro, claro, porque do lado de fora a coisa estava em ebulição! O trânsito – o primeiro da cidade São Paulo – esteve insuportável. Havia carros (neste ano, havia cem na cidade), mas a confusão maior veio dos tálburis, caleças e landôs. Não que eles fossem o problema – o caso é que quem estava dentro dos coches não quis sair e chegar à porta do Municipal a pé. Isto lá seria coisa de gente elegante, praticamente francesa, *mon dieu?* Os criados trajavam librés... Assim, para andar duzentos metros com as carruagens, esperaram mais de duas horas. Mas era uma elite muito fina, que havia pago caríssimo pelos ingressos. Quem veio do interior estava hospedado nos melhores hotéis da cidade. Houve gente que entrou no segundo ato e gente que se distraiu olhando o teatro, os jardins e tudo o mais, e nem entrou.

Claro, as distrações deveriam ser muitas. Consta que houve um panelaço do lado de fora, de pessoas que não tinham dinheiro para pagar as entradas, o que atrasou ainda mais o início da apresentação. Cerca de vinte mil pessoas estavam nos arredores do Theatro. E não era só para ver o novo Theatro. As roupas das mulheres, por exemplo, foram saborosamente descritas pelo cronista de *O Correio Paulistano* (AMARAL, 1979, p. 402):

Mme Dr. Jorge Tibiriçá, *toilette* de calipso de seda marinho, coberta com rica túnica de filó de seda fantasia guarnecido com finíssimas aplicações fantasia e franjas de vidrilho. Mme. Guilherme Rubião, belíssima *toilette* de cetim *duchesse gris*, com *voilage* de *mouseline changeant*, guarnecida de aplicação e franja de vidrilho, *sur même nuance*; Mme. Gustavo Pais de Barros, *toilette de faille liberty gris-fér*, guarnecida com lindas aplicações *argentées*; Mme. Aristides Sales, rica *toilette* de *liberty* branco coberta de lindo *voilage* rosa pálido, guarnecida de lantejoulas e franja vidrilho; Mme. João Rubião, *toilette* de *liberty gris perle* com *voilage* de *mousseline chiffon sur même nuance*, com ricas guarnições de vidrilho e franjas fantasia; Mme. Rubião Júnior, *toilette de lumineuse heliotrope* com túnica de renda *chantilly* preta guarnecida com belas franjas de vidrilho preto.

O fato é que o Theatro entrou para a vida paulistana, tanto do ponto de vista artístico como cultural. Seu restaurante era aberto e frequentado mesmo durante o dia, quando não havia espetáculos. Era *chic* e elegante. A história de alguns fantasmas existe – afinal, teatros deste porte têm que ter histórias, quer sejam verídicas ou não.

Não há como desprezar a importância social que o Theatro teve para a metrópole. Nem sempre o que importava era o evento artístico *per se*, mas as possibilidades sociais e comerciais que ele abria. Era não só um ponto de encontro, mas significativo cartão de visitas da cidade.

Do ponto de vista artístico, nossa inclusão nas rotas das maiores e melhores companhias internacionais passou a ser uma rotina. Da ópera, vieram Titta Ruffo, Tito Schipa, Lina Pasini-Vitale, Enrico Caruso, Pietro Mascagni, Gabriela Besanzoni, Claudia Muzio, Bidú Sayão, Renata Tebaldi, Maria Callas, Beniamino Gigli e mais recentemente uma enorme variedade de montagens e participantes. Da dança, houve as apresentações de Isadora Duncan, em 1916. Dos Balés Russos de Diaghilev, com Nijinsky, em 1917. Ana Pavlova. Tamara Karsavina. Margot Fonteyn. Maurice Béjart. O American Ballet Theater. O Bolshoi. O Teatro de Wuppertal, de Pina Bausch e muitos outros... E no teatro, as contribuições para a cultura paulistana são impossíveis de resumir, pois foram de Vivein Leigh a Bob Wilson, de Marcel Marceau aos grupos do Colón, de Cacilda Becker a Jean-Louis Barrault.

O Theatro manteve também atividades importantes, como a já descrita Semana de Arte Moderna, shows, atividades musicais formativas e informativas.

Hoje, apesar da competição estabelecida por outras casas de espetáculo mais modernas em termos de máquinas e estrutura geral como facilidade de acesso e estacionamento, o Municipal tem passado por revisões inquietantes de seu perfil e área de atuação. Ligado à Secretaria da Cultura, o Theatro Municipal “coordena escolas de *música* e *dança* e busca desenvolver cada vez mais o trabalho de seus corpos estáveis: a *Orquestra Sinfônica Municipal*, *Orquestra Experimental de Repertório*, *Balé da Cidade de São Paulo*, *Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo*, *Coral Lírico* e o *Coral Paulistano*. Uma estrutura de quase 900 pessoas, entre técnicos, artistas e funcionários que zelam pela casa”.⁶⁷

Depois do Municipal, o que há para se dizer?

Há muito a se dizer ainda sobre o teatro paulistano, pois ele foi decolando aos poucos e assumindo papel muito importante na vida cultural da cidade. Merece destaque apenas mais um edifício teatral antes de passar aos trabalhos mais importantes de teatro no século XX na cidade de São Paulo: o **Teatro São Pedro**, na Barra Funda, que foi construído em 1917 e ainda existe, reformado em toda a sua simpatia. Não é um monumento como o Municipal, mas faz parte de um período representativo em que teatros foram construídos fora do grande centro da cidade. Era um misto de teatro e cinema, o “vilão” que, já na década de XX, vinha para dividir espectadores com o teatro. Elizabeth Azevedo (2004, p. 548) conta que o teatro, no período da ditadura, foi um centro de resistência política e cultural, sob a direção de Maurício e Beatriz Segall. Em 1978, foi palco do memorável espetáculo *Macunaíma*, dirigido por Antunes Filho.

Enumerar e dar breves descrições em poucas páginas de cada teatro paulistano criado após este período é impossível. Para uma lista dos teatros e de sua data de fundação e/ou descontinuidade, veja o Anexo 02 – Teatros de São Paulo por ano de inauguração, um trabalho da Prof^a. Dra. Elizabeth Azevedo (atualizado até 2004).

⁶⁷ Informação obtida no sítio eletrônico do Theatro Municipal de São Paulo. Acedido a 14 de agosto, 2009, em www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/teatromunicipal.

O teatro na capital paulistana deixa de ser necessariamente ligado ao edifício teatral, no sentido de *glamourização* do espaço.

A cenografia marcando o fazer teatral

Sábato Magaldi, em seu livro *Panorama do Teatro Brasileiro*, faz coro com muitos teóricos ao afirmar que o **bom** teatro contemporâneo no Brasil começa com *Os Comediantes*, no Rio de Janeiro. Não é possível discordar do referido professor no que tange a uma busca pela unidade do espetáculo.

À mítica figura do polonês Ziembinski, na direção, veio juntar-se a figura do lendário cenógrafo Thomas Santa Rosa, grande pintor, artista e intelectual do teatro brasileiro. O ano era 1943. O texto era de Nelson Rodrigues e chamava-se *Vestido de Noiva*.

A história da cenografia – e da dramaturgia, e do teatro brasileiro como um todo – nunca mais seria a mesma.

Vestido de Noiva traz o palco dividido em três planos - o da realidade, o da alucinação e o da memória. Hoje, parece lugar comum. Em 1943, não era (*Vestido de Noiva* foi apresentado em São Paulo somente em 1947). A abordagem rodrigueana da desestruturação da mente de uma mulher que vai morrer é representada nos cenários, já que:

(...) nesse sentido, pode-se afirmar que *Vestido de Noiva* atingiu sua melhor expressão, porque através da aparente desordem dos planos, estrutura-se uma lógica inquestionável. A fragmentação das cenas leva não a uma unidade rotineira, mas a uma arquitetura superior, em que as linhas audaciosas se fundem numa última harmonia poética. Aproxima-se *Vestido de Noiva*, por isso, da técnica expressionista, na qual os diálogos são sincopados, telegráficos, situando os sentimentos e as emoções já no limite da maior tensão. (MAGALDI, 1999,p.75).

Mas, retornando à capital paulistana, o maior destaque da montagem de um dos maiores cenógrafos brasileiros, Gianni Ratto, também eram os planos: em 1955,

no Teatro Maria Della Costa, com o espetáculo *A Moratória*. Um cenário de gabinete, mas dividido em dois planos. Uma diferença de altura de cerca de trinta centímetros marcava os planos do passado de riqueza e ostentação e o presente de restrições e rancores. Gianni Ratto, o mais brasileiro dos italianos, faleceu em 2005, deixando uma obra de realizações teatrais gigantesca.

Entre 1948 e 1964 aconteceria o desenvolvimento do *Teatro Brasileiro de Comédia*. A encenação no Brasil nunca conheceu em tão pouco tempo uma expansão tão grande. Era um brilho dotado de um tom bastante europeizado, originado na presença dos técnicos italianos convocados para o trabalho. O realismo foi o estilo dominante desta empresa.

Nomear os espetáculos mais significativos do TBC seria uma grande injustiça contra todos os cenógrafos, atores, figurinistas, diretores e técnicos que lá trabalharam. Nomes que fazem parte da história recente do nosso teatro: na cenografia, Cyro Del Nero, Clóvis Garcia, Bassano Vaccarini, Noêmia, Irênio Maia e Aldo Calvo, entre tantos outros. Na interpretação, Aracy Balabanian, Armando Paschoal, Berta Zemel, Cacilda Becker, Célia Biar, Dionísio Azevedo, Fernando Torres, Flávio Migliaccio, Jardel Filho, Leonardo Vilar, Maurício Barroso, Rosamaria Murtinho, Paulo Autran, Rubens de Falco, Sérgio Brito, Tônia Carreiro, Walmor Chagas, Zilka Salaberry e isso é só um leve panorama.

Saíram do TBC atores e diretores que formaram novas – e importantes – companhias de teatro: Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Tônia-Celi-Autran, Teatro Cacilda Becker, Teatro dos Sete...

O Arena e o Oficina – a pesquisa se aprofunda

Em fevereiro de 1955, inaugura-se o Teatro de Arena, com *A Rosa dos Ventos*, de Claude Spaak. A direção era de José Renato, ex-aluno da Escola de Arte Dramática (EAD). A trajetória então iniciada não apresentava nada de muito significativo. Contudo, destacava-se a presença de Alfredo Mesquita, que assinava "arranjos de cena" e figurinos de *A Falecida Senhora Sua Mãe*, de Georges Feydeau

e *Casal de Velhos*, de Octave Mirbeau. Em 1958, o grupo monta *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, uma peça de claro propósito panfletário, como indica Sábado Magaldi (1999).

É a partir de 1961 que o Teatro de Arena começa a se tornar um laboratório de pesquisas e realizações cenográficas com a estréia de Flávio Império⁶⁸. Em 1961, estreava *O Melhor Juiz, O Rei*, com direção de Augusto Boal, cenografia e figurinos de Império.

Flávio Império era um homem de teatro, no melhor sentido da palavra. Na cenografia, fazia uso revolucionário de todo material rejeitado pela sociedade de consumo industrial, o que dava a seus trabalhos uma característica de cunho e alcance social muito forte, além do requintado gosto estético.

A Arena, passando por várias fases de atuação, encerraria suas atividades como núcleo criador, em 1971.

O Teatro Oficina iniciou timidamente suas atividades também em 1958, com duas peças: *A Ponte*, de Carlos Queirós Teles e *Vento forte para um papagaio subir*, de José Celso Martinez Corrêa. Eram todos estreantes e assim constava na crítica de Décio de Almeida Prado, em O Estado de São Paulo, em 02 de novembro de 1958:

Em tais condições, que dizer do espetáculo? Quase nada, em verdade. Tudo dependerá deles e do futuro. Quem é que, lendo *Há uma gota de sangue em cada poema*, poderia supor que Mário de Andrade chegaria até *Belazarte e Macunaíma*? (MAGALDI, 2001, p. 301).

Décio de Almeida Prado faleceu em 2000. Não viu de forma concreta a transformação de *Vento Forte* no grande ressurgimento do Teatro Oficina e de José Celso Martinez Corrêa: *Os Sertões*, uma adaptação em cinco partes (*A Terra; O Homem 1: do pré-homem a re-volta; O Homem Parte 2: da revolta ao trans-homem; A Luta 1 e A Luta 2*) da obra de mesmo nome, de Euclides da Cunha. O grupo atravessou várias fases:

⁶⁸ Esse grande artista começa sua vida de cenógrafo, arquiteto e artista plástico em um pequeno teatro anexo à "Capelinha do Vergueiro", oficialmente conhecida como *Comunidade Cristo Operário*.

1958/1961 - São Paulo SP - Teatro Oficina - Fase amadora
1961/1973 - São Paulo SP - Cia de Teatro Oficina - Fase profissional
1973/1979 - São Paulo SP - Oficina Samba
1979/1983 - São Paulo SP - 5º Tempo
1984 - São Paulo SP - Teatro Oficina Uzyna Uzona⁶⁹

Da lista de espetáculos do Oficina, alguns podem ser destacados como ícones da encenação nacional, a saber: Pequenos Burgueses (1963), Andorra (1964), O Rei da Vela (1967), Roda Viva (1968), Galileu Galilei (1968), Ham-let (1993), Cacilda! (1998), Boca de Ouro (1999), Os Sertões [A Terra (2002), O Homem I (2003), O Homem II (2003), A Luta I (2005) e A Luta II (2006)].

Como sair de um impasse: o registro das produções teatrais em São Paulo pós-1975

Até o momento, neste texto, foram feitas grandes injustiças com autores, diretores e técnicos. Naturalmente, é impossível deixar registrado o trabalho de todos aqueles que fazem parte da história do teatro na cidade de São Paulo. Poderia ser apenas uma dificuldade pessoal de compilação do autor que escreve, mas não é bem isso. Para oferecer socorro – e talvez amparo intelectual, quiçá *emocional* diante da impossibilidade da síntese, recorre-se ao posfácio do livro de Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, *Cem anos de Teatro em São Paulo* (1875- 1974):

Os autores chegaram a conceber um apêndice, que atualizaria o trabalho (*deles, no livro*) até o ano 2000. Em plena tarefa, desistiram de levá-la a cabo: ou apresentariam algo semelhante a um catálogo telefônico ou permaneceriam em generalidades pouco úteis, ademais geradoras de insatisfações. (MAGALDI, 2001, p. 435).

Se os dois autores / ícones viram-se forçados a pensar em um segundo volume que desse conta de tantas estreias e produções na cidade de São Paulo, humildemente aceita-se a ideia de que esta é uma visão panorâmica que aponta alguns espetáculos fundamentais dentro da historiografia teatral paulistana.

⁶⁹ A divisão está no sítio eletrônico do Itaú Cultural, acessado a 14 de agosto, 2009, em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=658.

Resta trazer do passado dois espetáculos muito importantes, ao menos do ponto de vista da cenografia, que colocou o Brasil nos compêndios internacionais sobre o tema: um deles é *O Balcão*, texto de Jean Genet, com cenografia e figurinos de Wladimir Pereira Cardoso e Victor Garcia. O cenário de *O Balcão* foi construído dentro da estrutura do Teatro Ruth Escobar – o teatro teve que, literalmente, ser destruído por dentro para que se construíssem as estruturas metálicas em que os atores trabalhavam: rampas que iam do teto ao chão do teatro. É um dos melhores exemplos de cena vertical que se pode ter. E também vale citar, como espaço diferenciado de cena, Victor Garcia com a montagem de *Cemitério de Automóveis*, um representante perfeito de cena sem limites, em que os atores e o público estão misturados, integrados na ação entre carros semidestruídos, em uma oficina que serviu de espaço teatral.

Em uma sexta-feira aleatória⁷⁰, dois cadernos de cultura, de jornais paulistanos que trazem a produção cultural da cidade, apontavam cerca de 150 espetáculos (em cartaz, estreando, reestreando ou fazendo apresentações esporádicas pela cidade). E levando-se em conta apenas os espetáculos teatrais para adultos, sem contar as peças do teatro infantil.

A Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais de São Paulo (APETESP) aponta que há, na cidade, oito teatros municipais, três estaduais e trinta teatros particulares, além do recém-inaugurado Teatro Bradesco⁷¹.

A APETESP, no entanto, não leva em consideração espaços adaptados para utilização cênica, como os espaços da Praça Roosevelt e o Teatro Brincante. Também não está atualizada com os novos teatros da cidade.

Na verdade, São Paulo conta hoje com mais de 60 teatros formalmente constituídos. Além dos espaços de pesquisa, que são uma vertente muito forte do

⁷⁰ Dia 14 ago. 2009, nos jornais *O Estado de São Paulo* e *A Folha de São Paulo*.

⁷¹ Os números do referido teatro são impressionantes: **Área do Teatro:** 7.276,92 m²; **Área do palco:** 600 m²; **Altura do palco:** 27 m livres; **Boca de cena:** 16 m x 8,5 m; **Área do fosso da orquestra:** 76 m; **Refletores:** 450; **Camarins:** nove; **Elevadores:** três (um social, um técnico e um monta-cargas); **Área de convivência:** 80 m²; **Cafés:** um no foyer principal e um para atender frisas e balcão nobre; **Sanitários:** 53 cabines. A capacidade é para 1.457 espectadores, o que faz do teatro um dos maiores do país e o maior espaço teatral dentro de um shopping center no Brasil.

teatro paulistano hoje. Não estão incluídos os espaços da Companhia Balagan, da diretora Maria Thais, na Barra Funda; O Teatro da Vertigem, do encenador Antonio Araújo (que ocupa espaços diversos durante as encenações); a Companhia Livre, com direção de Cibele Forjaz; Grupo XIX de Teatro, com direção de Luiz Fernando Marques (que ocupa um antigo armazém na Vila Maria Zélia); o espaço dos Fofos Encenam, dos diretores Newton Moreno e Fernando Neves (em casarão na Bela Vista); Os Satyros, do ator e dramaturgo Ivam Cabral e o diretor Rodolfo García Vázquez; Os Parlapatões, de Hugo Possolo, Raul Barretto, Claudinei Brandão e Henrique Stroeter (também na Praça Rossevelt); a Cia São Jorge de Variedades, de Georgette Fadel, o grupo TAPA, de Eduardo Tolentino e o Galpão do Folias (na Barra Funda); As Graças, que em 2004 fizeram um projeto dentro de um ônibus teatro... E a lista segue.

Temos edifícios teatrais de todos os tipos: arena, semi-arena, elisabetano, italiano, panorâmico, alternativo... Espetáculos em banheiros, prédios públicos, livrarias, casas abandonadas, vilas abandonadas...

Para que se diminua a injustiça, não se pode deixar de citar os espetáculos de teatro de rua, já que teatro não acontece apenas dentro do edifício teatral. E os contadores de histórias? E o teatro feito nas escolas? E o teatro amador, que segue com força na metrópole que foi um dia vila e na qual estudantes de direito se divertiam fazendo teatro?

Na cidade que atingiu mais de onze milhões de habitantes, mapear a atividade teatral se torna uma arte das mais difíceis. A arte teatral paulistana é vibrante, pulsa, tem energia e características que nos colocam ao lado dos melhores do mundo.

E o mundo tem vindo se apresentar por aqui.

O encontro na modernidade: os museus e os teatros.

São Paulo não é apenas mais uma cidade. É uma megalópole, com cerca de 11 milhões de habitantes. A população recebe diariamente centenas de visitantes que procuram, de acordo com levantamento do Observatório de Turismo da Cidade de São Paulo⁷², seus grandes congressos científicos⁷³, as compras de luxo⁷⁴, as compras populares⁷⁵, a gastronomia⁷⁶, os parques e áreas verdes – sim! Porque São Paulo não é só poluição – e os shows, teatros e museus.

Na categoria shows e teatros destacam-se os eventos no Theatro Municipal, Teatro Abril, Credicard Hall e Arena Anhembi. O Theatro Municipal atrai – aliás, desde a sua fundação – muitos visitantes em função do próprio prédio. Há um serviço bastante precário de monitoria do teatro, que inclui uma visitação de uma hora, três vezes por semana. Outros teatros do mesmo porte, em diversas partes do mundo, têm nestas visitações uma fonte de renda significativa: o Ópera, de Paris; o Colón, de Buenos Aires... Aqui, despreza-se este público potencial. Não há, por exemplo, visitações feitas por guias que falem inglês. O Teatro Abril especializou-se nos grandes musicais, recebendo caravanas do interior do Estado que vêm, assistem ao espetáculo, vão a jantares e depois partem no dia seguinte de volta às suas cidades.

Este público certamente precisa de **muita** atenção.

59,1% dos visitantes de teatros são do sexo feminino. 62% têm curso superior, 42,9% são assalariados e estão na faixa entre os 30 e 39 anos. Têm renda mensal acima de 10 salários mínimos – cerca de mil e setecentos euros. 29,9% hospedam-se em hotéis ou flats, 33,3% na casa de amigos e parentes. A frequência destas visitas é semestral. O gasto médio em viagem, de quem vem aos shows e

⁷² O relatório é chamado de *São Paulo Turismo 2009*, e está disponível em http://www.spturis.com/download/arquivos/indicadores_1semestre_2009.pdf, acessado em 09 de fevereiro de 2010.

⁷³ Notadamente os congressos médicos.

⁷⁴ Na região da Oscar Freire e nos Jardins em geral.

⁷⁵ Nos principais núcleos de compras populares da região central, onde a Rua 25 de março é um carro chefe.

⁷⁶ A cidade toda é ótima em diversos tipos de restaurantes, mas a pesquisa destaca os restaurantes na região da Praça Vilaboim, Moema, Bexiga e Rua Avanhandava.

teatros, é de 1.434,09 reais, com média de três pernoites. Representam 26,8% dos visitantes da cidade.

Os museus têm alto grau de atratividade, conforme descrito no relatório. O foco recai sobre os mais modernos, naturalmente, e que estão sob a mira e o olhar da crítica – e dos patrocinadores. Além, é claro, da preferência popular. O Museu da Língua Portuguesa, o Museu do Futebol e o Masp – Museu de Arte de São Paulo lideram no quesito *atração ao visitante*.

Na visitação aos museus, novamente, o sexo feminino predomina – 58,8% dos visitantes. 53,9% têm formação superior e 47,4 são assalariados. A faixa etária cai bastante – está entre os 18 e os 29 anos, o que faz entender porque o nível de escolaridade cai em relação aos frequentadores de teatro: aos 18 anos, a pessoa está iniciando os estudos acadêmicos. A renda do visitante também está associada ao mesmo fator – cai de 3 para 10 salários mínimos, o que representa 46,3% do total. 37,9% hospedam-se em flats ou hotéis e 32,8% em casa de amigos e parentes. A frequência de visitas para 32,8% dos entrevistados é anual – eles vêm uma vez por ano. O gasto médio por viagem é de 888,41 reais, com média de 4,2 pernoites. Ou seja, permanecem por mais tempo e gastam menos (quase 50%), do que quem frequenta teatro. E representam 25,5% dos visitantes da cidade.

O paulistano, que sempre recebeu bem e gosta dos visitantes, percebe cada vez mais a importância do seu turismo e como é importante tratar bem os visitantes, que traz investimentos para a cidade.

E os teatros e os museus, como se vê, são parte fundamental nesta terapia do ***venha que será bem recebido***.

CAPÍTULO 02

A USP e seus museus

A USP e seus museus

"O que é o museu, o MAC? Eu diria que o MAC é um grande patrimônio. Ele é um órgão de integração, como um museu dentro da universidade. Ele é um museu-fórum. Não só que tem um grande acervo com dois núcleos – um moderno e um contemporâneo – mas é um museu de estudo e pesquisa, de debate, de visão crítica e interage com as várias pesquisas, as várias unidades e outros órgãos e institutos da própria universidade e a sociedade em geral". (Professora Elza Ajzenberg, diretora do MAC)⁷⁷

A principal intenção deste capítulo é apresentar a USP e investigar o “mundo dos museus” dentro da Universidade de São Paulo, que é a instituição dentro da qual se deseja instalar o Museu de Teatro, vinculando suas atividades às desenvolvidas na Universidade. A USP mantém quatro museus institucionais: O Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), o Museu de Arte Contemporânea (MAC), o Museu de Zoologia (MZ) e o Museu Paulista (MP). Há também uma série de outros acervos, coleções e arquivos, compondo outra categoria de patrimônio.

Na sequência, um perfil de cada museu introduzirá a discussão sobre a posição dentro da estrutura administrativa que os museus atingiram na Universidade. Apesar de os quatro museus institucionais estarem ligados à Coordenação de Museus – alocada sob a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão – eles são totalmente independentes das decisões de unidades, de outros órgãos administrativos ou educacionais e da própria Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, que não tem poder de gestão sobre a Coordenação dos Museus, e nem mesmo sobre os museus propriamente ditos. No entanto, seus números de visitação são enquadrados nesta Pró-Reitoria, pois são considerados dados de extensão da Universidade. O que não impede que a Pró-Reitoria de Graduação e a de Pós-Graduação também utilizem seus dados nas suas áreas de atuação, como a pesquisa e publicações, por exemplo.

Em primeiro lugar, é fundamental ressaltar que a temática “museus na USP” não está esgotada. E é importante que se diga: isso é bom. Mantém aberta a discussão sobre o que são os museus, quais são as novas perspectivas

⁷⁷ Em entrevista ao sítio eletrônico *Universia*, acessado em 19 de janeiro de 2010, em <http://www.universia.com.br/cultura+/materia.jsp?materia=5702>

museológicas, qual o perfil dos trabalhadores de museu, enfim, permanece aberta a discussão acadêmica sobre museus e todas as suas variantes. A atividade de pesquisa é uma função primordial da Universidade.

Naturalmente, as *inquirições* sobre a ciência museológica na Universidade têm sido feitas desde a sua fundação, com altos e baixos, com períodos de maior ou menor retração. O fato é que o momento atual é particularmente profícuo, com discussões muito pertinentes que atingem os museus da USP.

Se, como já apresentado no capítulo 01, os museus da USP estão firmados como um modelo para outras universidades, como exemplo de integração entre museus e de autonomia administrativa, as constantes pesquisas levam sempre ao questionamento do papel dos museus e de suas novas modalidades.

Por essa razão serão mostrados os planos do Museu de Ciências da USP, um museu em rede, ainda em caráter experimental, e também será analisado o documento que lança as exigências para que um novo museu possa ser aberto na USP, que é de fundamental interesse, no caso deste projeto de doutoramento.

Por fim, é importante que fiquem estabelecidas as diferenças entre as atividades de extensão, nos moldes propostos / exigidos pela USP como um todo e as desenvolvidas pelos museus, já que são diferentes, como será visto.

A USP em números

A Universidade de São Paulo (USP) é uma universidade pública, autarquia ligada à Secretaria de Estado de Ensino Superior de São Paulo.

O talento e dedicação dos docentes, alunos e funcionários têm sido reconhecidos por diferentes rankings mundiais, criados para medir a qualidade das universidades a partir de diversos critérios, principalmente os relacionados à produtividade científica.

Atualmente, os rankings mais importantes são os do *Institute of Higher Education Shanghai Jiao Tong University*, criado em 2003, e o do *The Times* (2004). Na última edição do *Shanghai University* (2009), que classifica as 500 melhores universidades do mundo, a USP ficou na 115^a

posição. O índice do *The Times* é formado pelas 200 instituições acadêmicas de maior relevância mundial. Nesse, a Universidade de São Paulo ficou em 2008 no 196º lugar.

O *2009 Performance Ranking of Scientific Papers for World Universities*, do *Higher Education Evaluation & Accreditation Council of Taiwan*, que também classifica as 500 melhores instituições de ensino e pesquisa do mundo, atribuiu à USP a 78ª posição. A instituição é a primeira colocada, nesse ranking, entre as universidades latino-americanas. Para chegar a esse resultado, o *Council of Taiwan* analisou dados obtidos a partir do *Science Citation Index* (SCI) e do *Social Sciences Citation Index* (SSCI).

Em outra classificação considerada importante pela comunidade científica mundial, o *Webometrics Ranking of World Universities*, a Universidade subiu quase 50 posições de janeiro a julho de 2009, indo do 87º lugar para o 38º. É a primeira universidade da América Latina e há apenas uma instituição europeia melhor ranqueada, a University of Cambridge (Inglaterra).

Esse desempenho, gerado ao longo de quase 75 anos de uma intensa busca pela excelência, permite à USP (fundada em 1934) integrar um seleto grupo de instituições de padrão mundial.⁷⁸

A USP divide suas áreas de atuação em quatro principais pró-reitorias:

- Pró-Reitoria de Graduação (administra, entre outras atividades, 243 cursos, 40 unidades e cerca de 58.000 alunos).⁷⁹
- Pró-Reitoria de Pós-graduação (229 programas, abrangendo em torno de 322 áreas de concentração, cujos programas compreendem todas as áreas do conhecimento. São quase 22 mil alunos matriculados na Pós-Graduação, 51,6% dos estudantes no Mestrado e 48,4% no Doutorado).⁸⁰
- Pró-Reitoria de pesquisa (responsável por pesquisa em diversos níveis, desde a iniciação científica aos pós-doutoramentos)
- Pró-reitoria de cultura e extensão

Os museus, dentro da estrutura da USP, estão alocados – mas com total autonomia administrativa – na Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, que tem visto uma grande expansão das suas atividades nos últimos anos. Antes de partir especificamente para museus, é importante lembrar que há vários outros órgãos nesta Pró-Reitoria.

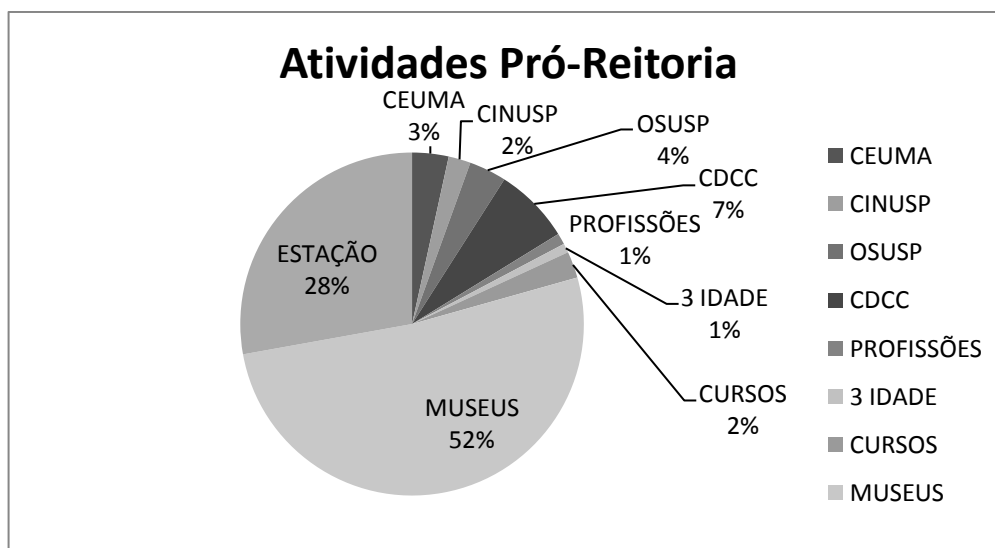
⁷⁸ Dados da Reitoria da Universidade, disponível em <http://www4.usp.br/index.php/a-usp>, acessado em 18 de janeiro de 2010.

⁷⁹ Dados da Reitoria da USP, disponível em www.usp.br/suelyvilela/03_a_fortalecimento_grad.html

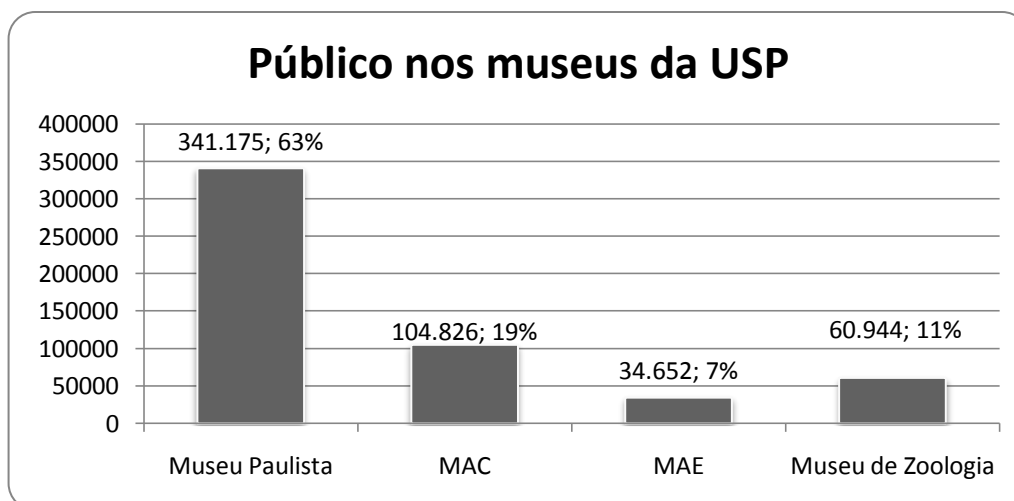
⁸⁰ Dados da Reitoria da USP, disponível em www.usp.br/suelyvilela/03_f_consolidacao_pos.html

Atividades Culturais e de Extensão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão	Público (pessoas)
Centro Universitário Maria Antonia (CEUMA)	36.086 (público)
Cinema da USP - CINUSP	21.949 (público)
Orquestra da USP- OSUSP	36.977 (público)
Centro de Difusão Científica e Cultural - CDCC	75.431(visitantes)
A Universidade e as Profissões	11.052 (participantes)
Universidade 3ª Idade	9.065 (alunos)
Cursos extracurriculares (868)	26.243 (participantes)
Museus (ver tabela específica)	541.597(visitantes)
Estação Ciência	292.411(público)

Quadro 3- Atividades culturais e de extensão da USP – (2009, ano base 2008. Dados oficiais da Reitoria da USP)



Quadro 4- Atividades da Pró-reitoria de Cultura e Extensão- porcentagens (2009, ano base 2008. Dados oficiais da Reitoria da USP)



Quadro 5- Tabela com número de visitantes dos museus da USP (2009, ano base 2008. Dados oficiais da Reitoria da USP)

Pelos quadros comparativos (tabelas 1, 2 e 3), pode-se apreender que entre as atividades promovidas pela Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, o público dos museus é o mais significativo: 52% das atividades. Entre os museus, o Museu Paulista é o que tem o maior número de freqüentadores: 63% do total de 541.597 visitantes.

A CHEGADA DOS MUSEUS NA USP

Como já foi visto no capítulo 01, na página xx, o Museu Paulista foi incorporado à Universidade em 1934. Em 1969, como citado na página xx, foi a vez do Museu de Zoologia. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) foi criado em 1963, quando da transferência das obras do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) à Universidade de São Paulo (2007, p.207). O Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE-USP) surge neste formato em 1989.

Estas são as descrições oficiais dos museus (grifos do autor, para análise posterior):⁸¹

Museu de Arqueologia e Etnologia

O Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) promove a pesquisa, o ensino e a extensão nas áreas de Arqueologia, Etnologia e Museologia. Possui um **acervo** com mais de um milhão de peças organizadas em coleções referentes às diversas arqueologias (brasileira, americana, mediterrânica e médio-oriental) e etnologias (brasileira, afro-brasileira e africana). Uma pequena parte desse acervo é exibida na exposição “Formas de Humanidade”, **aberta para visitação pública** na sua sede.

Os docentes do MAE **lideram investigações de campo** em vários estados brasileiros e no exterior. As pesquisas de campo e de laboratório **subsidiem disciplinas optativas de graduação e de pós-graduação**. Também há investimentos em **cursos de difusão cultural e estágios orientados** nas áreas de arqueologia, etnologia e museologia.

Além da pesquisa acadêmica básica, destacam-se grandes projetos de arqueologia preventiva integrados no processo de licenciamento ambiental de empreendimentos potencialmente lesivos ao meio ambiente. Neste setor, os docentes do MAE vêm criando modelos de atuação em parceria com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

O Programa de Pós-Graduação de Arqueologia, que acolhe e forma estudantes de várias regiões do Brasil, tem uma importância histórica ímpar, posto que foi o primeiro a proporcionar títulos acadêmicos de Arqueologia no país.

⁸¹ Informações disponíveis em <http://www.usp.br/prc/uspprofi/orgaos.php#mz>, acessado em 18 de janeiro de 2010

Outro assunto a ser destacado são os investimentos rotineiros do Museu em **ações de educação patrimonial para a inclusão social de vários segmentos da sociedade**, como a recepção de escolares e o treinamento de professores do ensino fundamental e médio, além de ações específicas voltadas para trabalhadores de obras.

Av. Prof. Almeida Prado, 1466
Cidade Universitária
05507-000 | São Paulo | SP
tel: (11) 3091-4905
www.mae.usp.br

Museu de Arte Contemporânea

O Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) possui um **acervo** com cerca de 10 mil obras, entre óleos, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e trabalhos conceituais, constituindo um patrimônio cultural com impactos sociais nacionais e internacionais. São obras de artistas exponenciais como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Tarsila do Amaral, Rego Monteiro, Portinari, Oiticica, Amílcar de Castro, De Chirico, Modigliani, Boccioni, Chagal, Picasso, Frank Stella, Leda Catunda, Regina Silveira, entre tantos outros.

O Museu oferece várias **disciplinas optativas** sobre História da Arte, o **curso de especialização** em Curadoria e Educação em Museus de Arte, diversos **cursos de extensão cultural**, palestras, seminários, exposições do acervo ou temporárias, atividades de ateliês, monitorias e **outras práticas educacionais**.

A atividade de pesquisa do MAC USP está voltada ao estudo do seu acervo e a temas ligados às áreas de Teoria da Arte, Museologia, Educação em Arte e Projetos Culturais em Museus. Além de sua sede na Cidade Universitária, possui uma grande área expositiva no Parque Ibirapuera, no prédio da Bienal, que abrigará sua nova sede.

R. da Reitoria, 160
Cidade Universitária
05507-000 | São Paulo | SP
tel: (11) 3091-3039
www.mac.usp.br

Museu Paulista

O Museu Paulista (MP), conhecido como Museu do Ipiranga, está voltado para **pesquisa, ensino e atividades de extensão**, no âmbito da História e da Cultura Material brasileiras. Seu **acervo** compreende coleções de documentos textuais, iconográficos e tridimensionais. Possui uma extensão na cidade de Itu, o Museu Republicano “Convenção de Itu”.

A partir da preservação e estudos dos seus acervos, docentes e especialistas têm buscado entender e reinterpretar o passado e o presente da sociedade brasileira, visando à compreensão da História do Brasil, particularmente a de São Paulo.

O MP oferece **cursos de extensão, disciplinas optativas para a graduação**, estágios, bem como programas de formação em Iniciação Científica e Pós-doutoramento.

Parque da Independência, s/n
Ipiranga
tel: (11) 6215-8000
04263-000 | São Paulo | SP
www.mp.usp.br

Museu de Zoologia

O Museu de Zoologia (MZUSP) abriga coleções de vertebrados e invertebrados da região neotropical (América do Sul e América Central), constituídas por mais de 8 milhões de exemplares. Este **acervo** constitui o material de pesquisas sobre as características, a distribuição geográfica e a evolução de diferentes espécies desses animais, contribuindo para o conhecimento da biodiversidade dessa região.

O Museu oferece **disciplinas optativas**, além de **cursos de extensão**, sendo que seus professores **participam de disciplinas ministradas em outras unidades da USP**. Recebe estudantes de graduação para iniciação científica ou estágios e atua na formação de mestres e doutores em diversos cursos de pós-graduação da USP e de outras universidades.

O MZUSP possui uma biblioteca especializada e uma exposição de longa duração voltada à divulgação científica da zoologia e suas interfaces. Organiza também diversas atividades de difusão cultural e exposições temporárias sobre temas correlatos à zoologia.

Av. Nazaré, 481
Ipiranga
04263-000 | São Paulo | SP
tel: (11) 6165-8140
www.mz.usp.br

Os museus são categorizados como **Órgãos de Integração**. Pela definição do parágrafo 6º do Regimento da Universidade de São Paulo, são voltados para o estudo de interesse intersetorial e compreendem Museus, Institutos Especializados e Núcleos de Apoio. Os órgãos de Integração desenvolvem programas de interesse geral, bem como os propostos pelos docentes de Unidades e Departamentos relacionados com seus objetivos.

USP: SEUS MUSEUS E COMO ELES SÃO REGIDOS

O Regimento de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo⁸² define:

Que a extensão universitária é um processo que articula o ensino e a pesquisa de forma a viabilizar a interação transformadora entre a universidade e a sociedade;

⁸² Este regimento completo pode ser acessado em <http://www.usp.br/leginf/resol/r4940m.htm>

Que a relação entre ensino, pesquisa e extensão universitária enriquece o processo pedagógico, favorecendo a socialização do saber acadêmico e estabelecendo uma dinâmica que contribui para a participação da comunidade na vida universitária;

A importância dos trabalhos de cultura e extensão universitária que já vêm sendo realizados pela Universidade de São Paulo e a necessidade de rever o conceito de atividades de extensão universitária utilizado até o presente pela Universidade; e objetivando definir as atividades de extensão universitária, previstas no Estatuto e no Regimento Geral da Universidade de São Paulo e a valorização das atividades de extensão universitária na avaliação de docentes, alunos e funcionários.

É verdade que nos últimos anos a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão tem encontrado várias zonas de conflito com as outras pró-reitorias, no sentido de decidir quem seria responsável por qual atividade, notadamente no que se refere aos cursos. Um olhar, portanto, nos direciona a perspectiva das atividades de extensão da Universidade. Por outro lado, somos forçados a pensar no papel que os museus desempenham dentro da Universidade e fora dela.

O TRIPÉ PESQUISA-ENSINO-EXTENSÃO

Todas as unidades da Universidade vêm trabalhando, há alguns anos, com a idéia de um tripé. Este tripé, como é conhecido na academia, busca desenvolver da mesma maneira as três partes envolvidas – a pesquisa, o ensino e a extensão.

Tomando como exemplo as atividades de um docente da Universidade, destes indicados, o *ensino* talvez seja o mais óbvio – dar aulas na graduação, pós-graduação e cursos de extensão à comunidade (um primeiro conflito entre ensino e extensão⁸³). A *pesquisa* pressupõe não apenas as experiências acadêmicas, mas

⁸³ Não são poucos os conflitos, pois as áreas são muito inter-relacionadas e ainda carecem, em minha opinião, de melhores definições por parte das estruturas diretivas da universidade. Outros exemplos estão no próprio Regimento da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, do qual destaco o Artigo 4º, onde deveríamos levar em consideração se os itens destacados abaixo poderiam pertencer aos níveis de graduação ou de pós-graduação, pois aí deveriam ser caracterizados como atividades de pesquisa ou ensino e não como de cultura e extensão universitária:

Artigo 4º - A cultura e extensão universitária compreendem as seguintes atividades, de acordo com os critérios definidos neste Regimento:

- I – Formação profissional e educação continuada:
 - a) Curso de Especialização;
 - b) Curso de Aperfeiçoamento;
 - c) Curso de Atualização.

também a quantidade e a qualidade das publicações realizadas pelo docente. A extensão, neste caso, se mede pelas atividades desenvolvidas pelo professor em atividades direcionadas para a comunidade, como exposições, palestras, cursos e outras atividades didáticas.

A ideia gera muitas discussões, algumas permanentes, e sem soluções em curto prazo. Os professores – e as unidades em que eles estão alocados – são avaliados segundo todos estes critérios, o que dificulta consideravelmente a vida do profissional.

Como foi salientado acima, através dos grifos na descrição oficial dos museus da USP, o que se vê é exatamente isso: como atender ao tripé acadêmico.

Todos os museus da USP citam **acervo**, aberto para o público. Não se trata de investigar a porcentagem mínima de acervo aberta ao público em função de outros dramas estruturais, que vão da falta de pessoal ao pouco espaço de exposição, passando por problemas no armazenamento e falta de verbas.

Os museus oferecem cursos de extensão, disciplinas optativas para a graduação, estágios, bem como programas de formação em Iniciação Científica e Pós-doutoramento. Os docentes lideram atividades de campo, orientam pesquisas de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento, mas sempre ligados a instituições coligadas ao museu. Cada museu está ligado a uma unidade, de acordo com o estabelecido pelo Artigo 2º do Regimento da Coordenação dos Museus.

Artigo 2º - Para os efeitos do disposto no inciso III do art. 1º são considerados afins as seguintes Unidades:

I - do Museu de Arqueologia e Etnologia:

IV – Orientação;

V – As seguintes atividades também são consideradas de cultura e extensão universitária:

a) participação em bancas examinadoras ou julgadoras, realizadas fora da Universidade de São Paulo, tais como de:

1 - exame de qualificação e defesa de mestrado e doutorado;

2 - concurso ou seleção de ingresso.

e) supervisão de estágios não obrigatórios, de treinamentos, de reciclagens, de visitas monitoradas ou técnicas e projetos do corpo discente

A discussão vai seguir por bastante tempo, até que melhores normas sejam estabelecidas.

- a) Escola de Comunicações e Artes;
- b) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo;
- c) Faculdade de Educação;
- d) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas;
- e) Instituto de Geociências;
- f) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto.

II - do Museu de Arte Contemporânea:

- a) Escola de Comunicações e Artes;
- b) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo;
- c) Faculdade de Educação;
- d) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas;
- e) Instituto de Psicologia;
- f) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto;
- g) Escola de Engenharia de São Carlos.

III - do Museu Paulista:

- a) Escola de Comunicações e Artes;
- b) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo;
- c) Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade;
- d) Faculdade de Educação;
- e) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas;
- f) Faculdade de Direito.

IV - do Museu de Zoologia:

- a) Instituto de Biociências;
- b) Faculdade de Medicina Veterinária e Zootecnia;
- c) Instituto de Ciências Biomédicas;
- d) Instituto Oceanográfico;
- e) Escola Superior de Agricultura "Luiz de Queiroz";
- f) Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto;
- g) Faculdade de Zootecnia e Engenharia de Alimentos.

Paulo César Garcez Marins, em entrevista à Revista Eletrônica Vida Universitária⁸⁴, abre por outro viés a base da discussão da participação dos museus no tripé acadêmico.

MARINS é o editor de uma revista - a que tem a tarja de mais antiga revista científica de uma unidade da USP (criada em 1922) - os *Anais do Museu Paulista*. Ao ser indagado se havia alguma diferença entre um periódico ligado a um museu e os das unidades convencionais de ensino e pesquisa, ele respondeu que sim.

Apesar de todas as unidades da Universidade estarem, de alguma forma, embasadas no tripé pesquisa-ensino-extensão, nos museus a parte de extensão, ou seja, o que é voltado diretamente para a sociedade, tem ainda mais destaque. E isso se reflete na revista. “Na sessão ‘Museus’, por exemplo, muitos artigos descrevem

⁸⁴ <http://www.vidauniversitaria.com.br/blog/?p=33740>, acessado em 18 de janeiro de 2010.

experiências práticas e trajetórias destas instituições, que são por natureza voltadas a um público mais amplo”, conta.

A perspectiva da extensão nos museus universitários, portanto, precisa ser mensurada de acordo com critérios estabelecidos especificamente para este fim, e não com os mesmos moldes utilizados para avaliar uma unidade de ensino propriamente dita, como a Escola de Comunicações e Artes ou qualquer outra.

Carlos Roberto Ferreira Brandão⁸⁵ esclarece que, diferentemente das unidades de ensino e pesquisa, os museus não oferecem diploma de graduação, mas **são unidades orçamentárias e gozam de autonomia acadêmica** (grifo do autor), o que é inestimável do ponto de vista de quem realiza a sua própria gestão. Ele segue resumindo que os museus sediam ou participam de programas de pós-graduação, além de oferecer disciplinas optativas de graduação e programas de estágio, desde a iniciação científica até o pós-doutoramento. Mantêm programas de difusão cultural, atendendo enorme e variado público, especialmente o escolar. Possuem docentes com direitos e deveres iguais àqueles que integram os quadros das unidades de ensino e pesquisa da Universidade (direitos que só foram reconhecidos há não muito tempo). Diferenciam-se dos Departamentos da Universidade por focar suas atividades na pesquisa sobre a cultura material e curadoria científica de acervos, além de desempenharem atividades de ensino e extensão, mas não oferecem disciplinas obrigatórias de graduação.

A GESTÃO DOS MUSEUS PROPRIAMENTE DITA

Apenas para analisar de forma um pouco mais aprofundada a questão de como a gestão museológica foi trabalhada na Universidade de São Paulo, é importante uma breve análise do Estatuto dos Museus e o que ele significa na prática.

⁸⁵ In BRANDAO, Carlos Roberto Ferreira and COSTA, Cleide. Uma crônica da integração dos museus estatutários à USP. *An. mus. paul.* [online]. 2007, vol.15, n.1, pp. 207-217. ISSN 0101-4714.

A resolução nº4192, de 01 de setembro de 1995, assinada pelo reitor Flávio Fava de Moares, baixava o Regimento da Coordenação dos Museus, em substituição a Regimento anterior, baixado pelo reitor Roberto Leal Lobo e Silva Filho, em 03 de agosto de 1990.

Os museus da USP, portanto, estão todos sob o mesmo regimento. Para entender as necessidades individuais de cada um, no entanto, existe um Regimento estabelecido para cada “órgão de integração”, como também são chamados os museus na estrutura administrativa da Universidade:

A Coordenação dos Museus é composta pelo Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária, seu Presidente⁸⁶; pelos diretores dos Museus; representantes das Unidades afins, portadores no mínimo do grau de livre-docente⁸⁷ (mandato de dois anos); um representante dos estudantes e um representante dos servidores não-docentes dos Museus (os dois últimos com mandato de um ano).

Esta atual formação contrasta com a anterior, que não tinha representantes dos funcionários não-docentes dos museus na gestão, o que certamente revelava um processo de exclusão nas participações administrativas e decisórias dos museus. Este fato vem sendo revertido em várias instâncias, na Universidade como um todo.

Foi importante reafirmar a ligação dos museus com unidades da USP, como já visto na **página xx**, para que assim os vínculos do tripé acadêmico fiquem cada vez mais fortalecidos. No entanto, esta ligação deveria ser ainda mais aprofundada, principalmente no que se refere aos processos de graduação.

Seria altamente desejável que os museus pudessem trabalhar uma unidade comum em que as disciplinas de graduação fossem voltadas à museologia, sanando o problema da formação em museologia na Universidade de São Paulo. Uma

⁸⁶ Apesar de o Pró-Reitor ser o Presidente, isso na prática não lhe confere poderes sobre os museus, nem do ponto de vista administrativo e nem político.

⁸⁷ A carreira universitária na USP passa pelos seguintes postos: professor assistente, mestre, doutor, livre docente ou associado e titular.

sugestão bastante viável seria formar uma nova unidade a partir do arrojado projeto de Museu de Ciências, por exemplo, para que a graduação fosse finamente estabelecida (ver a seguir as propostas do grupo de trabalho para o Museu de Ciências da USP, de 2000). A pós-graduação seria ainda mais fortalecida pela contribuição das diferentes unidades da USP, já que o aluno já pode frequentar diversas unidades para completar os créditos necessários para sua diplomação.

O que é muito evidente no atual regimento dos museus é a autonomia que estabeleceu em relação às diversas unidades da USP.

O novo texto prevê que compete à Coordenação dos Museus traçar, por iniciativa própria ou por proposta dos Conselhos Deliberativos, a política de integração entre os Museus, as Unidades e demais órgãos afins. Antes não era por *iniciativa própria*, ou seja, deveria esperar a proposta vinda de alguma unidade da USP e limitava a participação aos museus, unidades de ensino e pesquisa, e afins. Agora, o valor abrangente da redação inclui todas as unidades e os demais órgãos afins, alterando significativamente a participação da comunidade universitária como um todo na gestão museológica.

A coordenação dos museus também deve fixar normas gerais para o funcionamento dos Museus, bem como para atendimento ao público e comunidade universitária. Houve uma significativa alteração no antigo item III do Artigo 3º: “elaborar seu regimento interno e submetê-lo à apreciação do Conselho Deliberativo” passou a ser redigido como “aprovar os regimentos dos Museus e submetê-los à aprovação do Conselho Universitário (Co)”, o que sem dúvida gera maior autonomia, pois suas questões são discutidas no maior nível da Universidade, que é o Co.

A coordenação dos museus manteve a função de emitir parecer sobre os relatórios anuais de atividades dos Museus, preparados pelos respectivos Conselhos Deliberativos, para apreciação dos Conselhos Centrais pertinentes.

As principais novidades, adicionadas ao parágrafo 3º, de competências da coordenação dos museus, foram:

- Opinar sobre os programas das disciplinas dos cursos propostos pelos Conselhos Deliberativos dos Museus **(o que permite aos museus participação direta nas atividades docentes)**
- Constituir, se necessário, comissões especiais ou valer-se da assessoria de especialistas na solução de problemas que lhe sejam pertinentes **(para desviar a burocracia universitária e envolver especialista das áreas desejadas nas referidas discussões, impedindo a participação de membros alheios ao seu meio de trabalho);**
- Propor ao Co modificações deste regimento, por deliberação da maioria simples dos membros da Coordenação **(evitando, assim, o enrijecimento da estrutura administrativa e a dependência de reuniões com números elevados de pessoas para aprovações que são urgentes, por vezes)**
- Propor ao Co a criação de cargos da carreira docente, mediante proposta dos Conselhos Deliberativos dos Museus. **(não mais dependendo das unidades afiliadas proporem os cargos)**

O Artigo 4º se manteve basicamente inalterado: As normas para os concursos da carreira docente nos Museus são as mesmas definidas no Regimento Geral para as Unidades de Ensino. Antes, eram definidas pela Coordenação dos Museus e aprovadas pelo Co, o que destaca no novo regimento maior autonomia de decisão, baseada nos mesmos modelos seguidos pelas outras unidades da USP em relação à carreira docente.

No artigo 5º ficaram fixadas importantes mudanças no que se refere aos concursos da carreira docente e de livre-docência. Como estes concursos devem ser aprovados na congregação das unidades afins, cada museu pôde passar a estabelecer em seus próprios Regimentos qual Congregação da Unidade afim que terá competência para deliberar sobre o tema, estabelecendo ainda que mais de

uma Congregação de unidade pode ser estabelecida, de acordo com os diferentes campos de conhecimento abrangidos por seus acervos. Ficou fixado também que os Diretores dos Museus ou substitutos legais deverão ser convidados às reuniões da Congregação da Unidade afim, com direito à voz, quando estiver sendo deliberado assunto referente à carreira docente do respectivo Museu.

O Artigo 7º estabelece o que cabe ao Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária, como presidente da Coordenação dos Museus. Se antes não havia nenhuma citação formal quanto à função deste Pró-Reitor, ela fica agora claramente estabelecida.

O que se deseja evidenciar é que não houve um benefício só para os museus, no sentido da aquisição de maior independência dos órgãos administrativos (e burocráticos) da USP. O que precisa ser destacado é que houve uma mudança na postura da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão como um todo, principalmente no que se refere à sua posição em relação às outras Pró-Reitorias.

A Pró-Reitoria de Cultura e Extensão era uma espécie de “prima-pobre” das consagradas pró-reitorias de pesquisa (que tem lugar cativo nos mais altos índices de produtividade de artigos, pesquisas, etc. no Brasil e no mundo), de Graduação (dos cursos com quase 60.000 alunos) e de Pós-graduação (que mantém alguns dos programas de mestrado e doutorado mais cobiçados do país).

A valorização, portanto, do diálogo que deveria estabelecer com a sociedade que a mantém através dos impostos e demais verbas públicas, fez amadurecer o olhar para as atividades de cultura e extensão da Universidade. Percebeu-se como elas poderiam atingir uma parcela da população que não tem como ser incluída em seus bancos universitários para graduação ou pós-graduação (o critério sócio-econômico ainda é bastante excludente na USP, ainda que isto seja uma outra discussão).

Seria uma postura inocente, talvez, dizer que estas articulações foram feitas de forma *inclusiva*, pensando na população carente da cidade de São Paulo. Não

haverá mudança democrática permanente na Universidade enquanto não se renovarem as bases educacionais do ensino brasileiro como um todo. Outras ações estão sendo tomadas, como reserva de vagas para grupos étnicos, alunos de escolas públicas, etc. Mas parecem soluções paliativas no sentido mais abrangente de uma universidade pública que permite acesso a todos aqueles que fazem parte de sua comunidade. Flexibilizam acessos, mas não resolvem efetivamente.

O fato é que parece que se percebeu que a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão pode dar este retorno aos que não podem acessar a USP e aos demais membros da comunidade em geral, que pagam para que ela exista.

O que o regimento dos museus faz é, portanto, mostrar um aparente *fortalecimento administrativo* da presença do Pró-Reitor, principalmente desvinculando-o das outras pró-reitorias (notadamente da de graduação e pós-graduação). Mas esta postura aqui é apenas reflexo da nova posição, do novo *status quo* do Pró-Reitor de Cultura e Extensão no organograma da Universidade.

Ainda assim, no Regimento dos Museus, sua função não parece ser de maior destaque. Isso possibilita o melhor desempenho das funções dos diretores dos museus, que têm em suas mãos muito mais poder de decisão.

Aqui, ao Pró-Reitor cabe, entre outras atividades, convocar e presidir as reuniões do colegiado, organizando a pauta dos trabalhos. Providenciar a elaboração das atas das sessões e a organização do arquivo. Encaminhar ao Reitor as deliberações da Coordenação, quando for o caso. Dar conhecimento aos interessados das deliberações da Coordenação ou publicá-las, quando necessário. Aplicar, no que couber, o Regimento Interno do Conselho Universitário para o funcionamento do colegiado. Decidir, em caso de urgência, *ad referendum* da Coordenação dos Museus (o que é um avanço significativo) e, ainda, exercer outras atribuições que lhe forem conferidas pelo Estatuto, Regimento Geral, pelo regimento dos Museus ou por delegação de órgãos superiores.

Outra possível leitura da atuação do Pró-Reitor, em relação aos museus da USP, é uma função catalisadora, de integração entre as direções dos museus. Não parece ser o que acontece na prática, pois estas relações entre museus hoje são muito maduras e cooperativas - houve um período que não foi muito harmônico entre estes órgãos. Politicamente, o regimento também iguala todos como agentes dentro da mesma Universidade, não conferindo poderes especiais em nenhuma instância a nenhum deles.

A seguir, um breve resumo dos regimentos de cada museu.

O REGIMENTO DOS MUSEUS⁸⁸- O MAC

O regimento do MAC foi baixado em 26 de novembro de 1997, pelo reitor Jacques Marcovitch. O Museu ficou definido como um órgão de integração, com as finalidades de promover o estudo e a difusão do acervo, assim como a sua conservação, proteção, valorização e ampliação, bem como seu conhecimento como patrimônio artístico brasileiro no Brasil e no Exterior; desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Museologia da Arte, Teorias e Crítica de Arte e Educação e Arte Contemporânea em Museus; e incentivar o intercâmbio científico e cultural com instituições afins.

O MAC está constituído de três divisões técnico-científicas, cujas funções são claramente definidas no regimento: Divisão Técnico-Científica de Acervo; Divisão Técnico-Científica de Educação e Arte e Divisão de Pesquisa em Arte - Teoria e Crítica. Seus órgãos diretivos são o Conselho Deliberativo e a Diretoria.

O documento fixa também como se dará o acesso e a progressão na carreira docente no MAC, de acordo com as normas vigentes nas Unidades de Ensino. A Escola de Comunicações e Artes é quem delibera sobre as questões docentes.

⁸⁸ O regimento de todos os museus aqui citados, bem como o Regimento Geral dos Museus da USP, podem ser acessados no endereço eletrônico: <http://museudeteatro.wordpress.com/a-usp-e-seus-museus/>

O MAC poderá incluir temporariamente, em seu corpo científico, pesquisadores, professores ou técnicos para atuarem em projetos específicos de interesse institucional, sem vínculo empregatício e ônus para a Universidade.

No que se refere aos alunos, são considerados integrantes do corpo discente do MAC os alunos de graduação que cursam disciplinas ministradas pelo Museu e os alunos de pós-graduação matriculados em disciplinas ministradas por docentes do Museu.

O REGIMENTO DOS MUSEUS- O MAE

O regimento do MAE foi aprovado em 02 de Abril de 1997, com a assinatura do reitor Flávio Fava de Moraes. Foi definido como órgão de Integração, com as seguintes finalidades: desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Arqueologia, Etnologia e Museologia; promover a proteção e a valorização do patrimônio arqueológico, etnográfico e museológico do Brasil bem como das coleções de origem externa integrantes do seu acervo; incentivar o intercâmbio científico e cultural com instituições afins. Está dividido em Divisão Científica e de Difusão Cultural. O Conselho Deliberativo e a Diretoria são os órgãos de direção.

Foram especificadas no regimento as funções de cada divisão e como se dará o exercício de cada função de direção, com suas competências. O documento trata do acesso e a progressão na carreira docente no MAE, de acordo com as normas vigentes nas Unidades de Ensino. A congregação da Escola de Comunicações e Artes delibera sobre as questões de docentes de Museologia e a Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) sobre as áreas de Arqueologia e Etnologia.

O MAE, da mesma maneira que o MAC, poderá incluir temporariamente em seu corpo científico pesquisadores, professores ou técnicos para atuarem em projetos específicos de interesse institucional, sem vínculo empregatício e ônus para a Universidade.

No que se refere aos alunos, são considerados integrantes do corpo discente do MAE os alunos de graduação que cursam disciplinas ministradas pelo Museu e

os alunos de pós-graduação matriculados em disciplinas ministradas por docentes do Museu

REGIMENTO DOS MUSEUS- O MUSEU PAULISTA

O Regimento do Museu Paulista é mais longo e detalhado que o dos outros museus da USP. Foi baixado pelo reitor Flávio Fava de Moraes em 08 de maio de 1997, como órgão de integração, com responsabilidades científicas, culturais e educacionais no domínio da História da Cultura Material da sociedade brasileira. De acordo com o regimento, para consecução de seus objetivos, o Museu Paulista deverá manter, ampliar e organizar seu acervo museológico bem como documentação pertinente; desenvolver pesquisas relacionadas com seu acervo, com domínios conexos e com os campos de atuação do Museu; promover exposições públicas de seu acervo e de acervos conexos, assim como receber exposições itinerantes; promover atividades educacionais e culturais; oferecer disciplinas optativas de graduação, disciplinas de pós-graduação e cursos de extensão em seus diferentes níveis; manter biblioteca e laboratórios especializados; promover publicações; colaborar na proteção e valorização do patrimônio cultural brasileiro.

Fazem parte integrante do Museu Paulista o Conselho Deliberativo; a Diretoria; o Museu Republicano "Convenção de Itu" e o Fundo de Pesquisa (que conta com um Conselho administrativo disciplinado e tem um regimento próprio).

O Museu está organizado em divisões, para efeito de pesquisa, ensino, serviços técnicos, serviços administrativos e extensão à comunidade. À Divisão Técnico-Científica de Acervo e Curadoria cabe a manutenção e ampliação do acervo museológico e sua curadoria, a realização de pesquisas, a formação de especialistas, assim como a realização de exposições e demais atividades culturais, educacionais e de ensino do Museu. À Divisão de Difusão Cultural cabe o atendimento ao público, o registro de atividades, a divulgação das programações do Museu, contatos institucionais, captação de recursos, assessoria de imprensa, organização de eventos bem como a operacionalização de cursos e atividades de cultura e extensão.

O regimento define que a biblioteca do Museu Paulista é especializada em História da Cultura Material e nas áreas de Documentação de Coleções, Conservação e Restauração, Exposições e Educação em Museus.

Como nos outros museus, o documento trata do acesso e a progressão na carreira docente, de acordo com as normas vigentes nas Unidades de Ensino. A congregação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) trata das questões de concursos de professores e de livre-docência.

O regimento estabelece ainda que as Divisões de Administração, Técnico-Científica de Acervo e Curadoria, e de Difusão Cultural, bem como a Biblioteca e o Museu Republicano "Convenção Itu", poderão propor ao Conselho deliberativo do Museu Paulista seus respectivos regimentos.

O REGIMENTO DOS MUSEUS- O MUSEU DE ZOOLOGIA

Flávio Fava de Moraes baixou o regimento do Museu de Zoologia em 11 de Setembro de 1997. Também definido como órgão de integração da Universidade, o Museu de Zoologia tem por vocação atividades de pesquisa, ensino e extensão de serviços à comunidade, em todas as áreas de zoologia, principalmente com base em coleções de animais preservados.

Suas finalidades são a formação, manutenção e ampliação constante de coleções zoológicas; a pesquisa zoológica em qualquer dos seus campos; a formação técnica e científica de zoólogos; oferecer disciplinas de graduação, pós-graduação e cursos de extensão em seus diferentes níveis; orientação de estagiários e alunos de pós-graduação; o atendimento à comunidade científica, por meio do acesso de pesquisadores interessados ao material das coleções; promover a divulgação da zoologia junto à comunidade por meio de exposições e serviço educativo; colaborar com as entidades científicas afins; promover o atendimento à comunidade dentro do seu campo de especialização; colaborar na proteção da fauna brasileira.

O MZ está constituído da Divisão Científica (que por sua vez é constituída pelos Serviços de Vertebrados e Invertebrados e pela Estação Biológica de Boracéia), de Difusão Cultural e do Fundo de Pesquisa.

Os órgãos de direção do Museu de Zoologia são o Conselho Deliberativo e a Diretoria. O acesso e a progressão na carreira docente, de acordo com as normas vigentes nas Unidades de Ensino, serão discutidos na congregação do Instituto de Biociências (BI).

A biblioteca do Museu de Zoologia também está no regimento, sendo descrita como especializada em Zoologia Geral. O Museu também poderá incluir temporariamente em seu corpo científico, pesquisadores, professores ou técnicos para atuarem em projetos específicos de interesse institucional, sem vínculo empregatício e ônus para a USP.

**Uma nova experiência nos museus da USP:
O MUSEU DE CIÊNCIAS**

O papel dos museus universitários

Em documento datado de 1982, chamado *O papel do museu universitário: o exemplo do Instituto de Pré-História da USP*, Cristina Bruno já anunciava que

No Brasil de hoje (Nota: de então) é evidente, mais do que nunca, a necessidade de as universidades assumirem o seu papel, integrando-se, em primeiro lugar, para se conhecerem mediante alguma forma de convivência interna que permita a todos assenhorearem-se um pouco mais das áreas do conhecimento dos outros, e, em segundo lugar, para representarem, perante a sociedade, a retaguarda de apoio ao conhecimento das coisas, com a seriedade do saber e do julgamento e formular suas próprias decisões. (BRUNO, 1982)

Ulpiano Bezerra de Menezes, citado por BRUNO no mesmo texto, diz que na verdade, os objetivos do museu e da universidade correm paralelos, e muitas vezes, se superpõem e confundem. É curioso notar que até mesmo alguns vícios são comuns e que as tentativas de solucioná-los percorrem caminhos semelhantes (o texto de Menezes é de 1968).

O que foi visto exatamente até agora neste capítulo foram abordagens mais ou menos diretas aos questionamentos apresentados pelos dois pesquisadores *uspianos*. Uma forma de resumir os museus universitários da USP – sem a menor pretensão de que isso sirva de definição ou modelo do que seja um museu universitário (não acredito que possa haver uma regra aplicável a todos em uma ciência que preza as individualidades para atingir o coletivo) – é por uma análise do que constatou-se na USP até agora:

- **Os museus da USP são órgãos de integração**, voltados para o estudo de interesse intersetorial e estão compreendidos em um grupo que abrange também Institutos Especializados e Núcleos de Apoio. Os órgãos de Integração desenvolvem programas de interesse geral, bem como os propostos pelos docentes de Unidades e Departamentos relacionados com seus objetivos.

- **Os museus da USP têm por vocação atividades de pesquisa, ensino e extensão de serviços à comunidade**, nas suas áreas de saber/especialização.
- **Os museus da USP têm por finalidade a formação, manutenção e ampliação constante de suas coleções**; a pesquisa científica; a formação técnica e científica de profissionais especializados.
- **Os museus da USP oferecem disciplinas de graduação, pós-graduação e cursos de extensão** em seus diferentes níveis.
- **Os museus da USP orientam estagiários e alunos de pós-graduação; atendem à comunidade científica**, por meio do acesso de pesquisadores interessados ao material das coleções.
- **Os museus da USP promovem a divulgação de seus trabalhos junto à comunidade** por meio de exposições e serviço educativo; colaboram com as entidades científicas afins; promovem o atendimento à comunidade dentro do seu campo de especialização.
- **Todos os museus da USP mantêm Biblioteca específica** (ainda que não constantes do regimento do museu) sobre sua área de atuação, permitindo até que algumas tenham regimentos próprios.
- **Os museus têm uma estrutura de gestão e direção, integrada aos quadros e moldes da Universidade**
- **Os museus têm espaços físicos próprios, ainda que muitas vezes pequenos, e/ou não apropriados.**
- **Os museus da USP valorizam o trabalho docente, discente e dos funcionários não docentes.**

A proposta de integração feita por Cristina Bruno em 1982 não dizia respeito apenas as necessidades de integração dos museus da Universidade, mas sim da Universidade como um todo, numa clara referência as sobreposições sugeridas por Menezes. Assim, todas as Pró-Reitorias deveriam trabalhar integradas, nas suas áreas de atuação, para beneficiar o seu público interno – alunos, professores e funcionários não docentes – e seu público externo, por meio de todas as atividades já citadas (como cursos, palestras, exposições, atividades teatrais etc.) obtendo um certo “retorno” dos resultados dos trabalhos executados com a sua participação financeira, direta ou indireta.

Maria Célia T. Moura Santos dá um depoimento⁸⁹ que parece complementar os diálogos *integrativos*:

Considero que a minha contribuição ao debate em torno das questões relacionadas com os museus universitários, buscando novas perspectivas de ação, devam girar em torno da inserção dessas instituições no contexto da universidade, no momento presente, a partir da nossa experiência, ao longo dos anos, com o objetivo de destacar a missão dos museus, no processo de construção e reconstrução da instituição, no momento em que se busca a construção de projetos pedagógicos inovadores, articulados à produção crítica do conhecimento, integrados a ações criativas de mudança, tentando alargar as bases do compromisso social da universidade.

Compreendo que a atuação de um museu universitário deve ser parte de uma política universitária sistêmica e estruturante, resultado de um processo de planejamento estratégico, envolvendo o coletivo dos museus. É certo que a construção dessa política só será possível se a considerarmos como uma aventura coletiva, estendendo-a a mais pessoas, buscando torná-la mais profunda, mais abrangente, mais plural, a partir dos encontros e trocas, incorporados ao cotidiano dos nossos museus, dos nossos departamentos, das nossas salas de aula, dos segmentos responsáveis pela gestão universitária e, sobretudo, da nossa disponibilidade em nos abrir para outros segmentos da sociedade, buscando novas alternativas a partir de outros olhares e saberes.

Vivemos um rico momento de reconhecimento da interdependência entre cultura e desenvolvimento, inclusive como instrumento de superação das nossas desigualdades, com ampliação dos direitos fundamentais individuais e coletivos, nos aspectos socioambientais, econômicos e culturais. Reconheço que a produção do conhecimento, no campo museológico, assim como os nossos museus, tem muito a colaborar nesse processo. Incluo a Museologia na mesma dimensão atribuída por Gadoti (2005, p.46) à Educação: uma ciência transversal, aberta a todas as ciências, que analisa a cultura e o conhecimento sob todas as perspectivas científicas.

⁸⁹ O depoimento foi no IV Encontro do Fórum Permanente de Museus Universitários e II Simpósio de Museologia na UFM “Museus Universitários – Ciência, Cultura e Promoção Social”, realizado em Belo Horizonte – MG, no período de 24 a 28 de agosto de 2006. Disponível para leitura em http://www.icom.org.br/Texto_Museus_Universit%C3%83%C2%A1rios_Maria_C%C3%83%C2%A9lia_%5B1%5D.pdf, acedido em 19 de janeiro de 2010.

Atribuo, portanto, à Museologia, as dimensões social e educativa. Desse modo, o processo museológico será sempre construído e reconstruído por meio da ação dialógica, dinâmica, complexa e criativa. Reconheço que somos atores sociais responsáveis por criar contextos educativos para a integração criativa e cooperativa permanente, entre diferentes sujeitos e contextos sociais e culturais.

Nesta perspectiva, uma surpreendente empreitada poderia vir a mudar – ou propor mudanças significativas - para os museus da USP.

Era o projeto do Museu de Ciências da USP.

O Diagnóstico sobre as potencialidades Museológicas da USP

De acordo com as informações obtidas no sítio eletrônico do Museu⁹⁰, a idéia da criação do Museu de Ciências da Universidade de São Paulo (MC-USP) remonta à primeira metade dos anos 1990. O conceito atual desenvolveu-se a partir do projeto encaminhado à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, em 1997, pelo Prof. Ernst Wolfgang Hamburger, diretor da Estação Ciência. Submetido à Coordenação dos Museus, em 29 de abril de 1998, foi aprovado o parecer do Relator, Prof. Adilson Avansi de Abreu, sugerindo que o projeto inicial para a implementação do Museu de Ciências partisse de moldura conceitual articuladora dos diferentes acervos, quadros técnicos e espaços físicos já existentes na Universidade, integrando-os de maneira sistemática com a Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, devendo a questão ser discutida no âmbito do respectivo Conselho.

Em 14 de maio de 1998 o Conselho de Cultura e Extensão Universitária (COCEX), considerando a complexidade da questão, constituiu um Grupo de Trabalho⁹¹, com a incumbência de elaborar uma proposta que articulasse todas as iniciativas das Unidades de Ensino e Pesquisa, dos Museus e dos Institutos Especializados que objetivassem integrar conceitos e acervos, tendo em vista a implantação de um novo formato de Museu na Universidade. Deliberou ainda o

⁹⁰ www.museudeciencias.usp.br, acessado em 20 de janeiro de 2010.

⁹¹ Integrado pelos professores doutores: Ernst Wolfgang Hamburger (Estação Ciência), na condição de coordenador, Dietrich Schiel (CDCC), José Teixeira Coelho Netto (MAC), Maria Cecília França Lourenço (CPC), Maria Cristina Oliveira Bruno (MAE), Marta Rossetti Batista (IEB), Miguel Trefaut Urbano Rodrigues (MZ) e Yara Regina Marangoni (IAG),

CoCEX que todas as Unidades, Museus e Institutos Especializados fossem consultados sobre o interesse em participar desta iniciativa.

Em 8 de outubro de 1998, o CoCEX aprovou por 29 votos favoráveis e 1 abstenção, sem nenhum voto contrário, a proposta apresentada pelo Grupo de Trabalho, que recomendou que se procedesse, sob a coordenação da CPC, ao diagnóstico das potencialidades museológicas de Órgãos e Unidades da USP, para embasar o quadro referencial que deveria orientar a implantação do Museu de Ciências.

Desde maio de 1999 e até maio de 2000⁹², a Comissão de Patrimônio Cultural (CPC) coordenou, sob a responsabilidade da Prof^a. Dra. Cristina Bruno, o levantamento e a análise das informações para proposta do conceito gerador, das bases estruturais, da metodologia para implantação do novo formato de Museu de Ciências da USP, bem como do **programa arquitetônico de seu edifício central**. O resultado desta pesquisa foi condensado no documento denominado ***Diagnóstico sobre as potencialidades Museológicas da USP***, revelando as características dos museus da USP. O resultado, conforme se declara na página 04 do Relatório, é que

Este desvelar das entranhas uspianas nos fez reconhecer que o pretendido novo formato de museu de ciências terá uma base muito sólida, em função das potencialidades museológicas da USP e a sua configuração poderá ser compatível com um centro de interpretação da realidade.

Entendemos que, dessa forma, a universidade estará na vanguarda dos caminhos de musealização científica e, ao mesmo tempo, honrando a

⁹² Em cerca de um ano, a Comissão que levou ao Diagnóstico visitou e elaborou fichas museológicas sobre os seguintes museus ou coleções: MP, Museu Republicano de Itú, MZ, MAE, Centro Regional de Arqueologia Ambiental Mário Neme, MAC, Coleção de Artes Visuais do IEB, Estação Ciência, Museu de Geociências, Museu de Anatomia Veterinária Prof. Plínio Pinto e Silva, Museu de Anatomia Humana Prof. Afonso Bovero, Serviço de Museu Oceanográfico, Museu Luiz de Queiróz, Centro Histórico Cultural da Enfermagem Ibero-Americana, Museu da Educação e do Brinquedo, Museu Histórico Prof. Carlos da Silva Lacaz, Museu Ceroplástico Augusto Esteves, Museu Técnico-Científico do Instituto Oscar Freire, Museu da Farmácia, Museu de Instrumentos de Cálculo Numérico, Acervo Didático de Vertebrados, Coleção Entomológica de Referência, Herbário, Centro de Divulgação Científica e Cultural, Museu da Faculdade de Direito, Laboratório de Demonstrações de Física, Laboratório de Ensino de Ciências, Museu de Rochas, Minerais e Minérios, Acervos Didáticos de Invertebrados I e II, e Centro de Biologia Marinha.

memória da USP, no que se refere ao seu histórico comprometimento sócio-econômico cultural.

De forma sucinta, o método de trabalho seguido foi o de análise das informações do Banco de Dados CPC/USP; visitas técnicas aos museus, acervos e coleções; elaboração de quadros referenciais e, finalmente, a elaboração do diagnóstico.

O Relatório mostraria diversos pontos que merecem destaque, chamando a atenção para o fato que a ordem museológica uspiana é bastante dinâmica e desarticulada⁹³. O trabalho aponta que a Universidade de São Paulo sempre possuiu uma vocação museológica e ela vem acentuando-se nas últimas décadas⁹⁴. São quatro os pontos de destaque desta parte do Relatório: consciência patrimonial preservacionista, espaços museológicos, carreiras técnicas e docentes e órgãos de integração.

O trabalho aponta que o patrimônio da USP é passível de tratamento museológico, e que não se formou apenas com a incorporação de acervos externos. Diversas unidades acabaram por constituir coleções e acervos ao longo dos anos: alguns em decorrência do próprio exercício da docência e pesquisa, como é o caso, por exemplo, do Acervo Didático do Departamento de Zoologia, outros devido a intenções preservacionistas como, por exemplo, o Museu Histórico Carlos da Silva Lacaz da Faculdade de Medicina.⁹⁵

As diferenças em complexidade e importância entre estas coleções e acervos aumentavam, na Universidade de São Paulo, as demandas por maiores cuidados com as questões patrimoniais e museológicas, incentivavam iniciativas na área e davam um novo perfil às demandas profissionais das carreiras docentes e técnicas. Cresceram as ofertas de cursos sobre acervos ou voltados ao tratamento museológico e multiplicaram-se os eventos científicos relativos a discussões museais.

⁹³ Página 09 do Relatório.

⁹⁴ Idem, página 29.

⁹⁵ idem, passim.

O Relatório seguia analisando que indiscutivelmente, hoje, as unidades que atuam na área patrimonial-preservacionista e museológica encontram um maior reconhecimento no interior da USP de sua importância na produção/extroversão científica e cultural e de seu papel decisivo na difusão dos valores humanistas que devem orientar a atuação e o desenvolvimento desta universidade. Entretanto, apesar dos avanços e das conquistas alcançados, ainda há muito que fazer, não só pelas deficiências existentes, mas também em função da evolução dos museus no período, que assumiram novas tarefas e redimensionaram as que já possuíam. Por isso mesmo, a Universidade de São Paulo, que ao longo da sua história ampliou quantitativa e qualitativamente seu repertório patrimonial, necessita ampliar o quadro de suas responsabilidades museológicas⁹⁶.

A questão que ficava lançada pelo Relatório era: Qual era o museu de ciências da USP que se desejava? Qual o formato adequado para este novo museu? O relatório lançava mão de exemplos históricos do que tinham sido os museus de ciências para que eles, talvez, não fossem mais repetidos. Mas ressaltava que, dadas as especificidades dos acervos de objetos herdados, soluções museológicas específicas poderiam ser necessárias. Um formato de museu pode mostrar-se simplesmente além ou aquém das potencialidades do acervo que se tem concretamente sob guarda e o qual se deve envolver de estratégias preservacionistas.

O Relatório chamava a atenção para os riscos dos pequenos museus universitários (muito especializados, em geral, e que careciam de quase tudo – verbas, quadros técnicos, infra-estrutura, instalações adequadas etc.): impossibilidades de comunicação e riscos no limite, tanto no sentido de continuidade destas estruturas como da perda dos próprios acervos sob a sua tutela.

Seguia afirmando ser pelo lado negativo – a perda e descontinuidade das atividades – que a ideia deste novo museu ia sendo composta: um museu sem acervo específico, mas compondo, com os acervos uspianos, ponto central de uma “rede museológica”, que articula e mobiliza todos os acervos universitários, dono de

⁹⁶ Página 43 do Relatório.

um espaço de extroversão concebido para ser um centro de “interpretação da realidade”.

O Relatório concluía, no ano 2000, que:

Entende-se, dessa forma, que a opção por um novo formato museológico possa recair sobre a necessidade de valorizar e preservar o “olhar científico”, o “ponto de vista”, a “argumentação”, a “inteligibilidade”, propiciados pela convivência com a ciência e a serviço da defesa de princípios humanistas.

A universidade de São Paulo, em função, de sua trajetória, tem a oportunidade de articular em uma rede museológica, os diferentes paradigmas que têm sustentado os museus de ciência ao longo deste século⁹⁷.

O QUE ERA A PROPOSTA DO GRUPO DE TRABALHO DO MUSEU DE CIÊNCIAS⁹⁸

O grupo de trabalho foi enfático ao afirmar que a USP poderia organizar um museu de ciências delineado em um novo formato museológico. E foram um pouco mais além ao afirmar que a USP poderia inovar nesta área por três razões principais:

- a responsabilidade em relação aos museus, acervos e coleções de singular importância para a construção do conhecimento, para a valorização da auto-estima interna e externa à universidade e para a preservação da memória;
- A existência de um corpo funcional – docente e técnico – qualificado e especializado, correspondente às exigências dos processos curatoriais e museológicos contemporâneos;
- E a respeitabilidade junto às agências de fomento e iniciativa privada para obtenção dos recursos necessários a um projeto desta natureza.

⁹⁷ Página 49 do Relatório.

⁹⁸ Todas estas informações foram retiradas do *Diagnóstico sobre as potencialidades museológicas da USP*, elaborado em maio de 2000.

Era bastante clara também a proposta de um museu em rede, a implementação de uma rede de programas museológicos que estariam associados à estruturação do que eles denominaram centro de interpretação da realidade localizado em uma sede central, que parecia ser o caminho mais adequado ao cenário evidenciado no diagnóstico.

A sede central recebeu um programa arquitetônico, com alguns indicadores que foram enviados aos arquitetos convidados para o trabalho. O edifício teria duas plantas, organizado em três conjuntos de espaços (públicos, serviços técnicos e gestão e manutenção) de acordo com as especificidades de cada um. Haveria rampas de acesso e serviços internos, pé-direito duplo, controle climático, segurança, manutenção, cuidados e uma lista de preocupações compatíveis com um empreendimento deste porte.

As sugestões, por bloco, eram as seguintes:

Primeiro Bloco: área de recepção, exposição, ação educativa e docência. Três grandes salas para exposição de longa duração, interligadas; 04 salas para mostras temporárias; 05 ateliês / oficinas; 04 salas de aula; recepção, portaria, dispersão/ cafeteria, loja e livraria; 01 auditório de 200 lugares; 01 sala de secretariado acadêmico; 01 sala de secretaria de eventos; área de descanso e banheiros.

Segundo bloco: áreas para serviços técnicos. Salas técnicas para serviços de topografia e ação educativa; reserva técnica museográfica; oficinas de montagem; central de documentação; sala de reuniões de estudo; biblioteca de apoio técnico; 02 salas de administração técnica e banheiros.

Terceiro bloco: áreas para gestão administrativa e manutenção. Salas para secretaria, expediente, almoxarifado, tesouraria/contabilidade, pessoal; sala de diretoria; sala de secretaria; sala de reuniões; salas para segurança e limpeza; garagens; refeitório e banheiros.

Chamavam também atenção para as variáveis contemporâneas de modelos museológicos, a saber:

- A argumentação e a interpretação indicam os novos caminhos para fruição científica museológica
- As coleções exaustivas vêm sendo representadas pelas referências patrimoniais e indicadores da memória
- A descoberta passa pela interatividade, mas, especialmente, pela inteligibilidade dos processos científicos
- O local de contemplação vem se transformando em espaço de convivência e fórum de debates e
- O processo curatorial implica no exercício interdisciplinar relativo à pesquisa básica (vinculada à natureza do acervo) e na aplicação de procedimentos de salvaguarda e comunicação.

Lembravam ainda que estas variáveis não deixavam de ser uma releitura em relação ao *Museum* da Antiguidade, mas priorizando essencialmente a perspectiva de utilização dos acervos e coleções para abordagem de problemas contemporâneos e, desta forma, eles passariam a contribuir para a educação patrimonial e ao desenvolvimento socioeconômico-cultural.

De forma resumida: O Centro de Interpretação da realidade estaria comprometido com a abordagem científica em relação aos temas e problemas contemporâneos, mediante a valorização, aproximação e articulação dos museus, acervos e coleções e apoiado em uma rede de programas museológicos. Enquanto a rede qualificaria as ações de salvaguarda e comunicação das diversas unidades – repare-se que não era só uma atividade voltada aos chamados museus institucionais, os quatro maiores – o Centro representaria a possibilidade do trabalho integrado, ao mesmo tempo em que seria a manifestação institucional do novo formato. Outro benefício seria a possibilidade do trabalho individual de cada museu, na sua linha de especialidade, continuar acontecendo.

Em um prédio, preparado especialmente para receber essa ação, haveria um tema coletivo para o trabalho. O grupo fez uma sugestão de temas que poderiam, de uma forma ou de outra, incluir o máximo de unidades possíveis e que seriam muito atuais para discussão. Foram cinco sugestões: água, biodiversidade, cores, a mulher no século XX e a questão da terra no Brasil.

A INSTALAÇÃO DO MUSEU DE CIÊNCIAS

Aqueles que conhecem as estruturas universitárias da USP certamente se assustarão ao saber que apenas um ano depois da entrega do relatório, em 04 de maio de 2001, foi criado o Conselho Gestor para instalação do Museu de Ciências da USP⁹⁹.

Aos 31 de agosto de 2001 foi realizada a Oficina "Museu de Ciências da USP", com a participação de quase cem pessoas representativas de Unidade e Órgãos da USP que possuíam acervos, coleções ou museus, sendo deliberado o tema: "Água - suas implicações histórico-culturais, científicas e tecnológicas" para a realização de uma exposição com caráter de Experiência Piloto.

Em 22 de Maio de 2002 foi publicado no Diário Oficial o **Regimento do Museu de Ciências da USP**, em que fica definida a estrutura organizacional do Museu, a ser integrada pelo Conselho Deliberativo e Diretoria (ambos instalados em 13 de novembro de 2002). O mais curioso e interessante é que o primeiro conselho deliberativo era composto por membros de 45 unidades da USP, entre eles os dos quatro museus institucionais e das unidades mais "tradicionais": medicina, engenharia e direito.

⁹⁹ Constituído pelos Professores Doutores: José Carlos Teixeira de Barros Moraes (EP), na condição de presidente, Maria Cristina Oliveira Bruno (MAE), vice-presidente, e Oswaldo Massambani (IAG), Ernst Wolfgang Hamburger (IF), Sandra Lencioni (FFLCH), José Barbosa Madureira Filho (IG), Rosa Maria Fischer (FEA) e Luiz Nunes de Oliveira (IFSC), na condição de membros.

O REGIMENTO DO MUSEU DE CIÊNCIAS¹⁰⁰- COMENTÁRIOS

Apenas para lembrar, os regimentos dos museus institucionais da USP – MAC, MAE, MZ e MP – foram baixados em 1997. Eram certamente reflexos dos pensamentos museológicos e de gestão administrativa que atingiam a universidade naquele momento. Um ponto interessante já vinha demonstrado logo no início: quem assina o Regimento não é o reitor, e sim o Pró-Reitor de Cultura e Extensão, o senhor Adilson Avansi de Abreu. Este fato reforça o que já foi citado: o desejo pelo fortalecimento da função “Pró-Reitor de Cultura e Extensão”.

Publicado no Diário Oficial do Estado, o texto do regimento traz, em seu parágrafo introdutório, a seguinte afirmação (já um indicativo do que a estrutura deste museu poderia significar para a Universidade de São Paulo):

O Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo, de acordo com – (...) – em Sessão de 26.11.2001, considerando:

- a **estrutura em rede do Museu de Ciências como inovadora na Universidade de São Paulo;**

- a **flexibilidade inerente à sua estrutura**, como a possibilidade de integração das atividades desenvolvidas dispersamente nas várias Unidades da USP;

- a **pertinência de atuar em consonância com outros Órgãos da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária;** baixa a seguinte resolução:

(o texto segue. Os grifos aqui são do autor)

Destaca-se a seguir o que o Regimento traz de inovador ou de significativo para este projeto de doutoramento, com comentários.

O Artigo 1º estabelece que o Museu de Ciências da Universidade de São Paulo, Órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, tem como finalidade:

I - a difusão das ciências exatas, humanas e naturais, da tecnologia e das artes, por meio de todas as modalidades de interação com a sociedade;

¹⁰⁰ O Regimento do Museu de ciências pode ser acessado em <http://museudeteatro.wordpress.com/a-usp-e-seus-museus>

Comentário: A lembrança das artes pode não necessariamente incluir as artes cênicas, que têm sido sistematicamente esquecidas pelos museus uspianos. Não se trata também da inclusão de instalações, que podem ser confundidas com uma variante cênica, mas estão mais restritas aos eventos de artes plásticas. Para que fique claro, no entanto, no Museu de Teatro que pensamos estas variações não só serão bem vistas como bem vindas nos espaços expositivos, estabelecendo planos didáticos de extroversão para o público e de integração entre diversas áreas do conhecimento.

II - a implantação de um sistema de ações museológicas por meio de uma atuação em Rede;

Comentário: O próprio texto introdutório ao regimento já deixa clara a importância desta estrutura inovadora para os museus da USP, tanto no que se refere ao museu em rede como ao sistema de museus. No entanto, perde pontos muito importantes (tais como tal, tal e tal) que tinham sido considerados pelo Grupo de Trabalho.

III - o apoio técnico-científico às Unidades de Ensino e Pesquisa e demais Órgãos da Universidade que o integrem para desenvolver a qualificação dos processos museológicos e as atividades de extensão universitária;

Comentário: De acordo com a diretora do Museu de Ciências, a Profa. Dra. Elisabete de Santis Braga da Graça Saraiva, o que tem acontecido até agora é que o MC tem recebido apoio de todos os quatro museus institucionais e distribuído as informações pelas cidades em que têm passado a mostra “Água, uma viagem no mundo do conhecimento”. Ver texto adiante.

IV - a promoção da interação entre as atividades museológicas e de Ensino, Pesquisa e Extensão Universitária.

Comentário: este item é uma síntese de tema bastante amplo, conforme expressado por BRUNO (pág.xx deste capítulo) e SANTOS (pág xx,

capítulo 02) no que se refere à integração *entre as unidades universitárias*. Como se vê, o MC daria este passo adiante.

O Artigo 2º estabelece que o Museu de Ciências é constituído em Rede formada pela união voluntária de Unidades de Ensino e Pesquisa, Institutos Especializados, Museus e demais Órgãos da Universidade.

Comentário: Chama a atenção a palavra voluntária na redação do artigo. Na verdade, acredito que se assim não fosse, dentro da Universidade de São Paulo, não funcionaria. É também uma forma democrática de estimular a participação. De pronto, quando da promulgação do regimento, 41 unidades da USP aderiram ao projeto, participando e dando sugestões. Hoje, segundo a diretora do MC, a Profa. Elisabete, já são mais de cem unidades que participam.

O Artigo 3º é bastante autoexplicativo. Para atingir seus objetivos, o Museu de Ciências desenvolverá suas ações por meio de processos educacionais, apoiados em exposições de acervos, materiais e imateriais, em cursos, seminários, oficinas, palestras e demais modalidades de difusão do conhecimento, estimulando o desenvolvimento do pensamento crítico e dando especial atenção às atividades destinadas a professores e alunos dos ensinos fundamental e médio.

Comentário: Chama a atenção os termos usados em acervos – materiais e imateriais – e também a proposta de difusão de conhecimento, atividade maior da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão e da Universidade como um todo. No sítio eletrônico, encontrou-se este texto, que é complementar ou explicativo do Regimento: A conclusão dessa pesquisa reforçou o conceito de museu em rede, no sentido de ser constituído pela articulação dos acervos da USP por meio de programas museológicos, cada elemento da Universidade podendo representar uma parte desta trama. Definiu-se que o MC-USP deveria trabalhar não só com acervos materiais – coleções e objetos – mas, também, divulgar como se produziram os diferentes tipos de pensamentos e formas do conhecimento, contribuindo nos processos educacionais críticos para a interpretação da realidade. O perfil material deste Museu consolidou-se, progressivamente, na

concepção de um edifício central – sede integradora de processos técnicos de musealização¹⁰¹.

Os Artigos de 4º a 12º tratam da estrutura organizacional do Museu de Ciências, que não diferem em formato dos outros museus da USP, como já visto neste capítulo. O Museu tem um Conselho e uma Diretoria, com competências estabelecidas pelo Regimento. Há uma diferença importante no que se refere aos outros museus institucionais da USP no que tange a escolha do diretor e vice-diretor, que serão designados pelo Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária.

O Artigo 13 especifica que os recursos financeiros do Museu de Ciências serão provenientes de:

- I - dotações orçamentárias específicas;
- II - receitas próprias e recursos externos públicos ou privados;
- III - doações.

Comentário: Seria urgente pensar em um Fundo de recursos, nos moldes do Museu Paulista e de Zoologia,

UMA BREVE AVALIAÇÃO DAS ATIVIDADES DO MUSEU DE CIÊNCIAS

Em 2005, foi instalada uma Comissão Curatorial encarregada de dar formas finais à uma exposição piloto¹⁰², que seria inaugurada em 27 de outubro de 2005: “Água – uma viagem no mundo do conhecimento”. O primeiro local da exposição foi a Casa da Dona Yayá, edifício do acervo patrimonial da Universidade, dando início à itinerância que se estendeu aos diversos campi da Universidade. Foram constituídas comissões científicas e comissões museológicas, encarregadas de desenvolverem o tema e sua apresentação.

A exposição itinerante, de acordo com entrevista realizada com a diretora do Museu de Ciências, em 19 de janeiro de 2010, estava então na sua 14ª cidade,

¹⁰¹ <http://www.museudeciencias.usp.br/>, acessado em 20 de janeiro de 2010.

¹⁰² Presidida pela Profa. Dra. Elisabete de Santis Braga da Graça Saraiva (MC) e formada pelos seguintes membros: Profa. Dra. Ida Caramico Soares (MC), Prof. Dr. José Carlos Teixeira de Barros Moraes (EP-POLI), Dra. Maria José Rocco (Especialista em Museologia), Beatriz Cavalcanti de Arruda (MC - Especialista em Museologia) e Sérgio Teixeira de Castro (IO).

Ourinhos, no interior de São Paulo. Pelos dados do sítio eletrônico, ela já havia passado dos setenta mil visitantes, na 11ª cidade. O apoio foi dado pela própria USP, pela UNESCO e pelas prefeituras locais. A exposição está disposta em módulos que mostram o aparecimento e acomodação da água no planeta Terra, o aparecimento da vida na água, a água e a civilização, a água e a revolução industrial, o desenvolvimento tecnológico e a água, a formação de resíduos e a poluição da água, a preservação ambiental e o homem rumo ao desenvolvimento sustentável. A exposição mostra a participação da USP nas pesquisas sobre a água.

O Museu de Ciências tem feito várias atividades, mas destaca o lançamento do CD-ROM histórico-institucional “Museu de Ciências da USP – Unidade e Diversidade”, com o propósito de promover a divulgação de suas finalidades e ações. O conteúdo do CD está disponível para download no sítio do museu.

Outro programa que está sendo executado pelo Museu de Ciências da USP é “Fins de Semana e Feriados em Museus e Acervos da USP”.

Visando ampliar a visitação da população à Universidade, os museus são abertos aos finais de semana, dentro do Campus Butantã da USP. O programa auxilia com o fornecimento de estrutura para a abertura, funcionamento e atendimento de visitantes durante finais de semana e feriados, mantendo dois monitores para a ação educativa e atendimento ao público em cada um dos espaços. Atualmente, participam do projeto o Museu de Arte Contemporânea, Museu de Arqueologia e Etnologia, Acervo de Anatomia Humana do ICB, Acervo de Minerais e Rochas do IGC, Acervo de Oceanografia e Aquários do IO e o Instituto de Estudos Brasileiros.

O sítio eletrônico também é uma importante via de comunicação com a comunidade. Lá, pode-se encontrar o histórico do museu, seus participantes, detalhes sobre a fundação, mas também detalhes sobre fatos que acontecem na USP como um todo – a vida acadêmica, restaurantes, entrevistas e... detalhes sobre os museus da USP.

A Profa. Dra. Elisabete de Santis Braga da Graça Saraiva, diretora do Museu, faz um balanço muito positivo, mas afirma que a estrutura do Museu está apenas começando a se lançar. Disse que a adesão das unidades da USP tem crescido – se eram cerca de quarenta em 2005, são mais de cem hoje.

Quando perguntada se o museu havia sofrido algum tipo de restrição por parte dos museus institucionais, ela disse que não, que muito pelo contrário. Em nenhuma votação havia acontecido um voto contra; haviam, sim, acontecido abstenções, em situações em que as pessoas não se sentiam confortáveis com a decisão que deveria ser tomada. Este processo, no entanto, não é garantia de aprovação ao processo – muitas vezes, o que a pessoa faz é votar com o grupo para não ter que ficar dando maiores explicações depois, o que talvez possa vir a prejudicá-las politicamente. No entanto, muitas vezes as pessoas trabalham em bastidores para minar a força de um projeto. Que a Diretora insiste que só vai realmente acontecer, se firmar dentro da Universidade, se as pessoas efetivamente se engajarem para que as atividades deem certo. O trabalho em equipe, se fundamental para as atividades na Universidade, são decisivas neste tipo de abordagem museológica.

Os museus institucionais têm fornecido todo tipo de ajuda no que se refere às técnicas de conservação, armazenamento e pensamento museológico, principalmente visando ajudar as coleções menores e especializadas de institutos da USP, como afirma a diretora. Ela acredita que o contrário – os museus institucionais receberem apoio do Museu de Ciências – ainda vá levar um bom tempo.

A Profa. Elisabete também diz que o projeto deve levar anos para se fixar com clareza na Universidade, lembrando que os prazos universitários são mesmo dilatados, apesar da beleza do projeto, sua consistência e evidente necessidade. Fazer uma avaliação mais profunda do projeto neste momento é prematuro, do ponto de vista das potencialidades que ainda poderão ser desenvolvidas.

Não há ainda previsão para a concretização do prédio, que era parte fundamental da proposta inicial fornecida pelo grupo de trabalho que elaborou o Relatório de Potencialidades Museológicas. Não há quase nenhuma semelhança

entre o que está sendo feito e o que foi previsto no projeto do grupo. Para não se incorrer no erro do pré-julgamento, deve-se esperar. No entanto, não são alentadoras as notícias.

Finalizando este item, a citação do áudio de divulgação do Museu de Ciências: “O Museu de Ciências da USP busca promover uma integração de todas as áreas, formando uma rede interdisciplinar. O grande desafio é criar unidade na diversidade, mantendo a diversidade na unidade, beneficiando assim a sociedade”.

Para se iniciar um museu na USP é preciso...

A CRIAÇÃO DE NOVOS MUSEUS NA USP

A criação de um novo museu na USP, proposta maior deste projeto de doutoramento, tem que ser enquadrado dentro das normas da Universidade.

Apenas como material introdutório, já que o programa museológico será apresentado apenas no capítulo 04, será apresentado agora um documento que foi aprovado pela Coordenação dos Museus da Universidade, em 23 de maio de 1994.

São condições para a **apresentação da proposta** de um novo museu:

1. Que ele tenha caráter integrador, externamente, de áreas e especialidades, para atender à sua natureza de “órgão de integração”, conforme o Estatuto da USP define. Além disso, internamente, deve apresentar capacidade de integração solidária de funções e atividades científico-documentais, culturais e educacionais.

2. O acervo, ou um projeto viável de acervo, deve ser amplo e consistente, permitindo sua permanente expansão. Deve ter condições de fundamentar pesquisas condizentes com o perfil da instituição, ou seja, atividades de iniciação científica, graduação, pós-graduação em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado.

3. O museu deve ter condições de responder pelo ciclo completo da curadoria, assim definido:

3.1. Formação/ampliação, organização (documental e física), conservação/restauração de coleções;

3.2. Pesquisa de caráter integrado, que tenha acervo como base principal ou referência importante – e que, por isso mesmo, não duplique a pesquisa de órgãos afins;

3.3. Exploração cultural das coleções;

3.4. Mobilização das coleções para atividades educacionais, em geral e formação específica, inclusive profissional.

São condições para **a formalização da proposta** os seguintes itens:

4. Condições de obtenção de recursos humanos:

4.1. Pesquisadores (carreira docente) com perfil específico exigido pela curadoria;

4.2. Museólogos (com as mesmas exigências de perfil)

4.3. Técnicos de conservação/restauração;

4.4. Técnicos em educação;

4.5. Quadro administrativo e operacional, incluindo corpo de vigias.

5. Condições de obtenção de recursos materiais:

5.1. Recursos orçamentários próprios;

5.2. Espaços de uso permanente;

5.3. Reserva técnica adequada para as coleções;

5.4. Áreas de exposições permanentes e temporárias;

5.5. Áreas para atividades educacionais;

5.6. Laboratórios de pesquisa, conservação/restauração, fotografia, oficinas, biblioteca especializada etc.

6. Seria desejável que o Projeto do Museu viesse patentear, juntamente com um Plano Diretor, não só a natureza, objetivos e domínios de atuação do novo órgão, como também suas prioridades, políticas e estratégias.

CAPÍTULO

03

A Vila Maria Zélia

3.1. Jorge Street – O homem, o empresário, o mito

Não é possível tratar da Vila Maria Zélia sem tratar de Jorge Luís Gustavo Street. O nome mais usado – Jorge Street – lhe valeria algumas graves acusações xenofóbicas, pois acreditavam erroneamente que ele era estrangeiro. Nascido no Rio de Janeiro, em 22 de dezembro de 1863, era filho de Ernesto Diniz Street e Heloísa Leopoldina Simonsen Street, que era brasileira. O pai era austríaco, de origem franco-inglesa.



Figura 22- Jorge Street (1863-1939) (Fonte: TEIXEIRA: 1990)

De acordo com Teixeira (1990), Street fez os cursos primário e secundário nos colégios Almeida Martins e Vitória, no Rio de Janeiro, e completou-os na cidade de Bonn, na Alemanha Ocidental, em Humanidades, residindo em casa de uma família alemã, os Schilling, pela qual conservou grata recordação. Era um período de formação do sindicalismo alemão e da ascensão da ideologia marxista. Formou-se pela Escola de Medicina do Rio de Janeiro em 1886 e fez aperfeiçoamento em Paris, Berlim e Viena. Dominava os idiomas francês e alemão. Trabalhou como médico no Rio de Janeiro e em Petrópolis.

O período era de grande efervescência política e administrativa. No Brasil, a República seria proclamada em 1889, sendo que o Marechal Deodoro da Fonseca é eleito presidente e Floriano Peixoto, vice. A Primeira Constituição da República é

promulgada em 1891. Os estados de São Paulo e Minas Gerais vão em breve se firmar como potências administrativas, indicando paulistas e mineiros para a Presidência do País. Minas Gerais e São Paulo tinham fortunas agrícolas. Em São Paulo, o café fizera fortunas, permitindo aos senhores barões do café manter excentricidades dignas – talvez maiores que dos endinheirados de hoje.

Em São Paulo, em 1896, começam os conflitos sociais – imigrantes e brasileiros operários se envolvem em conflitos. Em 1897, o presidente do país, Prudente de Moraes, sofre um atentado. As rebeliões e as revoluções acontecem no país como um todo, envolvendo inclusive as forças armadas, que exigem melhores condições de trabalho.

Pouco antes, em 1894, Jorge Street decide ingressar na atividade industrial. Recebeu de seu pai – que imigrara para o Brasil para trabalhar na construção de estradas de ferro e enriquecera com tecelagem – ações da Sacaria de Juta São João, no Rio de Janeiro. Ele decide transferir a fábrica, no fim do século, para São Paulo, cidade que, conforme declarou o filho dele em entrevista à Eva Blay (1985), “ele previa tornar-se-ia um grande centro industrial”.

Casa-se com Zélia Frias Street em 25 de janeiro de 189. Seis filhos viriam desta união.



Figura 23- Jorge Street e Zélia Frias Street

Não se pode negar que ele teve visão de que São Paulo se tornaria um império industrial. Mas se soubesse o que se sabe hoje... A coisa teria sido muito diferente.

O fato é que ele decide ampliar os negócios da sacaria de juta comprando a Fábrica Santana em 1904, de Antônio Penteado, que não era exatamente um desafortunado, muito ao contrário. Rico, bem estabelecido e paulista “quatrocentão”, sabia muito bem que não iria desistir das atividades de produção de juta, atividade básica da Santana, como se comprometera.

O que Jorge Street precisava saber era que a economia agrícola, que estava fornecendo as bases para a expansão industrial de São Paulo, iria ruir em breve. Isso ele não previu.

Já em 1898 o presidente Campos Salles estabelece negociações relativas ao *funding loan* com os Rothschild, banqueiros ingleses. Como se sabe, os ingleses sempre tiveram um apetite voraz no que se refere ao patrimônio e mercado de compras brasileiro. Não que restringissem seu interesse unicamente ao Brasil, é claro.

Em 1900, a população brasileira começa a ficar extremamente insatisfeita com o alto custo de vida. Há uma tentativa de golpe, com a participação de populares, militares e monarquistas. Em 1903, uma greve operária generalizada no Rio de Janeiro. Em 1905, greve generalizada no Porto de Santos, que era por onde escoava a produção de café dos ricos paulistas. Ensacados com o que?

Com a juta da fábrica de Jorge Street. O café que ela embalava sofreria sua primeira grande desvalorização em 1906.

Em 1912, Street faz um empréstimo com os ingleses de grande monta para instalar uma fábrica de algodão em São Paulo. No Belenzinho, ele encontrou uma área com as condições desejadas, segundo BLAY (1985), suficientemente grande, em um bairro operário, onde havia abundância de mão-de-obra e água em

quantidade necessária a todas as etapas da produção têxtil. O terreno ia do Rio Tietê até a Avenida Celso Garcia.

Ele iniciou a construção imediatamente – mas nunca chegou a ficar pronta. Apesar de ter dado, em 1912, um forte impulso inicial; em 1914, com o advento da primeira Guerra, os empréstimos param. Eram os ingleses valendo-se de uma cláusula do contrato que dizia que, em tempos de guerra, os empréstimos poderiam ser suspensos.



Figuras 24 e 25 – Mapas de São Paulo em 1912 e em 2010. As circunferências mostram a Vila Maria Zélia. A distância da Praça da Sé, região central, é de cinco quilômetros.

Em 1912, o movimento operário adquiria cada vez mais força, apoiado agora pela *simpatia* do General Hermes da Fonseca – realiza-se um congresso operário no Rio de Janeiro. Mas em 1913, Adolfo Gordo elabora uma lei de repressão ao movimento operário, que é aprovada pelo Congresso.

Era a juta que permitia pagar as dívidas da fábrica que Street estava construindo, mas ele passa a sofrer a concorrência da família Penteadó. Antônio Penteadó disse que ia desistir de produzir juta, mas não cumpriu com a promessa, o que causou um processo judicial vencido por ninguém menos que o advogado do, aliás, *Conde* Penteadó: Rui Barbosa, hábil e extremamente competente, que tinha representado o Brasil na Conferência de Haia, em 1907. O Conde Penteadó, mais perceptivo às mudanças, já vinha expandindo seus negócios em outros segmentos, como as estradas de ferro.

São os próprios filhos de Street que dizem que, apesar das dificuldades financeiras e de produção, era na vila operária que se centralizavam os interesses de Jorge Street. De acordo com os filhos, “seu interesse era o bem-estar dos operários. Sua vocação era a obra social e ele se reconhecia um ‘paternalista’, no sentido de que queria melhores condições para o operariado. Previa que seus netos veriam lutas sociais intensas”. (TEIXEIRA: 1990, p. 225)

Percebe-se daí onde começam a surgir os mitos. Nesse momento não se vai abordar os planos de Street para a Vila, mas sim o que questionou a finalidade e até mesmo a integridade deles.

Jorge Street era mal visto, como disse Ernesto Jorge Steet, filho dele. “Era malvisto assim como os demais industriais”. Se por um lado ele tinha essa visão por parte da classe burguesa, enriquecida pelo plantio agrícola do café, de outro não recebia também um apoio incondicional dos movimentos operários da cidade.

Street defendia, para horror de alguns industriais como ele, o justo salário, a redução das horas de trabalho, a regulamentação do trabalho da mulher, a proteção à mulher grávida, a regulamentação e fiscalização do trabalho da criança, a habitação limpa e sã, o seguro operário obrigatório, a organização de creches e escolas por parte do patronato, a assistência médica gratuita, o tratamento do operariado como “gente igual a nós” e “o reconhecimento das associações de classe, quando bem e legalmente constituídas”.

Estas medidas que hoje são relativas a um empresário consciente não foram compreendidas no início do século como tal. Era de difícil entendimento para todas as partes estas posturas, não só para os operários. Os colegas da classe rica ficaram revoltados pelo nível de entendimento com as classes operárias – e difundiu-se a idéia de que ele só teria falido porque manteve esta aproximação com os empregados. Os operários de outras fábricas muitas vezes viam com desconfiança todo o apoio recebido pelos funcionários da Companhia Nacional de Juta, novo nome do empreendimento de Street.

Mas ainda acredito que a maior confusão era por parte de quem recebia os benefícios, os próprios funcionários.

Teixeira explica que:

A política social implantada pela Companhia Nacional de Tecidos de Juta, por intermédio de seu presidente Jorge Street, tinha por objetivo equacionar os problemas relativos à fixação, ao controle e à formação da mão-de-obra. A fundação da Vila Maria Zélia possibilitou a Jorge Street uma interferência racional na conduta dos trabalhadores. A adoção de uma sistemática social permitiu à Companhia dispor de mecanismos de pressão, conduta e disciplina sobre sua mão-de-obra, os quais transcendiam aquele exercício da unidade produtiva.

Tais mecanismos manifestavam-se de forma direta no cotidiano da vila operária, atingindo o operariado sob diversas maneiras: na educação, através da construção de escolas primárias e creches para os filhos dos operários; na saúde, mediante implantação de assistência médica; na religião, por meio de festas religiosas celebradas na vila; no lazer, realizando promoções de bailes, passeios, jogos, teatro; e na moradia, com a construção de casas operárias. (TEIXEIRA, 1990)

Não se pode ter uma visão meramente humanitária das intenções de Street. Claramente suas intenções eram de receber de volta este investimento em produção – o que não teve tempo de constatar, pois o empreendimento faliu.

O fato é que muitos surgiram – e têm surgido – como benfeitores do povo quando, na verdade, militam em benefício da própria causa. Havia também um exemplo bem recente no Brasil de então. Quando em 1888 foi promulgada a Lei Áurea, que libertava os escravos, precisava-se de mão-de-obra imediata para a continuação das atividades da lavoura de café. Foi aí que começaram a estimular a vinda dos imigrantes, notadamente os italianos, que chegavam em condições diferentes do que haviam chegado os negros, sob o jugo da escravidão declarada. Os italianos chegavam na condição de escravos não declarados, pois para chegarem até aqui assumiam dívidas de tal quilate que não poderiam se livrar de seus empregadores até que estas contas estivessem quitadas. A situação só piorava, pois se eles precisavam de algum alimento ou bens materiais podiam comprar no armazém da fazenda, aumentando ainda mais suas dívidas. Ou seja, criava-se um ciclo vicioso, do qual o operariado de década de 1910 estava bastante consciente.

Não hesitavam também em criticar Street. Por outro lado, poder-se-ia perguntar por que é que o envolvimento de Street com os operários teria que ser tão fundo, se fosse destinado a ser apenas uma dissimulação, uma forma indireta de controlar a frequência, a participação no trabalho da tecelagem, visando um incremento da produção.

Ele recebia os empregados em casa, em que lanches eram servidos por suas próprias filhas, que também dançavam com os rapazes nos eventos sociais. Ele batizava crianças, participava das missas e das comemorações, se envolvia na vida das pessoas. Estabelecia regras de conduta que ainda hoje parecem saudáveis.



Figura 26- Casa de campo de Jorge Street, onde aconteciam as festas de aniversário dos patrões e para as quais os funcionários eram convidados. (TEIXEIRA: 1990)

Empregava mil operários na vila industrial e mais três mil e quinhentos na Fábrica Santana e tinha muito prestígio entre seus funcionários. Isso parece ser verdade, pois se ouve nas ruas da Vila Maria Zélia, quase cem anos depois, que era um homem santo, um homem de deus. Um homem bom que fazia coisas boas para os pobres.

O fato é que, durante os movimentos grevistas de 1917, passaram longe da sua fábrica, pois ele mesmo mandou parar tudo diante da gravidade da situação e da hostilidade dos grevistas. Foi também neste ano que aconteceu a segunda grande desvalorização do café.

Street dizia que não era um industrial que se limitava a dirigir seus operários de seu escritório. Ele declarou que tinha prazer de acompanhar as atividades dos funcionários.

Esse prazer aliava-se a um sentimento íntimo e instintivo de dever, que me fazia visitar diariamente as fábricas, percorrendo a horas várias todas as suas secções e assistindo mesmo, muitas e muitas vezes, a entrada e saída dos operários. (TEIXEIRA, 1990, p. 79)

O capricho, o zelo, o cuidado com que tudo foi pensado era realmente impressionante até para padrões atuais. O médico Street tinha visitado seus funcionários antes da construção e visto a miséria em que eles viviam – e não só os das suas fábricas, mas os que abrigavam outros miseráveis em cortiços insalubres e focos de destruição da estima humana. Não se deseja embarcar aqui na “onda do herói mítico” que a história oral, transmitida de pai para filho, entre os moradores da Vila, perpetuou. Mas é difícil separar as coisas. Acima de tudo, a qualidade do projeto e das construções é impressionante, completamente fora de padrão das vilas operárias no período histórico.

Claro que se pode somar a isso o fato de ele ter batizado inúmeras crianças na capela local, que não só construiu como sustentou enquanto lá esteve.

O Padre Bastos conta que, em 1919, começou a trabalhar na Capela da Vila e dá o seu depoimento sobre Jorge Street, que corrobora com a hipótese da confusão gerada **nos** moradores: “Cheguei, certa vez, a demonstrar ao Dr. Street que a sua obra, apesar de generosa, não só não lograva atingir o ideal por ele colimado – satisfazer seus operários – senão que também, por ser paternalista, provocava neles sentimentos de revolta.”

Os funcionários não sabiam, provavelmente, como lidar com esta situação tão fora de padrão. Dentro de um contexto histórico de reivindicações sociais, como se rebelar contra um homem que provinha tudo, de escola a cuidados médicos, ministrados muitas vezes por ele mesmo? Ou seja, talvez eles próprios não entendessem o que se passava com eles. Quem entendeu foram aqueles que vieram depois e perceberam a extensão da proposta de Jorge Street. Mas aí já era demasiado tarde.

Em 1969, o mesmo Padre Bastos disse:

Abracei comovido aquele homem, marcado por uma forte personalidade que, dentre os capitães da indústria de cinquenta anos atrás, não só fora o mais evoluído, senão também o primeiro que tentara uma solução para melhorar as condições de vida dos operários.

E porque foi bom e generoso viu erguer-se contra ele a coalizão dos interesses feridos que o fechara dentro de um cerco sempre mais apertado para, finalmente, levá-lo a falência.

Só voltei a vê-lo muitos anos depois, quando, a chamado de uma de suas filhas, fui às pressas administrar-lhe os últimos sacramentos. Morreu pobre!... A serenidade de sua fisionomia e a profundez do derradeiro olhar... (BLAY: 1985, p. 241)

“Morreu pobre” era o que de menos se poderia esperar de um homem assim. Como disse Otávio Frias Filho, neto dele, era um homem de fazer grandes fortunas, mas também de perder grandes fortunas.

O fato é que o ano de 1921 trouxe mais uma grande desvalorização do café, a terceira, e, junto com centenas de prejudicados, foi-se a fortuna de Jorge Street. A Vila foi vendida para Nicolau Scarpa, que ficou com ela seis anos e também a perdeu para o Grupo Guinle, em pagamento a hipotecas vencidas.

Em 1926, (Street) foi eleito presidente do Centro dos Indústrias de Fiação e Tecelagem de São Paulo, cargo que ocupou até 18 de março de 1929. Fundou ainda, em 1927, a Companhia Paulista de Tecidos de Algodão, na Móoca, São Paulo. Em 1928, assumiu um cargo na diretoria do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, como primeiro-secretário; e, em 1931, foi nomeado diretor-geral do Departamento Nacional de Indústria e Comércio, do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio. Em 1934, foi nomeado pelo interventor Armando Salles de Oliveira para o cargo de diretor-geral do Departamento Estadual do trabalho, permanecendo no cargo até 1936. (TEIXEIRA: 1990, p. 02).

Faleceu em 1939, mas até neste momento tinha tomado atitudes que ampliaram sua fama: não deixou nenhuma dívida financeira, tendo quitado **todas** ao longo dos anos, depois da Companhia Nacional de Tecidos de Juta.

Jorge Street era uma figura extremamente instigante. Brilhante, com uma inteligência exuberante e uma capacidade de exposição fantástica, além de bonito na aparência física, alto, de barba e com uma tremenda empatia pessoal. Mas, vaidoso e muito sensível à bajulação, tinha manias de grandeza terríveis. Era, acima de tudo, um grande vendedor e um péssimo administrador. E acabou prestando um mau serviço ao Brasil porque, com a

derrocada da Companhia Nacional do Tecido de Juta, desmotivou os que poderiam imaginar o capitalismo moderno possível no Brasil. Com o fracasso da empresa dele, causou um entrave ao país porque passou a ser o exemplo do modelo que não funcionava”. Segundo Octavio, não foram os benefícios sociais da Vila Maria Zélia que causaram a quebra de Street, apesar de ser esta a imagem que ficou. (Octávio Frias de Oliveira, dono do Jornal Folha de São Paulo, in PASCHOAL. *A Trajetória de Octávio Frias de Oliveira*)



Figura 27- A Companhia Nacional de Tecidos de Juta. Esta é a Fábrica Santana, em 1918, comprada do Conde Penteadado.

DEPOIS DE TUDO ISSO, NA ALAMEDA GLETE, 463

Jorge Street e a USP: uma abordagem por um viés bastante curioso



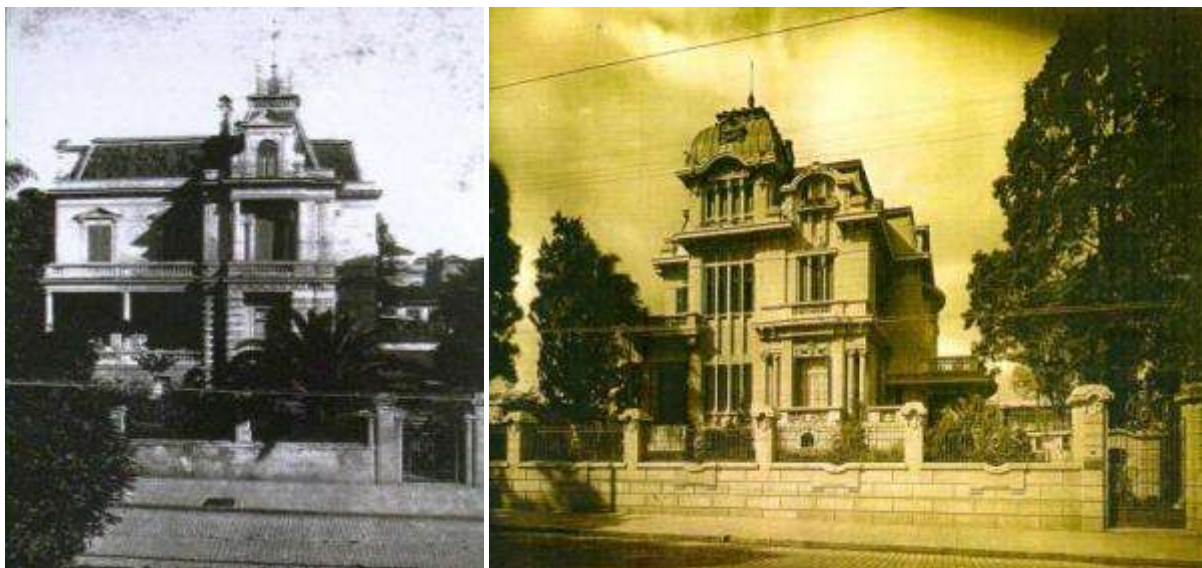
Figura 28- Vista geral do palacete do Dr. Jorge Street

Não é só este projeto de doutoramento que liga o Dr. Jorge Street à Universidade de São Paulo. Apenas por curiosidade, descobriu-se, ao longo da pesquisa, que o casarão onde ele morou foi a primeira sede própria da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL).

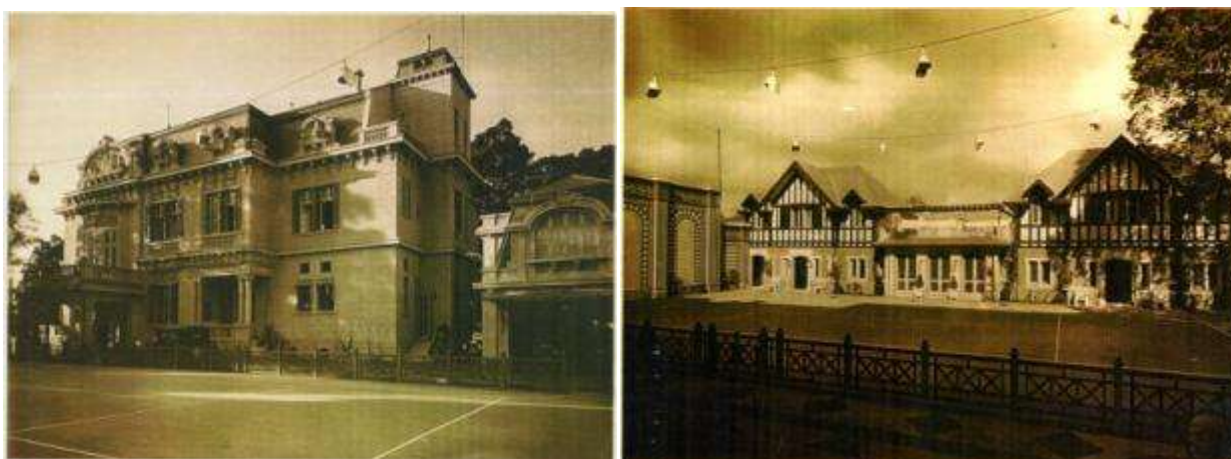
A casa foi construída no final do século XIX, na esquina da Alameda Glete com a Rua dos Guaianazes, nos Campos Elíseos, o primeiro bairro aristocrático de São Paulo. Logo se tornou local de moradia de muitos poderosos. Em 1916, Jorge Street comprou a casa de Firmiano de Moraes Pinto e se mudou para lá.

Em 1926 fez uma grande reforma no imóvel, com projeto do arquiteto Hippolyto Gustavo Pujol Filho. Seu aspecto foi totalmente modificado, ganhando em luxo e refinamento. Ganhou uma quadra de tênis, piscina coberta, garagem para três carros...

A família aproveitou pouco a casa, pois o golpe final da fortuna familiar foi dado em 1929, com a crise mundial. O palacete estava hipotecado e passou a pertencer à Companhia de Seguros Sul América.



Figuras 29 e 30- O palacete antes e depois da reforma. (Fonte: <http://www.figueiradaglete.com.br>, sítio eletrônico da turma de 1951 da USP)



Figuras 31 e 32- O casarão visto por trás e a quadra de tênis.



Figuras 33 e 34- O hall central com escadaria e a sala de visitas. Havia ainda uma sala de jantar, uma sala de almoço, um *fumoir*...

Em 25 de janeiro de 1934, o governador do estado, o interventor federal Armando de Salles Oliveira, assinou o decreto de fundação da Universidade de São Paulo. O decreto reuniu faculdades já existentes e criou uma escola integradora, que era a FFCL.

Viktoria Klara Lakatos Osorio esclarece que como o nome indica, a Faculdade se compunha de três secções: Filosofia, Ciências e Letras, sendo a de Ciências dividida em seis *subsecções*: Ciências Matemáticas, Ciências Físicas, Ciências Químicas, Ciências Naturais, Geografia e História e Ciências Sociais e Políticas. O decreto estadual conferiu existência administrativa à Faculdade, porém não existia prédio próprio, nem corpo docente, nem regulamento interno, nem programa de ensino. O seu primeiro diretor, que ficou seis meses no cargo, Theodoro Augusto Ramos, professor de Matemática da Escola Politécnica e um dos fundadores da Universidade, foi incumbido pelo governo do estado de selecionar professores estrangeiros na Itália, França e Alemanha. Com o contrato de renomados professores e cientistas europeus, além de alguns brasileiros de alto nível, foi possível iniciar obra realmente inovadora.¹⁰³

A FFCL se instalou em locais provisórios. A Administração e vários setores ficaram no prédio da Faculdade de Medicina, na Av. Dr. Arnaldo (onde, aliás, está até hoje). Em 1937, o interventor federal no estado de São Paulo, Cardoso de Melo Neto, comprou da Companhia de Seguros Sul América a antiga residência de Jorge Street para nela instalar seções da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras (FFCL) da USP. No mesmo ano, se instalaram a Administração e as Ciências Humanas (Filosofia, Sociologia, Geografia e História). Vieram depois o Grêmio dos alunos da FFCL e o departamento de Geologia e Paleontologia. No segundo semestre de 1938, a Administração e áreas de humanidades foram para a Escola Normal Caetano de Campos, na Praça da República. Vieram então para a Alameda Gleite as cadeiras de Ciências Naturais, que estavam na Faculdade de Medicina. A Mineralogia e Petrografia se instalaram no térreo; a Zoologia, no 1º andar; Biologia Geral, no sótão; Botânica, no pavilhão anexo, onde se encontrava a Geologia e Paleontologia.

Em 1938, foi construído um prédio especial para a Química. Em 1947, o porão do palacete foi escavado e lá se instalou parte da Biologia Geral. Em 1960, a diretoria e a

¹⁰³ In http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-40422009000700049&script=sci_arttext, acessado em 26 de janeiro de 2010.

biblioteca foram para o sótão do palacete. Em 1961, o porão passou a acomodar também o laboratório de Psicologia Experimental.

A partir de 1955, os cursos foram mudando para Cidade Universitária e, em 1969, o prédio ficou vazio.

Em 32 anos (1938-1969) passaram, pelo campus Glete, da USP, mais de mil alunos: 200 na cadeira de História Natural, 350 na Química, 426 na Geologia e 110 na Psicologia.

Em 1970, o Conselho Universitário aprovou a proposta de alienação do imóvel, porém somente na quarta concorrência pública, em 1973, apareceu um comprador, a Frical Administração de Serviços Ltda. Os donos da empresa eram Octávio Frias de Oliveira (que era nada mais nada menos do que... sobrinho-neto de Jorge Street!) e Carlos Caldeira Filho.

Comprou a casa, de acordo com escritura lavrada em 06 de maio de 1974 e mandou demolir. Há hoje um estacionamento no local.

Era o fim do palacete.

O portão principal do prédio era imponente, havia vidros lapidados de cristal importado e ambientes internos finamente decorados, merecendo destaque o espaço que era ocupado pelo Museu de Mineralogia. Havia antigas estrebarias, amplo pátio interno, um elevador com porta pantográfica — provavelmente um dos primeiros a serem instalados em São Paulo — e a imponente figueira, um patrimônio histórico e que constitui, hoje, a única lembrança e relíquia que restou da imperdoável demolição do prédio da Glete. Ao pé desta figueira existia uma placa de bronze onde estava gravado um poema àquela frondosa árvore e que constituía o marco comemorativo da passagem do Imperador D. Pedro pelo local. (...) A placa de bronze com o poema não existe mais, tendo sido certamente roubada e vendida como sucata, e no terreno vazio em que se erguia o prédio funciona hoje um estacionamento para autos! Deplorável sinal dos tempos e de falta de preservação da memória!

Este depoimento, de um dos ex- alunos da Glete, e muitos outros podem ser lidos no curioso blog montado por eles no endereço www.figueiradaglete.com.br.

DE ONDE VEM O NOME DA VILA MARIA ZÉLIA???



Figura 35- Maria Zélia 1899-1915 (Fonte: TEIXEIRA, 1990)

Infelizmente, este não é um nome que veio de forma feliz. Maria Zélia era a filha do Dr. Jorge Street, que nasceu em 1899 e morreu, de forma bastante precoce, em 1915. Foi vítima de tuberculose, que até então não tinha tratamento.

Há uma confusão no que se refere ao nome da Vila, porque a mãe de Maria Zélia, esposa de Jorge Street, também era Zélia, mas Zélia Frias Street (1872-1959). Os irmãos eram Ernesto Frias Street (1898-1992), Jorge José Frias Street (1900-1980), Heloísa Leopoldina Frias Street (1902-1986), Celina Maria Frias (1904-?), Luiz Frias Street (1905-?) e Rosaura Frias Street (1908-?).



Figura 36- A família, em 1913. A primeira menina da esquerda é Maria Zélia. A senhora mais idosa é a mãe de Jorge Street, Heloísa Simonsen Street. A primeira senhora do lado direito é a esposa, Zélia Frias Street.

3.2. A proposta da Vila Maria Zélia

É necessário muito espírito¹⁰⁴ e cuidado para lidar com a temática que envolve a Vila Maria Zélia. O que se propõe neste momento é uma reflexão, uma indagação sobre os fatos do passado e do presente, apresentando hipóteses e teorias, que talvez ajudem a traçar o que foi e o que é a Vila Maria Zélia.

Dona Antonietta Campello, gentil e agradável senhora que foi mãe do cenógrafo Campello Neto costumava dizer que quando batem à porta, ninguém pergunta: “quem foi”? E sim: “quem é”? Dona Antonieta tinha razões muito particulares para acreditar que a vida é o que nós somos hoje, e não o que fomos. Ela fora muito rica, descendente de antigos proprietários de engenho de açúcar no nordeste que a crise surpreendeu, derrubou e nunca mais ergueu. Sem a glória financeira de tempos passados e principalmente sem a fortuna, era preciso seguir em frente. O marido fora assassinado, o sogro morrera... A vida “deu rasteiras” em Dona Antonietta. Que a fortaleceram e a fizeram seguir em frente com sua prole. Para que, quando batessem a uma porta, ela sustentasse fortemente, em resposta ao questionamento: “Sou eu, Maria Antonietta Carneiro Campello”.

Há, tal e qual na história de Dona Antonietta, na vida da Vila Maria Zélia – que deseja-se que seja agora tratada como uma senhora respeitável – histórias, fatos, tristezas, alegrias e dores. Que a atuação do tempo – bendito remédio – faz com que fiquem no passado. Uma alegria apaga muitas tristezas. Sim, é sabido que muitos dirão que as tristezas são em tal proporção numérica maiores que as felicidades, que estas nunca serão suficientes para eliminar as dores.

O que é, portanto, a Vila Maria Zélia hoje?

Uma coletânea de causos, de dores, de alegrias e de fatos. Estes últimos podem ser ou não verdadeiros, que são comprovados por documentação oficial, reconhecida e emitida por autoridades competentes e que comprovam acontecimentos. Mostram realidades que são indiscutíveis. Revelam preocupações e buscam soluções para problemas que podem ter chegado até o tempo contemporâneo. Revelam articulações,

¹⁰⁴ A palavra está empregada no sentido de “inteligência”.

muitas vezes manipulações da verdade para que um ou outro interesse pessoal sobressaia. O que esta pesquisa deseja é trazer fatos documentais, comprovados e que, pela análise da lógica, sobrevivam a um inquérito mais profundo.

Mas também interessa saber dos fatos que não são os oficiais! Aqueles que a memória trabalhou, que os sonhos expandiram, que as idealizações tornaram maiores que a realidade. Para estas, há um enorme coração disposto a ouvir, sentir e chorar junto às memórias já quase seculares da Vila Maria Zélia. E que doce alento, sem o menor medo de ser piegas, trazem as histórias de amor – de beijos doces em bailes perdidos no tempo-espaço; das preparações para as festas da mocidade que já se encerraram com o corte dos fios da vida ou que se aproximam deste marco da existência terrena. A saudade dos banhos de rio – que hoje serpenteia imundo. Nas edificações do sonho, ele é cristalino.

A Vila é também resultado de todos estes sonhos e devaneios. As vidas e as impressões de cada uma estão gravadas nas paredes da sua casa, da igreja, dos jardins... Tudo isso funciona da mesma maneira para muitos outros moradores da cidade de São Paulo, com seu anedotário e suas lendas, que voltam no tempo séculos mais distantes que agora, por comparação, transformada em menina moça Vila Maria Zélia. São 100 anos de uma contra 500 da outra. Uma moça de 14 contra uma senhora de 70. A proporção é esta.

3.2.1.A Vila foi um condomínio fechado?

A Vila Maria Zélia foi construída para ser uma vila operária, ou seja, um local que iria abrigar trabalhadores de uma indústria próxima. A fábrica foi pensada, naturalmente, primeiro. Sem ela, não haveria a necessidade de se construir uma moradia para trabalhadores.

O local escolhido, como visto, foi o Belenzinho. Ao lado do Brás, do Belém, da Mooca e de outras localidades próximas, escolhidas justamente por não serem tão perto do centro – onde deveria funcionar o comércio – nem dos bairros mais sofisticados da cidade, onde moravam os ricos. Os preços eram mais baixos, as terras eram imensas – basta pensar que comparativamente hoje, no centro de São Paulo, não há nenhuma área

próxima em metragem ao terreno que o Dr. Jorge Street comprou para erguer a Vila Maria Zélia.

O Brás já era descrito em 1899, no jornal *Folha do Brás*, como tendo arruamento péssimo e incompleto, falta de limpeza e durante as chuvas as enchentes eram frequentes. O problema das enchentes, tão atual quanto os outros descritos aqui, já havia começado em 1850, quando fizeram o assoreamento do rio e ocuparam-se as várzeas, tirando os locais por onde a água poderia ser absorvida. A *Folha do Brás* ainda aponta que os serviços coletivos são precários e insuficientes.

O Brás de 1899 é visto pelos próprios operários como um bairro humilde e um centro de crimes. (...) Reconhecem ocupar a condição de cidadãos de segunda classe, quando reclamam da discriminação que sofrem, até mesmo na prestação de serviços de transportes: acusam, no ano de 1901, a Elétrica, companhia de bondes, de lhes enviar carros velhos e sujos. (BLAY: 1985, p. 114)

A própria *Folha* de então já falava com esperanças iguais às dos moradores de hoje, que esperam que “algum vereador, credor de nossa consideração e estima faça justiça com o bairro, na forma de calçamento e limpeza das ruas”¹⁰⁵. Frustradas as expectativas, os moradores acusam a prefeitura de ignorar os operários¹⁰⁶.

A compra do terreno de Jorge Street mostrava bem o padrão escolhido pelos empresários para erguerem suas fábricas: eram áreas baixas, alagadiças, perto de estradas de ferro para que o trem fizesse o transporte dos produtos. Reconstruir este modo de ocupação do espaço de construção de moradias é repensar a gênese da urbanização da cidade de São Paulo e a análise da implantação da industrialização. (ibid, p. 7)

Mas as vilas operárias não ficavam apenas nestes bairros inundáveis e insalubres – eram instaladas onde houvesse fábricas. Mas a moradia do operariado não estaria restrita a este tipo de habitação, mais limpa e ordenada. Muitos viviam em cortiços, em casinhas de aluguel ou outras habitações ainda mais precárias. Fica assim definido o tipo de cada habitação¹⁰⁷:

Cortiço: ocupa comumente uma área no interior do quarteirão, quase sempre um quintal de um prédio onde há estabelecido a uma venda ou tasca qualquer. Um portão lateral dá entrada por estreito e comprido

¹⁰⁵ *Folha do Brás*, em 08 de outubro de 1899.

¹⁰⁶ *Idem*, 15 de outubro de 1899.

¹⁰⁷ As definições foram estabelecidas no *Relatório da Comissão de exame e inspeção das habitações operárias e cortiços no Distrito de Santa Efigênia*, de 1893.

corredor para um pátio com 3 a 4 metros de largo nos casos mais favorecidos. Para este pátio ou área livre se abrem as portas e janelas de pequenas casas enfileiradas, com a mesma construção. Raramente cada casinha tem mais de três metros de largura, 5 a 6 de fundo e altura de 3 a 3,5 metros, com capacidade para quatro pessoas quando muito.

Casinha: prédio independente, com frente para a rua pública e apenas considerada cortiço pelo seu destino e espécie de construção: é pequena, sem ventilação e de má qualidade.

Hotel-cortiço: espécie de restaurante onde a população operária se aglomera à noite para dormir, já em aposentos reservados, já em dormitórios comuns. São quartos comuns, abrigando muitos operários sem família.

Prédios em sobrado convertidos em cortiço: sobrados cujos primitivos aposentos foram divididos e subdivididos e onde se alojam numerosas famílias. Casa de dormida a que se adicionam alguns cômodos para uso comum: uma sala com vários fogões improvisados para gozo de todos, umas latrinas pessimamente instaladas e compridos corredores com iluminação insuficiente.

Vendas com cômodos nos fundos: são vendas que têm, nos cômodos dos fundos, aposentos para aluguel e estes, de ordinário, nas piores condições de asseio, posição e capacidade.

Foi a observação destas moradias que levou a Comissão que elaborou o relatório a preparar especificações que as casas destinadas a moradia de operários deveriam ter. Entre outras, constam: altura do pé-direito de 4 metros (contra cinco das casas burguesas); janelas e portas poderiam ser mais estreitas e baixas; o tipo de revestimento fica determinado. O que chama atenção é que oficialmente as casas operárias podem ser de qualidade inferior às burguesas. Mas um pé-direito de quatro metros hoje é uma raridade, isso é preciso ser dito. O padrão para construções em alguns prédios populares hoje na cidade São Paulo é de 2,5 metros. As habitações deveriam ter no mínimo 54m² e pelo menos 27m² de área livre. Cada uma poderia ter seis cômodos, isto é sala, varanda, três quartos e cozinha” para alojar tranquilamente seis pessoas. O governo propunha a construção de vilas objetivando três pontos principais:

- Saúde, livrando o centro da cidade dos acúmulos habitacionais, o que ocasionava problemas sanitários e epidemias;
- Especulação imobiliária, pois aumentando a oferta de imóveis diminuiriam os problemas com os aluguéis;
- Vazios urbanos seriam ocupados.

As condições de higiene, o bem-estar dos funcionários e a boa construção dos edifícios foram preocupações constantes na elaboração da Vila Maria Zélia. Jorge Street declarou que as casas eram “tristes moradas. A impressão que destas visitas trazia era desoladora, tal a promiscuidade e as condições moral e higienicamente inadmissíveis que em geral ali existiam”.

Como se vê na figura XX, a Vila era cercada por um muro, mas completamente integrada às atividades da fábrica, que ficava dentro do seu perímetro. Pode-se questionar, portanto, se o muro era para proteção dos moradores ou da fábrica, que produzia os bens materiais. O projeto, como um todo, está muito distante de um projeto de condomínio fechado, que em primeira instância, é para a pequena burguesia. Nos arredores da cidade de São Paulo, hoje, vê-se empreendimentos imobiliários com investimento em lazer, segurança e – principal crítica contra eles – o isolamento social, já que se recia no condomínio uma realidade paralela, em que os moradores desfrutam de um espaço comum, tais como piscinas, quadras poliesportivas, academias, salões de festas, mas não há nenhuma atividade produtiva, como uma fábrica, nos seus limites. Muito pelo contrário – são ilhas de isolamento, em que as pessoas vivem “longe dos perigos do mundo contemporâneo”, com equipamentos de segurança, faxina, manutenção e tudo o mais, separadas do resto da localidade em que estão situadas.

Não é e nunca foi o caso da Vila Maria Zélia. A Vila é um lugar tranquilo, gracioso, separado da cidade por uma guarita, mas a concepção de condomínio fechado definitivamente não se aplica.



Figura 37- Vista geral da Vila Maria Zélia, em 1918.

3.2.2.A Vila Maria Zélia foi a primeira vila industrial do Brasil?

Eva Blay aponta que foi só na última década do século é que se começa a construir as vilas operárias. Mas relata que, já em 1853, as fábricas Todos os Santos, na Bahia e Andaraí Pequeno, no Rio de Janeiro, constroem dormitórios para seus trabalhadores não especializados. Em 1866, em Alagoas, a Fábrica Fernão Velho, além dos dormitórios, constroi pequena enfermaria e um refeitório. Em Minas Gerais, a Beriberi alojava mulheres e a Reingatz, no Rio Grande do Sul, fazia a mesma coisa. (BLAY: 1985, p. 31)

A Companhia Petropolitana no Rio de Janeiro, em 1874, começou a fornecer casas para os moradores estrangeiros e camas, colchões e objetos caseiros para os brasileiros.

Eles haviam compreendido um importante mecanismo: os terrenos que ficavam próximos às fábricas poderiam gerar lucros imobiliários e se apropriam de vastas áreas contíguas a fim de posteriormente negociá-las. Como se vê, o que se deseja é o lucro. A questão do paternalismo veio depois...

Em 1892, inaugura-se na Bahia um imenso complexo que ocupava uma área de 19.337m², para produção de tecido branco e colorido. Havia aí uma vila operária com 258 residências, escola, jardim de infância, enfermaria e outros serviços coletivos, como água

e calçamento. (BLAY:1985, p.31) Daí para frente, ninguém mais consegue deter a expansão das vilas.

Em 1894, a Companhia Fabril assina contrato com a Prefeitura do Rio de Janeiro para construir casas perto da Fábrica Cruzeiro; em 1895, são as companhias Petropolitana, Confiança, Aliança, Corcovado e Industrial Pernambucana que adotam o mesmo procedimento. (ibid, p. 32)

3.2.3.A Vila Maria Zélia foi a primeira vila industrial de São Paulo, então?

Bandeira Júnior, em 1901, já enumerava pelo menos 35 indústrias criadas no interior do estado, das quais 8 tinham vilas operárias. Em Itu, três: a Fábrica a Vapor de Tecidos, a Fiação Júpiter e a Fiação Fortuna (nesta havia um médico e uma farmácia, cujos serviços eram prestados gratuitamente aos funcionários. (ibid, p.33) Funcionavam próximas à Estrada de Ferro União Sorocabana e Ytuana. Havia vilas em Tatuí, Caieiras, Capivari, Sorocaba, Americana.

O significado dos investimentos, sobretudo o que diz respeito às vilas operárias, deve ser analisado dentro da lógica do mercado capitalista, que neste período consumia avidamente produtos têxteis. O nascimento da indústria têxtil ocorre em resposta à necessidade de dois tipos de produtos: sacaria para o principal produto de exportação, o café, e tecidos para a vestimenta da população rural e urbana. (BLAY: 1985, p. 39)

Eram cada vez mais pessoas na cidade – os imigrantes chegavam em grande quantidade, os ex-escravos libertos, uma mudança social nunca antes vista no Brasil. Entre 1890 e 1900, a cidade recebeu quase 200.000 pessoas. Era gente demais.

Se no interior de São Paulo havia várias vilas, na cidade de São Paulo não poderia ser diferente. Em 1888, a Fábrica de Cerveja Companhia Antártica Paulista já empregava 300 funcionários que trabalhavam num estabelecimento de 6.000 m². Tinha 24 casas para operários e muitas outras para o pessoal superior, todas artisticamente construídas, formando um agradável e vistoso conjunto, como relata Bandeira Júnior, em 1901. Em 1889, Antônio Álvares Penteado constrói uma grande fábrica e no seu redor são construídas casas para operários, alugadas a eles. Em 1889, ainda, a Societè Anonyme des Distilleries Brèsilienne constrói uma fábrica para destilar álcool de milho. Tinha uma vila de operários, empregados e casas de comércio.

Em 1890, foi construída na Vila Prudente, descrita como localidade deserta, uma vila fabril, cheia de vida e de trabalho, ornada de belos edifícios, com comércio local relativamente desenvolvido. Escola, templo, fábricas e casa de residências de elegante arquitetura e vila de operários. Os donos eram os Irmãos Falchi, que também eram donos da Fábrica de Confeitos, Caramelos e Chocolates na Rua Florêncio de Abreu, 12. O que viria a se tornar a Vila Prudente foi um espaço ocupado, urbanizado e loteado por eles, o que ampliou os limites da cidade. (BLAY:1985, p.470)

Em 1897, a Fábrica de Santa Marna Vitraria construiu casas para residência de seu pessoal e um dos maiores mitos paternalistas começou a tomar lugar: os “generosos” Antonio da Silva Prado e Elias Fausto Pacheco Jordão. Apesar de ser citado como tendo uma das organizações sociais mais humanitárias, quando houve a greve de 1907, o Conselheiro Antonio Prado colocou, literalmente, todos na rua.

Os Matarazzo também começaram empreendimentos no final do século XIX, mas que só se estruturaram em 1911. Eles construíam casas para os operários, mas como bem resumiu um funcionário da companhia, “cada vila teve um planejamento e uma época de construção específica,” referindo-se ao fato de as Indústrias Reunidas Matarazzo terem mais de uma vila. De forma bastante realista, ele descreve que os motivos que levaram á construção das vilas foram: “segurar e atrair mão-de-obra (como os indivíduos não residentes na cidade); dispor de mão-de-obra quando urgente e necessário e por paternalismo”. O capital investido nas habitações operárias era indiretamente incorporado aos salários. Além disso, era pelos próprios aluguéis que se recuperava parte do capital variável, pois eles reduzem o total a ser pago em salário.

Como se vê, o assunto era tratado como investimento financeiro. Para que se tenha uma ideia, ao longo de sua história, foram no mínimo nove vilas operárias construídas pelos Matarazzo.

E foi provavelmente nisso que Jorge Street pensava, em 1912, quando começou os trabalhos da Via Maria Zélia.

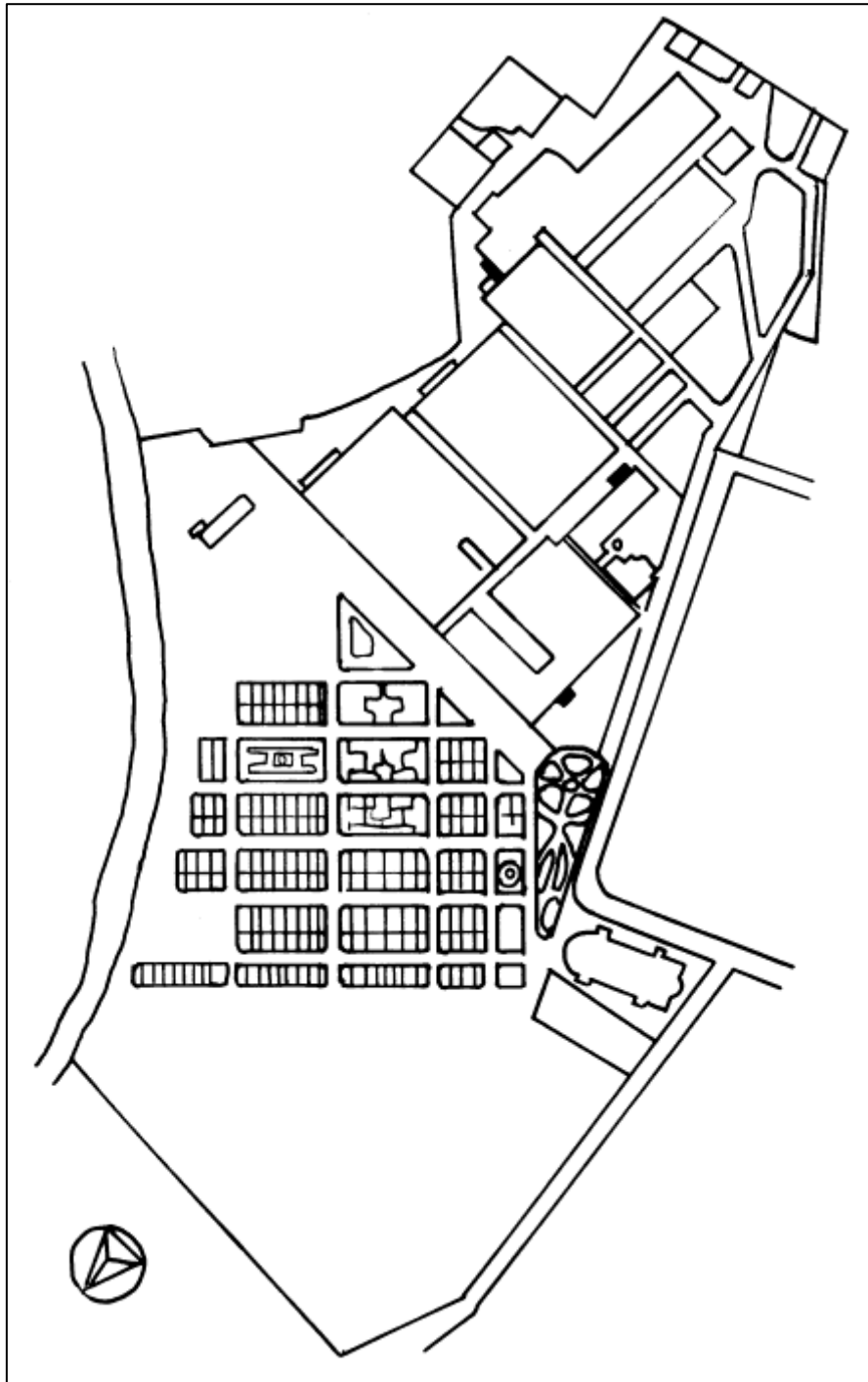


Figura 38 - Projeto de ocupação do terreno de 214.000 m² de Jorge Sreet, no Belenzinho. Desenho do autor, com base em Benclowicz (1989) e Tsuyoshi Anzai (1979)

3.3. O projeto da Vila Maria Zélia

3.3.1.O arquiteto e o administrador

O responsável pelo projeto da construção da Vila Maria Zélia foi o arquiteto Paul Pendarrioux, do qual se tem poucas notícias até o momento, salvo que foi arquiteto da casa de Jorge Street, no Rio de Janeiro, e autor do projeto da Vila Maria Zélia. Não se tem também informações sobre como foi sua atuação durante a obra, que foi acompanhada de perto por Jorge Street e pelo administrador da Vila, Luiz Torres de Oliveira (1872-?)

Luiz Torres era juiz de direito e abriu mão da magistratura para trabalhar na Vila. Segundo Engel Paschoal:

(...) ele tinha como ideal a social-democracia sueca, vista como de esquerda pelos da extrema direita. Mas ele não era de esquerda, porque sempre acreditou na iniciativa privada, embora firmemente contrário ao capitalismo selvagem. Essa maneira de pensar pode até ter ajudado, mas não foi o que decretou aquela mudança. Dona Elvira, mãe de Octavio, era sobrinha de Maria Zélia Frias Street, casada em 1897 com Jorge Street. Ambas tinham quase a mesma idade e por isso eram muito amigas. Dona Elvira achava que quem trabalhava com Jorge Street enriquecia. Isto foi, sem dúvida, o que realmente pesou na balança para o até então juiz tomar sua decisão". (PASCHOAL: 2006, p. 04)

A esposa dele morreu em 1921 e ele ficou como administrador da Vila até 1922. Depois foi cuidar de uma fazenda que comprou na região de Campinas mas que nunca foi bem sucedida. Voltou para a magistratura em 1931.

Pendarrioux, tanto no projeto arquitetônico como no urbanístico parece ter sofrido forte influência inglesa, como afirma Benclowicz (1989). Ela também informa que o projeto foi todo desenvolvido em Bradford, na Inglaterra, onde estava localizada a Vila Operária de Saltaire, que havia sido construída em 1851 e possuía influência inglesa.

Foi esta a inspiração principal para a construção da Vila Maria Zélia, que foi inaugurada oficialmente em 15 de maio de 1917, ainda incompleta. A igreja, por exemplo, foi inaugurada em 1919. Em verdade, a Vila nunca acabou de ser construída.

3.3.2. Inspiração: a Vila de Saltaire



Figura 39- Sir Titus Salt, (1803- 1876) fundador da Vila de Saltaire, em Bradford, Inglaterra.

Histórias e condições muito parecidas unem a Vila Maria Zélia à Vila de Saltaire, em Bradford, na Inglaterra. Lá, de 1800 a 1850, houve um aumento da população de 13.000 para 130.00 pessoas. A indústria de lá era o mercado mais significativo. As condições de higiene (em 1949 houve uma epidemia de cólera que matou centenas de pessoas. A média de vida era de 14 anos), a pobreza, a falta de infra-estrutura foram os mesmos fatores – como Street, posteriormente – que levaram Titus Salt, um poderoso da indústria têxtil a comprar um área de Bradford de 2,59 km². Salt era dono de cinco moinhos e empregava mais de duas mil pessoas, já na década de 1840.

Nela, construiu o projeto elaborado pelos arquitetos Henry Lockwood e William Mawson, que contava no final da construção, em 1871, 824 casas para 4.300 funcionários, *quarenta* lojas, um amplo parque público, edifícios da escola, clube, enfermaria, banhos públicos e igreja. Benclowicz chama a atenção para o fato que a igreja da Vila, construída em estilo gótico inglês, tem clara inspiração no projeto da Bolsa de Lã de Bradford. O estilo gótico inglês, e, mais uma feliz coincidência, só voltou a entrar em “cena” pelo resgate feito pelo arquiteto Edward William Godwin (1833-1886), a partir de 1850. Godwin, também amante e cenógrafo de teatro, era o pai de ninguém menos que um dos grandes renovadores da cena teatral do século XX – Edward Gordon Craig (1872-1966).

Salt declarou que “era de sua vontade estabelecer uma comunidade que pudesse aproveitar as belezas da vizinhança e que fosse um corpo de operários bem alimentados, satisfeitos e felizes... Nada deveria ser evitado a fim de que as casas dos operários se tornassem um modelo para o país”. Não parece discurso de político? Pois é, ele havia se tornado prefeito de Bradford, em 1848.

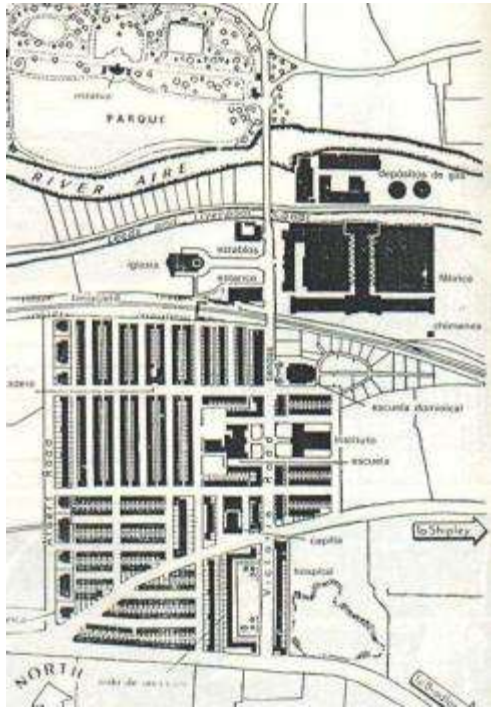


Figura 40- Plano geral da Vila de Saltaire



Figura 41- A Igreja em Saltaire em 2010



Figura 42- O Victoria hall visto do alto do moinho principal



Figura 43- A Estação de Saltaire em 1909



Figura 44- Uma das lojas de Saltaire, em 2010.



Figura 45- O local onde funcionavam os escritórios, em 2010.

(Fotos coloridas desta página são de Jenny Freckles, disponíveis em <http://saltairedailyphoto.blogspot.com>, acessado em 27/01/2010)

As casas eram divididas hierarquicamente. Havia 04 casas para os gerentes, 775 para os operários e 45 casas de caridade, que Salt cedia para ex-trabalhadores. O aluguel das casas não era mais caro do que o cobrado em Bradford, sendo que, às vezes, era mais barato.

As casas de mesmo modelo ficavam nas mesmas ruas. As casas tinham, no mínimo, dois quartos, sala, cozinha, sanitário, e quintais com acesso para vias sanitárias, sendo todas abastecidas por água e gás, e as maiores possuíam jardim. Apresentavam um despojamento de ornamentação, pelo menos as mais simples, obtido pelo uso sucessivo do tijolo aparente e das arcadas redondas.

Além das escolas de ensino regular, foi criado um Instituto no qual se promoviam aulas de artes e ciências para os que já haviam deixado a escola, onde as crianças menores de oito anos passavam todo o dia, e as de 8 a 13 anos, quando já trabalhavam na fábrica, passavam meio expediente. Meninos e meninas eram ensinados separadamente. O Instituto também oferecia educação para adultos, através de laboratórios, sala de concerto, sala de leitura, biblioteca, escola de arte e salas de aula. (VIANNA, 2004)¹⁰⁸

Titus Salt falece em 1876 e seu filho dez anos depois, precocemente, aos 44 anos. A Vila é colocada à venda em 1892 e comprada por um consórcio de empresários de Bradford. Na crise econômica de 1930, as casas da vila foram vendidas.

Em 1986, o moinho central foi vendido a um amigo de David Hockney, o artista plástico e montaram nele um centro cultural de arte que tem uma coleção de Hockney e uma série de restaurantes e lojas especializadas, em perfeito encontro entre o que deve ser preservado e a modernidade.

¹⁰⁸ Trabalho de Mônica P. Vianna, apresentado à FAU USP. O texto é chamado *Habitação e modos de vida em vilas operárias*, de 2004. Disponível em http://www.nomads.usp.br/disciplinas/SAP5846/mono_Monica.pdf , acessado em 27 de janeiro de 2010.

A Vila era provida de equipamentos e serviços de saúde (consultórios médico e odontológico, farmácias), educação (creche, jardins de infância e duas escolas), abastecimento (armazém, açougue e restaurante), lazer (teatro, salão de baile, quadras esportivas, praça e coreto) e serviços de apoio (policiamento e serviço de transporte escolar).

Dentre todos os itens descritos, encontrou-se ou imagens registrando a existência do edifício, como restaurante, por exemplo, ou ao menos uma citação de alguém sobre aquele prédio. No entanto, no que se refere ao teatro, ele não chegou a ser construído, pois descobriu-se que as crianças brincaram no que seria o seu alicerce durante muito tempo, antes da venda do terreno para uma outra indústria, que agora fica logo na entrada da Vila.

A questão ficava ainda mais complicada quando se perguntava aos moradores se houve um teatro na Vila. Muitos se confundiram, pois há uma atividade recente de um grupo de teatro, chamado Grupo XIX de Teatro, que tem realizado espetáculos na Vila, realizando uma residência artística e ocupando os prédios abandonados, propondo inclusive um debate sobre a utilização destes espaços públicos e sua inserção na cidade.

Ou seja, para eles, sempre houve teatro dentro de um edifício teatral construído para este fim. Mas se não havia o prédio... Se ele não foi construído? Para piorar, apareceram depoimentos de outros moradores, bem mais antigos e já falecidos, que falavam de teatro na Vila. Chegou-se, temporariamente, à seguinte conclusão: é verdade que o Dr. Jorge Street levava grupos de teatro para se apresentarem na Vila. Mas não em um teatro, e provavelmente, no clube, que era chamado de “cassino”. O termo cassino foi proibido na década de 1930, no país como um todo.

Porque se chegou a esta conclusão? Ao analisar os termos do contrato que Jorge Street assinou para contrariar novo empréstimo em 1922, de vinte e dois mil contos de réis¹⁰⁹, ele deu como garantia todos os ativos e bens da Companhia

¹⁰⁹ Apenas por uma questão de curiosidade, buscou-se aproximar qual seria o montante da dívida de Jorge Street. Em 1912, um conto de réis era um milhão de réis, o equivalente a 0,125 gramas de ouro

Nacional de Tecidos de Juta, com garantia hipotecária de seus imóveis. Eram três principais:

1- a Fábrica de Fiação e Tecelagem de Algodão Mara Zélia, situada na Freguesia do Belenzinho, cidade de São Paulo, com área total de 214.110 m² com as seguintes seções: tinturaria, estampania, mercerização, tecelagem e fiação

2-A Vila Operária Maria Zélia com: creche, jardim-de-infância, dois grupos escolares, restaurante, sede de sociedade de operários da fábrica e escoteiros, armazém de comestíveis e fazendas, farmácia e gabinete médico, igreja, cassino (sic) e 181 casas térreas para residência de empregados e operários, mais um edifício térreo com 26 apartamentos para residência de operários solteiros;

3- A Fábrica de Fiação e Tecelagem de Juta Santana e suas dependências: edifícios da fábrica com 1482 teares e 16000 fusos, 03 armazéns e vila operária.

Ou seja, no item 02 deveria constar um teatro. Só que ele não existiu, não chegou a ser construído. Buscou-se, inclusive, no CONDEPHAAT e no Arquivo Municipal a planta do referido teatro, mas ela não foi encontrada ainda. Talvez porque não exista ou não tenha existido, ainda que esta seja uma questão menor: há uma fábrica no local onde ele deveria estar.

3.3.4.Uma visão geral dos prédios

A seguir, sempre que possível, o projeto do prédio ou uma imagem original dele e o que sobrou hoje, com suas características principais.

22 K. Se ele devia 22.000 contos de réis, era isso o que ele devia: 22.000.000.000. Transformado este valor em ouro, daria a “bagatela” de 2.750 kgs de ouro. Estimando o grama do ouro à R\$65, 35, o montante da dívida era R\$179.712.500,00, ou seja, 180 milhões de reais – cerca de 60 milhões de euros.

3.3.4.1. Creche e jardim-de-infância

Eva Blay (1985: 226) cita que a escola e a creche empregavam pessoal leigo e o único religioso da Vila era um padre católico responsável pela igreja. Dona Deolinda, antiga moradora deu este depoimento à Eva Blay em 1985 (aos 66 anos), sobre a rotina na creche:

A mãe acabava a dieta e a criança já podia estar na creche. Ficava ao dia inteiro. A mãe só vinha apara amamentar. Minha mãe vinha três ou quatro vezes para dar de mamar. A creche não era paga. (...) Jardim da infância era de quarenta dias até quatro, cinco, seis anos. Depois ia para a escola. No jardim era como no pré, faziam desenho, brincava. Almoçava, tomava banho. Tinha médico.

A creche foi comprada pela Goodyear e desmontada em 1939.



Fig. 47- Refeitório de crianças, no jardim-de-infância. (1919)



Fig.48- Interior de uma das salas de aula do jardim-de-infância. (1919)

3.3.4.2. Escola de Meninas e Escola de Meninos

O projeto das escolas é quase igual – elas ficavam frente a frente, na mesma rua, e os projetos são como seguem nas páginas seguintes.

A Escola das Meninas tinha aproximadamente 1400 m² e a dos Meninos 1581 m². No pavimento térreo, estavam quatro salas de aula, um pátio enorme, a sala do diretor, uma sala de professores, copa, vestíbulo e a portaria com uma comunicação interna que dava acesso ao que se supõem tenham sido as dependências de um zelador da escola. No pavimento superior, estavam mais seis salas de aula, além de banheiros. No que se denominou de casa do zelador, quatro quartos, copa e banheiro.

A escola não era paga e o acesso era aberto aos que desejavam estudar. Não se tem notícias de alfabetização de adultos em 1919. Eva Blay conta que em 1985 visitou a Vila e a Escola de Meninas estava operando, com uma escola particular. A Escola de Meninos estava em reforma.

A situação hoje não é das mais animadoras.



VISTA GERAL

Figura 49- Estudo elaborado pelo autor sobre planta de 1912. Vista geral dos edifícios Escola de Meninas e Escola de Meninos.

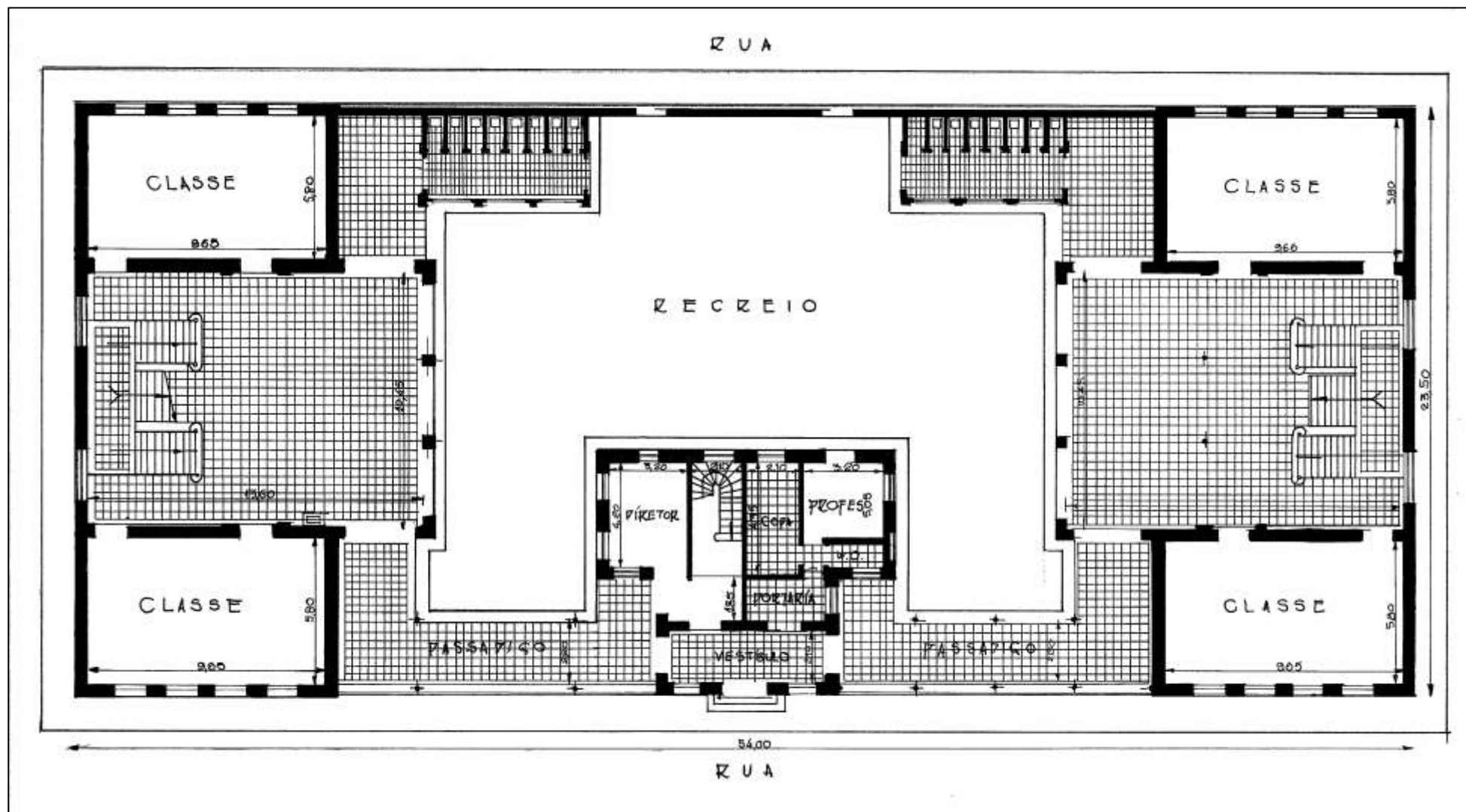


Figura 50- Estudo elaborado pelo autor sobre planta de 1912. Planta baixa do pavimento térreo dos edifícios Escola de Meninas e Escola de Meninos.

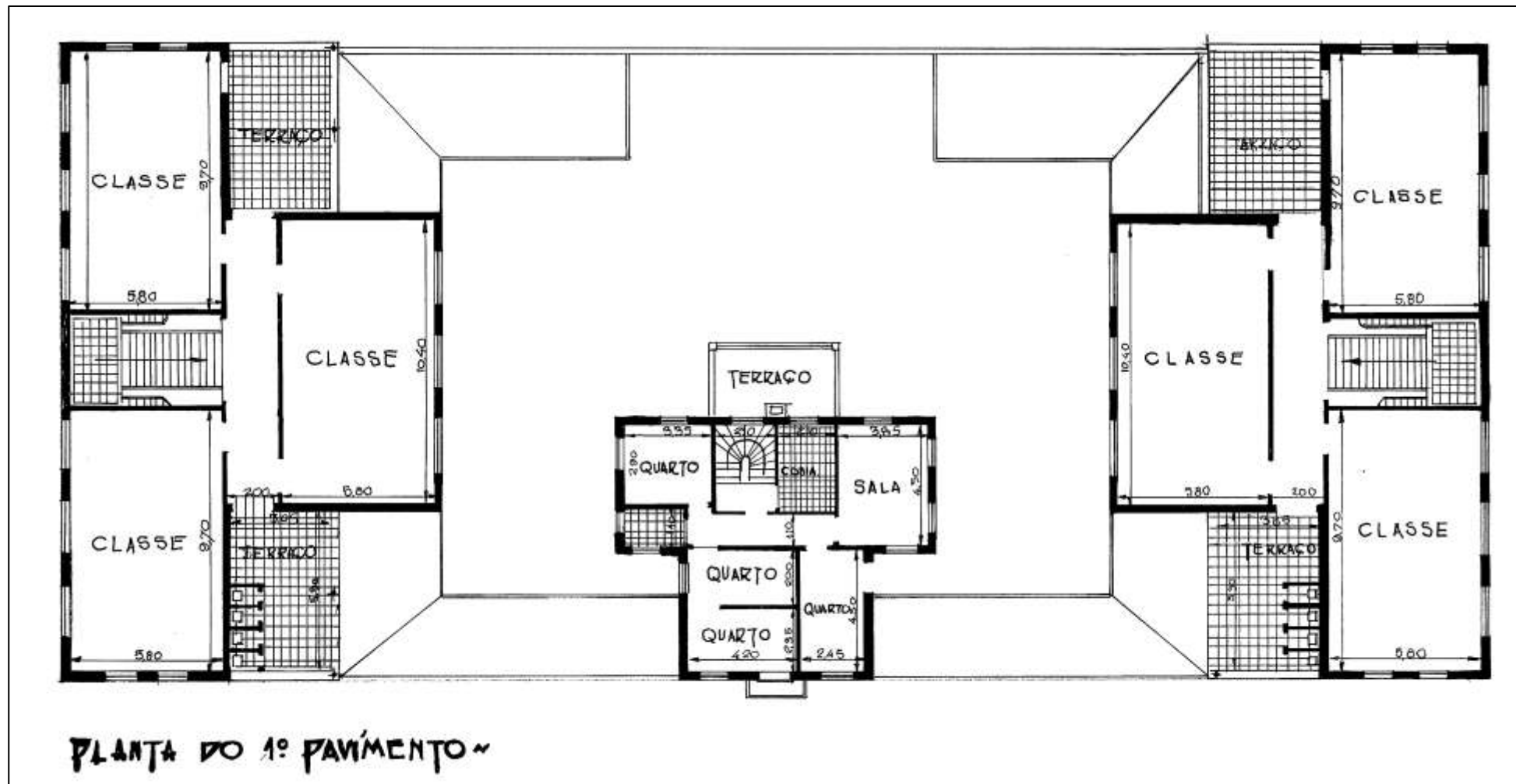


Figura 51- Estudo elaborado pelo autor sobre planta de 1912. 1º pavimento dos edifícios Escola de Meninas e Escola de Meninos.

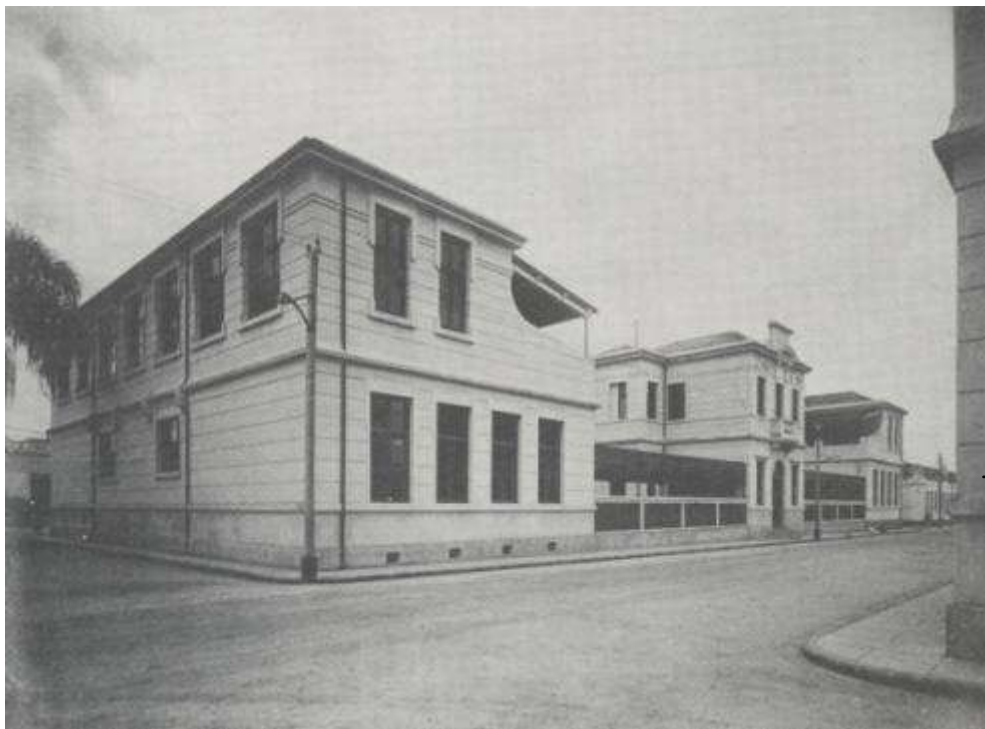


Figura 54- A Escola de Meninos em 1919. (Acervo Família Scarpa)



Fig.55- Uma foto de formandos da década de 1920, no Grupo Escolar Maria Zélia.



Figura 53- Ao lado, foto atual (2009) da Escola de Meninos. Ruínas.



Figura 52- A mesma escada da foto de 1920. O teto caiu. Foto de 2009, de Fausto Viana.



Em 2004, houve um projeto de revitalização da Vila Maria Zélia, da qual participaram vários órgãos da prefeitura da cidade de São Paulo. Eles apresentaram um trabalho com o seguinte tema: *Projeto de Desenvolvimento Local e Revitalização da Vila Maria Zélia: a implantação do Museu do Trabalho da Cidade de São Paulo*. O Museu do Trabalho, nos moldes sonhados, não chegou a ser implementado, mas o que se deseja resgatar neste momento é a avaliação feita pela equipe do projeto das escolas. (o quadro a seguir foi retirado do Projeto, exatamente como está, mas com diferença de formatação)

Endereço	Descrição	Registro fotográfico
Escola de Meninas, Rua Adilson Farias Claro, nº 46 A	O edifício tem aproximadamente 1400 m ² e dois pavimentos e se encontra num alto nível de deterioração, sendo que algumas das alvenarias externas estão em ruínas. A cobertura está comprometida, sendo inexistente no bloco leste da construção. Nível 2 de preservação - fachadas e áreas comuns.	
Escola de Meninos, Rua Adilson Farias Claro, nº 88	Com aproximadamente 1400 m ² é um edifício conservado, e mantém alguma integridade de alvenarias e cobertura, incluindo madeiramento e telhas. Nível de Preservação 1 – preservação integral.	

A situação atual é bastante diferente. Os dois prédios estão abandonados. A Escola de Meninos sofreu, comparativamente, um desgaste muito maior. Uma das explicações, por mais incrível que possa parecer, foi a infiltração de água. Pelos buracos que ficaram nas paredes pela retirada, por roubo, do encanamento original, que era de cobre e deve ter sido vendida para ferro-velho. A água penetrou pela estrutura e causou danos bastante graves. Na Escola de Meninas, não há mais telhado. A estrutura toda está aberta e sujeita à ação de vândalos.

3.3.4.3. Quarteirão dos solteiros

Este quarteirão ainda existe, mas todos os dormitórios foram transformados em casas. O aluguel destes dormitórios era por volta de 10 mil réis. O Dr. Street não aceitava dormitórios coletivos. Primeiro, por uma questão de higiene e bem estar. Também acredita-se que era uma situação mais repressora, impedindo a promiscuidade e outras

situações que agrupamentos deste tipo podem sugerir. O prédio era comprido e estava dividido em 14 apartamentos, além de salas de estar e jantar, sala de costura, cozinha, seis banheiros, uma sala de banhos e dois tanques.



Figura 56- - Estudo elaborado pelo autor sobre projeto de Luiz Magnani. Planta da residência dos solteiros.

3.3.4.4. Açougue e farmácia

Ainda existem, mas estão desativados há tanto tempo que ninguém consegue precisar datas.

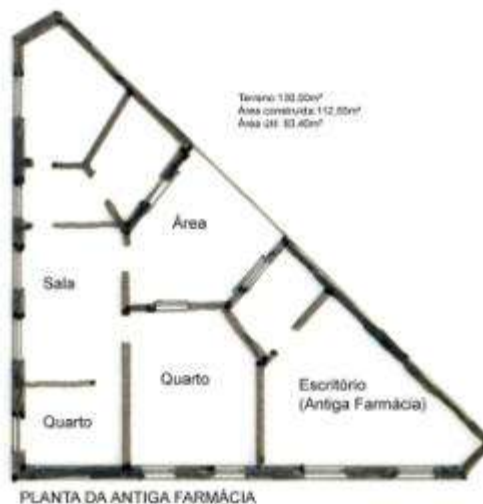


Figura 57- - Estudo elaborado pelo autor sobre projeto de Luiz Magnani. Planta da Antiga Farmácia.

3.3.4.5. Restaurante



Figura 58- O prédio do restaurante em 2009. (Foto: Fausto Viana)

O prédio do restaurante ainda existe. No passado, abrigava a chapelaria e uma sapataria. Depois, entraram também uma padaria e uma sorveteria. Os bailes eram no andar superior. O *Projeto de Desenvolvimento Local e Revitalização da Vila Maria Zélia* avaliou da seguinte forma a situação do edifício:

Endereço	Descrição	Registro fotográfico
Galpão, Rua Mário Costa, nº 18.	Este galpão de 1200 m ² era originalmente o armazém da Vila. O imóvel apresenta um grau de deterioração alto. Os elementos originais das fachadas não foram alterados e a cobertura apresenta comprometimento do madeiramento e do telhado. Não está ocupado por nenhuma atividade. Nível de Preservação 1 – preservação integral do edifício	

Em 2010, o galpão está limpo dentro – sem entulho – e foi feita uma cobertura provisória em 2009.

3.3.4.6. Igreja

A igreja talvez seja o único edifício que nunca parou com suas atividades. A igreja está muito bem conservada, ainda que haja denúncias de que o padre atual promove mudanças no prédio que é tombado pelo patrimônio histórico sem autorização.

Os livros de Registro de Batismos da Capela São José¹¹⁰ trazem dados muito interessantes sobre o perfil dos moradores da Vila e dos arredores, já que estes também podiam batizar suas crianças na Capela: dos casos estudados, 364 batismos, 29,12% dos pais eram portugueses; paulistas e paulistanos, 27,06%; italianos, 26,92%; espanhóis, 4,12%; brasileiros sem nacionalidade explícita 3,43% e 3,57% pessoas sem dados. Os dados não se referem ao todo da Vila, naturalmente, mas servem para dar uma idéia, uma amostragem de quem seriam os funcionários da Vila no período.

3.3.4.7. Armazém

O prédio do armazém ainda resiste e está ocupado na parte de cima por famílias e na parte de baixo pelo Grupo XIX de Teatro, que faz na Vila uma residência artística.

Mais uma vez, Dona Deolinda dá seu depoimento sobre o Armazém: “Aqui era o armazém, se comprava e se descontava no pagamento. Não tinha dono, o armazém era da firma. Às vezes, depois do desconto, sobrava um pouco.”

O armazém mantinha também armarinhos, para venda de materiais e tecidos. Não vendia sapatos, pois estes podiam ser comprados em loja próxima, fora da Vila, mas que também eram anotados no salário do operário.

¹¹⁰ Os livros foram estudados por Almira Teixeira, em 1990, na página 94. Os livros estão no Acervo da Cúria Metropolitana de São Paulo, e são do período entre 1918 e 1924, enquanto Jorge Street esteve à frente da Companhia Nacional de Tecidos de Juta.



Figuras 61, 62 e 63- Capela de São José em 2009 (Fotos: Fausto Viana)



Figuras 64 e 65 - O Armazém (lado esquerdo) e visão interna do Armazém em 1919. (Acervo Família Scarpa)



Figuras 66, 67 e 68- O Armazém em 2009. (Fotos: Fausto Viana)

3.3.4.8. Teatro, Casa das máquinas e Coreto

Como já foi dito na **página xx**, o teatro nunca saiu do alicerce, e a área em que estava foi vendida, sendo separada da Vila. Em relação ao coreto, achou-se uma foto que mostra sua localização, próxima à Rua Um, na transição da Vila para a Fábrica. Ele foi removido e destruído na década de 1930, mais precisamente em 39, quando a GoodYear comprou a área.



Figura 69- O coreto está quase do lado direito da foto,

3.3.4.9. Praça de esportes

A Vila manteve um time de futebol que fez fama entre o operariado, conforme afirma TEIXEIRA (1990). Ela diz que o jogo de futebol constituía lazer atrativo ao operariado e elemento de controle de força de trabalho; nada escapava ao controle do empresário. Street fornecia o uniforme e as “peladas” acompanhadas de música eram um evento social. A área de esportes de 1912 foi desmanchada para instalação de um hospital nos anos 80. Há uma nova área de esportes, nos fundos da Vila.

3.4. Enfim, as moradias e as regras para viver na Vila

Pode-se imaginar a disputa para morar nas casas da Vila. Por vários motivos: a Vila era mesmo um lugar muito agradável e bonito. Naquele lugar distante da cidade, mantinha, como uma cidadela, tudo que era essencial à sobrevivência do operário. Era próxima ao trabalho – dentro do trabalho, quase – tinha igreja, creche, escolas... Tudo podia ser feito a pé, sem despesas de transporte e locomoção. Tinha lazer.

Mas não era exatamente tão fácil assim viver sob as regras da Vila. O administrador, o Sr. Torres, era quem selecionava os moradores das casas operárias. TEIXEIRA (1990) concluiu que ele apresentava preferência pelas famílias numerosas, deixando implícita a vinculação entre o número de habitantes – trabalhadores e o tamanho das casas. Não se pode esquecer que quanto mais pessoas, mais funcionários para a fábrica.

Havia várias regras, mas uma delas era a de que ninguém poderia dormir nas salas das casas. Havia um fiscal que passava para ver se ninguém dormia na sala, o que impedia, inclusive, que se colocassem sofás na sala. Não era permitido sublocar quartos ou partes da casa, e nem era permitida a permanência de pessoas que não pertenciam à família moradora. Ou seja, todos que moravam, trabalhavam na Vila Maria Zélia. O aluguel variava de acordo com o tamanho da casa. Uma casa de dois cômodos custava 25 mil réis – o salário de um operário era de 120 mil réis e o de uma operária, 100 mil. Todos pagavam uma taxa igual de 8 mil réis de água e cada casa tinha seu relógio de luz. A manutenção das casas era por conta da Companhia Nacional de Tecidos de Juta e, segundo relatos, eles mantinham tudo impecavelmente em ordem.

Relata ainda TEIXEIRA que a higiene das ruas e a conservação das casas eram valorizadas pela administração da Vila. Na primavera havia um concurso para eleger o jardim mais bonito da Vila.

Mas nada na Vila era tão liberal assim. Atrás da porta de entrada da casa dos operários havia um quadro com vinte regras do operariado, para disciplinar sua conduta no domicílio, nas relações sociais e no lazer, o que fazia com que o controle sobre o operário não se restringisse à fábrica. Não era permitido barulho depois das 21hs, não era

permitido namorar nas dependências da Vila, só no portão ou dentro de casa. As crianças não podiam brincar nas ruas, porque tinha escola. Não podiam beber álcool, não podiam dar festas sem avisar. As moças só poderiam entrar nos bailes acompanhadas de suas mães. E estas foram apenas algumas regras lembradas em depoimento por antigos moradores.

As casas também eram distribuídas em função do cargo do operário na fábrica. As maiores eram destinadas ao administrador, mestres e aos operários mais qualificados. Também tinham prioridade os funcionários mais antigos ou com famílias mais numerosas.

Havia seis tipos básicos de casa, como será visto nas figuras das páginas seguintes:

Tipo A	Casa com jardim, sala, quarto, cozinha, banheiro e área de serviço Área total: 74,75 m ²
Tipo A-1	Casa com jardim, sala, dois quartos, cozinha, banheiro e área de serviço. Área total: 81,65 m ² .
Tipo B	Sala, três quartos, cozinha, banheiro. Área total: 74,75 m ²
Tipo B-1	Sala, três quartos, cozinha, banheiro. Área total: 81,65 m ²
Tipo C	Jardim, entrada lateral, sala, três quartos, cozinha, banheiro, área de serviço. Área total: 110,40 m ²
Tipo D	Varanda, jardim, sala, dois quartos, cozinha, banheiro e área de serviço. Área total: 91,12 m ² .

A construção era de boa qualidade, assoalhada em madeira de pinho-de-riça, janelas e portas em madeira maciça.

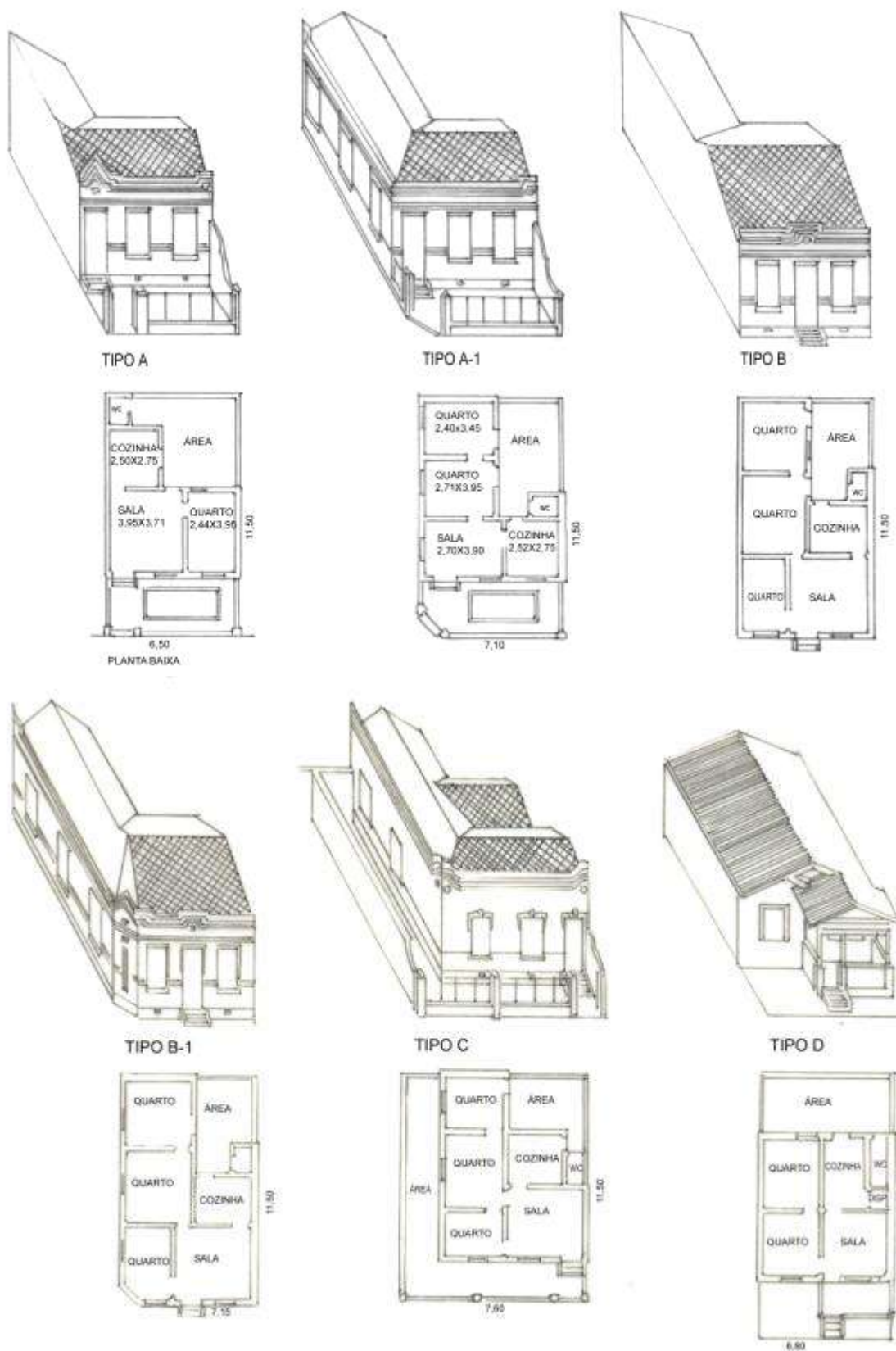


Figura 70- As diferentes tipologias das casas da Vila. Trabalho do autor sobre original do arquiteto Luiz Antonio Combiaghi Magnani, do Acervo do Departamento do Patrimônio Histórico- PMSP



FACHADA ORIGINAL RUA 6, NºS 164 A 167



FACHADA ORIGINAL RUA 3, NºS 55 A 57

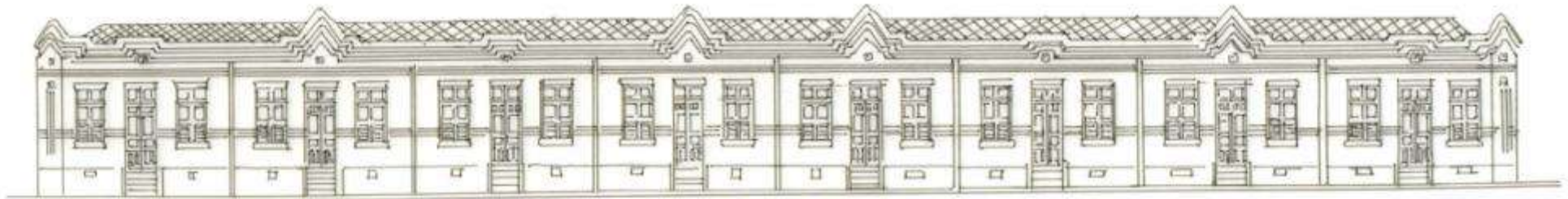


FACHADA ORIGINAL RUA 3, NºS 43 a 46

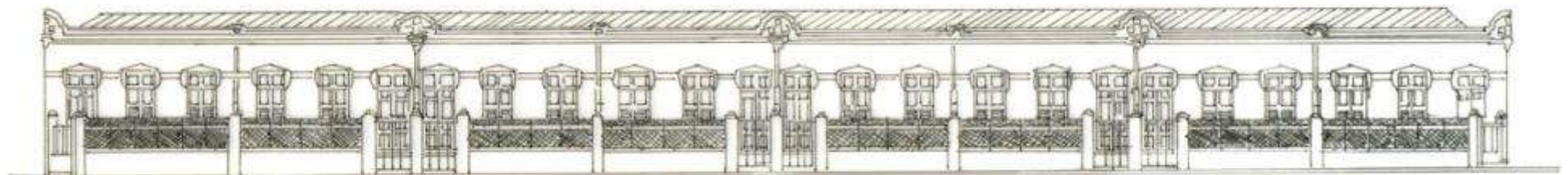
Figura 71- As diferentes fachadas das casas da Vila. Trabalho do autor sobre desenhos originais de Luiz Magnani.



FACHADA ORIGINAL RUA 4, NºS 69 A 72



FACHADA ORIGINAL RUA 5, NºS 151 A 158



FACHADA ORIGINAL RUA 5, NºS 99 A 106

Figura 72- As diferentes fachadas das casas da Vila. Trabalho do autor sobre desenhos originais de Luiz Magnani.

3.5.Os moradores da Vila ontem e hoje

Os moradores da Vila foram, no período em que Jorge Street esteve à frente da Companhia Nacional de Tecidos de Juta, basicamente operários da fábrica. Apenas como exercício, sem dados oficiais que suportem esta teoria, estimou-se que cada casa, uma pela outra, poderia abrigar no máximo cinco pessoas, o que faria com que o número de operários morando na Vila fosse de 931, considerando-se os dados oficiais fornecidos ao banco que fez o empréstimo em 1922 – 181 casas térreas e 26 apartamentos para acomodação dos solteiros.

A Vila seguiu a seguinte trajetória:

1917- Inauguração

1923- Saída de Jorge Street da direção da Companhia Nacional de Tecidos de Juta

1924 a 1928- venda da Vila para os Scarpa. A Vila é rebatizada com o nome Vila Scarpa

1929- O grupo Guinle retoma a Vila e restitui o nome Vila Maria Zélia. A Vila, em seguida, passa para as mãos do Estado, particularmente ao IAPI (Instituto de Aposentadoria de Pensão dos Industriários) e depois ao INPS (Instituto Nacional de Previdência Social), por dívidas fiscais

1936-1937- A Vila funciona como presídio político. É feita uma curiosa experiência, a Universidade Maria Zélia

1939- A GoodYear compra a área da fábrica, a creche e o jardim de infância. O coreto e dezoito casas da Rua Um, são destruídos e incorporados à Fábrica

1939-1968- Moradores pagam aluguel para o IAPI

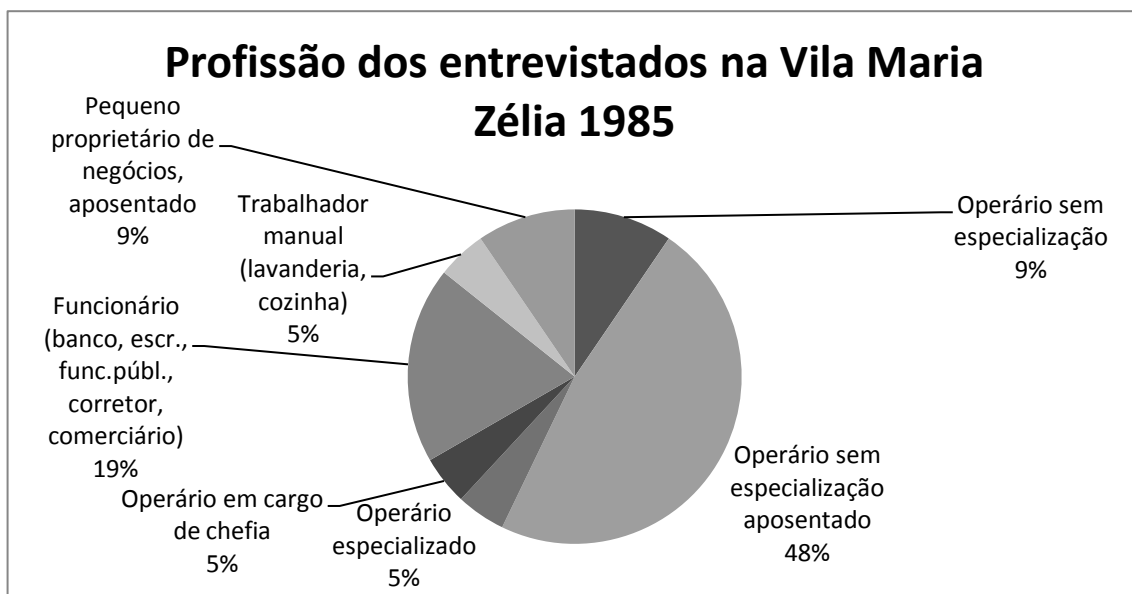
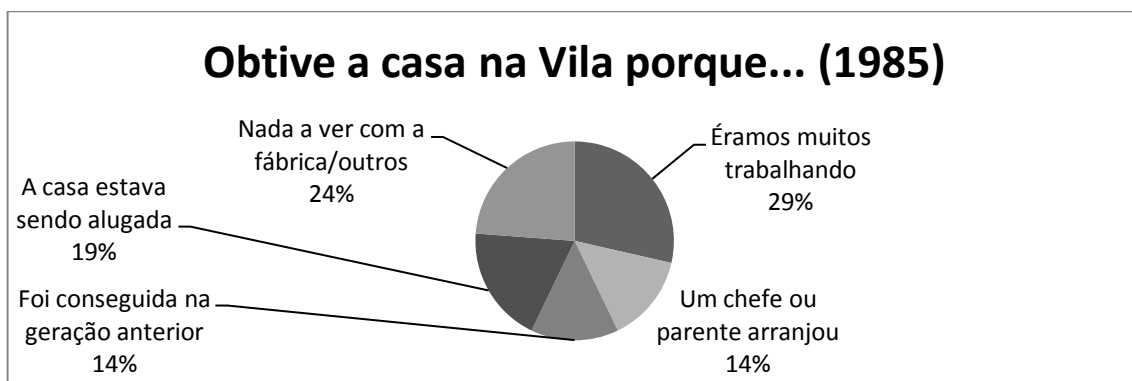
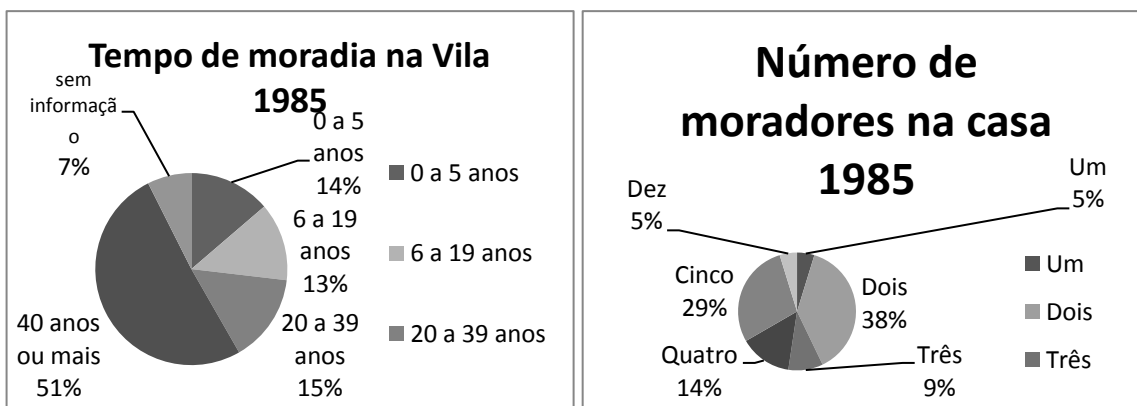
1969- Os moradores puderam comprar suas casas, pagando prestações pelo BNH (Banco Nacional da Habitação)

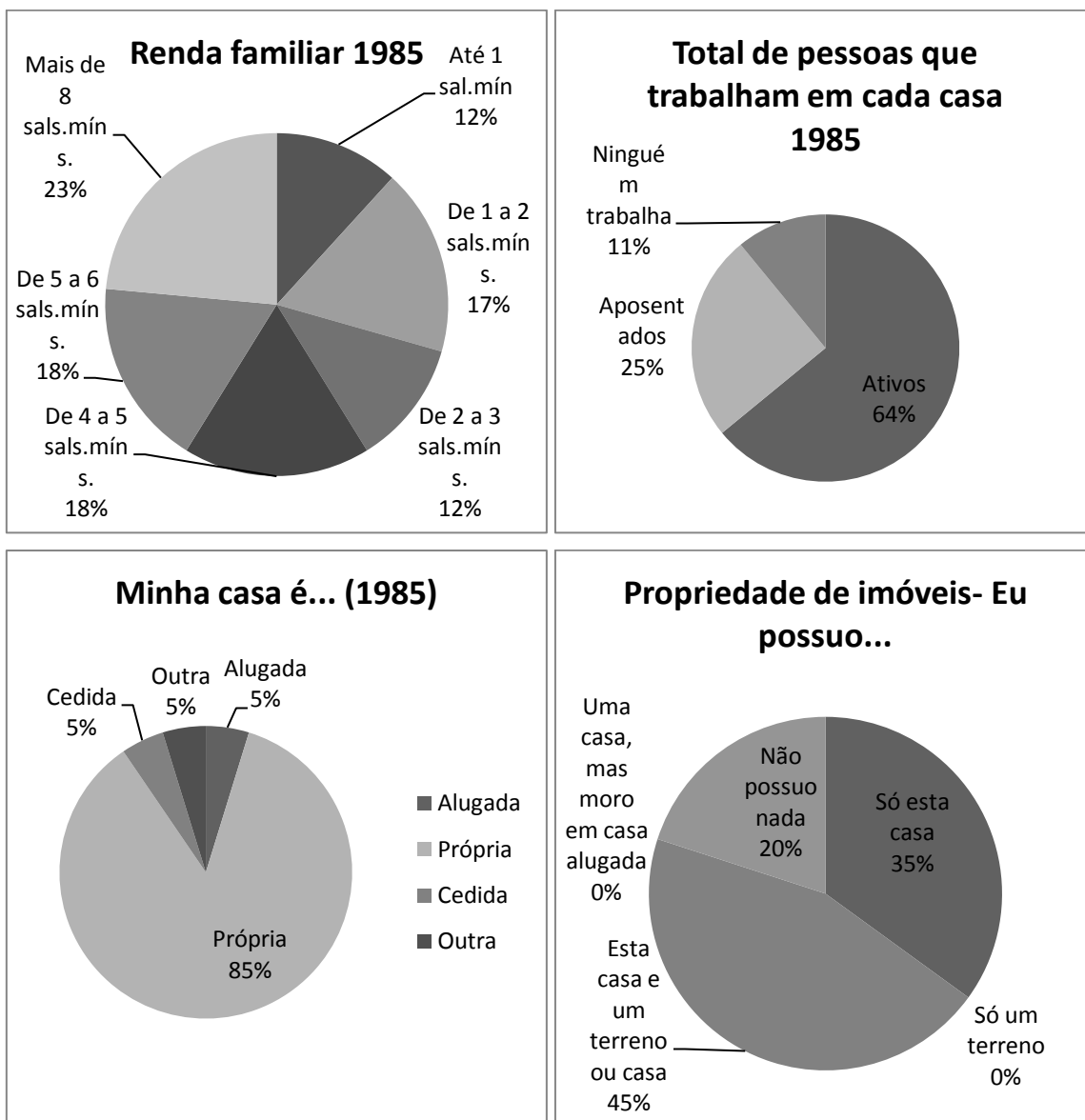
1979- A Vila, que era totalmente particular, é transformada em logradouro público

1996- Há uma nova autorização e a Vila pode ser fechada, isolada da rua.

Em 1985, Eva Blay fez um novo levantamento que acusou 178 residências, distribuídas por nove ruas. Com relação aos moradores, TEIXEIRA afirma que em 1985, ano de sua pesquisa, ela levantou que 60% dos moradores ainda eram descendentes dos trabalhadores de Scarpa e Street.

Resgatou-se uma importante pesquisa apresentada por Eva Blay em 1985, com dados sobre os moradores da Vila:





Naturalmente, de 1985 a 2010 muitas coisas mudaram. Mas vale o esforço rever estes dados para futuros estudos comparativos. Em 1985, 51% dos moradores já estavam na Vila há 40 anos ou mais. (Se compararmos estes dados com os de TEIXEIRA, veremos que ela constatou que 60% dos moradores ainda eram descendentes dos trabalhadores de Street e/ou Scarpa).

A média de moradores por casa não era tão alta quanto se poderia supor. 38% das casas eram habitadas por duas pessoas, e 29 % por cinco. Apenas uma casa, na ocasião, apresentou um número grande de moradores: dez. Obtiveram a casa por terem sido muitos trabalhando na fábrica, no passado, ou a casa foi arranjada por alguém. 19% dos moradores avisaram que a casa era alugada. Mas é curioso

notar que, na pesquisa sobre propriedade do imóvel, 85% dos moradores responderam que a casa era própria, mesmo diante dos inúmeros problemas que ainda atravessavam com o INSS.

48 % dos moradores de então eram aposentados. As faixas salariais estavam bem distribuídas, mas chama a atenção o fato de 23% dos moradores receberem acima de oito salários mínimos. 64% das pessoas da casa eram ativas – o que quer dizer que, mesmo aposentada, a pessoa deveria ter algum outro trabalho. Com relação à propriedade de imóveis, 35% dos entrevistados afirmaram possuir apenas aquela casa, enquanto 45% ainda afirmaram ter uma outra casa ou terreno. A densidade demográfica da Vila era então era de cerca de 9028 habitantes por quilômetro quadrado¹¹¹.

3.6.A pesquisa de 2004 do *Projeto de Revitalização*

A equipe do Projeto de Revitalização fez um excelente trabalho, bastante focado na linha de implementação do projeto de instalação do Museu do Trabalho. Considerou-se importante resgatar os dados desta pesquisa por vários motivos, além da qualidade.

- 1- Era uma pesquisa feita por uma equipe competente. Entre eles estava uma museóloga.
- 2- A pesquisa tinha, ainda que não expresso abertamente, um forte vínculo com a Sociomuseologia, por vários motivos, dentre os quais destaco: a pesquisa queria saber o que realmente a população desejava fazer com aqueles prédios; que tipo de preocupação as mudanças trariam e o que aquilo ia significar na vida cotidiana da Vila; se eles conseguiriam o apoio da comunidade para a implantação do museu, enfim, uma preocupação comunitária significativa. Houve reuniões com a comunidade, foram feitos esclarecimentos, a participação foi efetiva.

¹¹¹ Considerando o pedaço da Vila que sobrou, de cerca de 72.000 m² e usando a média de moradores de então, 632.

3- O investimento de pessoal e tempo feito. Como esta pesquisa de doutoramento não dispõe de verbas para contratar a equipe que foi empregada então, e pelo curto espaço de tempo entre aquela proposta e esta, considerou-se válido considerar os dados obtidos anteriormente, conjugando-os com os dados da subprefeitura da Móoca, que engloba a Vila Maria Zélia.

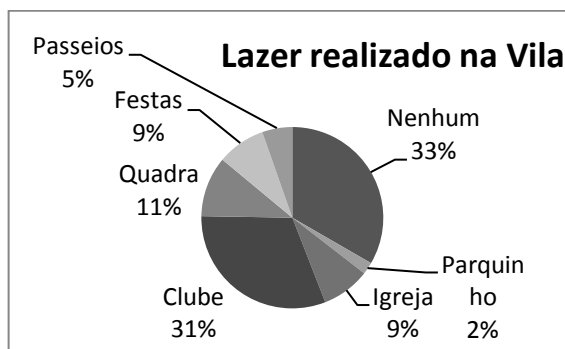
4- O trabalho anterior não foi realizado por uma entidade privada, visando lucros ou qualquer outra manobra que resultasse em benefícios financeiros. As entidades envolvidas eram todas órgãos da administração pública, da Prefeitura do Município de São Paulo, a saber:

- Secretaria do Desenvolvimento, Trabalho e Solidariedade, representada nas reuniões por Cristiane Bibiano Silva e Rener Padilha
- Subprefeitura da Móoca, representada por Lisete Lidia de Silvio e Lilian Amaral Jardim
- Secretaria do Verde e do Meio Ambiente, representada por Marco Aurélio V.L. de Mattos
- Secretaria da Cultura, representada por Elaine da Costa Mesquita e Cristina Bruno

Trabalhou-se com um universo de 176 residências, por amostragem na parte das respostas do questionário. Alguns dados levantados estão a seguir.

83% dos moradores eram proprietários das suas casas (contra 85%, em 1985). 52 % dos moradores não eram associados da Sociedade Amigos da Vila Maria Zélia, uma associação de moradores que promove diversas atividades na Vila. Apesar de não serem associados, os moradores afirmaram que frequentam área de lazer e a sede da organização, nos fundos da Vila. Alguns moradores afirmaram também que mesmo não participando, tinham alguém da família que era associado.

Com relação ao lazer realizado na Vila, encontrou-se o seguinte quadro de opções:

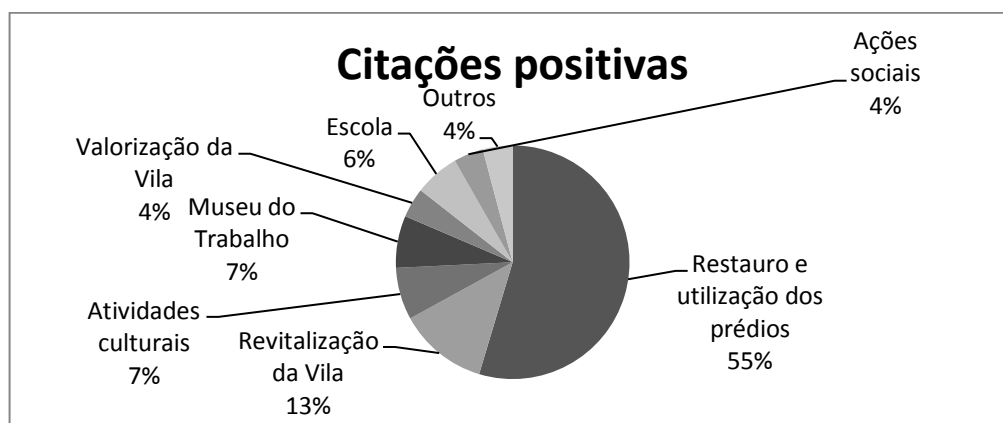


Contra os preocupantes 33% de quem não tem lazer nenhum, 31% usam o clube nas suas atividades recreativas. Vale lembrar que o “clube” tem pistas de bocha, quadra, mesas de jogos. Não há piscina, por exemplo.

3.7.A proposta do Museu do Trabalho em 2004 para os moradores

Um número considerado importante é que 93% dos moradores disseram conhecer o projeto e saber do que se tratava. Duas coisas podem ser mensuradas aqui: a extensão do trabalho de divulgação feita pelos trabalhadores do projeto e também o interesse dos moradores em saber mais sobre ele, para o bem e para o mal: muitos querem saber para impedir qualquer atividade lá, preferindo a situação de abandono dos edifícios públicos.

Para os que se mostraram conhecedores do projeto, foram feitas perguntas abertas para se obter respostas espontâneas sobre aspectos negativos e positivos do projeto. Eles obtiveram então 97 citações positivas e 45 negativas, com as quais elaboraram os seguintes gráficos das citações positivas e negativas:



A equipe formatou os dados considerando:

Restauro e utilização dos prédios tratava da reforma e término da situação de abandono destes. Isso é muito bom considerando-se que mais da metade dos moradores considera o restauro e a utilização importante. Na verdade, há que se avaliar outras coisas. Os prédios, por serem espaço de ruínas, passam a imagem de degradação, o que desvaloriza os imóveis da Vila. São perigosos também do ponto de vista de poderem abrigar marginais, além de outros tipos de problemas, como os sanitários: focos de mosquitos, doenças, etc. Não é raro ver na Vila as placas de “Não jogue lixo”, pois os próprios moradores utilizam os espaços abandonados – o que é de pasmar, em um espaço tão pequeno como a Vila e com locais específicos de coleta. O problema, por outro lado, é que muitos sugerem a demolição, com construção de casas populares, edifícios etc., dentro da área tombada, sem a menor preocupação histórica com o local.

Atividade culturais e ações sociais tratavam da boa aceitação dos fins propostos aos prédios;

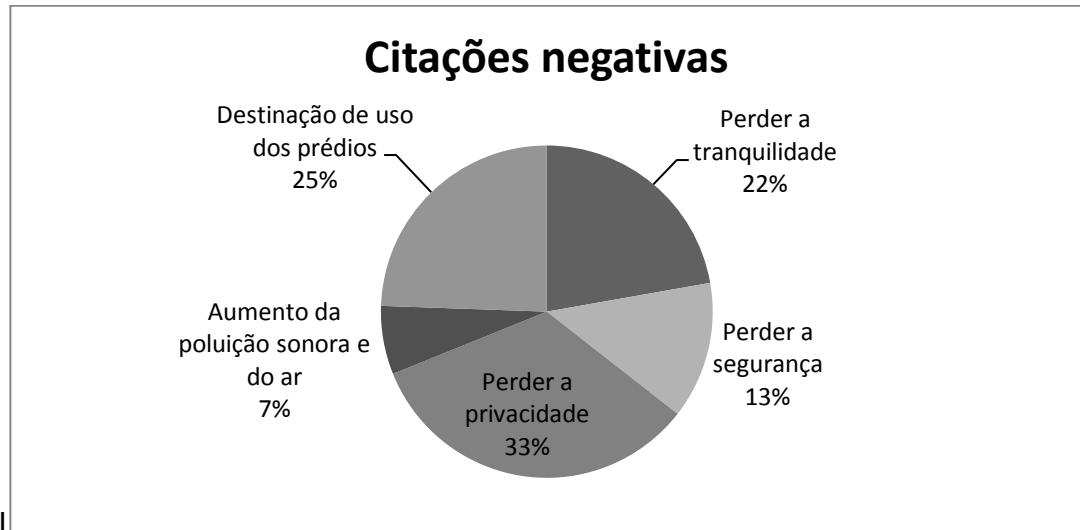
Valorização da Vila abrangia as respostas dos que entendiam que ao projeto traria valorização imobiliária;

Revitalização da Vila abrangia as citações dos que consideravam o conjunto da proposta como um todo;

Escola era a opção dos que consideravam o espaço destinado à formação como um ponto positivo;

Museu do Trabalho abrange as citações que consideram o espaço destinado à implantação do Projeto Museológico;

Outros- esta opção abrangia poucas citações, mas eles destacavam que valia lembrar a citação de uma moradora que considerava a participação dos moradores e a abertura do projeto para discussão como um aspecto positivo.



Para este gráfico, a equipe estabeleceu que **destinação de uso dos prédios** fazia alusão às citações que não consideravam boas as sugestões de uso propostas. **Implantação do Museu do Trabalho** foi lembrada como aspecto negativo, que a equipe associava à conotação pejorativa que a palavra museu evoca (Nota: para aqueles que não sabem o significado dela, o que ressalta a formação educativa que o grupo da Vila precisa).

Entre os dados mais preocupantes, o que os moradores da Vila temem é a **perda da tranqüilidade, da privacidade e da segurança**, além **do aumento da poluição sonora e do ar**.

Há, no entanto, um dado novo que não pode passar despercebido. O projeto proposto pela equipe não foi adiante e não foi implementado, mas deve-se ressaltar o fato de que os moradores foram até o prédio do armazém e montaram lá um pequeno Museu da Vila, com imagens e alguns objetos. O que faz pensar que eles reproduziram **exatamente** aquilo que tinham em mente – museu como local de coisas velhas. Eles não buscaram o apoio ou idéia de ninguém de museologia e o local ficou realmente um atulhado de coisas, que só vão reforçar a ideia de “ir contra” dos moradores. Poucas e boas ideias poderiam ter sido implementadas, sem custo tão vultoso, como por exemplo iluminação suficiente e locais em que as pessoas pudessem sentar e ouvir os velhos moradores dando depoimentos sobre a Vila. Esta pesquisa está levantando este material e pretende incluir no plano

museológico este núcleo de Museu da Vila. Estas pequenas atitudes, ainda que por um viés meio torto, podem e devem ser incorporadas em um projeto de musealização do espaço.

A pesquisa da equipe de implantação do Museu do Trabalho apurou ainda dados animadores: 56% dos moradores disseram que gostariam de desenvolver atividades junto ao projeto, o que é um índice muito bom de participação.

3.8. Perfil da Vila hoje

De acordo com dados da Prefeitura da Cidade de São Paulo¹¹², a Vila Maria Zélia está inserida na subprefeitura da Mooca, que tem 7,12 km², com uma população em declínio desde 1996, atualmente de 80.000 pessoas. A Vila tem 0,07 km² e sua população consta de 600 almas. Se o índice demográfico da subprefeitura da Mooca é de 11.301,12 hab / km², a Vila tem 8.571 hab / km². Em relação à cidade de São Paulo, o índice é mais alto. São Paulo tem índice demográfico de 7.288,81 hab / km², com uma população estimada em 11 milhões de pessoas, sem contar as cidades interligadas.

A Vila tem renda per capita de 4 salários mínimos. Todos os domicílios têm rede de água encanada – ainda que uma moradora não utilize, mas trata-se de opção pessoal. Todos têm rede de esgoto e lixo coletado.

Nas redondezas, há quatro escolas municipais, seis creches, dois centros desportivos municipais, catorze feiras livres, mais de 100 pizzarias, um hospital uma unidade básica de saúde (da Prefeitura, para atendimentos médicos). Há também por perto, na Mooca, um teatro e duas bibliotecas.

Ainda na redondeza, há uma estação do Metrô e linhas de ônibus disponíveis. Há também outros tipos de facilidades, como Delegacia de Polícia e agência dos Correios e Telégrafos.

¹¹² disponíveis em http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/subprefeituras/dados_demograficos/index.php?p=12851, acessado em 30 de janeiro de 2010.

Em toda a região há apenas um museu, o Memorial do Imigrante, na Rua Visconde de Parnaíba, também na Mooca, mas no mesmo subdistrito.

3.9. Projetos que a Vila já contemplou

O projeto mais sério que foi apurado foi o que descrevemos acima, o Projeto de Revitalização da Vila Maria Zélia, que tinha propostas muito claras e bem desenvolvidas. O objetivo principal do projeto era o desenvolvimento local a partir de um programa de revitalização da Vila Maria Zélia, por intermédio de ações museológicas de inclusão sócio-cultural e de valorização da memória – Museu do Trabalho¹¹³. Eram objetivos específicos implantar o Museu do Trabalho da Cidade de São Paulo, restaurar os edifícios tombados de propriedade o INSS e revitalizar a Vila Maria Zélia.

A Vila, no entanto, tem recebido muitos projetos. Muitas escolas e professores levam seus alunos até lá e pedem projetos, mas nada que realmente esteja *integrado* na vida da Vila. São aqueles prédios como poderiam ser quaisquer outros. Não é a questão histórica ou a importância daquele espaço social, não importam as pessoas que moram ali. São normalmente projetos técnicos, formativos para quem os desenvolve e não para quem vive lá e vai sofrer as alterações que os projetos propõem. E que, na verdade, não chegam a ir adiante porque a sua proposta não é essa – é apenas estudar, sondar possibilidades. Mas que têm um resultado, em opinião bastante sincera, danoso para a autoestima daquela comunidade. Que, mais uma vez, como seus antepassados – no que tange àqueles que ainda mantêm este vínculo – também recaem no mesmo erro de acreditar em políticas públicas eleitoreiras ou em pessoas que vão até lá, prometem muitas ações e mudanças e efetivamente não cumprem nada. Tem-se ouvido na Vila, histórias que são inacreditáveis, como políticos que vão até lá e prometem cargos na administração para pessoas da Vila. Que, por sua vez, não têm formação e nem capacidade para tal cargo, mas passam a nutrir esta falsa ilusão. Estas pessoas não passariam por concursos públicos, o que complica ainda mais a situação, pois se efetivamente a proposta acontecesse – o que se duvida – estas pessoas estariam totalmente

¹¹³ Texto do projeto, p. 8.

irregulares na administração pública, com a natural tendência de seguir repetindo padrões negativos de quem as admitiu de forma incorreta.

Há também uma série de conflitos internos dos moradores que parecem se escorar exatamente neste tipo de desvio – desta forma, nada se faz e tudo continua da maneira com que estão acostumados. Uma mudança de atitude da comunidade certamente se veria refletida na atuação do poder público.

Um novo projeto é urgente e ações concretas necessitam ser tomadas. Não apenas em função da comunidade, mas também do próprio patrimônio, que dia a dia se desfaz, em estragos que podem se tornar irreversíveis em breve.

CAPÍTULO 04

4.1. Introdução ao programa museológico

4.1.1. Museus de teatro no mundo

Há diversos museus de teatro pelo mundo e negar sua existência seria um ato de extrema inocência. Em primeiro lugar, porque seria um engano recusar a experiência prévia que estes museus – alguns com mais de cem anos – adquiriram ao longo dos tempos. O esforço será formar um sistema de interconexão com eles, para que participem da rede de referência proposta para este novo museu.

Dentre todos os museus, já que não será possível citar todos neste estudo acadêmico, destacam-se alguns por suas peculiaridades.

É o caso do Museu de Teatro, de Copenhague, criado em 1912, no Palácio Christiansborg. Talvez um dos museus mais curiosos, pois está localizado no teatro do palácio. O teatro foi construído em 1767, renovado em 1842 e depois ficou obsoleto para as novas tecnologias teatrais, além dos riscos de incêndio. Em 1922, mudaram o museu de teatro para o teatro, e as exposições acontecem no palco, nas laterais de acesso à platéia, no foyer, no café, na livraria, nos camarins...

A diretora do museu, Lisbet Grandjean, declarou que um museu de teatro é um lugar para uma experiência que desapareceu.

Quando se pensa no assunto, um museu da arte da performance, é um absurdo. Porque o que um museu de teatro busca documentar – a atuação no palco, a expressão artística que depende da interação entre os artistas e o seu diálogo com o público – desaparece a cada noite quando cai o pano. O que sobra são “as coisas” (*sic*) usadas no teatro para criar a performance: as palavras do autor, a música do compositor, os sketches do coreógrafo, os trajes, os cenários, adereços, programas, pôsteres, fotografias, vídeos. E claro, os performers. Todo este material pode ser reunido em um museu para produzir algum tipo de documentação, com a única exceção dos artistas propriamente ditos. (...) Em outras palavras, um museu de teatro não pode dar às gerações sucessivas a experiência que o público presente conseguiu. Mas o que nós podemos exibir são as pré-condições para aquela experiência, e através delas seguir linhas claras de discernimento entre o teatro do passado e aquele do presente e traçar paralelos. Em outras palavras, com a ajuda de material secundário, um museu de teatro pode despertar memórias em quem viu aquela performance ou pode tentar criar imagens nas mentes daqueles que não viram. Isto é o que um museu de teatro pode fazer e tem feito por muitos anos. A questão que permanece é como atingir isso, para a qual há provavelmente mais de uma resposta¹¹⁴.

¹¹⁴ GRANDEJAN, Lisbet. *The theater museum: a place for vanished experience*, artigo inserido na revista *Museum International*, vol. XIX, nº2, abril de 1997.

A declaração da diretora é emblemática no sentido de reforçar antigos padrões da museologia, bastante centrada no objeto tridimensional, colecionável, acumulável. Ela não tem uma preocupação que parece ser básica quando o olhar de quem planeja o museu envolve a sociomuseologia: as pessoas, que é o que este programa museológico do Museu de Teatro na cidade de São Paulo propõe. Falta no discurso da diretora uma “coisa” fundamental: não há teatro sem pessoas que o fazem, não há teatro sem pessoas que o vejam. Não há teatro sem as pessoas que o executam e o vivenciam, recebendo os efeitos benéficos desta arte milenar. E a relação palco-platéia é bilateral: dá-se e recebe-se ao mesmo tempo. Portanto, há uma grande quantidade de material aí que não são “coisas”: é patrimônio humano imaterial, de valor inestimável.

Esta é a grande contribuição do teatro e que as gerações futuras poderão vivenciar, não importando quando. O inconsciente popular traz estas informações sobre a mítica (a teatral, inclusive), facilmente acionáveis quando se vai fazer um espetáculo dramático.

Apesar de vários outros museus terem base de funcionamento similar a este da Dinamarca, poder-se-ia destacar também a Coleção de Teatro Suíço, que é um museu, arquivo e biblioteca, como eles o descrevem. Também traz uma exposição permanente – não é de longa duração, como seguem os mais modernos – chamada “Teatro, presente e passado”, mas que tem uma atividade muito interessante, por ser interativa: os visitantes podem manipular as maquetes de teatros antigos, utilizando os recursos de cena. Além de abrigar, claro, a coleção do incrível Adolphe Appia (1862-1928), um dos renovadores da cena contemporânea no mundo.

Agora, se é para impressionar alguém pela qualidade dos acervos, pelo tamanho da sede, pela tradição e pela emoção que o lugar causa, não se pode deixar de falar no Museu de Teatro Bakhrushin, de Moscou. Fundado por Alexsey Bakhrushin (1865-1929) em 1890, aberto ao público em 1894, o museu era a coleção pessoal do empresário, que foi também fundador da Sociedade Russa de Teatro. Foi o primeiro museu do gênero no mundo. Em 1913, transferiram-se para a sede atual. O museu conta com mais de um milhão e quinhentas mil peças de todo

tipo de material relacionado ao palco. Os acervos estão relacionados aos atores, cantores, bailarinos, compositores e outros artistas. Os assuntos cobrem teatro dramático, ópera, operetas, musicais, balé e dança, teatro para crianças, teatro de bonecos, teatro de variedades, arquitetura teatral, cinema, rádio e TV e outros.

Quer saber tudo sobre a atriz Vera Komissarzhevskaya (1864-1910)? Ou sobre o cantor Fiódor Ivanovitch Chaliapin (1873-1938)? Konstantin Stanislavski (1863-1938)? Se o edifício central do museu não for suficiente, visite os braços dele, instalados nos apartamentos do diretor Vasvolod Emeiljewich Meyerhold (1874-1940) ou a casa do dramaturgo Alexander Nikolajevich Ostrovsky (1823-1886). Mais um fato surpreendente do museu: é tão grande que além das diversas unidades, tem exposições itinerantes por toda a Rússia.

Apenas como curiosidade, o museu já estava instalado quando aconteceu a revolução russa, em 1917. Ninguém mexeu na coleção ou propôs o fechamento do museu, como aconteceu em diversas outras instituições.

Há museus de teatro, ao contrário do que se poderia imaginar pelo que foi dito destes museus mais colecionistas, que estão sempre se adequando, tentando novas propostas. É o caso do Museu do Teatro de Londres, que é ligado ao Victoria and Albert Museum e foi fechado por um período de tempo para reabrir em 2009, dentro da nova linha de curadoria aplicada ao museu como um todo. A coleção, enorme do ponto de vista material, tem agora novas galerias no museu, divididas por assunto. A galeria de entrada introduz temas das várias áreas cobertas pelo museu: teatro, dança, ópera, circo, marionetes, comédia, teatro musical, música popular e imagens projetadas. Há ainda salas de exposição para figurinos, produção (uma espécie de *making of*), design de cena (maquetes, desenhos, croquis), uma sala chamada de “Experimentação” (onde a pessoa pode sentar e ver trechos de peças e ouvir plateias), uma sala de maquiagem, outra para fotos de ensaios e promoção de espetáculos (cartazes, bilhetes etc.), e ainda uma sala para exposições temáticas de curta duração.

Há um sítio eletrônico da coleção que é tão bem elaborado que se pode ter uma idéia bem razoável do que o museu possui, ainda que em pequenas frações. Isso sem falar no sítio do próprio museu, que traz muitas outras novidades, dicas e sugestões, que com certeza vão ampliar a visita dos freqüentadores. Eis o link da coleção de teatro: http://www.vam.ac.uk/collections/theatre_performance/index.html

Há também workshops para crianças sobre vários assuntos, que devem ser marcados com pelo menos seis semanas de antecedência e tem um custo mínimo de 105 libras. Dá para acomodar até 25 crianças.

O SIBMAS

A Sociedade Internacional de Bibliotecas e Museus de Artes Cênicas (ou performativas) agrega todos os museus citados até agora e muitos outros, como o Museu de Teatro da Índia, da China, Japão, Portugal, Canadá etc.

É uma organização filiada ao ICOM, fundada em 1954 que tem por objetivo específico promover a pesquisa e facilitar a troca internacional de contatos e informações sobre coleções de artes cênicas. Mantém congressos que acontecem de dois em dois anos e publicam no ano seguinte ao encontro os resultados da reunião do ano anterior.

Os membros do SIBMAS estão também envolvidos em três projetos permanentes:

The World Directory on Theatre Museums and Libraries

The International Bibliography of Theatre

The World Encyclopedia of Contemporary Theatre

Desde 1954, os encontros já aconteceram em Viena, Barcelona, Roma, Paris, Londres, Helsinque, Antuérpia, Lisboa, Estocolmo, Mannheim, Nova York, Copenhague, Bruxelas, Gênova, Budapeste, Amsterdã, Munique, Varsóvia e até em Zagreb. No Brasil, nunca.

O sítio eletrônico da instituição é www.sibmas.org



4.1.2. Um museu que não é de teatro, mas é uma referência:

O Museu do Traje de São Brás de Alportel

Antes de passar ao programa museológico propriamente dito do Museu de Teatro, é importante apresentar um trabalho apresentado pelo autor na VIII Semana de Museus da USP¹¹⁵, cujo tema era *O museu na cidade e a cidade no museu*.

Este Museu do Traje do Algarve foi fundamental na elaboração do projeto como um todo, principalmente nos processos ligados à sociomuseologia. O nome da apresentação foi: **O MUSEU DO TRAJE DE SÃO BRÁS DE ALPORTEL VERSUS MONSTROS SAGRADOS DO TRAJE EUROPEU: UM CASO DE SUCESSO.**

Os tais *monstros sagrados* eram instituições museológicas muito bem conhecidas na Europa, na área de preservação e conservação de têxteis. Apesar de me referir mais às instituições pesquisadas em um programa de pós-doutoramento feito por mim entre 2008 e 2009, no artigo limitei a comparação aos museus Victoria and Albert Museum, de Londres; Museu del Traje de Madrid; Centre National do Costume de Scène, em Moulins, França e o Palais Galliera, em Paris.

A versão integral do artigo, bem como o Relatório do Pós-Doutorado, batizado carinhosamente de *Antes que não haja mais pano para a manga*, podem ser encontrados no blog do autor, em <http://tramasdocafecomleite.wordpress.com>.

Nesse espaço, os trechos do artigo (Introdução e Conclusão) cumprem apenas o papel de dar o crédito inspirador devido ao Museu do Traje do Algarve, bem como os agradecimentos devidos ao Sr. Emanuel Sancho e aos amigos que lá me receberam.

¹¹⁵ A Semana dos Museus da Universidade de São Paulo é uma iniciativa da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, juntamente com o Centro de Preservação Cultural e os museus estatutários da USP - o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), o Museu de Arte Contemporânea (MAC), o Museu Paulista (MP) e o Museu de Zoologia (MZ). Trata-se de um evento bienal de cunho científico-cultural, cuja primeira edição ocorreu em maio de 1997, coordenada pela então Comissão de Patrimônio Cultural da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão, que, em 2004, transformou-se no atual Centro de Preservação Cultural (CPC-USP). (Nota: informação obtida no sítio eletrônico da Pró-Reitoria de Cultura [PRCEU], acessado em 09 de julho, 2009 em <http://www.usp.br/prc/viisemana>)

INTRODUÇÃO

São Brás de Alportel é uma cidade portuguesa, distante 300 km da capital Lisboa e que foi outrora rica vila. A história de São Brás começa a ser descrita em 1518, ainda que os pesquisadores tenham encontrado diversos achados que atestam que a ocupação da área “ascende à Pré-História (desde o Paleolítico). (...) No que se refere à Proto-História, o desconhecimento é ainda total. Os períodos históricos mais representados e, por isso, mais estudados, são o romano e o medieval islâmico”. (PEREIRA, 2002)

No século XX, a cidade conheceu um decréscimo populacional até a década de 1990. Passou de 11.399 habitantes em 1920 para 7.526 em 1991¹¹⁶. A população jovem fugia das atividades agrícolas (a região foi líder no cultivo da cortiça) em busca de melhores oportunidades. A velhice, a escassez de recursos, a falta de jovens e o desemprego formatavam o cenário da cidade então.

Foi neste contexto que um sacerdote católico – alfaiate, da mesma maneira que seu pai – resolveu fundar um museu etnográfico em São Brás, o que atendia de certa forma ao planejamento do Instituto Português de Museus¹¹⁷ de descentralização dos grandes centros urbanos, notadamente Lisboa, Porto e Coimbra. Seu objetivo era muito simples: resgatar o material que havia feito a história daquela terra para que se pudesse fortalecer a auto-estima dos habitantes do local.

O museu cresceu e possibilita importantes reflexões sobre sua estrutura e organização, por ter revolucionado a pacata São Brás do Alportel, direcionando importantes questionamentos sobre seu funcionamento, qualidade e exposições, que visam atender, acima de tudo, aos pedidos da comunidade local.

Olhar para o *pequeno* museu da *pequena* urbe que acaba de receber quinhentos mil euros da União Européia para a construção de uma reserva técnica adequada às suas necessidades e compará-lo com grandes museus de grandes centros urbanos europeus revelou-se uma tarefa surpreendente e agradável, pois mostra um museu que funciona de acordo com seus princípios e em harmonia com a comunidade local, que em troca frequente e participa direta ou indiretamente dos trabalhos (a Sociedade de Amigos conta com 450 colaboradores).

¹¹⁶ Dados obtidos no web site do Concelho de São Brás, em: www.cm-sbras.pt, acessado em 17 de fevereiro de 2009.

¹¹⁷ Atual Instituto dos Museus e da Conservação.

O **Museu do Traje de São Brás**, fundado nos anos 1990, está instalado em um vasto casarão do século XIX, doado em estado de semidestruição para a Santa Casa de Misericórdia de São Brás. A mantenedora do museu é a própria Santa Casa, que disponibiliza três funcionários para todos os trabalhos.

São Brás foi, aos poucos, buscando uma identidade para o seu museu.

Nas décadas passadas, a antiga política portuguesa de museus criou o que se convencionou chamar “museu etnográfico”. A expressão ficou extremamente mal vista, porque na prática resultou em verdadeiros depósitos repletos de velharias e tralhas, pelas quais o público rapidamente deixou de se interessar. Os objetos iam de enxadas a trajes de missa, de lamparinas a redes de pescar. Não havia curadoria, definição de áreas de atuação e treinamento de pessoal. Era uma falsa descentralização dos museus.

A nova e verdadeira política de descentralização dos museus portugueses incluía a formação de novos profissionais – caso do novo diretor do Museu de São Brás, Sr. Emanuel Sancho – que funcionou dentro do novo planejamento nacional dos museus portugueses. Os funcionários trabalharam minuciosamente em um plano de aquisição de acervo, com o apoio da equipe técnica do Museu Nacional do Traje de Lisboa, que recebeu o diretor do museu para um estágio na capital portuguesa. A nova política gerou, no entanto, um problema nos grandes museus portugueses, que parecem não saber como seguir adiante, tendo nos pequenos museus seus parceiros e não mais seus aprendizes.

A proximidade dos funcionários com a comunidade fez com que eles percebessem o que as pessoas esperavam daquele espaço museológico.

Assim, quando se pergunta ao diretor do museu se os visitantes podem por a mão nos trajes, ele diz: “Não deveriam, mas põem”. Ele esclarece ainda que sabe que isso acontece na maioria dos museus, mas que no caso deles, as pessoas têm o desejo mesmo de tocar e pronto. Ele relata ainda que prefere que as pessoas venham neste momento e ponham a mão do que não venham. Ele diz que planeja, daqui a alguns anos, incluir uma nova ação educativa que inclua o *não* por a mão como parte da visita.

Naturalmente, faz parte da sua estratégia não expor trajes originais e sim réplicas, executadas com muito cuidado. Alguns originais expostos estavam protegidos por vitrines; outros, a uma distância muito grande para ser acessada pelo público e isolados por cordas ou cordões.

Quase tudo no Museu do Traje de São Brás “pode”. Pode comer biscoitinhos? Pode. Pode correr no pátio? Pode. Algumas outras pequenas infrações que fariam o coração dos conservadores acelerarem? Pode.

O mais notável, no entanto, é que esta proximidade com a população fez com que eles percebessem a necessidade da mudança e do envolvimento popular nas atividades do museu. A busca por novas diretrizes de funcionamento é permanente, sempre com a participação intensa da comunidade, em eventos ou por intermédio da Sociedade de Amigos.

A Sociedade de Amigos é um capítulo à parte. Realiza cursos de yoga, ginástica, habilidades manuais. Promove exposições de pinturas realizadas por pessoas da comunidade, fazem festas. O espaço do museu permite isso tudo, pois é muito amplo e estes eventos geram verba que reverte para o museu. O espaço da galeria de arte foi incluído no andar de baixo do projeto da reserva técnica, patrocinado pela União Européia.

A inserção na vida cotidiana da comunidade teve um papel fundamental na atual elaboração – e existência – do museu.

CONCLUSÕES

Não era natural encontrar dados que fizessem o Museu de São Brás de Alportel se destacar mais do que outras instituições já consagradas na área. No entanto, dados importantes puderam ser levantados: sua boa localização e sede própria (ainda que não construída como edifício de raiz, ou seja, construído para ser museu), a qualidade das instalações e a excelente reserva técnica.

Pontos fracos foram encontrados, ainda mais frágeis quando comparados aos trabalhos do Centre National du Costume de Scene ou do Palais Galliera, mas eles desenvolvem boas atividades de catalogação, armazenamento e higienização, mesmo partindo do número mais do que restrito de apenas três funcionários **para o museu todo**.

O Museu do Traje de São Brás de Alportel desponta como exemplo a ser seguido pela inserção na cidade e na comunidade, sem manobras, sem manipulações. O diálogo sobre o museu possibilita a análise de toda a trajetória da instituição - do restauro da casa de ricos proprietários do século XIX a museu com forte apelo popular, mostrando um viés temático que teria grande aplicabilidade em pequenos centros urbanos brasileiros com características semelhantes, mas carentes de iniciativas pessoais.

Nenhuma das instituições visitadas supera o pequeno Golias do Algarve (distrito que abriga São Brás do Alportel) nos itens instalações gerais, “restaurante” (ainda que o museu só venda produtos feitos pela comunidade) e, acima de tudo, nenhuma fica consagrada em um item nada mensurável do ponto de vista acadêmico-científico: um ambiente humano e físico muito simpático, acolhedor, aberto e dinâmico. Que, aparentemente, só se conquista pela inserção na comunidade e na pesquisa e entendimento dos seus reais interesses.

4.2. Programa museológico: As bases teóricas

4.2.1. Apresentação

A principal tarefa deste museu é ser inovador. Ser um museu desburocratizado, moderno, aberto aos que os visitantes pensam e desejam ver e fazer. Foi justamente neste sentido que se abriu o blog na internet <http://museudeteatro.wordpress.com>, por um período experimental de vinte dias, entre fevereiro e março de 2010: para ouvir e dialogar com a população. Através da divulgação no meu mailing pessoal, mais de mil pessoas acessaram o blog naquele período e de alguma forma deixaram seu registro. Foram sugestões, críticas e avaliações feitas através do preenchimento do questionário de avaliação do Museu de Teatro.

Assim, esta sequência de definições teórico-práticas a seguir vem não só da nossa própria motivação e da nossa orientadora, mas também de um time de colaboradores ferrenhos, dos quais destaco a Profa. Dra. Elizabeth Azevedo e os estudantes da pós-graduação da ECA USP.

4.2.2. O recorte patrimonial

No impulso inicial, no desejo exacerbado das paixões conservacionistas, a vontade era remontar um museu do século XIX e conservar tudo que fosse relativo às artes cênicas: teatro, dança, balé, música, circo e performances contemporâneas. E um museu brasileiro, nacional, que abrangesse todos os estados da República!

Há muitas falhas no que se refere aos museus que abrigam artes cênicas na cidade de São Paulo e também na Universidade de São Paulo, como analisamos no Capítulo 01. Mas o maior erro seria acreditar na reedição de um museu enciclopédico ou de alcance tão vasto quanto o que representaria um museu de artes cênicas. Isso inviabilizaria verbas e prédios que abrigassem as atividades e coleções.

Assim, diante de todo o levantamento feito – e que será apresentado a seguir – neste momento histórico na cidade de São Paulo, com as atuais políticas culturais

e sociais, as instituições existentes e o que um museu de teatro pode significar, o recorte patrimonial está delimitado a um museu de teatro dramático (o que permite, por exemplo, comédias, tragédias, textos clássicos, inovadores, improvisados e até mesmo os pós-dramáticos) e lírico (o que inclui ópera, operetas e musicais).

No sentido territorial geográfico, as atividades desenvolvidas serão voltadas à cidade de São Paulo, megalópole brasileira.

RECORTE PATRIMONIAL

Museu de teatro dramático e lírico, incluindo suas variantes, da cidade de São Paulo, no Estado de São Paulo, Brasil.

4.2.3. O conceito gerador

O conceito gerador ou enfoque temático do Museu de Teatro da Cidade de São Paulo foi pensado a partir do ponto de vista do trabalho dos criadores do espetáculo, nas suas diversas variantes. É necessário revelar que este foi um dos pontos fundamentais na criação do bem sucedido Centre National du Costume de Scène, em Moulins, na França. A elaboração deste museu levou mais de dez anos, com uma equipe bastante qualificada (e um orçamento de 22 milhões de euros, na última fase) e que acreditou no que achamos fundamental para este museu: quem faz o teatro na cena é um coletivo de artistas, que interage nas mais diversas funções da cena (Iluminação, maquilagem, figurino, interpretação, direção etc.). Em um museu pensado dentro das regras da sociomuseologia, é natural que aconteça esta inversão de foco para quem está do outro lado da cena.

Apenas por curiosidade, a missão do Museu de Moulins é:

Mostrar com honra as cores dos profissionais do teatro e do figurino. Abrigar figurinistas e workshops, artistas e artesãos, daqueles que são os genuínos mágicos da ilusão teatral, colocando-os em cena, na luz da ribalta. Preservar, expor e explicar os trabalhos de arte contidos em uma coleção única no globo.

De todos os museus examinados, e não foram poucos, esta **missão** de Moulins – que em última instância foi o conceito gerador do museu antes da sua

implantação, é brilhante e lança pressupostos que o diferencia de todos os outros museus colecionistas. Ele não parte do pré-concebido que o que se deve guardar é, como no caso do Museu de Copenhague, descrito na introdução deste capítulo, um apanhado de “coisas”. Não são as coisas que contam a história do teatro na França, são as pessoas que revelam seus procedimentos “mágicos”, generosamente dividindo com os frequentadores seus princípios criativos... Ou seja, torna a arte teatral acessível ao público, desmitificando-a e justamente por isso, tornando-a ainda mais interessante, pois amplia a percepção do frequentador de teatro. Um paralelo interessante poderia ser feito com a museologia: quando os computadores e a Internet começaram a disponibilizar os acervos dos museus *online*, toda uma geração de museólogos tremeu, julgando que seu trabalho havia chegado ao fim e que ninguém mais iria aos museus. O que aconteceu foi justamente o contrário: as visitas passaram a ser mais meticulosas e direcionadas, pois esse “novo” visitante agora já vem com informações prévias, da pesquisa que fez nos sites. Assim como no teatro, a visita ficou qualificada.

O que se deseja com o conceito gerador do Museu de Teatro de São Paulo é expressar que o trabalho dos profissionais é o fundamental, e que os produtos secundários do espetáculo, como chamou a diretora de Copenhague, é apenas o resultado material de uma arte antiquíssima, mas que se mantém atual. Evitou-se também o museu de celebridades, ou dos grandes atores, fetichista, em honra a algum ator famoso – o que não impede a sua inclusão no acervo, pelo viés técnico. O ator é um colaborador da cena, da mesma forma que o iluminador e os demais. Mas até esse pensamento é determinante quando se pensa na questão do acervo, que será vista logo adiante.

Naturalmente, esta decisão, apesar de tanto apoios recebidos, foi tomada em um nível de reflexão individual, nos moldes deste projeto acadêmico. Na eventual implantação do museu, uma equipe deve se reunir para rediscutir o assunto, se este tema – que parece tão adequado e correto – deve ser mantido assim ou modificado. Também não significa que o conceito gerador seja eterno e não possa ser revisto em algum momento da trajetória do museu. **A base da questão aqui, no fundo, é a gênese da encenação.**

CONCEITO GERADOR

O Museu de Teatro da cidade de São Paulo terá a responsabilidade de identificar, valorizar e preservar os vetores da memória do fazer teatral na cidade de São Paulo, a partir da musealização do trabalho dos profissionais de teatro, responsáveis pela gênese do processo de encenação, colocando-os em cena, na luz da ribalta.

4.2.4. Objetivos

Dois museus principais ajudaram a estabelecer linhas mais diretas para os objetivos do museu e seu perfeito entendimento. Um deles foi o projeto do Memorial da Resistência e o outro foi o do Museu Nacional do Teatro de Lisboa. Neste último passei um bom período do meu projeto de pesquisa, entre 2008 e 2009, e descobri particularidades muito agradáveis. A título de curiosidade, o Museu Nacional do Teatro, em Lisboa, Portugal, tem a seguinte missão, que também traz seus objetivos (sublinhados):

Proceder a recolha, conservação, identificação, estudo, integração no seu contexto histórico, exposição e divulgação das espécies relativas ao teatro e a outras formas de espetáculo com ele relacionadas.

Sendo o museu nacional de o grande arquivo das artes do espetáculo em Portugal, o seu objetivo é recolher, preservar, registrar, estudar e difundir as suas coleções, promovendo o conhecimento da história e da atividade contemporânea daquelas artes. A sua missão estratégica é informar, formar, educar e divertir o público que a ele acorre, afirmando-se, de forma clara, como uma instituição de referência na museologia e na história das artes em Portugal¹¹⁸.

Outro projeto que foi muito importante, ainda que não tenha sido efetivado, foi o de Implantação do Museu do Trabalho na Vila Maria Zélia, já anteriormente citado, e cujo objetivo superior era o seguinte:

O objetivo superior do presente projeto é o desenvolvimento local a partir de um programa de revitalização da Vila Maria Zélia, por intermédio de ações museológicas de inclusão sócio-cultural e de valorização da memória – Museu do Trabalho¹¹⁹.

¹¹⁸ Informação obtida no Guia do Museu Nacional do Traje.

¹¹⁹ Informação do projeto do Museu do Trabalho.

O palco de atuação desse museu, que não aconteceu por vários motivos (e que não precisam ser descritos agora), é a mesma Vila Maria Zélia que agora é o cenário do nosso museu. Os referenciais citados por aquela equipe extremamente competente certamente deram muito suporte a algumas das opções feitas aqui nesse projeto.

Juntaram-se essas informações ao histórico do fazer teatral na cidade de São Paulo. Desta forma, ficou indicado que o conceito gerador deveria privilegiar as seguintes características entre os seus objetivos:

- Destacar os vetores da memória do fazer teatral na cidade de São Paulo, a partir da musealização do trabalho dos profissionais do teatro, responsáveis pela gênese do processo de encenação, colocando-os em cena, na luz da ribalta.
- Difundir a importância da preservação dos vestígios da memória, a partir da pesquisa, salvaguarda e comunicação das fontes e indicadores desta herança patrimonial, que é imaterial e material.
- Contextualizar e estimular o fazer teatral na cidade de São Paulo, identificando suas estratégias de sobrevivência, a partir dos seguintes segmentos:
 - Memórias (Teatro jesuítico ou de catequese; Teatro de estudantes; Teatro romântico e de outros movimentos literários; Teatro Lírico; Teatro comercial; Teatro de resistência; Teatro político; Teatro de pesquisa e Teatro de grupo)
 - Pesquisas sobre a construção da memória
 - Memória e herança patrimonial
- Atualizar as questões relativas ao fazer teatral e sua realização nos dias atuais.

4.2.5. Justificativas

É a partir do trabalho do profissional de teatro – ator, cenógrafo, figurinista etc. – que esta arte acontece na sua forma plena. O **fazer teatro** (o jogo teatral) só existe porque há uma vontade **de ver teatro** (para análise e compreensão da própria vida), ambas as necessidades inerentes ao ser humano. Ao revelar procedimentos, pode-se perpetuar a realização da atividade.

A atividade teatral na cidade de São Paulo não tem momentos de interrupção significativos – tem altos e baixos – sendo uma realização permanente e constante da vida dos moradores da cidade, paulistanos e / ou agregados. Os segmentos determinados são todos reveladores do fazer teatral em certos momentos históricos da capital paulista, locomotiva econômica da nação brasileira.

A atividade teatral na cidade é modelo de realização para muitos outros estados da nação, em suas diversas áreas de atuação, devendo por isso ser analisada e compreendida. O fazer teatral não se ocupa apenas da arte da cena, mas também da sua realização através de políticas culturais públicas.

4.2.6. Avaliação sobre princípios preservacionistas

Não há, na cidade de São Paulo, um museu voltado às atividades teatrais da cidade como um todo. Havia um Museu do Teatro Municipal, especificamente voltado ao histórico daquele teatro da municipalidade, mas que acaba de sofrer um duro golpe: será fechado e transformado em centro de referência. Ou seja, além de não termos um museu geral, fechamos o que poderia ser o germe embrionário de uma instituição interdisciplinar, de pesquisa, salvaguarda e comunicação.

Há, no entanto, acervos significativos e que precisam de acolhimento e / ou pesquisa. São os seguintes os acervos levantados até agora:

Livros, impressos e material iconográfico em geral

- A Biblioteca do Prof. Dr. Clóvis Garcia, com cerca de 1.500 livros, que já estão registrados em testamento ao Departamento de Artes Cênicas.
- Fundo de livros da Coleção Eudinyr Fraga, que ainda estão na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP.
- Biblioteca de Teatro do Museu Lasar Segall, que pertenceu ao Prof. Anatol Rosenfeld.
- Acervo do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, que está agora encaixotado em 300 caixas no Centro Cultural São Paulo. São: fichas catalográficas de alunos, material impresso, livros, partituras do século XIX e XX, textos dramáticos dos séculos XVIII, XIX e XX.
- O Arquivo do Estado de São Paulo abriga agora as coleções do Dr. Alfredo Mesquita (fundador da Escola de Arte Dramática e um dos donos do jornal O Estado de São Paulo) e também do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo. Há também, no mesmo local, um fundo do Teatro São José, incendiado em 1898.
- O Acervo Miroel Silveira, que está sob a guarda da Escola de Comunicações e Artes da USP, mas pertence ao Arquivo do Estado, possui um conjunto de mais de seis mil processos de censura prévia ao teatro. Originados do Serviço de Censura do Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo (DDP-SP), que atuou durante 40 anos nas atividades culturais do Estado de São Paulo.
- A Reserva técnica do Museu do Theatro Municipal de São Paulo conta com artigos de jornais (12.000); material audiovisual (CDs, DVDs etc. – cerca de 400), discos LP (35), cartazes (700), convites / ingressos (200), fotos em diversos suportes (8.000), desenhos de figurino / cenário (250), desenhos de arquitetura (40), libretos de ópera (60), livros (235), microfilmes (08 rolos), objetos tridimensionais (esculturas, sapatilhas, figurinos, instrumentos, adereços, troféu, medalhas – total de 200 peças); 02 maquetes de cenário; 220 painéis de exposição; 22 partituras; 20 títulos de periódicos; cerca de 40.000 programas de espetáculo.

Figurinos e adereços

- O acervo da antiga Casa Teatral Temaghi, a primeira casa de aluguel de fantasias e cenários da cidade, está em más condições de armazenamento no bairro da Barra Funda. São cerca de 7.000 peças.
- O acervo da Escola de Arte Dramática e do Departamento de Artes Cênicas está em tratamento inicial de conservação. São 250 peças de trajes das décadas de 1940 e 50.
- Os figurinos do Theatro Municipal de São Paulo estão catalogados, limpos e armazenados de forma correta. São mais de 30.000 peças, sendo que 5.600 são peças de valor museológico.
- Acervo de trajes e adereços da Companhia Maria Della Costa, que estão com a própria, em Paraty, RJ.
- O Acervo do SESI SP está começando seu trabalho de catalogação. São cerca de 3.000 trajes e maquetes de teatro, de nomes importantes que atuaram no teatro paulistano.
- O Museu Paulista guarda alguns trajes da famosa montagem de *O Contratador de Diamantes*, de Affonso Arinos, em 1919, no Theatro Municipal.

Cenografia

- No Centro Cultural São Paulo estão 600 telões de cena, de cerca de 12 por 16 metros, usados em cenografia. São do início do século XX até a década de 50.

Diversos

- Acervos em mãos de particulares: levantamentos iniciais, superficiais, apontam para trajes, adereços de cenas e fotografias. Há também a possibilidade de acervos de música para teatro, trabalho que está sendo feito pelo Prof. Dr. Fábio Cintra.
- Coleções particulares: Maria Thereza Vargas, ex-diretora do IDART, da Secretaria da Cultura e Nydia Lícia, atriz e esposa do ator Sérgio Cardoso.

4.2.7. O modelo museológico

O Museu de Teatro na cidade de São Paulo nasce da intersecção de três planos principais: a cidade de São Paulo, a Vila Maria Zélia e a Universidade de São Paulo. A Universidade é a principal estrutura dentro do projeto, pois o Museu será sustentado por verbas ligadas à Reitoria da Universidade e todos os esforços criativos do Museu estão sendo feitos não só para se adequar às exigências da Universidade no que tange à criação de um novo museu (ver Capítulo 02) como também às outras políticas culturais do país, pois a Universidade também deve se adequar a elas.

Assim, nada mais natural do que a opção por um museu temático universitário. A proposta do museu é que ele seja um órgão de integração, como são os outros museus da USP. Atenção! O fato de o proponente do museu, eu, neste caso, ser professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, não significa que o museu pertença à ECA USP. O museu está sendo concebido como um órgão de integração, que tem funções bastante específicas dentro da Universidade, principalmente nos quesitos pesquisa, comunicação e extensão cultural às comunidades que não pertençam à USP.

A principal atividade de um museu é desenvolver conhecimentos novos, e com este não poderia ser diferente.

MODELO MUSEOLÓGICO

Museu temático universitário, de acordo com os princípios da sociomuseologia.

4.3. Programa museológico: As bases práticas

4.3.1.O planejamento

Esta parte do trabalho é uma ação interdisciplinar. Vai-se trabalhar aqui com a interação entre a museologia e a museografia, ou seja, uma parte mais teórica, conceitual, com uma parte mais prática, técnica. Serão determinados alguns parâmetros aqui que servirão de apoio tanto para uma como outra, questões que estarão na base dos objetivos do museu, dos programas que o museu vai desenvolver, sempre numa perspectiva político-cultural.

4.3.2. A vocação do museu

Já ficou estabelecido, por meio do recorte patrimonial, que este é um museu de arte teatral, envolvendo todos os aspectos técnicos da criação teatral. A base da estrutura do museu e do seu conceito gerador é a gênese da encenação e os envolvidos nela. Ou seja, participam ativamente desse processo todos os técnicos que trabalham para a elaboração do espetáculo (mesmo que haja sobreposição de funções, como por exemplo um ator que também é cenógrafo) e o público presente no ato da encenação ou do ato em que o trabalho dos técnicos se torna público por qualquer maneira de extroversão.

4.3.3. A natureza do acervo

Foram identificadas até o momento três principais vertentes de acervo:

4.3.3.1.Acervo de objetos: Variada tipologia relativa à elaboração da cena. Exemplos: adereços, figurinos, maquetes, áudio, aparelhos de som e de iluminação.

4.3.3.2.Acervo iconográfico: variedade de suportes e técnicas, referentes ao fazer teatral na cidade de São Paulo. Exemplos: croquis, fotografias de cena e de atores, partituras, plantas luminotécnicas e de teatro.

4.3.3.3.Acervo imaterial: tradições e técnicas “do fazer” e “do saber fazer” humanos, como polir, esculpir, construir, cozinhar, tecer, pintar etc. (patrimônio

intelectual); as expressões do sentimento individual ou coletivo, como as manifestações folclóricas e religiosas, a música, a literatura, a dança, o teatro etc. (patrimônio emocional)¹²⁰.

4.3.4. Problemática científico-cultural e vinculação institucional:

O projeto prevê que o museu seja um órgão de integração da USP, voltado para atividades de pesquisa, ensino e prestação de serviços à comunidade, desenvolvidas a partir de referência obrigatória e permanente aos seus acervos.

Curiosamente, o perfil do teatro que se faz de forma mais intensa em São Paulo é o teatro de pesquisa, pelos chamados “teatros de grupo”. Esses, de forma resumida, seriam grupos de atores, técnicos e interessados no fazer teatral que se reúnem e fazem espetáculos a partir de ideias coletivas. A pesquisa e a produção de novos conhecimentos priorizam o fazer teatral na cidade de São Paulo.

4.3.5. Financiamento:

Pelo perfil do museu, universitário e estatutário dentro da Universidade de São Paulo, a principal verba orçamentária será da USP. Não será possível, no entanto, que o museu dependa exclusivamente da USP em sua fase inicial.

Processos formativos, de técnicos e equipe necessários poderão passar por uma saudável ponte entre a Universidade e a iniciativa privada, nacional e internacional. Não há como prever exatamente quando os editais convocando os interessados serão lançados, mas em base regular, a Universidade recebe chamadas da FAPESP- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo e do CNPQ, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

Outros projetos poderão receber apoio do BID, Banco Interamericano de Desenvolvimento, da Petrobrás e da Prefeitura do Estado de São Paulo. Outra forma de construção do trabalho no museu se dá por intermédio da cooperação

¹²⁰ Definição da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, em www.cultura.mg.gov.br, acedido em 23/03/ 2010.

internacional. Um exemplo foi a proposta recebida pela Universidade, na Catalunha, em 2009: nós enviaríamos o projeto e o Ministério das Relações Exteriores da Espanha ajudaria enviando os técnicos e professores necessários para o intercâmbio.

4.3.6. Modelo de gestão

Este museu, como se viu, nasce da articulação entre três variáveis:

- Divisão de Iconografia e Museus do Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura (DIM/DPH) da Prefeitura do Município de São Paulo, responsável pelo Museu do Theatro Municipal de São Paulo e por diversos outros museus da cidade;
- O INSS, proprietário dos imóveis da Vila Maria Zélia;
- A Universidade de São Paulo, representada pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA USP.

O desejo de que o museu seja um órgão de integração da Universidade não faz com que se pare de pensar qual seria o melhor formato de gestão para ele.

O Museu Paulista, por exemplo, tem uma estrutura bastante grande. Sua estrutura administrativa está dividida da seguinte forma: Diretoria, Divisão administrativa, Divisão técnico-científica de acervo e curadoria, Divisão de difusão cultural, Seção de informática e Serviço de biblioteca e documentação.

Já o Museu de Arqueologia e Etnologia está propondo uma nova estrutura: duas divisões - científica e cultural. A proposta do MAE é chamar uma de *Apoio à pesquisa e extensão* e a outra de *Apoio ao Ensino*. Esta última vai coordenar todas as ações de ensino: graduação, pós-graduação etc. A primeira vai coordenar todas as atividades museológicas curatoriais. Olhando por uma ótica de dentro do museu, ela qualifica o ensino, o que vem sendo uma luta há muito tempo. Por outro lado, ela equipara e também não abandona as questões museológicas.

Do ponto de vista da gestão, gostaria de propor uma estrutura como fiz no Departamento de Artes Cênicas - uma gestão conjunta. Por exemplo, no nosso

Departamento, os elementos principais são os professores (o corpo docente), os alunos (corpo discente) e os funcionários (terceirizados e de carreira). Há um cargo de chefia que efetivamente funciona muito pouco, pois acaba contando com a pequena contribuição das pessoas *quando* elas estão dispostas- e **se** estiverem dispostas.

Como seria esta gestão coletiva? Os professores indicariam dois colegas; os alunos dois; os funcionários, duas pessoas. Este seria o Comitê de Gestão, que decidiria toda a parte administrativa do Departamento. Como vamos incentivar novos cursos? Quais funcionários e professores rendem melhor e contribuem mais para a escola? Como sanar de forma coletiva problemas como falta de verba ou má administração de recursos? Que partes da escola serão priorizadas no caso de uma reforma? O que é mais importante para cada setor? O que cada um precisa para melhorar seu trabalho? Como um pode conhecer melhor as atividades do outro? Enfim, seria uma oportunidade única dentro do serviço público ao proporcionar um melhor relacionamento entre as partes, o que tem sido motivo de discórdia há anos. Este trabalho começou a ser implementado no Departamento este ano, em fevereiro de 2010. A proposta foi feita por mim no ano passado. O que quer dizer que na USP muitas coisas caminham a passos lentos...

De qualquer forma, uma das primeiras exigências na criação deste museu foi a criação de uma estrutura que não perpetuasse pessoas no poder. Já se foi o tempo de um diretor permanecer 20 ou 30 anos à frente de um museu. Os tempos são muito dinâmicos e esta mudança é imperiosa para a sobrevivência das estruturas.

Assim, o que se deseja, acima de qualquer estrutura administrativa que venha abaixo, é que as decisões sejam tomadas por um colegiado de pessoas, que vão mudar sempre. A ideia principal foi fomentada pela Professora Cristina Bruno, que em colóquio discorreu sobre a experiência positiva do Museu de Arqueologia de Xingó, no qual várias unidades de apoio ao museu se uniram em um colegiado administrativo. Quem financia os projetos museológicos é a Fundação Roberto Marinho.

No caso do Museu de Teatro, seria interessante poder contar com pessoas de cada uma das variáveis já apresentadas e de algumas que virão a surgir. Por exemplo, teriam poder de decisão e voto nos trabalhos do museu membros ligados a DIM/ DPH da Prefeitura; do INSS; do Departamento de Artes Cênicas da USP; da Vila Maria Zélia e de eventuais empresas patrocinadoras, como a Petrobrás e Rede Globo, por exemplo, que tem apoiado este tipo de ação cultural.

4.3.6. Quadro profissional:

Ainda é muito cedo, neste nível de projeto, para se propor um quadro de profissionais, mas pode-se especular sobre eles. Mais uma vez, apenas para termos um exemplo de museu universitário da USP, a estrutura do Museu Paulista segue esta ordem:

ESTRUTURA TÉCNICO ADMINISTRATIVA:

Diretoria: Diretor, vice-diretor e secretária

Divisão Administrativa:

Diretoria técnica

Seção de contabilidade e finanças

Seção de compras

Seção de almoxarifado e patrimônio

Setor de transportes

Seção de tesouraria

Seção de manutenção:

Setor de marcenaria e montagem de exposições

Setor de manutenção civil

Seção de expediente

Seção de serviços gerais:

Setor de vigilância

Setor de copa e refeitório

Seção de pessoal

Divisão Técnico-científica de acervo e curadoria, subdividida em serviços voltados para os campos de atuação do Museu;

Diretoria e corpo docente

Serviço de documentação textual e iconografia

Serviço de objetos

Serviços de conservação:

Setor de madeira

Setor de papel

Setor de pintura

Setor de têxteis

Setor de conservação preventiva

Serviços de museografia e comunicação visual

Serviço de atividades educativas

Divisão de difusão cultural:

Seção de Laboratório e acervo fotográfico

Seção de expedição

Seção de informática

Serviço de biblioteca e documentação

Como os museus da USP estão em mudança no momento, e todos terão que se adequar ao que os outros propõem, fica preferível exercitar a imaginação no que se refere ao pessoal técnico em relação ao acervo que o museu pretende ter. É claro que não se pode abrir mão de serviços essenciais, como limpeza, manutenção, segurança e outros. Mas há aqui uma discussão que interessa mais por estar ligada aos programas museológicos, que vêm a seguir, no item 4.4.

Se são propostas ações de salvaguarda (item 4.4.1), tem-se que pensar no tipo de acervo que este museu vai ter, como descrito inicialmente no item 4.2.6, ou seja: haverá material em papel, têxteis, madeira (pouca), materiais alternativos, materiais elétricos em metal (mas que não terão que necessariamente funcionar) do acervo, como antigos refletores. Assim, os técnicos mais importantes serão os conservadores de papel, têxteis e material diversificado, para o qual será necessário um profissional polivalente. Um especialista em conservação preventiva é fundamental.

As ações de pesquisa (item 4.4.2) exigem especialistas nos conteúdos do acervo e da temática do museu. Pressupõem também a presença de bibliotecários, arquivistas e especialista em informática que possa gerenciar informações e acervos.

As ações do item 4.4.3, de comunicação, exigem museólogos, cenógrafos, designers de multimídias, além da intervenção de especialistas em montagem, em expografia e projetos expositivos. Será necessário também, pela natureza das atividades, contar com educadores especializados na arte teatral e também com educadores capazes de articular oficinas, vistas orientadas e produção de recursos pedagógicos vinculados à metodologia da educação patrimonial, com vistas à verticalização das ações de comunicação, mas, sobretudo, com o propósito de estabelecer frentes de inclusão social a partir da percepção patrimonial.

4.4. Programa museológico: Os programas

4.4.1. Políticas sócio culturais em ebulição – ou já transbordando?

São Paulo é uma cidade tão grande que escrever um pequeno texto tratando da situação sócio-política e cultural que seja um retrato fiel da realidade é um desafio hercúleo. Para não perder a veia satírica, deve-se dizer de imediato que qualquer um pode falar bem de São Paulo.

A tarefa de falar mal, no entanto, deve ficar restrita aos paulistanos natos ou àqueles que já vivem aqui há mais de quinze anos, tendo conquistado assim um certificado de sobrevivência que lhe garante o direito de apontar todos os defeitos da cidade. Esta breve introdução vale como alerta – não fale mal de São Paulo aos paulistanos, se não for um deles. Apesar de as pesquisas mostrarem que 46%¹²¹ dos moradores mudariam para outra cidade se tivessem a chance (o que seria maravilhoso do ponto de vista prático, a cidade ficaria ótima!), 50% dos entrevistados disseram que São Paulo é um lugar bom para se morar. 51% dos entrevistados sentem muito orgulho de morarem na capital do Estado.

Mas o que faria com que os paulistanos se sentissem melhor aqui?

Uma boa parte passa pela realização pessoal. 26% das pessoas estariam mais satisfeitas se ganhassem mais dinheiro – e nada assustador nisso, pois as multidões não vêm a São Paulo para ganhar dinheiro há séculos? Outros 16% se contentariam mais caso tivessem um emprego melhor e 13% gostariam de passar mais tempo com a família.

O que mais atrai as pessoas a permanecerem aqui são as oportunidades que a cidade oferece, de acordo com 21% dos entrevistados. 16% afirmam ser o mercado de trabalho o que há de melhor e 13% consideram as opções de lazer o que mais gostam.

Já se pode imaginar de antemão o que as pessoas menos gostam, não é?

¹²¹ Pesquisa IBOPE, feita a pedido do Movimento Nossa São Paulo. Os resultados foram publicados na Folha de São Paulo em 22 de janeiro de 2009. Todos os dados deste texto, a não ser que destacado em contrário, são dessa pesquisa.

A violência (40%) e a criminalidade (18%) são as coisas que mais incomodam. O trânsito vem em terceiro lugar, com 12% das indicações. Que não é para menos, já que um morador de São Paulo gasta, em média, 1h37 do seu tempo para ir ao trabalho ou estudar. Ao longo das 24h do dia, são gastos, em média, 2h47 do tempo em deslocamentos.

A pesquisa ainda apurou que o maior temor dos entrevistados é a violência em geral (78%). Desse total, 56% têm medo de serem assaltados ou roubados, 37% temem o tráfico de drogas e 17%, sair à noite.

Ao menos 22% foram vítimas de alguma espécie de violência nos últimos 12 meses. A questão, quando ampliada para os parentes e amigos, mostra que 48% dos entrevistados conhecem ao menos uma pessoa que foi vítima de um ato violento.

4.4.2. Política

Há uma longa tradição de corrupção no que se refere ao nosso poder administrativo. Há situações que vêm do passado, que mostram em que escala se opera na cidade de São Paulo: por exemplo, o “verbo” *malufar*. A frase “ele malufeu (ou *malufô*) minha carteira” quer dizer que ele *roubou* a minha carteira. O nome deve-se ao administrador Paulo Salim Maluf (1931-), ex-prefeito por algumas vezes e também ex-governador. Maluf, que curiosamente no momento da redação deste texto está sendo acusado pela INTERPOL por fraude, conspiração e roubo pela justiça norte-americana – já que pela nossa justiça, ele sempre se esquivou, mas já é um começo – fazia obras faraônicas na cidade e tirava delas verdadeiras pirâmides de dinheiro para suas contas pessoais.

Pois os entrevistados do IBOPE avaliam que 70% dos investimentos públicos feitos na cidade são voltados para os ricos. 87% consideram que existe corrupção na política do município e 74% afirmaram estarem totalmente insatisfeitos devido ao que consideram ineficácia das instituições públicas.

Na verdade, a tentação deve mesmo ser demoníaca pelo gigantismo dos números. O orçamento da cidade para 2010 chega quase aos 28 bilhões de reais.

Veja, fala-se do orçamento, não das receitas. Para se ter uma ideia, este ano houve a corrida da fórmula Indy, que movimentou 120 milhões de reais, em uma semana. Mas isso é apenas *um* dos eventos na cidade dos eventos.

A cidade possui uma área de 1.500 km² e a população é jovem (0-14 anos: 24,1%; 15-24 anos: 14,8%; 25-59 anos: 49,6%; 60 anos ou mais: 11,5%) A razão dos sexos (homem / mulher) é de 91,3. Ou seja, 91,3 homens para cada 100 mulheres. Há, no entanto, tristes dados sobre isso. Os homens vivem menos em função da violência e pode-se perceber, na faixa etária dos 15 aos 24, um número que vem sendo reduzido mais e mais: são os jovens morrendo na disputa pelas drogas e pelo crime¹²².

A taxa de mortalidade infantil na cidade de São Paulo vem caindo vertiginosamente, o que nos coloca entre os primeiros do mundo. O resultado despenca, no entanto, quando se considera os números da nação.

4.4.3. Economia

O PIB (produto interno bruto) da cidade é de 282.852 milhões de reais, o que significa 35,24% do PIB do Estado e 12,3% do Brasil como um todo. Isso reflete a posição de liderança da cidade de São Paulo. As principais atividades são os serviços e a indústria. Mas há um dado alarmante no que se refere aos quesitos financeiros em São Paulo. A pesquisa no sítio eletrônico da Prefeitura indica que mais de 32% da população vive com menos de um salário mínimo (510 reais, ou cerca de 170 euros). No topo da desigualdade, um estudo feito pela consultoria *Escopo Geomarketing*, cruzando dados do IBGE para a cidade de São Paulo, nos revela o seguinte:

Os paulistanos gastam 4 bilhões de reais por ano em produtos de alto luxo. O cruzamento de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), constatou que um seleto grupo de 24.700 paulistanos, que representam 0,24% da população da cidade de São Paulo, residem em domicílios cujo rendimento familiar médio mensal está acima de 50.000 reais. Desses, 7.880 têm renda disponível de 1 milhão de reais por ano e, na ponta do *mastro de renda*, noventa domicílios paulistanos têm renda de 1 milhão de reais por mês¹²³.

¹²² Estes dados são do sítio eletrônico da prefeitura da cidade de São Paulo.

¹²³ Dados obtidos em http://veja.abril.com.br/vejasp/especial_luxo/p_012.shtml, acessado em 24 de março de 2010.

Nada contra a fortuna, muito ao contrário. Mas a desigualdade é muito brutal. Complementando estes dados, há quase seis milhões de pessoas na população economicamente ativa e uma taxa de desemprego de 11%. São cerca de 700 mil desempregados.

4.4.4. Educação e cultura

Comparar as taxas de analfabetismo de São Paulo em 1950, por exemplo, e 2009 é uma conquista. Os índices desastrosos diminuíram muito. A taxa de analfabetismo da população de 15 anos ou mais caiu para 4,89%. A média de anos de estudo da população de 15 a 64 anos é de 8,37. A população de 25 anos e mais, com menos de 8 anos de estudo, é de 46,42%. 45% da população entre 18 e 24 anos têm ensino médio completo. O único e grave problema é que os dados são enganosos: o índice de pessoas que não sabem escrever, mesmo depois de ter terminado o ciclo fundamental (9 anos de estudo) é muito alto. Além disso, muitos não sabem realizar operações básicas de matemática ou escrever uma redação. Mas ainda assim são dados melhores do que os do passado recente, quando bastava uma pessoa saber “desenhar” seu nome para ser considerado alfabetizado.

No que se refere aos equipamentos para estudo e pesquisa, a cidade também possui números significativos. O sítio eletrônico www.visitesaopaulo.com enumera que a oferta turística da cidade totaliza 260 salas em 55 cinemas, 110 museus, 160 teatros, 40 centros culturais, 90 bibliotecas (às quais podemos adicionar mais 42 da USP), 41 áreas de patrimônio, 07 casas de espetáculos (acima de 300 lugares). Claro que eles também não poderiam deixar de numerar que a cidade possui 80 shopping centers, 54 parques e áreas verdes, 50 agências de receptivo cadastradas, 05 centrais de atendimento ao turista e 07 estádios de futebol.

São Paulo traz em sua síntese a formação de estudantes, e o número de escolas na capital é surpreendente. São mais de 2.000 colégios particulares, 1455 escolas municipais, 19 universidades e 130 escolas de idiomas (sem incluir suas filiais).

Há, no entanto, muito com que se preocupar na análise de alguns dados. Há preconceito racial no acesso às escolas. O professor José Jorge de Carvalho, do Departamento de Antropologia da universidade de Brasília, acredita que o sistema de cotas é a única forma de se resolver o problema. Os dados apresentados pelo professor mostram que a exclusão é perversa: 97% dos atuais universitários brasileiros são brancos, contra 2% de negros e 1% de amarelos. O desequilíbrio, num país em que 45% da população é negra, deixa claro que são necessárias medidas urgentes para inserção do negro no ensino superior. Mas a solução das cotas, a única de caráter prático apresentada até o momento, está longe de ser uma unanimidade¹²⁴.

Além deste problema, há outro mais grave que é o número de estudantes que vão abandonando os ciclos de formação. A evasão escolar ainda é muito grande:

Em 2007, 4,8% dos alunos matriculados no Ensino Fundamental (1ª a 8ª séries / 1º ao 9º ano) abandonaram a escola. Embora o índice pareça pequeno, corresponde a quase um milhão e meio de alunos (NOTA: no Brasil como um todo). No mesmo ano, 13,2% dos alunos que cursavam o Ensino Médio abandonaram a escola, o que corresponde a pouco mais de um milhão de alunos. Muitos desses alunos retornarão à escola, mas em uma incômoda condição de defasagem idade / série, o que pode causar conflitos e possivelmente nova evasão.

As causas da evasão escolar são variadas. Condições socioeconômicas, culturais, geográficas ou mesmo questões referentes aos encaminhamentos didáticos – pedagógicos e a baixa qualidade do ensino das escolas podem ser apontadas como causas possíveis para a evasão escolar no Brasil. Dentre os motivos alegados pelos pais ou responsáveis para a evasão dos alunos, são mais frequentes nos anos iniciais do ensino fundamental (1ª a 4ª séries / 1º ao 9º ano) os seguintes: Escola distante de casa, falta de transporte escolar, não ter adulto que leve até a escola, falta de interesse e ainda doenças / dificuldades dos alunos. Ajudar os pais em casa ou no trabalho, necessidade de trabalhar, falta de interesse e proibição dos pais de ir à escola são motivos mais frequentes alegados pelos pais a partir dos anos finais do ensino fundamental (5ª a 8ª séries) e pelos próprios alunos no Ensino Médio. Cabe lembrar que, segundo a legislação brasileira, o ensino fundamental é obrigatório para as crianças e adolescentes de 6 a 14 anos, sendo responsabilidade das famílias e do Estado garantir a eles uma educação integral¹²⁵.

Na transição do ensino médio para o superior, as taxas vão caindo mais e mais. Até chegarmos aos dados recentes de doutoramento: 10 mil doutores formados anualmente no Brasil, que estão, segundo informa a Revista Fapesp, “em patamar semelhante ao de países como a Inglaterra, Índia e Coréia do Sul. Já em

¹²⁴ Declaração em www.comciencia.br/reportagens/negros/06.shtml, acessado em 23 de março, 2010.

¹²⁵ Texto em www.infoescola.com/educacao/evasao-escolar, acessado em 23 de março, 2010.

números relativos, a situação é diversa. O Brasil forma 5 doutores por grupo de 100 mil habitantes, diante de índices de 12,1 do Japão, 13,6 da Coréia do Sul; 14 dos Estados Unidos, 24 do Reino Unido e 30 da Alemanha”¹²⁶.

A questão da educação e cultura na megalópole é muito complexa. Um problema vai atraindo outro: no caso dos doutoramentos, por exemplo, mesmo que se amplie o número de bolsas, apoios financeiros e outros que auxiliem os alunos a se dedicarem ao programa, não haveria instituições de pesquisa que absorvessem todo este pessoal.

Os desafios da metrópole são imensos e todos eles devem ser levados em conta na elaboração do Museu de Teatro na cidade de São Paulo. Os temas deverão ser analisados a cada passo dos programas museológicos a serem desenvolvidos, ainda mais pela região em que se inserem – a Vila Maria Zélia, como visto no capítulo 03 – e com o suporte da Universidade de São Paulo (capítulo 02), que tem entre seus desafios a inclusão social, a diminuição das distâncias sociais, o acesso democrático à universidade e ao conhecimento.

O Museu de Teatro tem que ser uma ferramenta de ponta neste trabalho, contribuindo de forma direta às duas ciências mais importantes envolvidas na sua criação: a arte dramática e a museologia.

RESUMO:

Violência, trânsito e criminalidade são os itens que mais atrapalham os paulistanos.
22% dos moradores já foi vítima de violência.
46 % dos moradores mudariam de cidade, se pudessem.
A cidade é das mais ricas do país.
Tem uma das maiores rendas do país, mas uma distribuição de renda altamente desigual.
A população é jovem.
O índice de desemprego é de 11%.
A taxa de analfabetismo é baixa, mas os números são irrealistas.
A desigualdade social é imensa.
A formação educacional é restrita aos grupos com maior poder econômico.
O preconceito racial é grande e presente até no acesso à universidade.

¹²⁶In <http://revistapesquisa.fapesp.br/?art=3602&bd=1&pg=2&lq=>), acessado em 23 de março de 2010.

4.4.5- Quem é o público deste museu?



O Museu da Língua Portuguesa, uma das *estrelas* da museologia da cidade e que caiu no gosto do público, tem recebido entre 1,5 mil e 2 mil pessoas por dia normal, e no final de semana entre 3,5 mil e 4 mil por dia. A divulgação maciça e o apoio de mídia da Rede Globo, uma das apoiadoras do projeto, têm estimulado estes números. Nada se sustentaria sem o bom trabalho feito pelos profissionais do museu, no entanto.

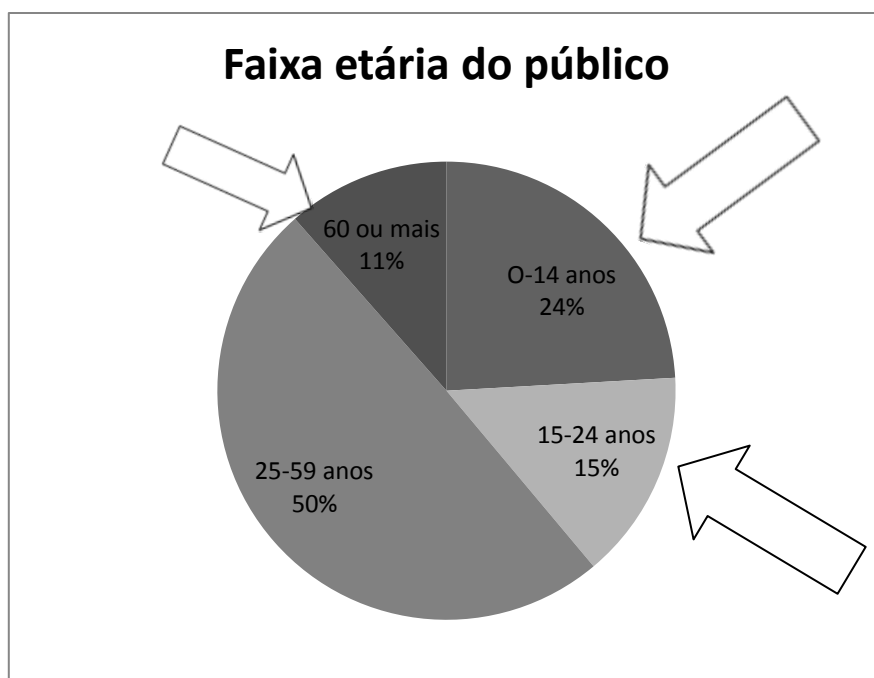
Na contramão da divulgação, no seu isolamento embaixo do viaduto central mais movimentado da cidade, o Museu do Teatro Municipal recebe cerca de 12.000 visitantes por ano. As portas ficam fechadas. O acesso é bonito, mas dá a impressão de que não tem ninguém. No centro da cidade, embaixo do Viaduto do Chá, com uma população circulante de **um milhão e quinhentas mil pessoas por dia**, não há distribuição de filipetas, cartazes, ações de divulgação, a ação educativa (?) é desanimada e fria, feita por estagiários que não vêm a hora de sair correndo dali.

Eu estive nesta mesma região em local ainda pior – nos baixos do Theatro Municipal, em um porão do prédio, com as lendas dos fantasmas e tudo, com uma exposição chamada *Traje e Cena*. Minha divulgação era na rua, conversando com os passantes e os turistas, que não entravam no prédio mesmo sabendo que era de graça. Depois da conversa, eles entravam. Puxei para dentro também diversas escolas que haviam agendado para visitar o Theatro Municipal. Devagar, os pequenos trouxeram os pais, que voltaram depois com amigos, e assim fomos até o dia de número 45, contabilizando as assinaturas do livro de

visitas 15.000 nomes. Isso porque abrimos na verdade de quarta a Domingo, ou seja, foram muito menos dias úteis do que o período em que usamos o espaço.

Esse é o público:

- Pessoas jovens, em idade escolar (mais ou menos se encaixam na faixa de 0 a 24 anos) são a base do trabalho. As escolas podem ser do próprio município – que conta com 11 milhões de pessoas. Ou dos arredores, que contam mais sete milhões e não são tão distantes assim. Apenas como referência, as distâncias no Brasil não são encaradas como em Portugal. Ir do centro até a Vila Maria Zélia: é perto. Do aeroporto para a Vila: é perto. E sempre se pode jogar a culpa no trânsito – “é perto, mas o trânsito é um inferno”. Assim, as pessoas vão. Em Lisboa, por exemplo: ir do Jardim das Amoreiras ao Lumiar: “Nossa, como é longe”! Não é, mas elas não vão.



- A melhor idade – as pessoas acima de 60 anos, que estão ativas, interessadas em cultura, têm tempo livre, participam ativamente da vida em sociedade e tem renda própria. O público feminino é o mais esperado neste segmento. Por esse motivo, estão previstas as atividades de workshops inclusivos, além dos ateliês de atividades manuais aplicadas ao teatro.

De forma geral, o público alvo são os moradores e visitantes da cidade de São Paulo.

4.4.6.PRINCIPAIS PROGRAMAS DO MUSEU

4.4.6.1.Programa de pesquisa

As ações de pesquisa estão naturalmente ligadas às ações de salvaguarda. É uma relação de interdependência – o museu estabeleceu sua linha curatorial, elegeu determinadas peças para seu acervo (e cabe alertar que aqui entram também os acervos e as exposições virtuais) – e, portanto, é necessário que o museu cumpra sua função principal de produzir novos conhecimentos por meio da exploração destes acervos.

Este é um campo que deverá florescer com bastante brilho pela própria ligação com a Universidade, voltada não só à pesquisa, mas também por intermédio de projetos acadêmicos, como trabalhos de iniciação científica, mestrado, doutoramento e pós-doutoramento.

4.4.6.2.Programa de salvaguarda

No projeto do Museu do Trabalho, citado no capítulo 03, foi definido que salvaguarda é o procedimento museológico que visa a conservação da materialidade dos bens patrimoniais e gerenciamento das ações correspondentes, pela reunião de procedimentos técnico-científicos, responsáveis pela manutenção da carga de informação dos bens patrimoniais.

Neste caso, o programa de salvaguarda deverá ser responsável pela identificação, coleta, estudo, sistematização e guarda de referências patrimoniais sobre a memória do teatro em São Paulo, com vistas à implantação de um Centro de Referências para embasar as atividades de divulgação do museu, como também para ser disponibilizado para o público.

4.4.6.2.1.O Centro de Referência: dois vetores temáticos

O Centro de Referência está sendo pensado para interligar por via eletrônica, pela World Wide Web, acervos de mesmo significado temático. Ou seja, acervos ligados ao fazer teatral que possibilitem ao consulente pesquisador ter um acesso amplo e bem menos restrito que a coleção do Museu em termos materiais, dadas as suas limitações financeiras, de espaço e de recorte patrimonial.

O visitante poderá entrar em contato com uma rede de pessoas que estudam, pesquisam, documentam e catalogam assuntos pertinentes ao fazer teatral: este é um viés temático.

O outro viés é referente à Vila Maria Zélia, o espaço histórico que abriga o museu. O Centro deve também possibilitar acesso a informações sobre este local de memória, tão importante dentro da história da cidade de São Paulo. Veja mais detalhes no capítulo 03 e no projeto arquitetônico logo a seguir.

Preservaremos, de um lado, os documentos sobre a Vila Maria Zélia e, por outro, um banco de dados sobre os atuais projetos de museu de teatro no mundo.

4.4.6.2.2.A coleção de referência bibliográfica do museu

Faz parte também do Centro de Referência uma coleção de livros de teatro que vêm sendo buscados há bastante tempo e que estão enumerados **no início deste capítulo, na página XX**. Não é que seja indispensável, mas um centro de referência de livros é fundamental para a pesquisa nas artes cênicas, já que os livros existentes ainda não estão digitalizados para facilitar o acesso. Junto ao Acolhimento, na Vila Maria Zélia, estará este material, bem como o material do Museu do Theatro Municipal, que desejamos juntar a esta coleção.

É importante também ressaltar uma coleção bastante particular que deu origem ao Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas, e que vem sendo trabalhado há algum tempo. Esta coleção é particularmente atraente para a atração futura de verbas públicas para exposição e pesquisa.

4.4.6.2.3.Reserva técnica

Seria inconcebível fazer o recolhimento de material, tridimensional ou não, sem ter um lugar para abrigá-lo de forma segura. Assim, cada tipo de material deverá ter seu lugar na reserva técnica, que está sendo prevista para ocupar a antiga Escola de Meninas, na Vila Maria Zélia. Veja o detalhamento a seguir, no programa arquitetônico.

A reserva técnica também é o local onde se aplicam princípios de conservação preventiva, mas as atividades diretas sobre as peças serão executadas nos laboratórios, que também estão sendo planejados dentro da Escola das Meninas.

4.4.6.3. Programa de comunicação

O programa de comunicação deverá compreender a instalação e o desenvolvimento de projetos expositivos e o desenvolvimento de ações educativo-culturais.

A partir de uma exposição-síntese de longa duração, compreendida como o núcleo central de extroversão patrimonial, este programa deverá ser implantado mediante a apresentação de mostras temporárias que desenvolvam, argumentem ou problematizem as questões inerentes à memória sobre o teatro. Da mesma forma, este museu deverá manter uma exposição sobre a história da Vila Maria Zélia e outra sobre os projetos atuais referentes aos problemas do teatro contemporâneo.

Essas exposições deverão ser desdobradas em oficinas, visitas orientadas e produção de recursos pedagógicos vinculados à metodologia da educação patrimonial, com vistas à verticalização das ações de comunicação, mas sobretudo com o propósito de estabelecer frentes de inclusão social a partir da percepção patrimonial. É fundamental salientar que estas ações serão orientadas para distintos segmentos de público.

4.4.6.4. Programa arquitetônico

4.4.6.4. Programa arquitetônico

Em minha opinião, cada museu é único e tem características próprias que devem ser respeitadas. Também acredito que cada local possa ser impregnado por energias e elas passem a contar uma história sobre vivências ali acontecidas com as mais diferentes personagens. É necessário entender a essência do espaço em que se está.

Antes de introduzir o programa arquitetônico deste museu, é fundamental que se levante as razões para a sua implantação na Vila Maria Zélia e no outro edifício central, nos baixos do Viaduto do Chá, que se deseja incorporar ao Museu de Teatro, o que faz deste um museu **poli-nuclear**, como é o caso do Museu Bakhrushin, de Moscou.

4.4.6.4.1. As razões da escolha da Vila Maria Zélia

Não se deve esconder o fato de que, na cidade de São Paulo, não há mais espaços centrais livres que permitam a construção de prédios do tamanho que este do Museu de Teatro precisa. Havia outro lugar que interessava sobremaneira: O Quartel Militar no Parque Dom Pedro II, ao lado do Palácio das Indústrias. De acordo com a prefeitura da cidade de São Paulo:

Inicialmente, o prédio foi sede da Chácara do Fonseca para depois funcionar como Seminário de Educandas. Em 1862, abrigou o Hospício dos Alienados, que aí permaneceu até 1903 e, três anos depois, foi utilizado pelo quartel, ocasião em que sofreu modificações e adaptação ao novo uso.

De autoria desconhecida, o edifício de dois pavimentos, construído em taipa de pilão e alvenaria de tijolos, apresenta uma série de alterações. O corpo principal da edificação, o mais antigo, de 1842, permanece com elementos originais como forros, assoalhos, molduras de vãos, portas com as respectivas bandeiras de vidros coloridos e vergas retas ou em arcos plenos, influência do neoclassicismo.

Posteriormente, foram construídas as alas laterais que datam das últimas décadas do século XIX e, já neste século, a última grande obra que

interligou as duas alas laterais do edifício. Internamente, há uma varanda que percorre todo o pátio¹²⁷.

Uma área enorme, central, ao lado do Metrô, mas que tinha uma parecer do arquiteto e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Nestor Goulart Reis, dizendo que as estruturas das paredes do século XIX não aguentariam a circulação de pessoas. Ele sugeria o uso para arquivo, mas nunca para circular gente. Assim, o Quartel do Segundo Batalhão de Guardas saiu do *front* da batalha por espaço.

A Vila Maria Zélia chegou ao meu conhecimento porque um grupo de teatro, o XIX de Teatro, estava fazendo uma residência artística lá e, discutindo a questão dos prédios abandonados na cidade. Descobri, posteriormente, vários outros elementos que fariam da Vila o local ideal para a implantação do Museu de Teatro.

A Vila, como vimos, foi construída para ser um local de trabalho. A proposta do Museu de Trabalho lá estaria bem colocada, mas veremos como o Museu de Teatro também. Oras, o teatro não é uma arte que resulta do fazer de vários operários, justamente o mote do conceito gerador do museu?

Havia no projeto da Vila o projeto de construção de um teatro, que nunca chegou a ser erguido. Jorge Street, no entanto, levava sempre artistas de teatro à Vila e lá aconteciam apresentações.

Foi o que o diretor José Celso chama de terrorismo financeiro que impediu Jorge Street de construir seu teatro na Vila Maria Zélia. Como visto no capítulo 03, a juta pagaria as dívidas da fábrica que Street estava construindo – e conseqüentemente o teatro, Por uma hábil manobra do Conde Penteadado, Jorge Street não pode resistir à concorrência e pediu concordata. Era a derrocada financeira como agente impedidor do teatro, mais uma vez.

Não era o primeiro e não seria o último golpe que o teatro levaria na cidade de São Paulo: o teatro já havia levado um não no século XVIII, quando a Câmara

¹²⁷ In www.cultura.sp.gov.br, acedido em 23 e março de 2010

Municipal deliberou não ter um teatro na cidade. Por quê? Talvez porque os atores fossem pobres e analfabetos, como muitos atores do cotidiano na cidade de São Paulo hoje. Houve uma mudança gigantesca no status dos atores do século XVIII para os profissionais de hoje.

Na década de 1930, depois que a vila foi vendida para a família Scarpa, que faliu igualmente, a parte da fábrica na vila virou um presídio político da Era Vargas. Lá, Paulo Emílio Sales Gomes, que viria a se tornar cineasta, escreveu a peça Destino, em três atos e a fez encenar no próprio presídio. Fundaram lá também a Universidade Popular Maria Zélia, o que faz com que surja um elo indissolúvel com a Universidade de São Paulo, uma das variáveis envolvidas neste programa.

A re-inserção da Vila Maria Zélia só aconteceu pela voz de um grupo de teatro, que exerceu ações efetivas que redirecionaram o olhar do público para este patrimônio esquecido.

Aqueles prédios são espaços museológicos ligados na memória e o projeto todo do museu foi elaborado levando em conta esta perspectiva. Para cada reforma, uma justificativa de uso museológico. Para cada planejamento, uma nova memória se reproduz e amplia as potencialidades daqueles “monumentos”.

Foi trabalhando sobre as reflexões teóricas e práticas apresentadas no início deste capítulo que se elaborou o esboço do plano arquitetônico que virá na sequência. O mais importante foi refletir sobre duas bases conceituais principais: a musealização das artes cênicas da cidade de São Paulo e o local da memória Vila Maria Zélia.

O espaço dos prédios permite que se instale lá o Museu de Teatro sem que isso se imponha à memória da Vila.

4.4.6.4.2. As razões da escolha do prédio embaixo do Viaduto do Chá.

Partindo do princípio de que um Museu de Artes Cênicas poderia muito bem estar em dois núcleos, parece que foi um ato premonitório a escolha do prédio onde está instalado o Museu do Theatro Municipal de São Paulo para ser a sede de exposições centrais do Museu.

O Museu do Theatro Municipal foi criado em 1968, destinado a reunir, catalogar, conservar e exibir papéis, documentos e objetos vinculados à história da Casa (NOTA: do Theatro Municipal) e do teatro erudito em São Paulo¹²⁸.

Dentro do impossível, o Museu sobreviveu desde então, passando por todo tipo de jogos políticos imagináveis. A direção do Teatro desejava que o Museu, como planejado, ficasse sob sua orientação. A cidade, no entanto, tem um Departamento de Museus e o Museu foi alocado naquela estrutura – para nossa sorte, senão já teria sido destruído há muito tempo.

O local do prédio, como vimos, é privilegiado do ponto de vista da população, sofrendo dos mesmos males, no entanto, que o resto da cidade: poluição, violência, crime... Com uma queda vertiginosa no número de visitantes e apenas com dois funcionários contratados, que sentem que não têm mais forças, o museu capitulou.

Dentro da linha do terror, que preferirei chamar de *intelectual* neste caso, bastante mais grave que o econômico (que pelo menos é aberto e declarado), desfecha-se, como vimos, um novo grande golpe contra a cultura teatral na cidade de São Paulo: o fechamento do Museu do Theatro Municipal, único nessa área. Vai ser transformado em biblioteca.

É chegada a hora de agir.

¹²⁸ Decreto nº 7.729, de 09 de outubro de 1968.

4.4.6.4.3.AS FRENTES DE TRABALHO: CONCEPÇÕES PARA OS ESPAÇOS CÊNICOS/MUSEOLÓGICOS.

Diante do exposto acima, era necessário qualificar cada frente de trabalho de acordo com sua vocação dentro da proposta do museu. Assim, surgiram ideias para as duas principais – a Vila Maria Zélia e o prédio embaixo do Viaduto do Chá e uma terceira frente de trabalho, bastante interessante como agente de extroversão de pesquisa, marketing e divulgação ao mesmo tempo: exposições extra-muros.

A frente de trabalho 01 é a Vila Maria Zélia, mais artesanal, mais braçal, mais manipulativa, mais operária. Poderia abrigar, por exemplo, um programa vivo de fazer teatro, em que as pessoas se engajariam no fazer teatral além de todas as outras possibilidades já mencionadas. Seria o “teatro da vida”.

Seria o espaço ideal para fomentar entre os moradores o que eles querem ver preservado, coordenando ações integrativas entre as duas linhas de atuação: Centro de Referência do Museu do Teatro e Centro de Referência da Vila, quase um braço do Museu de Teatro. Não por ser do recorte temático, mas por estar no lugar da memória.

A frente de trabalho 02 seria o prédio embaixo do Viaduto do Chá. Este local poderia abrigar exposições mais tradicionais, dada a delicadeza do material que se pretende expor aqui. Por outro lado, podemos modernizar isso com a criação de temas diferentes, que podem ir mudando ao longo dos anos. Por exemplo, criar o Grand Palais du Theatre, um gabinete de excentricidades, bem pequeno burguês, bem acadêmico, com enfoque preservacionista total e trabalhar com o público o que isso significa.

A frente de trabalho 03 é, na verdade, extra-muros. Seriam pequenas exposições itinerantes por teatros da capital, mostrando a trajetória do teatro paulistano e adequadas, até mesmo do ponto de vista estético, aos teatros em que serão instaladas. Por exemplo, um teatro de um grupo experimental pode ter um

formato mais simples. O Teatro Alfa, mais nobre no sentido físico, precisa de uma estrutura diferenciada.

Ficou confuso você apresentar as três frentes de trabalho (sendo o prédio do viaduto do Chá o número 2) e depois começar os dossiês por A, B, C etc começando pelo central e sem um parágrafo de apresentação do que vem abaixo.

A- DOSSIÊ- Espaço Central

O que era:
Museu do Theatro Municipal

O que vai ser:
Exposição de longa duração



Figura 73- A entrada do Museu do Theatro Municipal, embaixo do Viaduto do Chá



Figura 74- Vista interna do Museu do Theatro Municipal com o Shopping Light ao fundo



Figura 75- Vista do Viaduto do Chá,

REFERÊNCIAS- Espaço Central

PÁGINA A3 COM FOTOS DOS MUSEUS

CROQUIS- Propostas para Espaço Central

Página dos croquis A3 do espaço central

B- DOSSIÉ- Armazém

O que vai ser:
Livraria/ local de exposições/ centro de memória da Vila

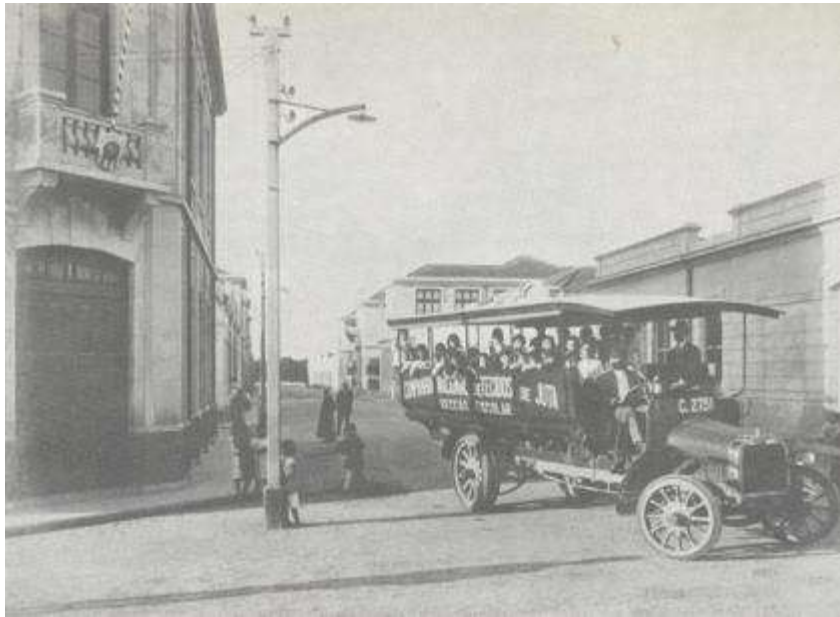


Figura 76- 1919- O Armazém. Companhia Nacional de Tecidos de Juta (Acervo Família Scarpa)



Figura 78- O Armazém em 2009 (Foto: F Viana)



Figura 77- O Armazém na década de 80 (Foto: Eva)

Armazém- Imagens internas



Figura 79- O lustre do Armazém ainda é vendido em algumas lojas da cidade. O modelo é chamado “São Paulo Antigo”.



Figura 80- O interior do Armazém, na década de 20(?) Acervo Família Scarpa.

Esta área foi dividida em três partes, ainda não se sabe em que momento histórico. Mas as fotos da página seguinte mostram a divisão. Este local hoje é onde o grupo XIX de Teatro deixa seu material. A parte de cima está invadida. Repare nas escadas ao fundo da foto.

Página a3 com fotos internas do armazém

Armazém- Planta interna

DEVE ENTRAR AQUI A PLANTA INTERNA DO ARMAZÉM

Armazém- Referências

FOLHA A3 DE FOTOS DE REFERÊNCIA DO ARMAZÉM

CROQUIS- Propostas para o Armazém

PÁGINA DE PROPOSTAS a3 PARA O ARMAZÉM

CROQUIS DA DIVISÃO INTERNA

PÁGINA A3 DE DESENHOS PARA O ARMAZÉM

C-DOSSIÊ- Restaurante

O que era:
Restaurante/ chapelaria/sapataria/ padaria/sorveteria/ café
O que vai ser: (mesclar este look restaurante/chapelaria e sapataria)
Núcleo de gestão e coordenação
Centro de referência patrimonial
Acolhimento



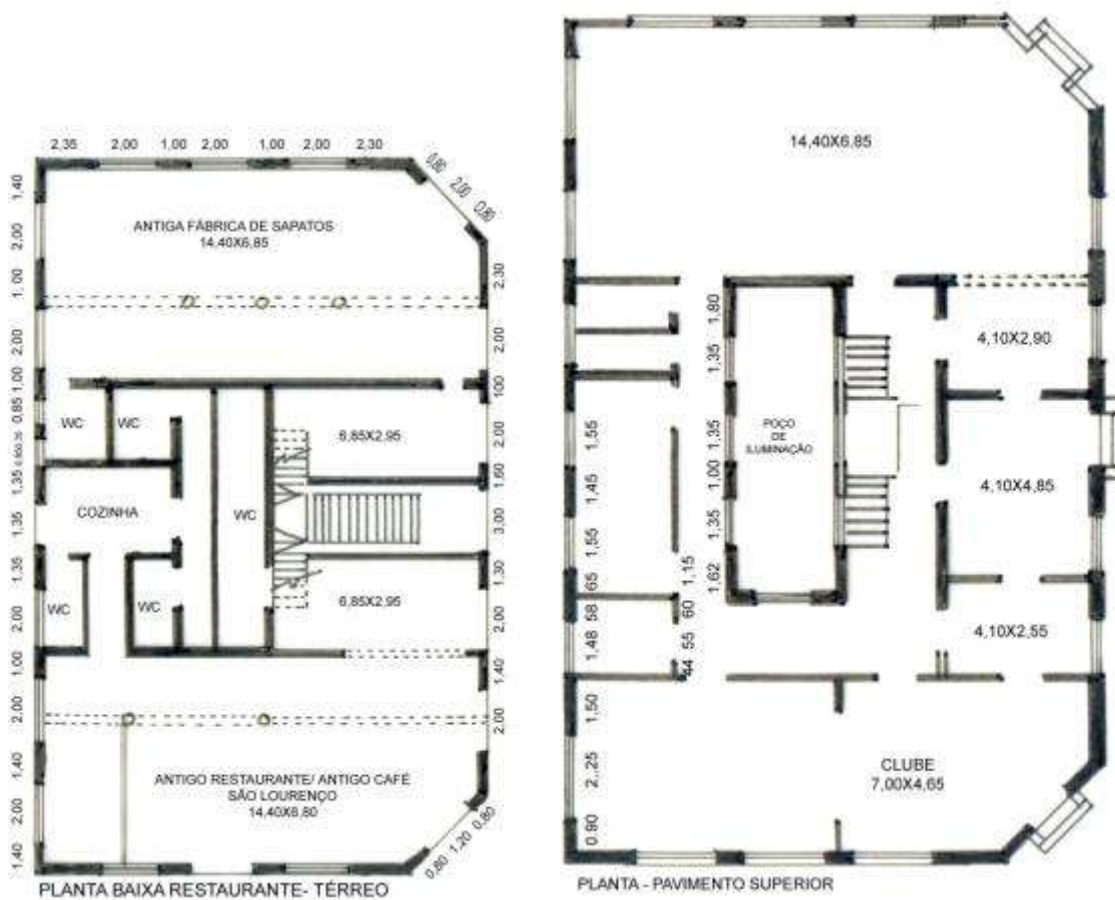
Figura 81- Uma visão geral da Vila em 1919. O restaurante é o prédio ao lado da igreja.(Acervo Scarpa)



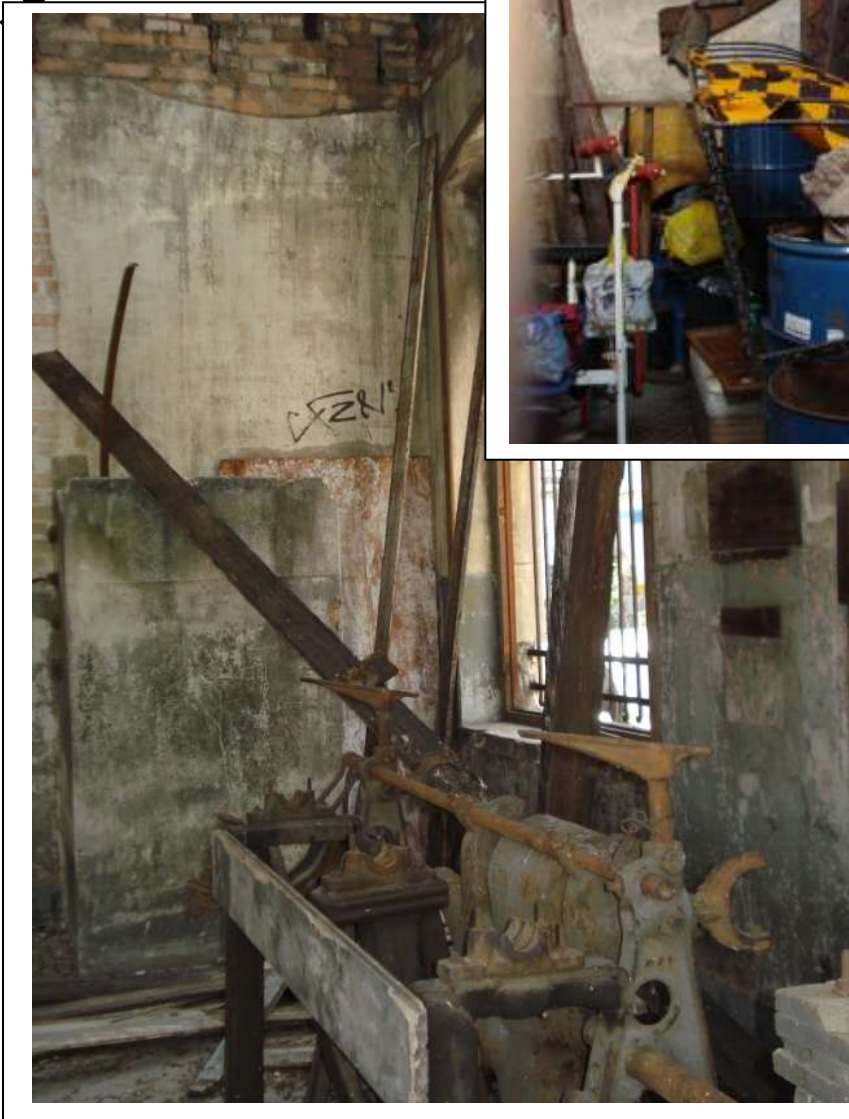
Figura 82- O restaurante em 2009 (Foto; fausto Viana)

Prancha a3 comas propostas de ocupação do restaurante

Plantas Restaurante



RESTAURANTE- Imagens internas



RESTAURANTE- Referências

Folha a3 de referências do restaurante

CROQUIS- Propostas para o restaurante

Folha a3 com os desenhos do resaturante

D- DOSSIÊ- Escola de Meninos

O que era:
Escola de Meninos
O que vai ser:
auditório/teatro flexível, salas de aula e um Centro de
Treinamento

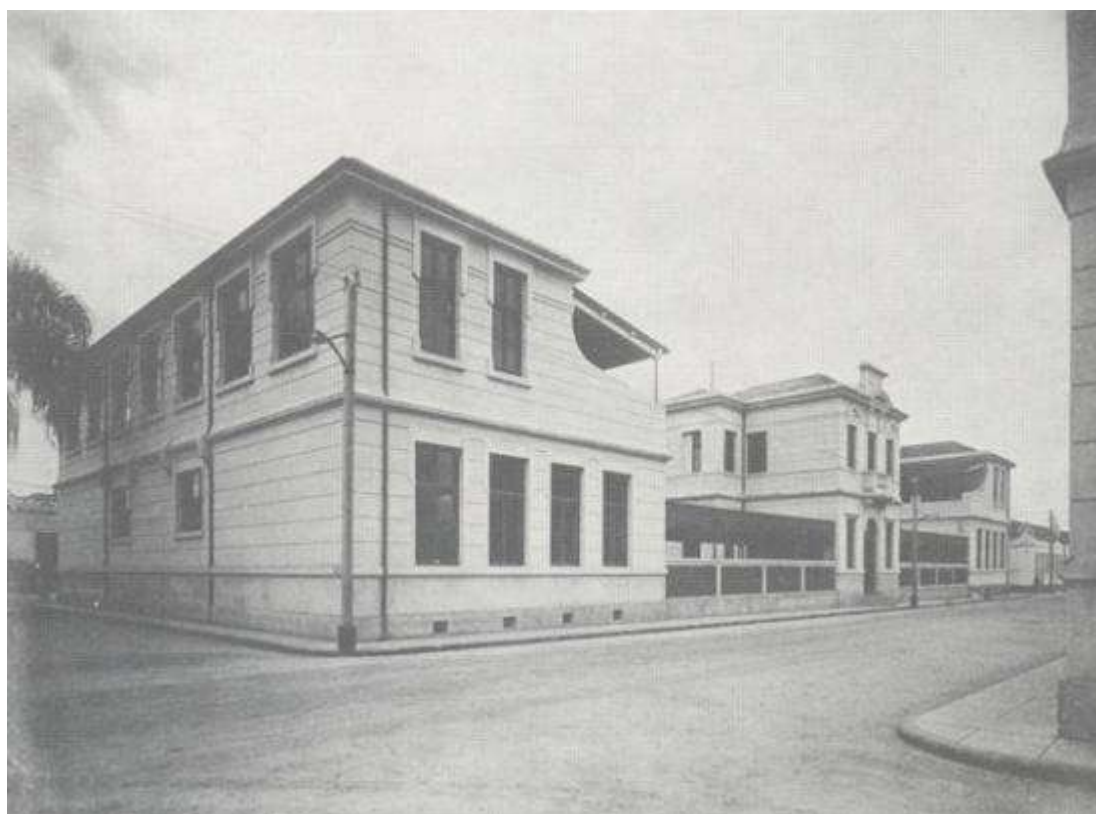


Figura 83- Escola de meninos em 1919 (Acervo Família Scarpa)



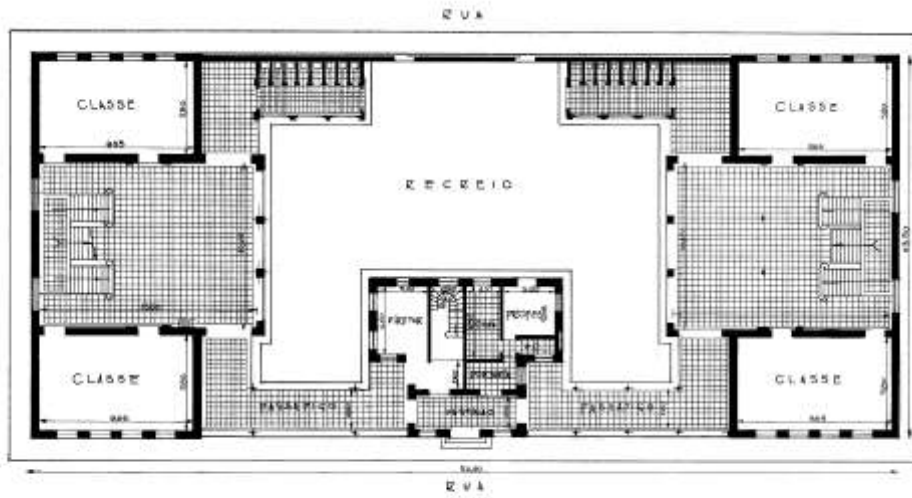
Figura 85- Escola de meninos / 2009 Foto: (F. Viana)



Figura 84- Escola de meninos / 2009 Foto: (F. Viana)

PRANCHA A3 COM OS DOIS DESENHOS DA NOVA OCUPAÇÃO
DOS MENINOS

PLANTAS- Escola de Meninos



Plano do 1º pavimento



Alto 1º andar

IMAGENS INTERNAS - Escola de Meninos

Página a3 com as fotos da escola de
meninos

REFERÊNCIAS- Escola de Meninos

Página a3 com as fotos da Escola de
Meninos

CROQUIS- Propostas para Escola de Meninos

Plantas em A3
com as novas propostas para a escola de
meninos

**PÁGINA EM A3 COM OS CROQUIS
PARA ESCOLA DE MENINOS_L**

E-DOSSIÊ- Escola de Meninas

O que era:
Escola de Meninas
O que vai ser:
Reserva técnica e laboratórios de conservação e restauro



Figura 86- Diversas vistas da Escola de Meninas em 2009 (Fotos: Fausto Viana)

IMAGENS INTERNAS- Escola de Meninas



Ciranda da bailarina

(Música: Chico Buarque / Edú Lobo)

Procurando bem
Todo mundo tem pereba
Marca de bexiga ou varina
E tem piziri, tem lombriga, tem ameoba
Só a bailarina que não tem

E não tem cocoeira
Verruga nem feieira
Nem falta de maneira
Ela não tem

Futucando bem
Todo mundo tem piolho
Ou tem cheio de creolina
Todo mundo tem um irmão meio zabolho
Só a bailarina que não tem



Nem unha encardida
Nem dente com comida
Nem casca de ferida
Ela não tem

Não lava ninguém
Todo mundo tem remelo.
Quando acorda às seis da .
Seve escarlatina
Ou tem febre amarela
Só a bailarina que não tei

Medo de subir, gente
Medo de cair, gente
Medo de vertigem
Quem não tem

Sujo atrás da orelha
Bigode de groselha
Calcinha um pouco velh
Ela não tem



Todo mundo faz pecado
Logo assim que a missa termina
Todo mundo tem um primeiro namorado
Só a bailarina que não tem

O padre também
Pode até ficar vermelho
Se o vento levanta a batina
Reparando bem, todo mundo tem
pentelho
Só a bailarina que não tem

Sala sem mobília
Foteira na varilha
Problema na família
Quem não tem

Procurando bem
Todo mundo tem...



REFERÊNCIAS- Escola de Meninas

Página A3 com as fotos das
reservas técnicas

CROQUIS- Propostas para Escola de Meninas

Página a3 com CROQUI da escola de meninas

**MAIS UMA PAGINA COM
INTERVENÇÃO NO ESPAÇO, DANDO
AS SALAS, NA PLANTA VELHA**

F- DOSSIÉ- Demais prédios

Páginas A4 com fotos, desenhos
arrumados e propostas para os dois
prédinhos, um por folha

Páginas A4 com fotos, desenhos
arrumados e propostas para os dois
prédinhos, um por folha

Conclusão

CONCLUSÃO

O projeto (NOTA: de doutoramento) é muito viável e do meu ponto de vista, o maior desafio metodológico, no que se refere à compreensão que tenho da Sociomuseologia, é justamente a articulação entre o acervo das artes performáticas / memória / patrimônio / produção atual (referências, coleções, acervos, expressões, vivências etc...) e um conjunto de instituições com perfis e funções diversificadas que – de alguma forma – têm ligações com a proposta. É este o aspecto mais interessante da sua proposta.

Texto do e-mail recebido da Profa. Dra. Cristina Bruno, em 29/06/2009

Uma comprida trajetória nos traz a este momento, e ao mesmo tempo em que se sabe o quanto ela foi longa, sabe-se que é ainda mais extensa nos seus desdobramentos.

O e-mail da orientadora Cristina Bruno, alçado à condição de epígrafe desta conclusão, já apontava claramente que a tarefa de transformar este projeto de doutoramento em realidade não seria fácil – ou, como se diz por aí: “para bom entendedor, meia palavra basta”. Teria sido tão fácil desistir... Mas leia-se lá o incentivo: “é muito viável” e “aspecto mais interessante da sua proposta”.

Todo o projeto era – e continuará sendo, no seu desenvolvimento – um grande quebra-cabeça. Havia a USP, o Departamento de Artes Cênicas, a Escola de Comunicações e Artes (e o seu corpo docente, discente e de funcionários); a Vila Maria Zélia e seus moradores, brigas, dissensões, projetos frustrados, coleções de histórias de abandono, descaso, mau uso...; o Departamento de Iconografia e Museus do DPH de São Paulo e o Museu do Theatro Municipal de São Paulo; O INSS e sua posse dos prédios.

Isso sem falar nas escalas envolvidas: USP: estadual; Vila Maria Zélia: municipal; DIM do DPH: Municipal; INSS: Federal. Isso tudo “temperado” pela Sociomuseologia e seus princípios, que cito na introdução. Pensar na Sociomuseologia em casos de comunidades pequenas é bem mais fácil, em minha opinião: o acesso a quem está envolvido é muito maior, pela proximidade física dos

interessados e pelo tamanho do projeto que precisa ser desenvolvido. Quando se chega à megalópole, no caso da cidade de São Paulo, as dificuldades são exponenciais em todos os sentidos, inclusive os políticos.

É o caso do Museu da Cidade de São Paulo proposto por Maria Ignez Mantovani Franco e analisado no capítulo 01. A beleza do projeto e toda sua fundamentação se perdem parcialmente a partir do momento da execução do projeto em que pessoas sem a menor ligação com ele – ou com os princípios da sociomuseologia – assumem a liderança por oportunismos administrativos ou políticos e desfiguram as propostas de forma quase integral, mantendo o mesmo nome e justificando-o sobre as mesmas bases conceituais. Um desserviço, portanto, de largo espectro:

- O maior projeto ligado à sociomuseologia que eu já vi não vai possibilitar uma avaliação concreta de sua instalação e resultados em uma cidade do tamanho de São Paulo;
- Para a população em geral e os estudiosos de museologia, a sociomuseologia fica descaracterizada, pois dificilmente uma ação educativa assumirá que os erros do projeto foram feitos por uma equipe deslocada das intenções iniciais de Mantovani;
- Perda de tempo e dinheiro público investidos na elaboração do projeto que contou com a participação de dezenas de profissionais.

Houve sim um alentador suporte dado pelo Museu de São Brás de Alportel, como relatado no capítulo 04. São Brás, respeitadas as diferenças sociais, políticas, geográficas e históricas me remeteu muito fortemente ao núcleo da Vila Maria Zélia e às necessidades daquela comunidade onde desejo implantar o Museu do Teatro. Elos muito fortes puderam ser estabelecidos – os edifícios históricos, o abandono por que passaram, a reforma, a participação local... E acima de tudo, o fato de o museu ter superado suas adversidades e estar aberto, funcionando. Haveria conquista maior?

Acredito que a primeira condição inevitável para quem deseja trabalhar com a sociomuseologia é um olhar direcionado a si próprio. Um momento de rara justeza,

de auto-avaliação sem julgamentos suavizantes, mas também sem serem punitivos ou muito severos ao mesmo tempo.

Qual é o seu desejo motivacional? Quais as suas intenções para com este projeto que está nascendo da sua mente e que se diz voltado para as necessidades de outros, de comunidades que nos circundam? É necessário criar um espaço de reflexão em torno da sua própria capacidade de entendimento do que se passa ao seu redor e avaliar se o seu projeto faz parte daquela realidade ou não. Pode até parecer auto-ajuda de baixa qualidade, mas não: é necessário se entender e disponibilizar o seu melhor, procurando em outros a qualidade que não tem em si.

Este projeto exigiu que eu entendesse um pouco mais acerca de mim mesmo e da minha forma de ver o mundo. Acho que meu melhor salto qualitativo em relação ao projeto – e conseqüentemente o museu – foi a abertura para ouvir o que os outros pensam e desejam.

O que foi muito curioso pela minha trajetória na arte, como artista de teatro, uma arte que é essencialmente coletiva. A experiência com o teatro – e a eterna captação de recursos, de administração de pessoas e seus egos – me deram muito mais a capacidade de perceber o público emocionalmente (ou seja, como o público reagiria a determinadas provocações e estímulos com finalidade artística) do que lidar com o ponto de vista administrativo da questão. Em retrospecto, entendo que administrar um grupo de teatro não é só controlar contas, gastos, investimentos: é também saber corresponder a desejos das pessoas envolvidas, tanto por parte de quem faz como de quem vê. Não digo que se deva ser tolo e aceitar tudo que se ouve, pois muitas vezes as pessoas têm instintos motivadores bastante distintos.

Administrar é saber direcionar os olhares individuais aplicando-os em prol do coletivo. Esta foi uma das lições mais difíceis que tive que aprender na administração do Departamento de Artes Cênicas da ECA USP. Fiz um projeto de administração, tracei metas, desejei profundamente que a Escola na qual eu havia estudado e agora era chefe de departamento pudesse dar um salto qualitativo.

Pensei em melhorar os cursos, reformar o prédio, ter salas de aula melhores, envolver as pessoas. Foi um desastre total, posso dizer.

Hoje, vejo que o que poderia ter feito era o contrário: envolver as pessoas era a tarefa número um. Não no meu projeto, mas no nosso projeto, ou no projeto delas, desde que eu fizesse parte – o que faria com que ele se transformasse em nosso. Todas as ações seriam outras: faríamos um projeto, traçaríamos metas, desejaríamos conjuntamente, pensaríamos em cursos e salas melhores...

Seria uma visão mais *socialista* de gestão, menos egóica. Não importa o eu, mas o nosso. Há sociedades e grupos que pensam ao contrário e seus acessos estão abertos. Pode-se ir para lá e viver com isso o tempo todo. Mas percebi que em uma instituição de ensino de arte, com tantas pessoas jovens e professores tão interessantes e capacitados, nós poderíamos tentar uma coisa diferente – que é justamente o modelo que propus no capítulo 04: uma gestão coletiva, onde haja um colegiado que tome decisões. O direcionamento deste meu olhar só foi feito com base no que vivenciei na prática, nos meus anos de vida, mas que só apreendi com a sociomuseologia.

Para o museu, a estrutura administrativa do Estado permite que a gestão seja feita por uma OS, como explica Mantovani na sua tese de doutoramento apresentada à Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias:

As **OS** – Organizações Sociais são um novo modelo de gestão, previsto na Lei Complementar Estadual nº 846/98, instituída pelo Governo do Estado de São Paulo. Essa Lei qualifica instituições sem fins lucrativos, que já atuem na área cultural, em Organizações Sociais, transferindo-lhes a gestão de espaços públicos, antes geridos diretamente pela Secretaria de Estado da Cultura. (MANTOVANI: 2009, p. 127)

Assim, a OS fará a gestão, mas com o apoio e as decisões sendo tomadas por um colegiado. Isso, de alguma forma, ajuda a resolver uma inquietação pessoal minha, que era a de não perpetuar pessoas no poder. Nem eu, nem ninguém. Haverá sempre um ar fresco, de renovação, na gestão.

O que não faz com que os outros participantes sejam excluídos, muito pelo contrário. Os funcionários podem exercer o seu engajamento institucional ao longo de diversos cargos ou experiências no museu. O que não se deseja é o endurecimento dele dentro das engrenagens decisórias do museu.

Ao iniciar o projeto de estudo dessa tese de doutoramento, parti do plano pessoal e passei pelo plano do meu trabalho na USP. Levei ao Conselho Departamental a proposta de criação de um acervo de figurinos e croquis de cenários e figurinos junto ao LIM CAC, o já existente Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas. Foi aceito e agora estamos buscando apoio financeiro para salvaguardar este patrimônio que será incorporado posteriormente ao Museu de Teatro, pela sua importância histórica, como visto no capítulo 04, de levantamento de bens patrimoniais e acervos existentes.

O Conselho Departamental reúne alunos, professores e funcionários, o que significa que no microcosmo da pesquisa, a questão estava parcialmente encaminhada: todos aprovaram a salvaguarda deste patrimônio e ações de pesquisa já estão sendo desenvolvidas sobre ele, com estagiários e bolsistas. Com relação à comunicação, há uma exposição planejada para o final do ano, no saguão do Teatro Laboratório e a abertura de uma exposição virtual, com material e textos sobre o LIM CAC e seu acervo.

A partir disso, chamei alguns professores mais interessados e expus a criação do Museu de Teatro, colhendo suas impressões e sugestões, algumas valiosas, como destacarei a seguir.

Parti para uma pesquisa prática na Vila Maria Zélia, levantando toda a problemática local, as características sócio-culturais e econômicas, ouvindo os moradores e resgatando antigas pesquisas que haviam sido feitas com eles, como a do Museu do Trabalho, que apresentei no capítulo 03. A Vila, pude constatar, está aberta para um museu, para esta intervenção na sua área.

No meu entender, o que falta na Vila é uma ação pedagógica efetiva por parte de várias instituições, notadamente o CONDEPHAAT. Uma ação formativa, para que as pessoas, antes de tudo, possam entender o local histórico que habitam desde sempre ou passaram a habitar quando mudaram para a Vila. Para que o morador possa entender várias questões, tais como: Por que não pode reformar o seu imóvel tombado pelo Patrimônio Histórico se ele já não era igual ao que foi em 1919 quando do tombamento na década de 80? Por que não pode mexer na calçada? Se não podem mexer nas próprias casas, por que os imóveis que são do INSS podem ficar em estado de ruína? Isso é permitido?

Eu tenho explicado estas questões repetidamente, mas como em toda “escola”, a Vila tem alunos / pessoas que querem e que não querem aprender. Por limitações, circunstâncias pessoais ou até por interesse próprio, o que é pior. Precisam entender que não se mexe nas casas porque todas as modificações passaram a fazer parte daquela Vila como um todo e contam histórias sobre a trajetória daquele imóvel e daquela comunidade. Nas minhas explicações, uso como exemplo para os mais radicais, às vezes, a história do pijama do ex-presidente Getúlio Vargas, que deu um tiro no próprio coração. O pijama era um quando saiu da loja. Virou outro quando foi personalizado como pijama do estadista mais “populista” do Brasil no século XX. Sua estrutura se transformou de vez quando levou um tiro que o furou e recebeu uma mancha vermelha de sangue que penetrou nas suas fibras. Não é mais o mesmo pijama da loja, tem uma trajetória narrada ali nas suas tramas. Se eu decidir lavar o pijama e tirar a mancha, perco uma série de informações. Se eu decidir mandar uma costureira cerzir o buraco, então, já transformei de novo a história da peça (além, é claro, de perder centenas de visitantes fetichistas que vão ao Museu da República, que tem a posse do pijama, só para ver o sangue do “homem”). Tudo é permitido, mas passa por opções e documentação do que aconteceu ou foi feito na peça.

O exemplo *sanguinolento* e *dramático* funciona e eles entendem: não é que seja proibido fazer reformas ou retornar a casa ao seu estado original – é só convocar o CONDEPHAAT, pedir um laudo e seguir as instruções. Mas para isso, há

um trâmite burocrático, leva tempo... E as pessoas nem sempre querem seguir ordens.

Agora, porque é que ninguém cuida daqueles prédios, é difícil de explicar. E de engolir.

Toda esta explicação vai de encontro a um único pedido direto feito pelas pessoas da Vila: cursos de conservação das próprias casas. Mas minha percepção (sensorial) e levantamento de dados (racional) me dizem que há muito mais a ser feito por aquela comunidade. Há, por exemplo, pessoas que não saem de casa. Não há divertimento para elas na Vila. É necessário estimular as atividades propostas pela Associação de Moradores: as festinhas e os cursos de crochê e costura. Dirá o leitor: “Isso são coisas para sua avó!”. Mas não é isso que são muitas delas? Avós sozinhas, muitas vezes abandonadas e sem o menor apoio. Não sei ainda como resolver isso, mas isso precisa ser pensado. Há tempos descobri uma senhora que me deixou muito curioso. Não há luz na sua casa, não há água. A casa caindo aos pedaços. Ela sai todos os dias, cambaleante, e vai ao supermercado. Mas arrumada, limpinha. Como pode? Bom, descobri seu nome e que fala seis idiomas. Foi secretária de uma multinacional e tinha uma irmã que morreu faz tempo. Doa dinheiro para a igreja e para outra instituição, tem uma boa aposentadoria. Na conversa conosco, pediu desculpas de antemão caso dissesse alguma coisa que nós não gostássemos ou se gritasse alguma coisa, pois ela não tinha controle sobre isso.

Esta senhora precisa de auxílio. A casa vai cair na cabeça dela, o telhado está cedendo. Já soube de mais uma, esta bem divertida, que anda de camisola estampada com bichinhos infantis pela Vila. Ela, que é muito idosa, tomava conta de uma senhora ainda mais idosa que faleceu. O filho da dona deixou que ela ficasse na casa até morrer, mas quem vai cuidar dela? Não sei ainda, de verdade, como lidar com estes casos – só sei que algo precisa ser feito, até mesmo no sentido de preservar estas memórias da Vila e seus moradores.

Neste sentido, o projeto do Museu de Teatro se abriu para a inclusão de um braço museológico que não era pertinente ao seu recorte temático, mas que era pertinente ao local de memória Vila Maria Zélia. Vamos estruturar o Museu da Vila Maria Zélia, nas dependências do Armazém. Só um contato mais aprofundado com a Vila permitirá outras ações que beneficiem aquela comunidade – há, inclusive, uma questão de confiança da terceira idade. São desconfiados... Mas, como vimos, acham boa a ideia de um Museu na Vila, mas com restrições. (capítulo 03)

Em relação ao INSS, não haverá problemas pela posse dos prédios. O acordo que eles haviam feito com a Prefeitura já venceu, mas eles renovariam tranquilamente – eles já declararam que o INSS não quer ser administrador de imóveis, e sim de aposentadorias dos brasileiros. Por um lado, tranquiliza, pela facilidade. Por outro, preocupa, pelo descaso absoluto.

Com relação à outra das variáveis, a Divisão de Iconografia e Museus da Prefeitura DIM, houve uma grande surpresa. Que não foi positiva. Primeiro: pela implantação parcial do Museu da Cidade, como visto há pouco. Segundo, pela atitude em relação ao Museu do Theatro Municipal.

Havia dois fatores muito importantes em relação ao Museu do Theatro Municipal, um museu pelo qual nutro, há alguns anos, um carinho particular – pelo tema e pelo quase abandono. Conheci sua ex-diretora (agora aposentada)- uma pessoa curiosa, cheia de histórias interessantes que nem sempre pareciam ser verdadeiras; conheço os funcionários e sei que o Museu sempre teve uma trajetória conturbada dentro da estrutura da prefeitura da cidade de São Paulo. Houve um momento, do qual os funcionários se recordam com bastante carinho, que foi quando a Profa. Dra. Cristina Bruno foi diretora da DIM: eles contam que ela deu muito apoio e incentivou o projeto com a Fundação VITAE, que patrocinou a exposição de longa duração.

Além da ligação afetiva, havia a proximidade temática. O Museu do Theatro Municipal é um museu que tem uma coleção voltada ao Theatro Municipal da cidade, mas ainda assim é um museu de tema similar (mas sem preocupações com a sociomuseologia). O recorte temático do Museu de Teatro é mais abrangente.

Acima de tudo, era uma questão de respeito pelos profissionais que trabalham lá, para ouvir suas opiniões e ideias, como fiz em outras vezes, em exposições no Theatro Municipal, cuja organização foi minha. Nestas ocasiões, eles participaram ativamente sem receberem financeiramente nada por isso.

Um fato surpreendente: o prédio das artes e o Museu do Teatro

Em novembro de 2009, estive próximo ao Antigo Conservatório Dramático Musical e vi que a Prefeitura estava anunciando um edifício para abrigar todos os corpos estáveis do Theatro Municipal, que fica nas proximidades. Fiquei muito feliz, porque é uma oportunidade única para as artes na cidade – o investimento é de R\$ 100 milhões, contra os R\$ 40 milhões previstos para a implantação inicial do Museu de Teatro, incluindo a reforma dos prédios da Vila Maria Zélia, segundo estimativa do arquiteto Paulo Bastos.

A boa notícia era que, conforme dizia o cartaz, no complexo das artes funcionaria o Museu do Theatro. Quando procurei os funcionários do Theatro Municipal, a coisa era muito diferente.

Ninguém havia sido consultado sobre a mudança. Eles não haviam participado de nenhuma reunião sobre o futuro do museu. Sabiam que a proposta **não estava aprovada ainda**, mas eles não conseguiam localizar o processo em lugar nenhum da prefeitura. O que eles sabiam era que o museu ia ser fechado porque ia ser retirado da DIM e passado para a direção do Theatro Municipal, que ia transformá-lo em centro de referência.

Eu procurei informações mais detalhadas sobre o projeto e até agora, seis meses depois, ainda não obtive respostas, porque ninguém sabe informar nada. Não foi publicado ainda um edital autorizando a mudança.

Vejo, por outro lado, uma oportunidade curiosa: não seria o momento de começar a provocar uma reflexão sobre o Museu de Teatro? Eu poderia pedir ao Secretário de Cultura para assumir a direção do Museu do Theatro Municipal, o que

é permitido pelo regimento do Museu do Theatro e começar a trabalhar a ampliação do seu recorte temático e tudo o mais a partir do trabalho realizado lá. Não é fácil, mas não é impossível. Penso que seja uma oportunidade singular de reverter estas políticas públicas que não respeitam ninguém, que não questionam ninguém e que atendem apenas a interesses (ou à falta deles) de determinados grupos. Da minha parte, é uma forma de apresentar o projeto e tentar torná-lo viável, garantindo meu papel de cidadão proponente e não só dependente da boa vontade ou das proposições do Estado.

VOX POPULI, VOX DEI

Ouvidas todas as partes, havia apenas uma ausente, de forma mais geral, que era a população da cidade de São Paulo. Claro que a USP tem pessoas de São Paulo, a Vila Maria Zélia também, a DIM, O DPH... Mas não é a mesma coisa, pois são comunidades que não têm isenção em relação ao processo todo e também já conheciam o projeto de forma bastante ampla.

Como ouvir a opinião dos moradores da cidade de São Paulo, sem verbas, como quase sempre acontece com projetos acadêmicos, sem poder contratar o Instituto de Pesquisas Vox Populi ou o IBOPE? Como basear opiniões sem consultar as pessoas envolvidas na cidade?

A solução veio de uma forma bastante contemporânea: o uso de um blog, uma espécie de sítio eletrônico mais simples, mais fácil de manipular e de atualizar. Através da criação de um endereço específico na Internet, o <http://museudeteatro.wordpress.com>, comecei a ver que esta seria a melhor forma de entrar em contato com as pessoas para saber sua opinião sobre o projeto do Museu de Teatro.



Figura 87- Print screen do blog do Museu de Teatro- página de abertura

No blog, criei as categorias, embaixo da aba “O PROJETO”, que aparecem na figura 02:

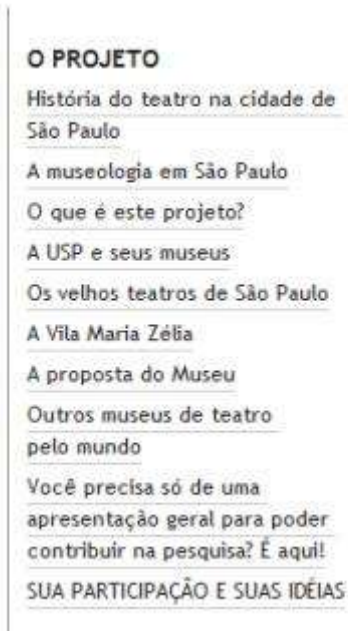


Figura 88- As categorias do blog

Como hoje em dia as pessoas não têm tempo para nada, mandei e-mails a partir da minha lista pessoal para apenas **cinquenta** pessoas responderem o questionário, de acordo com o explicado na abertura do site, como se vê na figura 03.

No entanto, mais de **mil pessoas** acessaram o blog em curto espaço de tempo! De apenas cinquenta que convidei. Selecionei as pesquisas que estavam completas, o que me deu um universo de setenta questionários com todos os itens. Não pedi mais, pois não teria tempo hábil de trabalhar com todos os dados e como amostragem, dentro dos limites desta pesquisa, já estava ótimo.

E pensar que eu comecei a pesquisa olho-a-olho, conversando em almoços para os quais eu convidava as pessoas – logo, tinha que pagar! Como só poderia me reunir com as pessoas no sábado, precisaria de um ano e meio almoçando todo sábado com alguém para completar a pesquisa. Com o blog, foram *dois dias*.

Estas novas ferramentas, de baixo custo, são uma grande conquista para a pesquisa acadêmica.

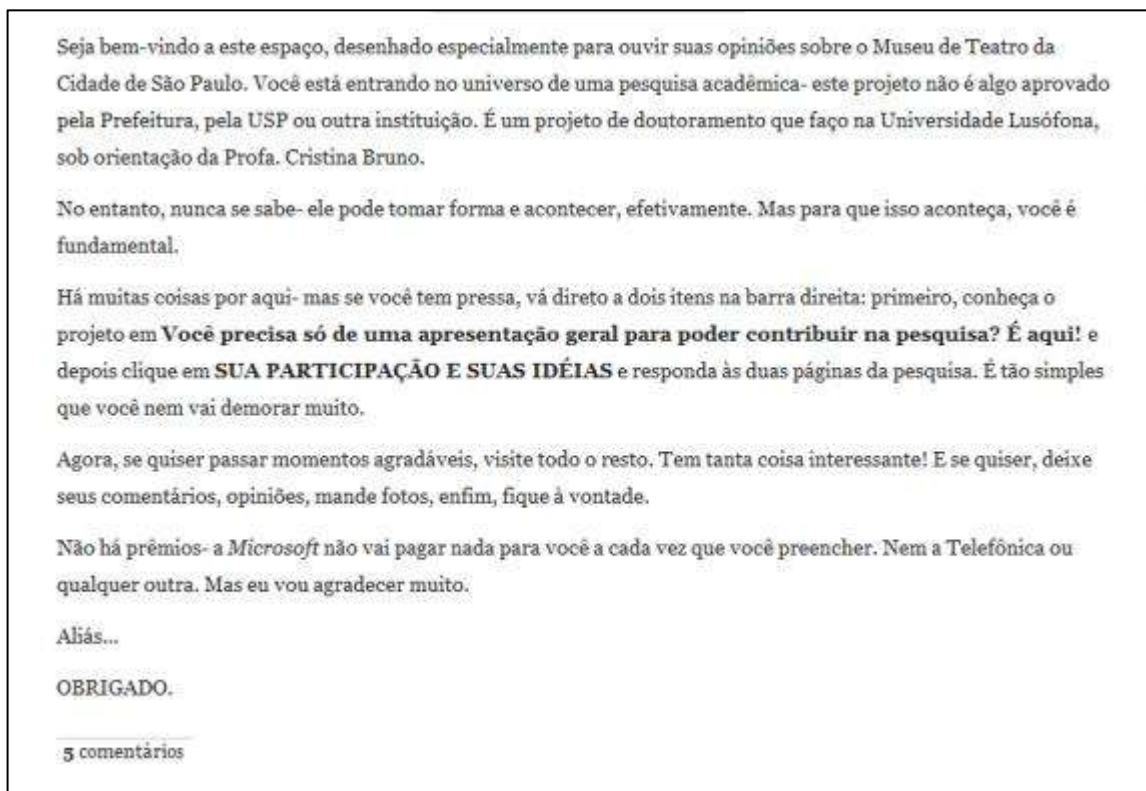


Figura 89- Print screen da tela de entrada no blog

Coloquei um item muito rápido para aqueles que só quisessem ver uma apresentação resumida do projeto e deixei um link que era “SUA PARTICIPAÇÃO E SUAS IDÉIAS”, no qual estava a pesquisa.

O internauta acessava esta página e eu fiz uma ligação do Wordpress.com (gratuito) com o PollDaddy (gratuito), um sítio eletrônico especializado em enquetes e pesquisas. O internauta entrava e respondia às seguintes perguntas: **Nome; E-mail; Telefone; Sexo; Faixa etária; Você costuma visitar museus no Brasil?; Se sim, com que frequência?; Quais os museus que você visita mais na cidade de São Paulo?; Qual o seu museu favorito e por quê?; Você visita museus quando está no exterior?.**

Esta parte era mais pessoal, informativa sobre o pesquisado. Na parte seguinte, os temas relativos ao Museu de Teatro: **Você sabe se a cidade de São Paulo tem um Museu de Teatro?; Você acha que a cidade de São Paulo deveria ter um Museu de Teatro?; Por que você acha que São Paulo deve ou não ter um Museu de Teatro?;**

Na continuação, as perguntas recaíam sobre o recorte de acervo que o Museu deveria ter: **Este museu deveria ter acervo de outras artes, não só de teatro?**

O internauta recebia em seguida questões sobre os itens do acervo que ele gostaria de ver no Museu de Teatro. A pergunta era: **Que tipo de acervo seria mais interessante encontrar em um Museu de Teatro?** Ele deveria oferecer uma nota para cada item, indicando assim seus preferidos. Por exemplo: gosto muito de maquetes, dou Nota 05. Não quero que tenha adereços de cena: nota 01. As notas iam de 01(mais baixa) a 05 (mais alta).

Os itens consultados cobriram o acervo que a maioria dos museus de teatro mantém em suas coleções, a saber:

- Maquetes de cenários
- Figurinos
- Croquis de figurinos
- Livros de teatro e obras referenciais
- Bilhetes, documentos e outros itens ligados à administração de teatros

- Equipamentos antigos
- Fotos de artistas famosos.
- Coleções de artistas famosos
- Áudios de peças de teatro feitos por grandes atores
- Adereços usados em espetáculos (Jóias, perucas...)
- Adereços de cena (objetos, espadas, facas etc)
- Textos de espetáculos / coleções de textos
- Programas de espetáculos

A pergunta seguinte se referia ao projeto do Museu de Teatro, que o internauta conheceu na entrada do blog, no item Projeto.

A pergunta era: ***Você já conheceu o projeto do Museu de Teatro, neste blog. Qual a sua opinião geral sobre o projeto?***

E mais uma vez, na sequência, ele era convidado a dar uma nota de 1 a 5 a cada item do projeto, a saber:

- A localização na Vila Maria Zélia e no Viaduto do Chá
- A restauração dos prédios da Vila Maria Zélia
- A possibilidade de filmar nos espaços
- O museu propriamente dito e as exposições
- O fato de ser um centro de formação tanto em museologia como em teatro
- O fato de poder usar o local para festas
- O fato de poder usar o local para exposições
- Ter um Museu da própria Vila Maria Zélia no Museu de Teatro!
- O espaço no centro da cidade, porque muita gente pode ver
- O fato de ter um teatro para apresentações e pesquisas de linguagem cênica nos espaços da Vila
- Os serviços: xerox, biblioteca, transporte, loja, livraria, café etc.

No exame de qualificação do doutoramento, em Lisboa, o Prof. Dr. Mário Moutinho fez uma observação que me pareceu tão pertinente e contemporânea que deu origem à pergunta a seguir. O comentário dele, entre outros, foi:

“Um museu é um prestador de serviços.

A IKEA faz muito bem. A RENAULT. A VARIG não soube. Há uma sabedoria acumulada que não se pode ignorar.

Se este museu é um prestador de serviços, há conceitos que deverão estar presentes. Trazer para o mundo da museologia conceitos de outras áreas. No caso de serviços, o tempo em que o serviço é prestado. Ninguém se preocupa se uma visita ao museu leva duas horas ou cinco minutos. Marketing chegou aos museus há pouco tempo”.

A partir disso, e das sugestões das pessoas com quem conversei, elaboramos uma lista de serviços que facilitariam a vida do frequentador / visitante do Museu de Teatro, dadas as características que estavam sendo escolhidas na sua elaboração. E isso serviu como estímulo para a manifestação dos internautas nas perguntas seguintes, sobre sugestões, opiniões e críticas.

A pergunta era: ***Com relação aos serviços, dê notas para o que achou mais importante.*** Mais uma vez, o internauta tinha que dar notas de 01 a 05 para cada item de serviços, que eram:

- Biblioteca
- Xerox
- Livraria especializada
- Loja do Museu (gift shop)
- Aluguel para festas temáticas, casamentos, novelas, comerciais
- Espetáculos teatrais
- Exposições de outras pessoas/ entidades
- Cursos de teatro
- Cursos de museologia
- Oficinas de conservação e restauro
- Balcão para vendas de ingressos de teatro
- Oficinas de costura
- Espaço gastronômico

- Café
- Intercâmbio com museus internacionais
- Caixas eletrônicos de bancos
- Visitas monitoradas com duração específica: 15 minutos, uma hora, meia hora...
- Atividades educativas para escolas: história, arquitetura, vestuário, trabalho, teatro...

A pesquisa se encerrava com duas perguntas abertas, genéricas, em que o internauta poderia responder de forma livre. Eram: ***Você gostaria de sugerir alguma coisa que você percebeu que faltou no projeto? Você tem interesse em estabelecer alguma parceria com este projeto, se ele for acontecer? Aproveite e deixe seus comentários, em geral.***

A análise dos dados

A faixa etária dos que participaram da pesquisa ficou delimitada entre os 21 e os 40 anos de idade – 59% dos participantes. Como é tradicional neste tipo de pesquisa, pela Internet e atendendo a solicitações em nível pessoal, as mulheres tiveram uma participação mais ativa: 79%. A esmagadora maioria das mulheres tem mais paciência para ouvir o projeto, se interessam mais por temáticas que beneficiam o coletivo e têm um olhar muito interessado por cultura em geral.

97% dos entrevistados afirmam que costumam visitar museus no Brasil – número muito alto em qualquer estatística. 40% visitam um museu ao menos uma vez ao mês e 26% uma vez por semestre. Há um assustador 1% que disse que “os museus não tratam de assuntos que me interessam”. Como contrapartida, 1% afirma frequentar museus ao menos uma vez por semana.

O número de visitas cai quando o assunto é visitar museus quando em viagens ao exterior: 70%. 17% afirmam que não vão (alguns questionamentos no nível pessoal, não pela Internet, apontam que não há tempo hábil para visitas). 13% responderam “outros”, e a razão básica desta é que não costumam viajar ao exterior.

Com relação ao museu mais visitado, era apenas natural – e uma confirmação de outras pesquisas – que a Pinacoteca e o MASP (Museu de Arte de São Paulo) saíssem na frente, cada um com mais de 20% das citações, seguidos pelo Museu da Língua Portuguesa, com 15% das indicações. Na “lanterna” das escolhas, o Museu do Futebol ficou com meros 1%, mas é preciso lembrar que a maior parte do público que respondeu a pesquisa é do sexo feminino. E o público que frequenta o lotado Museu do Futebol é masculino.

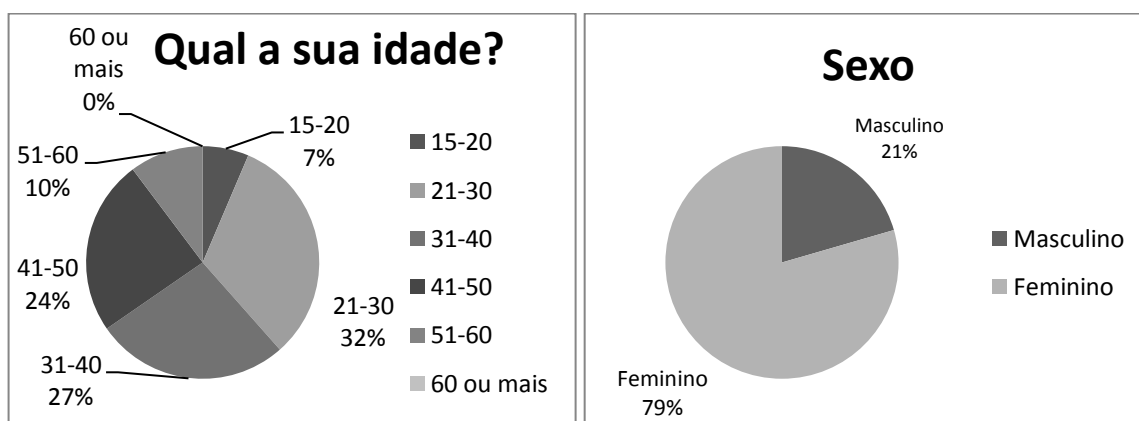
A Pinacoteca, alçada ao posto de *darling* dos museus, tem uma semelhança muito próxima à Vila Maria Zélia, em termos de edifício. E isso surge na resposta à pergunta de qual o seu museu favorito e por que.

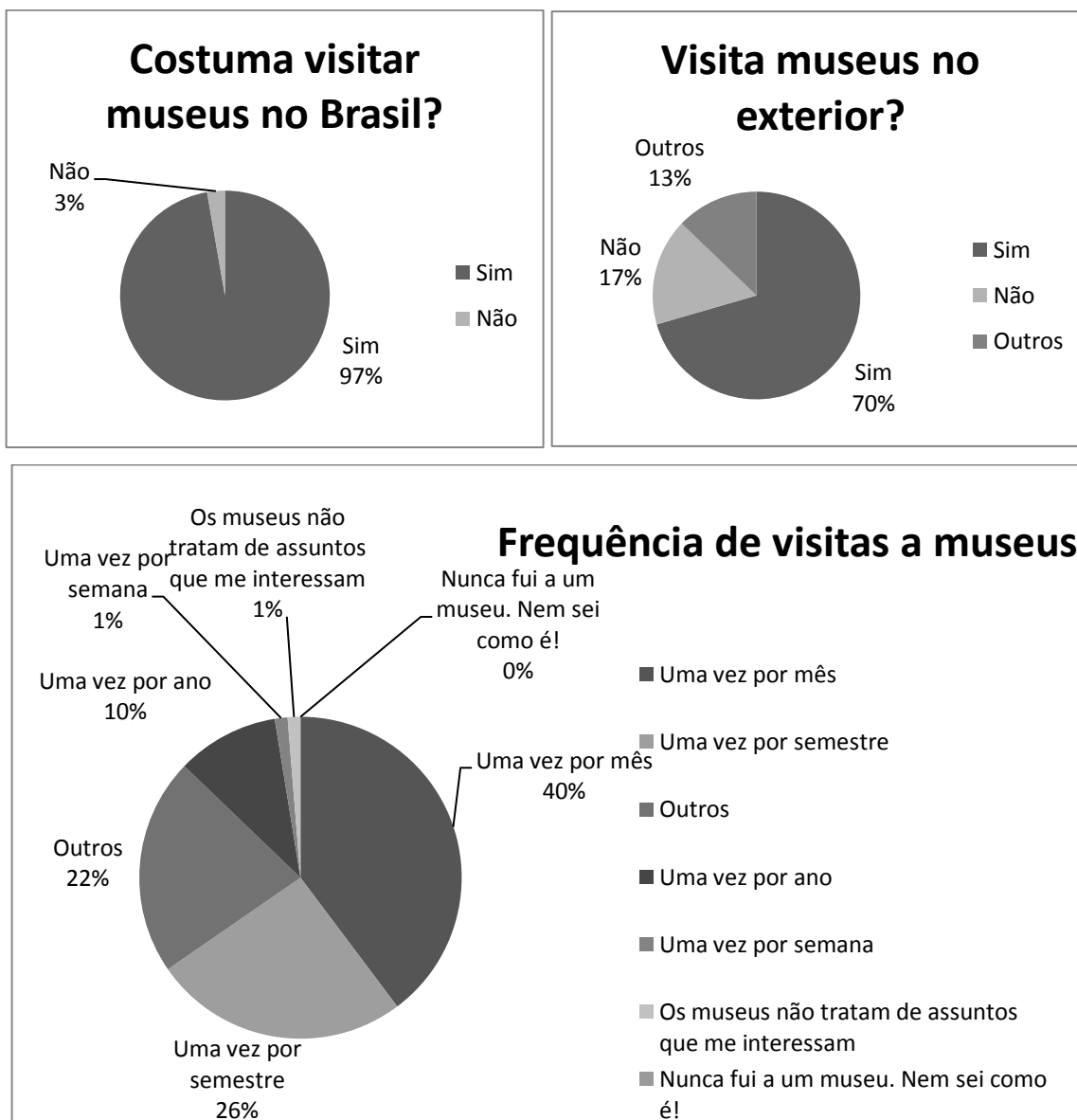
Pinacoteca, pelo lugar, pelo espaço arquitetônico.

Pinacoteca - sempre tem boas exposições, além da bela arquitetura

Pinacoteca. Agrega o museu, o parque e o prédio que é fantástico.

Pinacoteca do Estado de SP, porque o prédio em si já é maravilhoso, agradável, numa arquitetura tão antiga quanto moderna e porque lá encontro artistas brasileiros e estrangeiros que amo.





O amor pelo prédio da Pinacoteca encontra uma declaração escancaradamente aberta:

Pinacoteca. Porque eu moraria lá se fosse um deus bem-aventurado.

Outros menos passionais apontam fatores facilmente constatáveis:

Pinacoteca. Pelo conjunto todo: proposta efetiva de conexão dinâmica com a arte contemporânea aliada a acervo histórico permanente, arquitetura instigante, entorno

natural revigorante, fácil acessibilidade, proximidade do Museu da Língua Portuguesa, free-pass aos sábados, esculturas do Rodin permanentes...

O MASP recebe muitas indicações pelo acervo (muito citado), pela acessibilidade e pelos cursos que oferece. A OCA (Pavilhão de Exposições Lucas Nogueira Garcez, no parque do Ibirapuera) apareceu, entre outros, “pois tem diversas exposições bem elaboradas, espaço bem cuidado e confortável”. O MAM (Museu de Arte Moderna), pois “me interessa pela arte moderna” e pelas “Exposições interessantes, natureza que descansa a alma em uma cidade como SP. Bom restaurante e café”, o MAC pela “qualidade do acervo em arte contemporânea”, o Museu da Língua Portuguesa “pela possibilidade de interação e pela parte que sempre muda apresentando a vida e obra de um autor”.

Um entusiasta disse logo de uma vez “todos que eu puder observar, é uma forma de reverte-me ao passado”.

E quando o tema é teatro...

90% dos participantes não sabem que a cidade tem um museu do teatro, no caso o do Theatro Municipal. No entanto, e este dado é fundamental, **100% dos internautas disseram que a cidade deveria sim ter um museu de teatro**. O que para um pesquisador trabalhando sobre este tema já é um alento. Não se pode desconsiderar, no entanto, que a pesquisa não é comparativa, do tipo: você acha que São Paulo deveria ter um Museu de Teatro ou “de outro tema”? Dependendo do que fosse o outro tema, os índices mudariam.

Quanto ao recorte patrimonial, havia uma pergunta que era muito perigosa: ***Este museu deveria ter acervo de outras artes, não só de teatro?*** Este tema foi tratado no trabalho no capítulo 04, no item “recorte patrimonial”. Mas os participantes disseram que deveriam ser incluídos acervos de outras artes: balé e dança entraram com 35% das indicações, seguidos pelo material de circo, com 31% (um grande alívio é que já estão pensando em uma museu de circo, conforme soube); 20% sugeriram outros acervos e 14%, talvez mais conscientes das dificuldades patrimoniais, sugeriram que o acervo se ativesse ao teatral.

A pergunta seguinte era: ***Por que você acha que São Paulo deve ou não ter um Museu de Teatro?*** Foi elaborada desta forma porque havia a possibilidade de alguém ser contra, o que felizmente não aconteceu. Das respostas afirmativas, a maior parte delas faz menção ao tamanho da cidade e sua importância cultural para o resto do país, como “A capital cultural do Brasil tem que ter um museu de teatro” e “Uma cidade como São Paulo precisa oferecer algo tão grande como um Museu de Teatro”. Há quem expanda o conceito de capital cultural para a América Latina:

São Paulo é uma referência para toda a América Latina. Como tal, poderíamos ser uma referência para esta arte em toda esta América do Sul. Dentro desta proposta, o Museu é uma proposta viva, não apenas histórica, mas de desenvolvimento de pesquisas, de integração das pessoas que envolvem todos os elementos envolvidos nesta arte. Inclusive a sua interface com a saúde mental das pessoas.

Inúmeras outras fazem referência à importância de preservação do acervo teatral, em vários níveis que não apenas o dos objetos tridimensionais, mas sim das tradições do ato de fazer teatro. São afirmações ricas em conteúdo: “O teatro faz parte da cultura e patrimônio histórico de uma cidade e é imperativo conservar sua história e suas riquezas”; “Para abordar mais os elementos que formam uma apresentação de teatro, o vestuário, a cenografia, personagens marcantes. Para que os visitantes tenham contato com o conceito e a ideia de origem, para cada um desses setores”; “Sim! O teatro precisa ficar vivo não só na memória de quem o faz”; “Sim, deve ter um Museu de Teatro. E isto para conhecer não apenas todas as pessoas que participam e participaram em uma obra de teatro: diretor, atores, costureiros e tantos ofícios que desconhecemos para que uma obra chegue ao público”.

Muitos outros se preocupam com o teatro como atividade de pesquisa, justificando a existência do Museu também com esta finalidade. São exemplos: “Acho importante que a história do Teatro de São Paulo seja reunida e preservada, possibilitando a consulta para pesquisadores e interessados por Teatro” e “Para valorizar o fazer teatral - a cidade de São Paulo tem uma história muito interessante na área de teatro e até onde eu saiba não existe um lugar onde esse conhecimento esteja concentrado. Já fiz pesquisas na área e tive dificuldades em levantar material”.

Um participante deixou este interessante depoimento:

Deve ter um museu do teatro porque seria fundamental ter os registros da nossa história e trajetória teatral em São Paulo. Assim como colocar fotos, folders, figurinos, programas, espetáculos, espaço para oficinas, workshops, leituras dramáticas, biblioteca de artes e restauração de uma arquitetura belíssima. Atuando dessa forma o projeto anexa à cidade mais um espaço cultural, que não seja apenas demonstrativo e sim interativo, educativo, fomentador de novas ideias teatrais, sem esquecer o resgate do teatro paulistano e até mesmo do teatro, que possa ter acontecido na comunidade na época. Com certeza muita coisa boa e de excelente qualidade tornaria este local uma referência diferenciada para o estudo, aperfeiçoamento e conhecimento do universo das Artes Dramáticas.

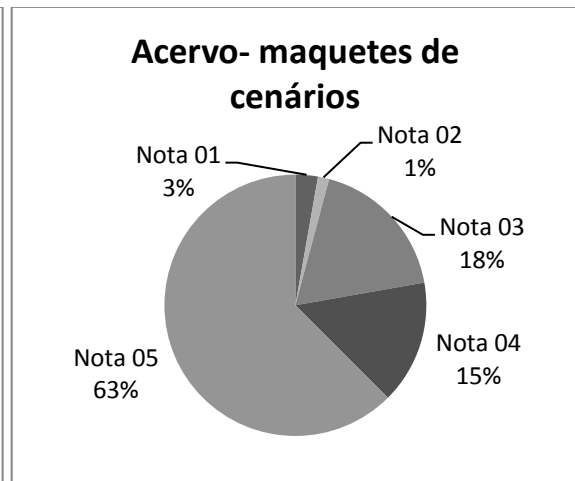
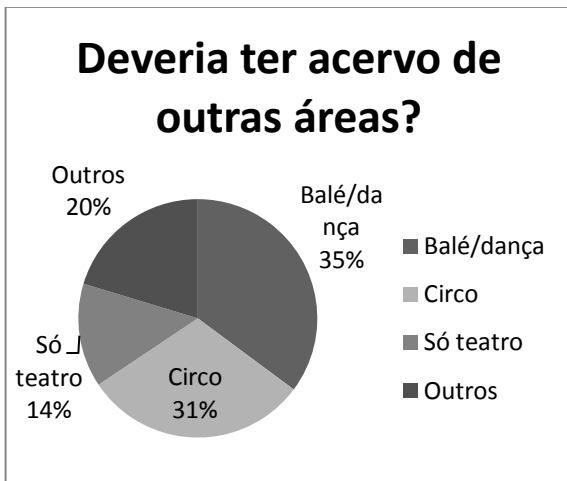
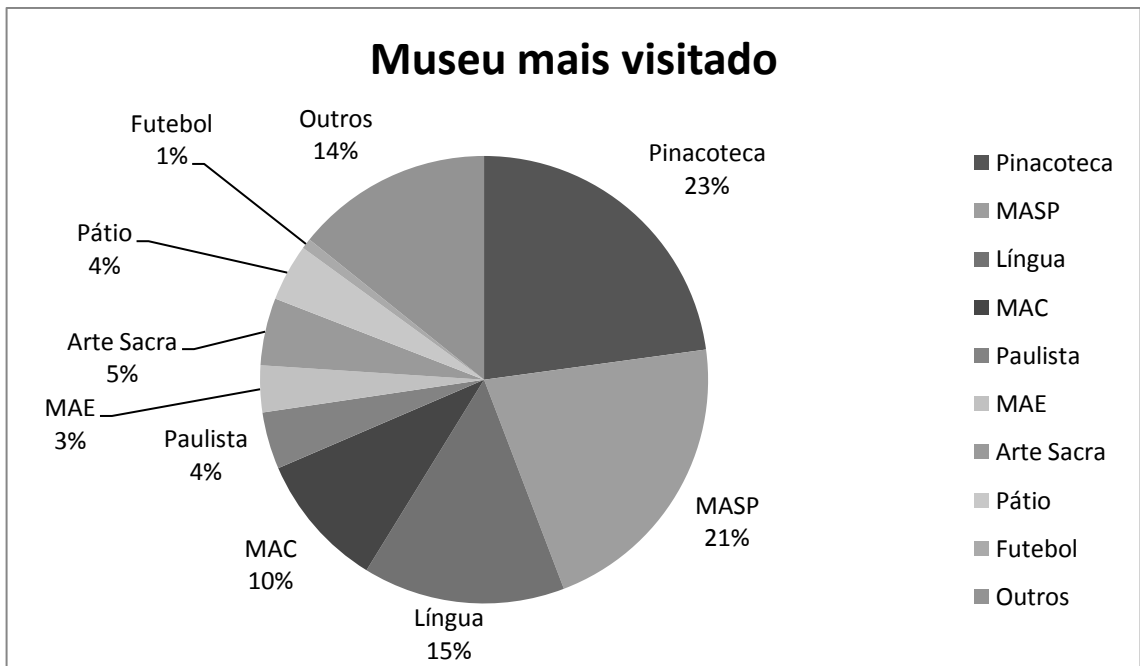
Há também respostas que exigiriam uma análise mais complexa, do tipo: “O museu resgata a memória de um povo perdido”, que tem implicações muito mais sérias que a questão sugere.

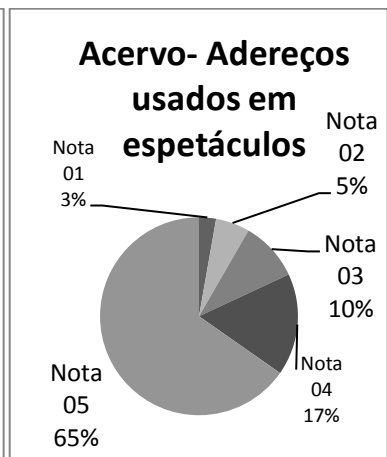
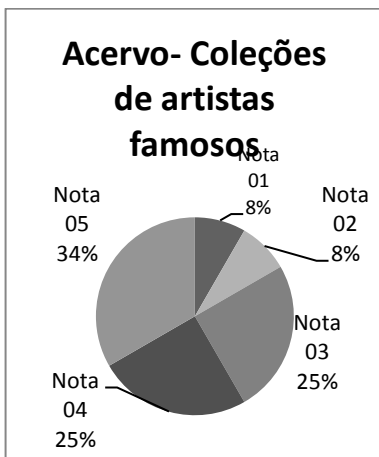
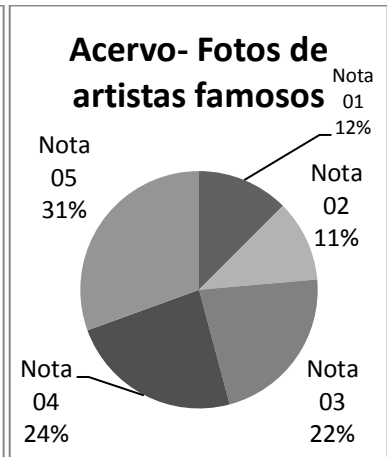
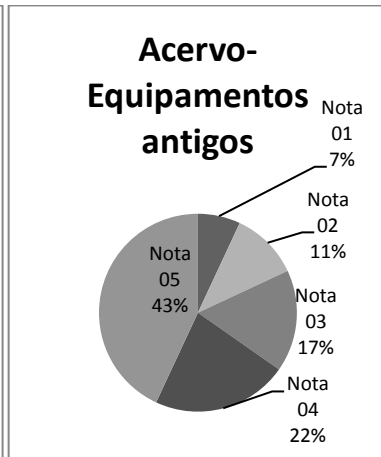
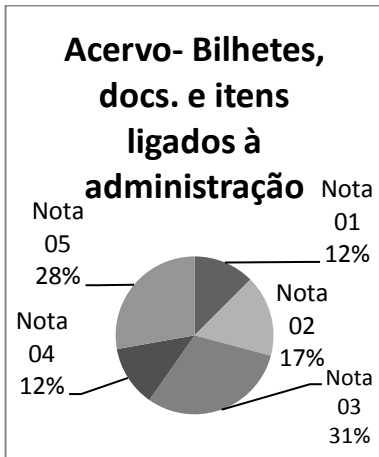
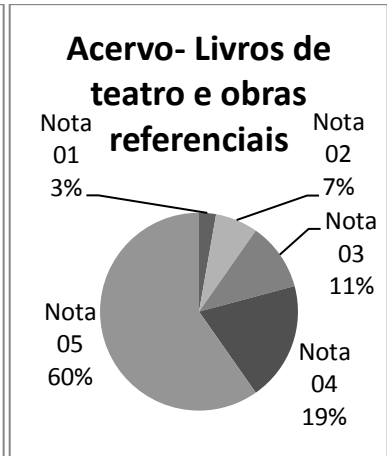
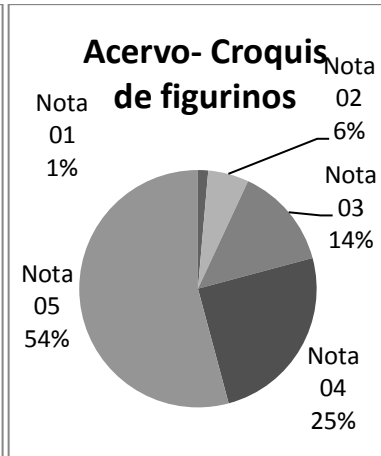
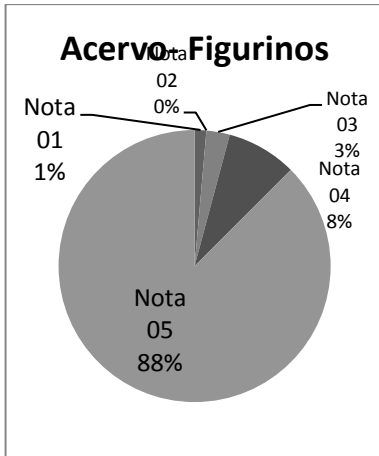
Para finalizar este item, há uma resposta bem simplista e direta ao ponto: “Se tem de tanta coisa, por que não de teatro?” Então, está bem.

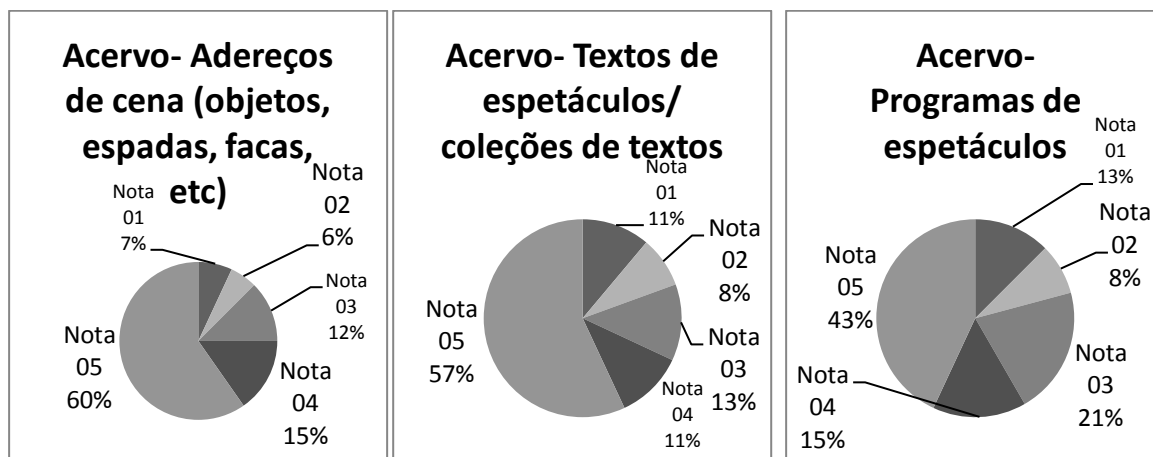
As notas para os itens de acervo

Foram consultados 13 itens mais presentes em todos os museus de teatro do mundo que tivemos conhecimento. Várias outras sugestões apareceram, mas nada significativo no contexto geral: um exemplo seria “fotogramas de cinema”, cujo destino ideal seria o Museu da Imagem e do Som ou a Cinemateca. Por essa razão, não vou citá-los.

O item que recebeu o maior índice de nota 05 (a máxima) foi *Figurino*, com representativos 88% das indicações. *Adereços usados em espetáculos* seguem em segundo, com 65%, junto com *Maquetes de cenários* (63%) o que quase dá um empate técnico com os 60% de *Livros e material referencial*, juntamente com *Adereços de cena* (60%). Na sequência, *Textos de espetáculos* (57%) e *Áudio feito por grandes atores* (50%). Isso foi incluído por uma experiência incrível que tive no museu embaixo do Globe Theater, em Londres, com os atores mais famosos da Inglaterra falando os textos. *Croquis de figurino* receberam 54% de nota 05.



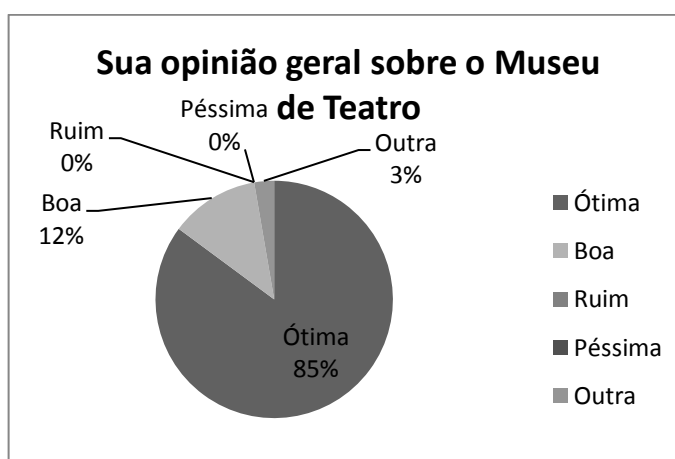




Com índices abaixo de 50% ficaram: *Programas de espetáculo* e *Equipamentos antigos* (43%); *Coleções de artistas famosos* (34%); *Fotos de artistas famosos* (31%) e *Bilhetes e itens ligados à administração de teatros*, com 28%.

A visão dos participantes sobre o projeto do Museu De Teatro

A pergunta era: ***Você já conheceu o projeto do Museu de Teatro, neste blog. Qual a sua opinião geral sobre o projeto?*** 85% acharam ótima, 12% acharam boa e 3% preferiram optar por “outros”, mas não disseram o que seria (havia espaço para isso). Havia também os itens “ruim” e “péssimo”, não assinalados por ninguém.



Com relação aos itens do projeto, as notas mais altas foram dadas assim, na sequência:

O museu propriamente dito e as exposições (83%)

O fato de ser um centro de formação tanto em museologia como em teatro (81%)

A restauração dos prédios da Vila Maria Zélia (73%)

O fato de ter um teatro para apresentações e pesquisas de linguagem cênica nos espaços da Vila (71%)

Ter um Museu da própria Vila Maria Zélia no Museu de Teatro! (71%.)¹²⁹

A possibilidade de filmar nos espaços (60%)

O fato de poder usar o local para exposições (57%)

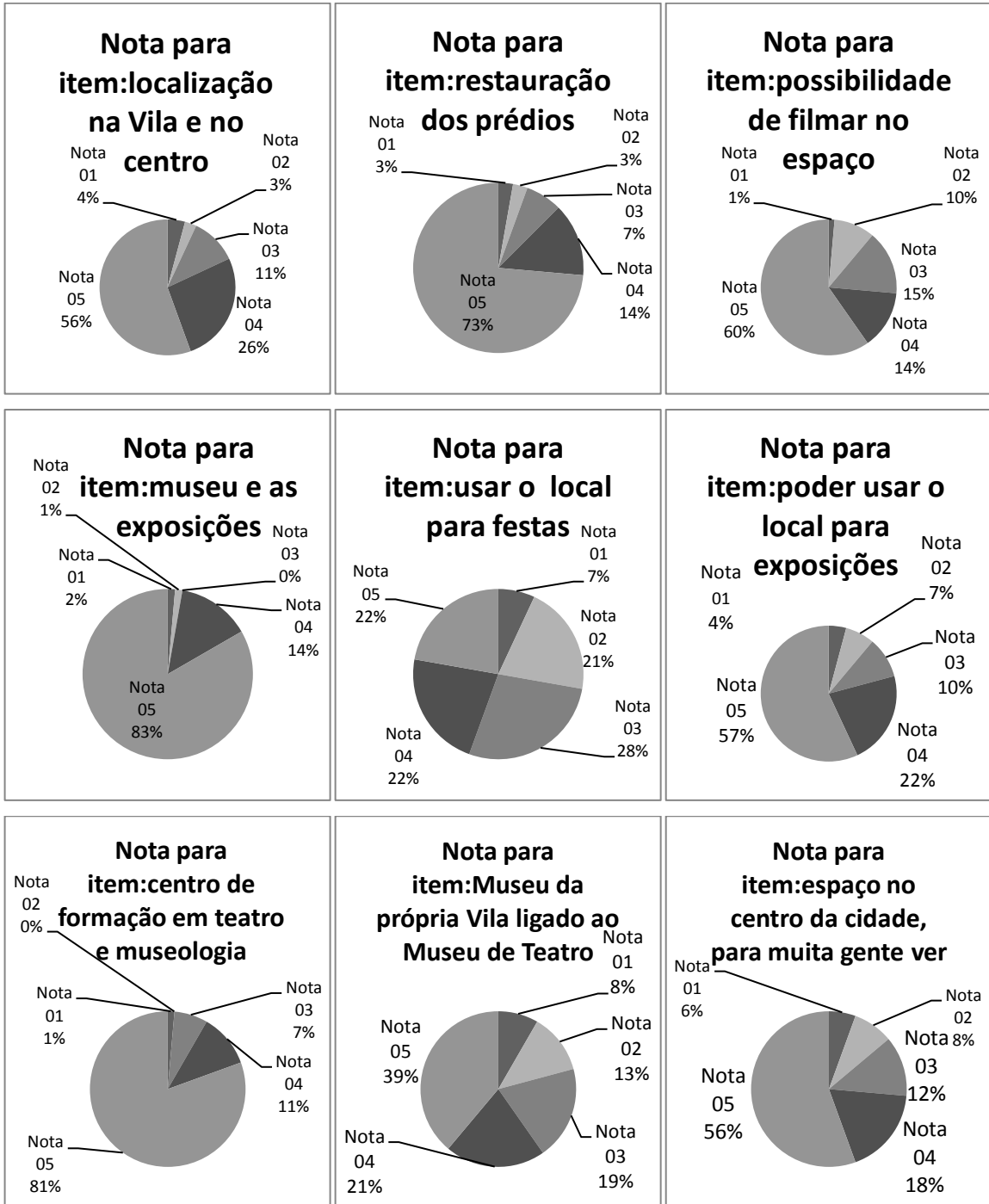
A localização na Vila Maria Zélia e no Viaduto do Chá (56%)

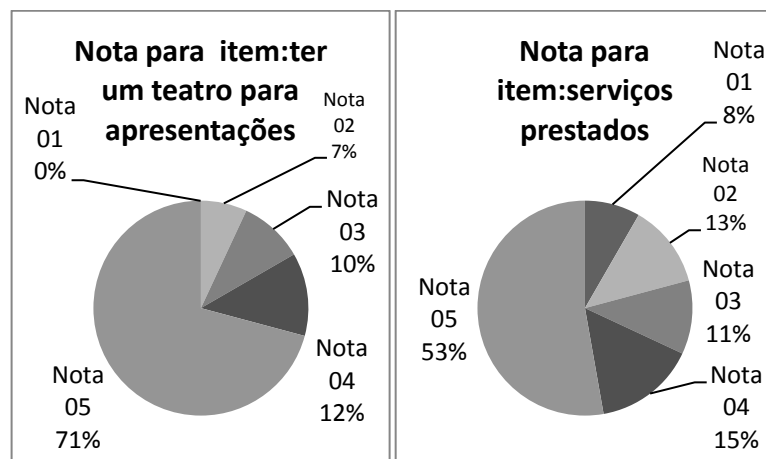
Os serviços: xerox, biblioteca, transporte, loja, livraria, café etc. (53%)

O espaço no centro da cidade, porque muita gente pode ver (56%)

O fato de poder usar o local para festas (22%)

¹²⁹ Curiosamente, foi o único item que não recebeu nenhuma nota mínima 01





A pergunta a seguir, **Com relação aos serviços, dê notas para o que achou mais importante**, confirmou algumas coisas muito importantes no que se refere ao entendimento das funções do Museu de Teatro. *A apresentação de espetáculos teatrais no Museu atingiu 76% de notas 05 (e somem-se a esses mais 14 % de notas 04), bem como a opção pelas Atividades educativas para escolas: história, arquitetura, vestuário, trabalho, teatro... (75%).*

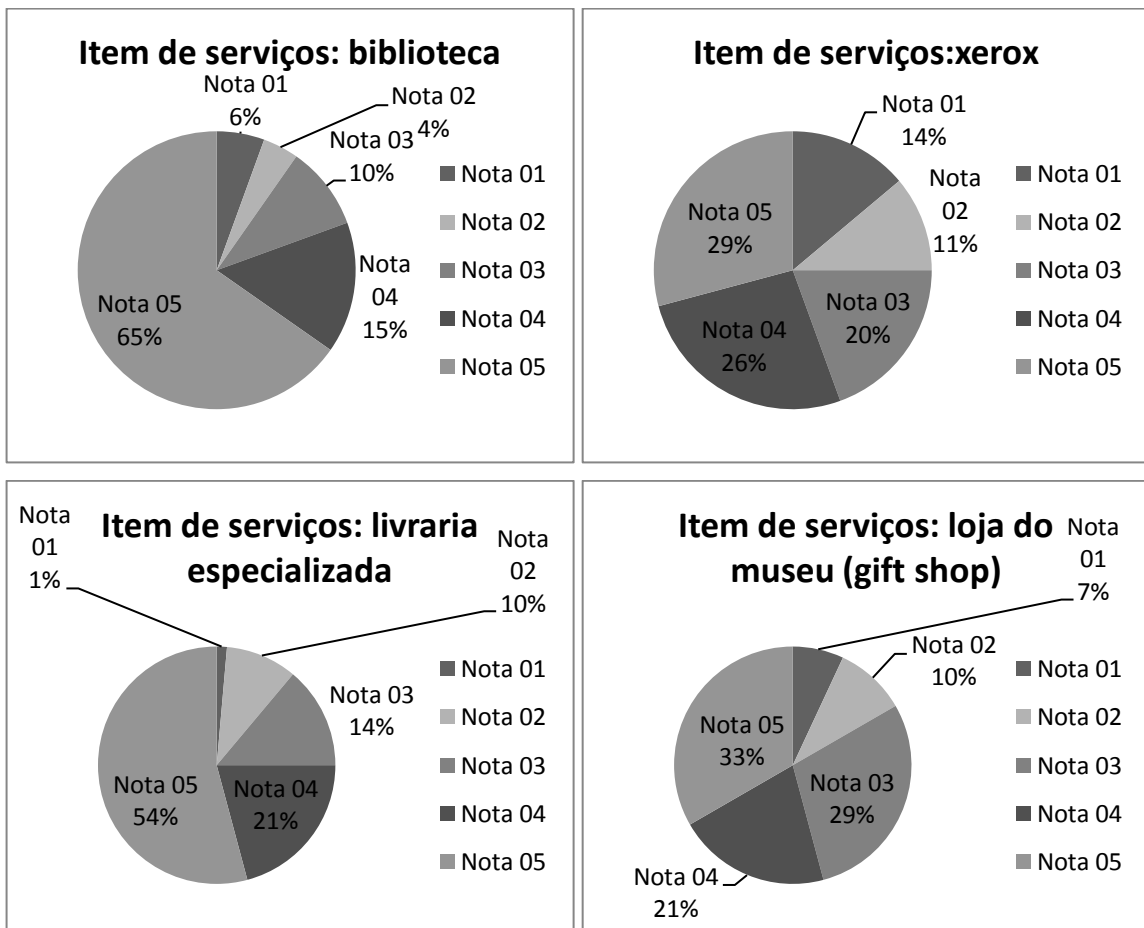
A parte educacional, formativa, dos serviços, foi muito bem vista: o *Intercâmbio com museus internacionais* recebeu 72% de notas 05, os *Cursos de teatro* (68%), as *Oficinas de conservação e restauro*, 67%, bem como os *Cursos de museologia*, com 64%. Oficinas de costura receberam 43% de notas 05.

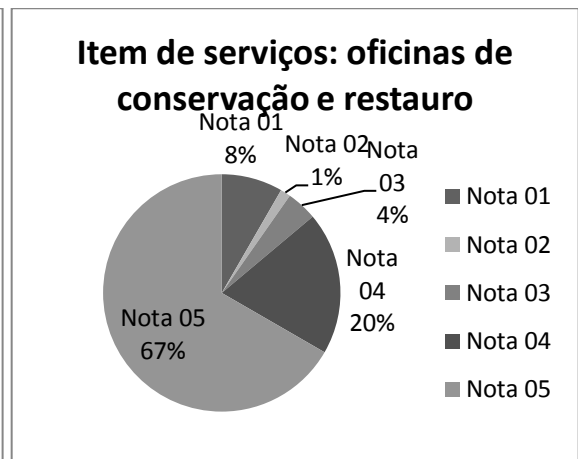
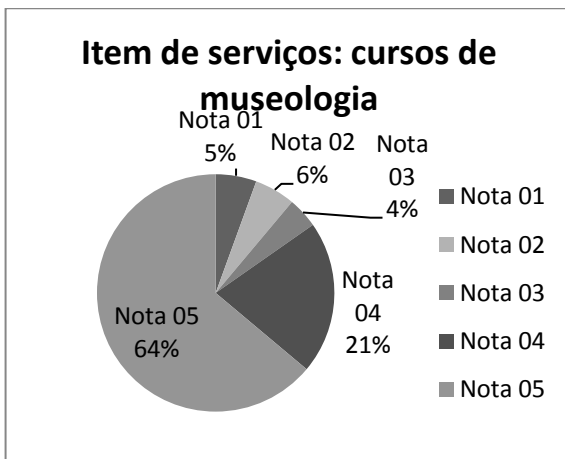
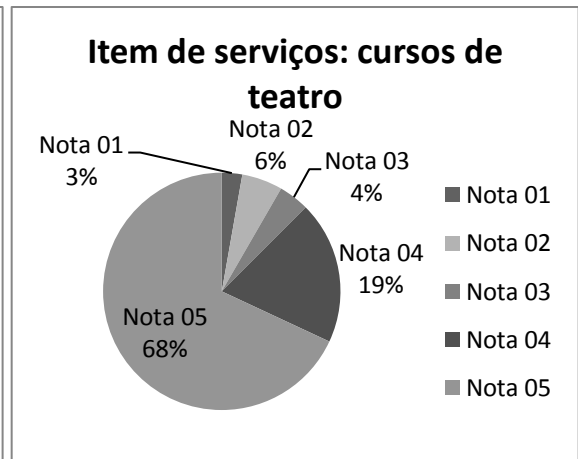
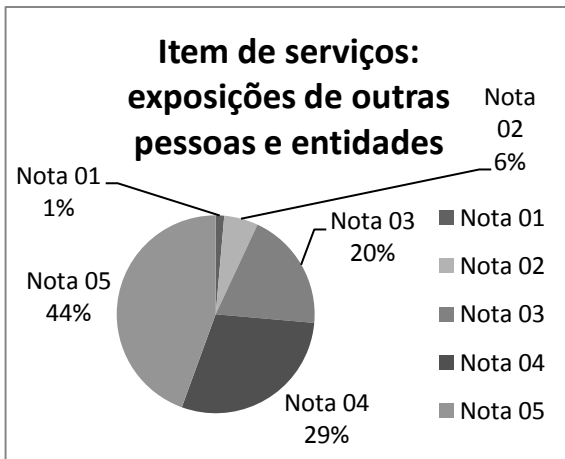
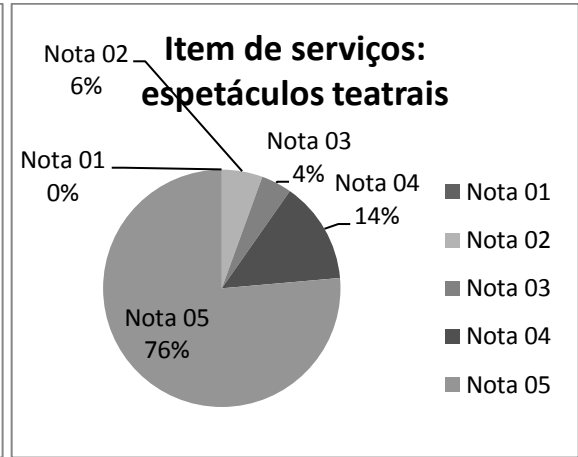
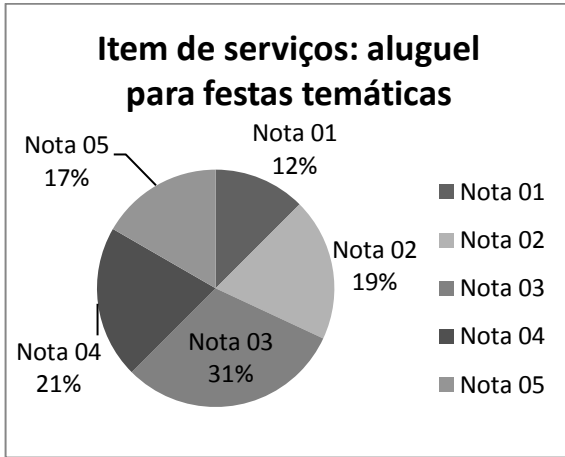
A *Biblioteca* recebeu também um valor que pode ser considerado alto: 65%, mesmo número das *Visitas monitoradas com duração específica*. A *Livraria especializada* (54%, mais 21 % de notas 04), *Balcão para vendas de ingressos de teatro* (46%) e a *Loja do Museu (gift shop)* (33%) não foram tão bem avaliadas quanto eu esperava (ou desejava).

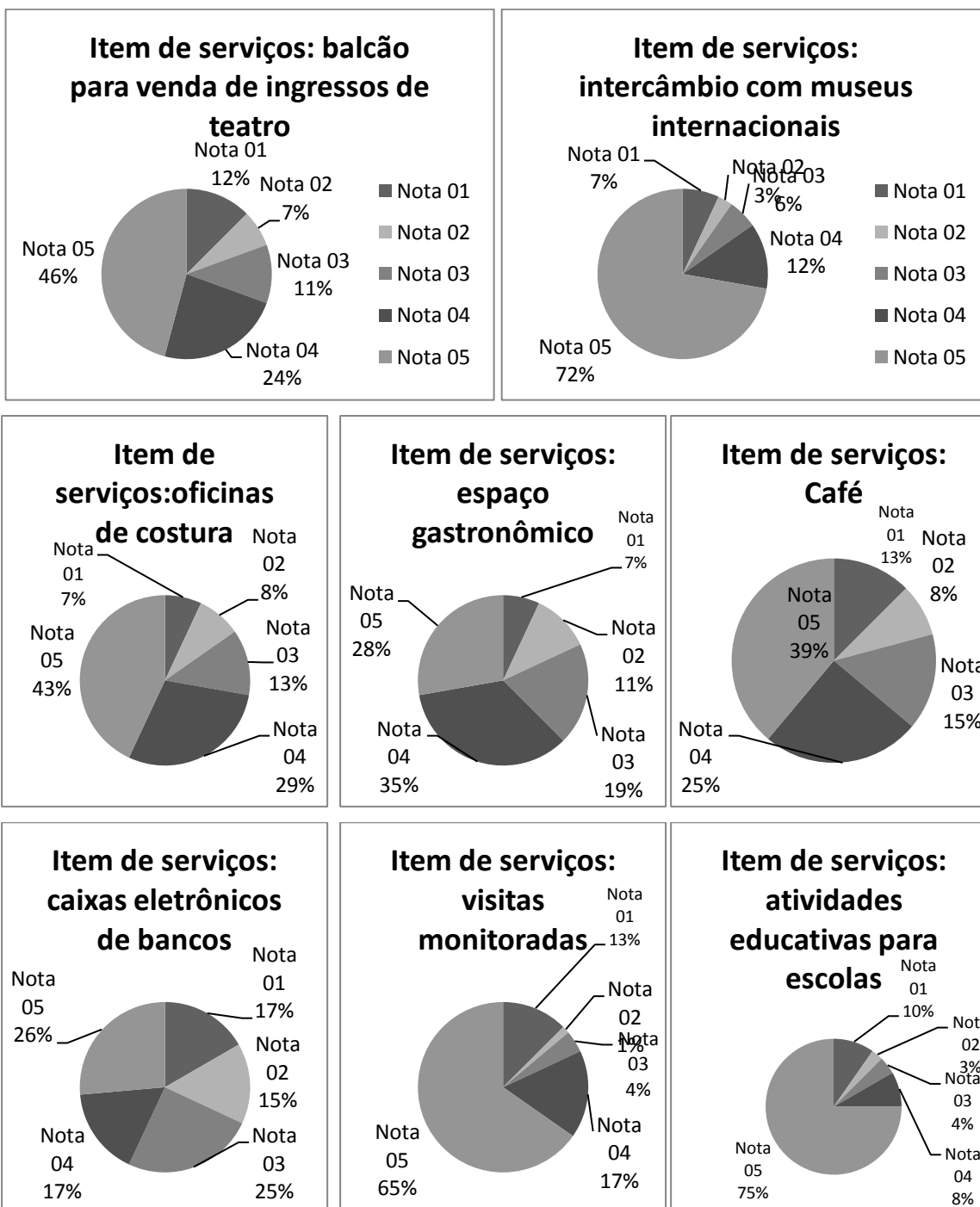
A parte “alimentar” do Museu ficou aquém do esperado também, pois sabemos que essa função é fundamental nos museus contemporâneos: o Café recebeu 39% de notas 05 (mas recebeu adicionais 38% de notas 04) e o Espaço gastronômico, 28%, aos quais se juntam 35% de notas 04!

Curiosamente, o item Xerox ficou com apenas 29%. O que parece contraditório, pois as pessoas entenderam por bem que é importante ter cursos e biblioteca. Suspeito que na hora da avaliação, este item tenha sido entendido como fotocópias de coisas mais simples, como documentos pessoais, e não cópia de material de pesquisa.

Os *Caixas eletrônicos de bancos* aparecem com apenas 26% de notas 05 e a pior qualificação, no sentido de obter nota 01- 17%. As pessoas também não se animaram a pensar na Vila como um espaço para *Aluguel para festas temáticas, casamentos, novelas, comerciais*. Foi o número mais baixo de notas 05: 17%. Talvez este número possa ser interpretado como uma dificuldade das pessoas em enxergarem as ruínas da Vila como um lugar lindo, onde as festas podem acontecer – como eu penso.







O espaço perfeito para a manifestação das idéias

Acho que as respostas que mais surpreenderam foram para a questão: **Você gostaria de sugerir alguma coisa que você percebeu que faltou no projeto?**, tanto do ponto de vista pessoal como da sociomuseologia, buscando a verdadeira participação do público envolvido. Foi aqui que os colaboradores deixaram sua opinião autêntica, algumas delas muito preciosas e que merecem destaque. Muita

gente estimulou, dizendo que o projeto era perfeito, muito bem pensado, inteligente, ousado e outros até deixaram dúvida sobre seu comentário ser elogioso ou não: “Sinceramente, você pensou em tudo, cabeça!” foi um deles.

Várias são as questões levantadas que seriam consideradas na execução do projeto: um setor de criação para promoção do museu; atividades para crianças e adultos; transporte do centro para a Vila (que não foi divulgado, mas pensei em um ônibus como o que fazia o transporte das crianças na Vila, que aparece na **página XX**, operando apenas aos finais de semana e feriados); Ingresso COMBO com o Memorial do Imigrante, que está nas cercanias; utilização da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo; ser canal de colaboração entre movimentos de teatro e grupos profissionais de teatro, circo, dança e teatro de rua; publicação de livros e revistas de toda pesquisa e produção do museu, com distribuição nacional; muitas sugestões sobre tecnologia, que vai ser abordada tanto nas exposições como no Centro de Referência; estacionamento e chapelaria (esta no espaço do acolhimento, conforme projeto).

Um item importante que não havia sido lembrado foi uma enfermaria, para atendimento de pequenos acidentes:

Caso tenha uma enfermaria, posso cuidar de quem, eventualmente, passar mal no local (com este calor piorando a cada ano, acho que seria até pertinente!)

Um participante deixou uma sugestão de atividade muito divertida, muito provavelmente manifestando um desejo seu também:

Se o museu conseguir proporcionar uma experiência de palco aos visitantes (público, luz, microfone, uma rápida cena...) acredito que irá concretizar uma fantasia latente que todas as pessoas em algum momento da vida desejaram experimentar.

Há muita gente que pensa bastante em si e em seus pares mais privilegiados, como parece ser o caso nesta dura declaração:

Não gosto da localização, lá não é tão central assim. O entorno é complicado, o acesso à noite é até perigoso. A reforma é muito grande (o aproveitamento será basicamente do esqueleto dos prédios)

Acredito que existam locais tão bons e com mais possibilidades de interação e participação. O pessoal que frequenta museu tem um nível cultural bom e prefere outras localidades, não tem metrô próximo. Vide exemplos do MASP (Museu de Arte de São Paulo), MAM (Museu de Arte Moderna), MAC e Pinacoteca. A ideia central do Museu é ótima, com grandes possibilidades de realização, mas eu pensaria em outros locais como alternativa...

Outra, com bastante delicadeza e embasamento, diz que:

É um ótimo projeto, bem ousado. Questiono se a Vila Maria Zélia teria infraestrutura para abrigar o projeto na íntegra. O espaço pode ser apertado para abrigar o acervo e as atividades exercidas pelo museu. Por isso, este projeto deve ser pensado espacialmente com cuidado – assim como o projeto de restauro dos edifícios. Existe a tendência atual de as instituições museológicas fugirem da aura do historicismo à sua volta. A sua atenção volta, portanto, para a fundamentação histórica para a construção do novo teatro contemporâneo (relações com o presente). Isso ajuda na identificação com o público e no desenvolvimento das práticas educativas. Sendo assim, o espaço teria de comunicar no mesmo nível. Um edifício restaurado em uma linha puramente conservativa correria o risco de estabelecer uma contradição no próprio espaço do museu.

As mais significativas, no entanto, buscam soluções para o mais importante neste projeto como um todo: as pessoas. Uma propõe uma parceria com a Arsenal, entidade assistencialista que atua na região (que talvez seja uma solução para as idosas sozinhas). Outras sugestões incluem visitas monitoradas especiais para pessoas com deficiências físicas e sensoriais. Sugere também que os deficientes visuais possam tocar réplicas de figurinos, por exemplo.

Houve também a preocupação com o meio ambiental: sugerem espaços verdes, um pequeno parque e um jardim de inverno. Mas acima de tudo, a sugestão mais contemporânea: “Que seu funcionamento seja sustentável. Que tenha o mínimo de impacto ambiental”.

A última pergunta: ***Você tem interesse em estabelecer alguma parceria com este projeto, se ele for acontecer?*** foi menos catártica e a maioria das pessoas disse estar disposta a colaborar, nas mais diversas áreas.

Retomando a hipótese

Como foi enunciado na Introdução desta tese, o principal objetivo do trabalho era investigar se havia a viabilidade de criação de um Museu de Teatro na Cidade de São Paulo. Não só pudemos ao longo do trabalho perceber as potencialidades da criação deste museu, mas também a possibilidade de fazer dele um modelo pioneiro de museu universitário embasado pela sociomuseologia na cidade de São Paulo.

Também cumpriria o Museu a função de reparar um grave erro do processo museológico em São Paulo, que, ainda que não propositadamente, abandonou a memória das Artes Cênicas na cidade. O mesmo erro aconteceu na Universidade de São Paulo, para a qual desponta a possibilidade imediata de correção neste nicho, ampliando suas fronteiras de pesquisa acadêmica e investigação.

Esta etapa acadêmica, da estruturação da tese, está vencida. Acredito nas potencialidades do trabalho e do projeto, mas acima de tudo, acredito nos desdobramentos que virão desta pesquisa. Para os quais será determinante ter contado com a participação das pessoas em todos os seus níveis: elaboração, desenvolvimento, conclusão e avaliação.

Os mais diversos mecanismos foram acionados para a conclusão desta etapa e a inicialização de outras. Agora, é sonhar e trabalhar para concretizar o odor, a luz, o espaço e o conteúdo deste Museu de Teatro na cidade de São Paulo, que abandona definitivamente o plano das idéias difusas.

Bibliografia

Bibliografia

- AGUILAR, Nelson. (org.) (2000) *Mostra do redescobrimento: Artes indígenas*. São Paulo: catálogo. Associação Brasil 500 anos Artes Visuais.
- AMARAL, Antonio Barreto do. (1979) *História dos velhos teatros de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado.
- ANCHIETA, José. (1977) *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola.
- ARAÚJO, M. M.; BRUNO, M. C. (org. e trad.) (1995) *A memória do pensamento museológico contemporâneo*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.
- AZEVEDO, Elizabeth. (2000) *Um palco sob as arcadas – o teatro dos estudantes de direito do Largo de São Francisco em São Paulo, no século XIX*. São Paulo: Annablume / Fapesp.
- _____. (2004) O teatro em São Paulo - 1554-1954. In PRADO, Antonio Arnoni, et all. *História da cidade de São Paulo: a cidade colonial 1554-1822*. São Paulo: Paz e Terra, p.523-83.
- BARBUY, Heloísa. (2006) *A cidade exposição-comércio e cosmopolitismo em São Paulo: 1860-1914*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BARDI, Lina Bo. (1999) *Teatro Oficina*. São Paulo: Editorial Blau.
- BLAY, Eva Alterman. (1985) *Eu não tenho onde morar - vilas operárias na cidade de São Paulo*. São Paulo: Nobel.
- BENCLOWICZ, Carla M. (1989) *Prelúdio Modernista: construindo a habitação operária em São Paulo*. São Paulo: FAU USP. (dissertação de mestrado)
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. (2000) *22 por 22: A Semana de arte moderna*. São Paulo: EDUSP.
- BOUCHER, François (1987). *20.000 Years of Fashion*. New York: Abrams.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola (1993). *Teatro Municipal de São Paulo - Grandes momentos*. São Paulo: DBA.
- BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *O Museu Paulista*. São Paulo: Editora UNESP: Museu Paulista: 2005.
- BRUNO, Ernani Silva (1984). *História e tradições da cidade de São Paulo (vols. I, II e III)*. São Paulo: Hucitec.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira (2004). *As Expedições no Cenário Museal*. In: Maria Cristina Oliveira Bruno; Maria Ignez Mantovani Franco; José Guilherme Mangnani;

Julio Abe Wakarara; Jupira Cahuy. (Org.). *A Expedição São Paulo 450 Anos: uma viagem por dentro da metrópole. (1 ed, v.1).* São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura : Instituto Florestan Fernandes, p. 24-32.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (2004). *A musealização em São Paulo: os caminhos interpretativos da cidade.* In: Maria Cristina Oliveira Bruno; Maria Ignez Mantovani Franco; José Guilherme Mangnani; Julio Abe Wakarara; Jupira Cahuy. (Org.). *A Expedição São Paulo 450 Anos: uma viagem por dentro da metrópole. (1 ed, v.1).* São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura : Instituto Florestan Fernandes, p. 36-47.

BRUNO, Maria Cristina. (1982) *O papel do museu universitário: o exemplo do Instituto de Pré-História da USP.* (Cópia xerográfica). São Paulo, 1982, p.2.

_____ (coord.). *Diagnóstico sobre as potencialidades museológicas da USP.* São Paulo: USP (CPC), 2000.

_____ (2006) *Museu da Cidade de São Paulo: as mudanças éticas sonhadas por Mário de Andrade.* In: Revista do Arquivo Municipal, número 204. São Paulo: Departamento do patrimônio Histórico, p.119- 128.

(1993-2009) *Cadernos de Sociomuseologia* Centro de Estudos de Sociomuseologia. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

(2004) *Cadernos de Fotografia Brasileira: São Paulo 450 anos* (jan.04; 2.ed., ago.04). São Paulo: Instituto Moreira Salles.

CARDOSO, Rafael (2003). *Castro Maya Colecionador de Debret = Castro Maya Collector of Debret.* São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya.

CAMPBELL, Joseph (1990). *O Poder do mito.* São Paulo: Palas Athena.

CAMPELLO NETO, A. H.; VIANA, F. (2006). *A Cenografia- Introdução Histórica e Considerações.* São Paulo: Tese de Livre docência (Biblioteca da ECA).

CASCUDO, Luís da Câmara (2002). *Dicionário de folclore brasileiro.* São Paulo: Global.

CASTELLANI, José (1978). *São Paulo na Década de 30.* São Paulo: Policor.

CHAGAS, Mário (1994). O campo de atuação da Museologia. In: *Cadernos de Museologia*, n. 02.

CHAGAS, Mário (1999). Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. In: *Cadernos de Museologia*, n. 13.

DEBRET, Jean Baptiste (2000). *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia.

- DORTA, Sonia Ferraro; CURY, Marília Xavier (2000). *A plumária indígena brasileira no Museu de Arqueologia e Etnologia da USP*. São Paulo: EDUSP, MAE, Imprensa Oficial do Estado.
- FAUSTO, Boris (2006). *História Concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- FAUSTO, Boris (2007). *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- FERNANDES, Sílvia (2000). *Grupos Teatrais- Anos 70*. Barão Geraldo: Ed. da Unicamp.
- FERRARA, J.A. e SERRONI, J.C.(supervisão e coordenação) (1980). *Cenografia e indumentária do T.B.C*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura.
- FREITAS, Affonso (1985). *Tradições e reminiscências Paulistanas*. São Paulo: EDUSP..
- GERODETTI, João Emílio & CORNEJO, Carlos (1999). *A capital paulista nos cartões postais e álbuns de lembranças*. São Paulo:Solaris.
- GOMES, Laurentino (2007). *1808 - Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Planeta.
- GOULART, Paulo Cezar Alves; MENDES, Ricardo (2007). *Noticiário Geral da photographia paulistana 1839-1900*. São Paulo: Imprensa Oficial; Centro Cultural São Paulo.
- GUZIK, Alberto (1986). *TBC: Crônica de Um Sonho*. São Paulo: Perspectiva.
- KLEEMAN, Fredi (1991). *Foto em Cena*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.
- LAGO, Bia e Pedro Corrêa do (2005). *Os fotógrafos do Império*. Rio de Janeiro: Capivara.
- LAGO, Pedro Corrêa do (2003). *Iconografia paulistana: do século XIX*. São Paulo, Capivara.
- _____ (2001). *Militão Augusto de Azevedo*. Rio de Janeiro: Capivara.
- LEMONS, Carlos A.C.(2001). *O Álbum de Afonso: a reforma de São Paulo*. São Paul: Pinacoteca do Estado.
- LIMA, Mariângela Alves de. (org.)(1985). *Imagens do teatro paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do estado, 1985.
- MAGALDI, Sábato e VARGAS, Maria Thereza (2001). *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: SENAC.

MAGALDI, Sábato (1999). *Panorama do teatro Brasileiro*. São Paulo: Global.

MAGNANI, J.; WAKAHARA, J.; CAUHY, J.; BRUNO, M.C.O.; FRANCO, M.I.M.(coords.) (2004). *Expedição São Paulo 450 anos: uma viagem por dentro da metrópole*. São Paulo: Sec.Mun.de Cultura/Inst.Florestan Fernandes.

MISAN, Simona. *A implantação dos museus históricos e pedagógicos do Estado de São Paulo (1956-1973)*. São Paulo, FFLCH, 2005 (Tese de doutoramento)

MORIN, Edgar (1996). *Ciência com consciência*. São Paulo: Bertrand.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.) (1999). *Vida cotidiana em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Imprensa Oficial;UNESP.

MUNIZ, Rosane. (2008). *A trajetória de Gianni Ratto na indumentária*. Dissertação de Mestrado – ECA-USP.

NOVAIS, Fernando A. (org.) (1997). *História da Vida Privada no Brasil* (volumes 1-3). São Paulo: Companhia das Letras.

PASCHOAL, Engel (2006). *A trajetória de Otávio Frias de Oliveira*. São Paulo: Publifolha.

PASSOS, Maria Lúcia P.; EMÍDIO, Teresa (2009). *Desenhando São Paulo* (mapas e literatura 1877-1954) São Paulo: Imprensa Oficial e SENAC.

PAULA, Teresa Cristina Toledo (2006). *Tecidos e sua conservação no Brasil*. São Paulo: Museu Paulista.

PEREIRA, O (1986). *O que é teoria*. São Paulo: Brasiliense.

PONTES, José Alfredo Vidigal (2003). *São Paulo de Piratininga: de pouso de tropas a metrópole*. São Paulo: O Estado de São Paulo: Editora Terceiro Nome.

_____; SEGATTO, José Antônio (1990). *A Cidade da Light: 1889-1930*. São Paulo: Superintendência de Comunicação/Departamento de Patrimônio Histórico/ Eletropaulo.(Vol. I e II)

PRADO, Décio de Almeida (1999). *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP.

PREZIA, Benedito A. (2000). *Esta terra tinha dono*. São Paulo: FTD.

_____. (1991). *A saga dos tupinambá*. São Paulo: FTD.

PRIMO, Judite; MATEUS, Diogo (2008). *Normas Para a Elaboração e Apresentação de Teses de Doutorado; (Aplicáveis as dissertações de Mestrado)*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias – Reitoria.

RATTO, Gianni (1996). *A Mochila do Mascate*. São Paulo: HUCITEC.

RIBEIRO, Darcy (2001). *O povo brasileiro - a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

RUGENDAS, Johan Moritz (1978). *Viagem Pitoresca Através do Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia. (Coleção Reconquista do Brasil. 3. Série; v.8).

RÚSSIO, Waldisa (1977). *Museu, um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

_____ (1980). *Um Museu de Indústria em São Paulo*. Tese de doutorado. São Paulo: Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura Santos (1996). *Processo museológico e educação: construindo um museu didático-comunitário*. In: *Cadernos de Museologia*, n. 07.

SERRONI, J.C. e FERRARA, A. (org.) (1980) *Cenografia e Indumentária no TBC*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

SESSO Jr, Geraldo (1983). *Retalhos da Velha São Paulo*. São Paulo: Prefeitura do Município.

SILVA, Armando Sérgio da (1981). *Oficina: Do Teatro ao Te-ato*, São Paulo: Perspectiva.

SOUZA, Okky de (2003). *São Paulo 450 anos luz*. São Paulo: Editora de Cultura.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (1993). *Iniciação à museologia*. Lisboa: Universidade Aberta.

TEIXEIRA, Palmira Petratti (1990). *A fábrica do sonho: trajetória do industrial Jorge Street*. São Paulo: Paz e Terra.

TOLEDO, Benedito Lima de (2004). *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades.

_____ (2002). *Vila Penteado: registros*. São Paulo: FAUUSP.

WALKER, José Roberto (2000). *Theatro São Pedro: resistência e preservação*. São Paulo: Arquivo do Estado: Secretaria de Estado da Cultura.

Revistas:

Museum International, vol. XIX, nº2, abril de 1997.

APÊNDICES DA TESE

APÊNDICE 01- OS VIAJANTES E O BRASIL

A seguinte divisão foi estabelecida por Benedito Preziosi em seu trabalho *Os Índigenas do Planalto paulista nas crônicas quinhentistas e seiscentistas*.

O PERÍODO INICIAL PORTUGUÊS (1500-1580)

O relato dos viajantes

Carta de **Pero Vaz de Caminha** (1500)

Carta do **Mestre Johan** (1500)

Relação do Piloto Anônimo (1501)

Campagne du navire l'Espoir de Honfleur- Relation authentique du Voyage du capitaine de Gonneville (1503-1505)

Lettera di Amerigo Vespucci delle isole nuovamnete trovate in quattro suoi viaggi (1504)

A Nova Gazeta da Terra do Brasil (1514)

Livro da nau Bretoa que vai para a Terra do Brazil (1511)

Relação de **António Pigafetta** (1519-1521)

Relación de lãs cosas sucedidas em el Rio de la Plata (1545)

Memoria de la navegacion de **Diego Garcia** (1527)

Diário da navegação de **Pero Lopes de Souza** (1530-1532)

História verdadeira de uma viagem curiosa feita por **Ulrich Schmidel** (1534-1554)

O relato de **Hans Staden**, prisioneiro dos Tupinambá- a obra intitulou - se : "Verdadeira história e descrição de um país habitado por homens selvagens, nus, ferozes e antropófagos, situado no novo mundo chamado América, desconhecido no país de Hesse, antes e depois do nascimento de Cristo até o ano passado. Hans Staden de Homberg, em Hesse, o conheceu por sua própria experiência e o faz conhecer agora graças à imprensa". Publicado em 1557.

Os cronistas franceses

Jean de Léry- Histoire des choses memorables advenues em la terre du Bresil, partie de l’Amerique Australe, sous le gouvernement de N.de Villeg. depuis l’an 1555 iusque à l’an 1558.

André Thevet- São três obras:

Les singularités de la France Antartique (1558)

La cosmographie universelle (1575)

Histoire d’André Thevet Angoumoisain, cosmographe du Roy, de deux voyages par lui faits aux Indes australes et occidentales (1592)

A crônica geral luso-brasileira de **Pero de Magalhães Gandavo**

Duas obras:

História da província de Santa Cruz (1575)

Tratado da Terra do Brasil (publicado entre 1567-1569)

Os escritos missionários

Manoel da Nóbrega (1517-1570)- deixou 63 cartas, 52 em português.

Luís da Grã (1523-1609) deixou cartas.

Antônio Rodrigues (1516-1568). Deixou oito cartas. (Nota: notabilizou-se por suas qualidades artísticas, tendo organizado por onde passava corais de meninos cantores)

Leonardo Nunes (?- 1554) Deixou quatro cartas.

Pero Correia (?- 1554) Deixou seis cartas.

Diogo Jácome (?-1565) Uma carta.

Balthasar Fernandes (1538-1628) Duas cartas.

Manuel Viegas (1539-1608) Uma carta.

Leonardo do Vale (1538-1591) Dexiou um livro: Vocabulário Lingua Brasilica e cartas

José de Anchieta (1533-1597)

40 cartas

Textos teatrais: Na festa de São Lourenço (1587)

Na Vila de Vitória (1595?)

Na visitação de Santa Isabel

Diálogo de Pero Dias (1574?)

Auto da Pregação Universal (1561/76?)
Quando, no Espírito Santo, se recebeu uma
reliquia das Onze Mil Virgens (Auto de Santa
Úrsula) (1577)
Dia da Assunção (1590)
Na aldeia de Guaraparim (1585)

Crônicas:

Informação do Brasil e de suas capitanias – 1584
Informação sobre o casamento dos índios (data?)
Vida dos primeiros padres dês Província (obra
perdida)

E mais pregações, poesias e outros textos.

O PERÍODO DE ESCRAVIZAÇÃO E CONFLITO (1581-1640)

O relato do corsário inglês **Anthony Knivet** (c.1560-c.1620)

O texto é: The admirable adventure and strange fortune of Master
Antonie Knivet, which went with master Thomas Cavendish in his
second Voyage to the South Sea (1591)

A crônica holandesa

Wilheim Glimmer. Uma tradução do texto de 1601 foi publicada em
1900 como: Breve descrição do rio São Francisco e Itinerário de
Guilherme Glimmerio pelos sertões do Brazil.

A crônica geral

Gabriel Soares de Sousa (c.1540-1592)- Tratado descritivo do Brasil
Frei Vicente do Salvador - brasileiro, escreveu História do Brasil, com
foco no nordeste.

Os escritos missionários

Pero Rodrigues (1542-1628) vários textos e cartas escritas, bem como
uma biografia de Anchieta, de 1603, chamada: Vida do Padre José de

Anchieta da Companhia de Jesus, quinto provincial que foi da mesma Companhia no Estado do Brasil, escrita pelo Padre Pero Rodrigues, natural da cidade de Évora e sétimo provincial da mesma Província.

Fernão Cardim (1549-1625)

Narrativa Epistolar (1590)

A treatise of Brazil written by a Portugal which had long lived there (1625?)

Do clima e terra do Brasil

Do princípio e origem dos índios do Brasil

Enformación de la Provincia Del Brasil para nuestro Padre

Francisco Soares Coisas notáveis do Brasil (1591?)

Jácome Monteiro(1574- ?)

Relação da Província do Brasil 1610

O PERÍODO DE CONCILIAÇÃO(1641-1693)

Os escritos missionários

Francisco de Moraes (1601-1681)

Deixou cartas

Certidão sobre os índios e aldeias da Vila de São Paulo (1674)

Simão de Vasconcelos (1597-1671)

Vida do padre João de Almeida(1663)

Crônica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil (1663?)

Vida do Venerável Padre José de Anchieta (1663?)

O PERÍODO ENTRE 1693 E A CHEGADA DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA EM 1808

A crônica jesuítica ficaria interrompida até 1752, com a publicação de *Vida do Venerável Padre Belchior de Pontes*, pelo Padre Manuel da Fonseca. A obra traz

informações sobre a São Paulo setecentista. Em 1759, os jesuítas são expulsos do Brasil pelo Marquês de Pombal.

Os viajantes estrangeiros não são estimulados, mas visitam as terras brasileiras, mesmo sob o risco de severas restrições e de controle impostos pela corte portuguesa à sua colônia. A própria corte, no entanto, estabelece algumas expedições, para mapeamento do território e desenvolvimento de projetos. Clarete Paranhos da Silva afirma que

“o grande esforço português na averiguação e sistematização dos produtos naturais das colônias portuguesas nesse período foi coordenado por Domingos Vandelli (1730-1815), primeiro lente de química e história natural da Universidade de Coimbra após as reformas pombalinas de 1772, as quais introduziram as “ciências modernas” naquela universidade. Dentre todas as “viagens filosóficas” que se realizaram em território brasileiro, a mais conhecida é a que Alexandre Rodrigues Ferreira (1756-1814) realizou pela Amazônia brasileira entre os anos de 1783 e 1792”¹³⁰.

A mesma Da Silva afirma que no mesmo período(entre 1730 e 1815) muitas outras expedições poderiam ser destacadas, entre elas as de:

José Vieira Couto (1752-1827), em Minas Gerais

José de Sá Bittencourt Accioli (1755-1828), na Bahia

José Manuel de Sequeira (?-?), em Goiás

Manuel de Arruda Câmara (1752-1811), em Pernambuco, Piauí, Paraíba e Ceará

João Manso Pereira (1750? – 1820), em São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro

João da Silva Feijó (1760-1824), no Ceará

¹³⁰In <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=14&id=122>, acessado em 01 de março de 2010.

Entre os viajantes estrangeiros, pode-se destacar: Friedrich Langstedt, que esteve no Brasil em 1782; o alemão Alexander Von Humboldt (1769-1859) e o francês Aimé Goujaud Bonpland (1773-1858) que estiveram por aqui em 1800.

A chegada da Imperatriz Leopoldina em 1817, pouco depois da vinda da família Real (1808) para o Brasil seria um marco decisivo para a expansão das atividades de pesquisa e as expedições. A fundação de um museu foi seguida por inúmeras expedições, entre elas a de Langsdoff, Natterer, Von Martius, Von Spix e outros.

Este material encontra-se no Apêndice 03 desta mesma tese, pois a fase inaugurada com a vinda da Família Real para o Brasil está descrita lá.

APÊNDICE 2 – A TRAJETÓRIA DO TERMO MUSEU E ALGUMAS DE SUAS IMPLICAÇÕES

A definição mais comum que se ouve *informalmente* quando se pergunta o que é um museu é: depósito de coisas velhas, com cheiro de mofo ou qualquer outra coisa que ligue o termo a passado, a sem valor.

Ai.

Se é dito desta forma – ainda que de forma jocosa e descabida, por vezes – é porque o pensamento existe. Foi alimentado de alguma maneira: ideológica, por pessoas que não se interessavam pela estrutura e as possibilidades que um museu oferece (e aí entram tantas variantes... Ignorância, cupidez, interesses financeiros) ou mesmo formativa (claro que no sentido da *não-formação*), através da visita a museus que não tinham as preocupações fundamentais para uma instituição deste tipo. Eram depósitos de velharias, que ainda existem e perpetuam esta imagem distorcida.

O questionamento muda de figura quando o pesquisador está devidamente “paramentado”: uma prancheta, um formulário, uma identificação pessoal de que trabalha na área... Assim, as pessoas se sentem inclinadas a mostrar que são “cultas”, “interessadas” e que entendem a função de um museu.

Em recente pesquisa junto ao público de uma exposição de trajes da Primeira República, bastante simples e direcionada a questões bem básicas, perguntou-se o seguinte:

Você gostaria que São Paulo tivesse um Museu de Indumentária ou de Teatro? Por quê?

98% dos visitantes responderam favoravelmente à criação de um museu de teatro ou de indumentária na Cidade de São Paulo. 2% preferiram não escrever nada. Mas... deve-se comemorar o fato de ninguém ter dito “não” à criação dos referidos museus?

Começou-se a buscar toda uma gama de questões que pudessem ter interferido no questionário. Se a exposição tinha acontecido no âmbito da universidade, as pessoas mentiriam dizendo que era bom ter um museu. Mas o questionário era de preenchimento individual e a identificação era opcional. Pensamos que a idade fosse um fator de interferência, mas a concentração do público na faixa entre 14 e 40 anos (59%) revelou plena capacidade de responderem sem maiores manipulações, mesmo porque quando inquiridos se gostariam de participar de um projeto como aquele da exposição, 46% dos frequentadores revelou que sim, que “gostaria de ajudar nem que fosse carregando coisas”, como escreveu um deles, e “sem remuneração” (outros 26% deixaram claro que não e 26% preferiram não escrever nada). Foi um conflito da pesquisa com o pesquisador incrível, que ainda continua.

No auge desta dicotomia, partiu-se para o resgate da origem da palavra museu.

Várias seriam as fontes possíveis, mas a Profa. Dra. de Língua e Literatura Grega Giuliana Ragusa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo escreveu, de maneira informal via correio eletrônico, o seguinte texto:

O termo “Museu”, latim *museum*, vem do grego *Mouseion*, forma neutra do substantivo *Mousa*, “Musa”.

Literalmente, portanto, *Mouseion* significa “*shrine of the Muses*”. Uma vez que as Musas ligam-se à música, à poesia, à dança, o termo foi acumulando outros sentidos - “*home of music or poetry; school of art or letters; a philosophical school and library*”. (LIDELL, H. G.; SCOTT, R.; JONES, S. *Greek - English lexicon with a revised supplement*. 9ª ed. Oxford: Clarendon Press, 1996).

Mas para entender o modo como usamos o termo “Museu”, vale ainda lembrar o seguinte. Aquilo que nós chamamos “A Biblioteca de Alexandria” era, na verdade, uma das salas do *Mouseion* (“Museu”) erguido no Egito por Ptolomeu I, o Sóter, rei entre 305-285 a.C., que fora general de Alexandre, o Grande, este pupilo de Aristóteles.

O objetivo desta biblioteca era guardar nas suas estantes (“biblioteca” é um termo que soma os gregos *bíblōs* ou *biblíōn*, “rolo de papiro”, e uma forma do verbo *títhēmi*, “colocar, estabelecer”; literalmente, biblioteca quer dizer “livro na estante”) toda a grande literatura grega e outras obras estimadas e já muito antigas para a época - ou seja, obras de tempos passados (peças de museu, como diríamos), de mundos distintos, mas ainda vivas e tidas como tesouros. Para tanto, fez-se a edição (inclusive com comentários [escólios] sobretudo gramaticais) dos textos e um trabalho de cópia destes

numa escala sem precedentes e com o uso de escribas (pasmem!) não normalmente alfabetizados. Ambas as tarefas eram conduzidas por um presidente da Biblioteca que era sempre um erudito; alguns dos presidentes permanecem vivos em nosso cânone, como os poetas helenísticos Calímaco e Apolônio de Rodes. Em 47 a.C., uma catástrofe – um incêndio, na tradição algo lendária – a atingiu, mas ela se recuperou e continuou ativa até meados do século V d.C.. Essa biblioteca teve concorrência já em sua época: a de Pérgamo, na Ásia Menor, na qual se criou o pergaminho após a recusa do Egito em vender papiro, o material de escrita por excelência, para a biblioteca concorrente.

O texto (além de mostrar a importância da boa troca de e-mails com pessoas interessantes) mostra a definição grega de museu:

Museion – templo das musas. E como acrescenta Ragusa, uma vez que as Musas ligam-se à música, à poesia, à dança, o termo foi acumulando outros sentidos - "*casa da música e da poesia; escola de arte ou letras; uma escola filosófica e biblioteca.*"

Some-se a esta definição a de *museum* latino – sala de trabalho de artistas e cientistas, como cita RUSSIO (1977:12). Mas o mais curioso é que no trabalho citado, RUSSIO escolhe não incluir MUSEION e o MUSEUM no que ela chama de momentos na evolução dos museus no mundo ocidental, por acreditar que seus significados são meramente semânticos, mas não um amadurecimento do conceito sociológico e museológico.

E quem estabelece a possível e adequada união entre os dois conceitos é Cristina Bruno, adicionando uma quota de modernidade ao tema:

Os estudos museológicos têm contribuído para que os museus refinem as suas formas de representação e se estabeleçam como lugares de produção de conhecimento, manutenção e conservação da materialidade das referências patrimoniais, gerenciamento da informação inerente aos acervos e coleções e também como espaços de apreciação estética, contestação e negociação cultural, a partir de distintos procedimentos que se apoiam nas premissas da segurança, da acessibilidade, do acolhimento e da aprendizagem.¹³¹

Mas para retomar RUSSIO e o que ela chama de “momentos na *evolução* dos museus no mundo” ocidental, gostar-se-ia de propor “momentos na *trajetória* dos museus no mundo”, pelo seu aspecto mais aberto, menos determinante que os

¹³¹ No texto *Tecidos e museologia: perspectivas para a formação profissional*, in PAULA (2006).

melhores momentos ficaram no passado ou virão no futuro – simplesmente se analisa trajetórias, livre de julgamentos de valores, mensuráveis ou não.

Ela cita quatro instituições:

1- O **Museu de Alexandria**, já mencionado por Giuliana Ragusa em texto de e-mail citado anteriormente: “A Biblioteca de Alexandria era, na verdade, uma das salas do *Mouseion* (‘Museu’) erguido no Egito por Ptolomeu I, o Sóter, rei entre 305-285 a.C., que fora general de Alexandre, o Grande, este pupilo de Aristóteles”.

O conceito do momento: O museu surge com uma pretensão universalista, procurando retratar e sintetizar o universo em seu redor, resultando, pois, da filosofia de Pitágoras, Platão e Aristóteles: uma tentativa de cosmovisão e formulação de verdades universais. (RUSSIO, 1977:12)

Russio enumera ainda as características que o Museu de Alexandria trazia, refletindo uma filosofia universalista:

- a. Estreita união entre Museu, Arquivo Histórico e Biblioteca, o que talvez explique a tendência “livresca¹³²” da nossa cultura;
- b. Tentativa de dar ao MUSEU – como entendiam – uma cosmovisão, da qual ele seria o reflexo;
- c. Caracterização do museu como centro de pesquisa e de ensino;
- d. Primeira caracterização de que se tem notícia do museu como centro de convívio cultural, restrito, todavia, à “*intelligentzia*” da época;
- e. Germe provável e empírico da Universidade e, até do “campus” universitário.

¹³² Deseja-se acreditar que a palavra não tenha sido usada aqui em sentido negativo. Se fizermos uma breve análise do ano de 1977, ano em que o trabalho foi escrito, os meios de difusão já tinham feito enormes progressos, mas o advento do computador no uso cotidiano era um sonho ainda “distante” – dez anos. Vale lembrar também que a autora faz, nos agradecimentos do trabalho, um em especial à sua mãe, dizendo que “esta página foi a única que não foi datilografada por ela”. Datilografada, pois é. A reação das próximas gerações vai ser: nossa, ele digitou este trabalho inteiro! Porque se estamos a um passo da popularização dos *softwares* de reconhecimento de voz que funcionam... Sim, porque que não funcionam já os há. Quanto aos livros, fica o questionamento de que formato passarão a ter.

2- **O Museu da Renascença** – Russio passa a evocar o período histórico surgido depois do período medieval com eixo centralizado na produção da igreja. A expansão comercial, a descoberta dos novos mundos, o surgimento de novas religiões que conduzem ao antropocentrismo. Os homens dirigem o seu olhar, tanto científico como artístico, para o classicismo greco-romano.

O conceito do momento: Russio menciona a galeria Uffizzi (apoiando-se na pesquisadora Luisa Becherucci) como início do primeiro museu, pois permitia um diálogo entre o homem e a arte, em exposições de objetivo exclusivamente cultural. E contrapõe este raciocínio à relação entre a catedral (enquanto edifício religioso) e um museu – só que aquela traz afrescos e ritos que celebram uma história humana com final sobre-humano. O museu renascentista apresentaria as seguintes características:

- a. Primeiras evidências¹³³ de constituição de um acervo seletivo e representativo
- b. Clara concepção do diálogo entre o Homem e a Arte, manifestação do seu espírito
- c. Tentativa de uma abertura mais “popular” (dentro dos limites da época, é claro), através das galerias abertas a todos.
- d. Primeiros indícios¹³⁴ de especialização (em esquema bipolar); Museu de Ciência e Museu de Arte¹³⁵ (ou pelo menos *coleções de ciência e coleções de objetos de arte*)

3. **O Museu do Iluminismo**- A chegada do século das luzes, de uma nova forma de pensar e de uma crença na autocapacidade de modificação do ser humano marcam o iluminismo. Surge o Louvre, na segunda metade do século XVIII. Sua fundação vai instigar os enciclopedistas, que incluem na Enciclopédia um estudo de Diderot sobre a organização do Louvre.

¹³³ Substitui a palavra *sintomas*, que vinha no texto original.

¹³⁴ Mais uma vez, substitui a palavra *sintomas*.

¹³⁵ Russio aponta ainda que foi esta relação entre museu de arte, galeria e museu científico que fez surgir uma nova disciplina: a história da arte.

O conceito do momento: Repele a especialização e reflete, em toda sua plenitude, o caráter de seu tempo. É muito mais um grupo sistêmico de museus do que um museu. (RUSSIO, 1977: 17) Ela aponta ainda quais seriam as características deste período:

- a. Reabilitação e consagração da palavra museu.
- b. Início das preocupações sobre organização de museus.
- c. Permanece a preocupação do museu enciclopédico.
- d. Delineia-se mais claramente a ideia de museu aberto a todos.

4. O Museu do Romantismo e do Pós-romantismo – O Romantismo não é apenas um movimento de caráter literário: ele tem abrangência em diversas esferas. Assim, suas características principais – nacionalismo (a valorização do nacional) e regionalismo, em detrimento do universal; interesse pelo místico, pelo exótico pelo Oriente e culto ao passado. As estruturas museológicas abrangem este pensamento.

O conceito do momento: museus voltados à valorização do nacional, do regional. E do exótico. Russio aponta que é neste período que surgem as primeiras coleções arqueológicas, que virão a se tornar museus abertos ao público, oficiais, pertencentes à nação e não mais em mãos de particulares.

O Museu exemplo dado por ela é o Museu Britânico.

Os impulsos *inspiracionistas* dos museus românticos passam a ceder lugar ao racionalismo lógico que se segue. Surgiram em seguida os museus comunitários, especializados, monográficos ou biográficos (como as casas de artistas, por exemplo).

E resume suas características:

- a. Constituem um acervo nacional, mesmo quando se trata de museus ecléticos

- b. Constituem recintos abertos à população
- c. São, em sua grande maioria, órgãos públicos (governamentais)
- d. O ecletismo de alguns museus não tem pretensão universalista
- e. A seletividade da coleção é mais importante que a sua simples expressão numérica.

No Brasil surgiu o Museu Real – mas isto já é assunto para o corpo principal do texto.

5- O Museu da Era Industrial. Russio chama a atenção para este período de grandes mudanças para um novo modelo histórico de estrutura social. Nos modelos citados anteriormente, ela nota que as organizações *inseridas* nelas não se diferenciam nitidamente: a organização repousa apenas na documentação museológica (grupos e, mais tarde, departamentos dentro da exposição), condição necessária, mas não suficiente no museu, diz.

Ela data no pós-guerra uma etapa que exige mais especialização, citando que surgem aí “os museus monográficos, especializados, que permitem maior aprofundamento e concentração, não só no que diz respeito à exposição, como também aos seus órgãos de apoio. Daí a preocupação com os próprios órgãos técnicos e administrativos, até então completamente descurados ou inexistentes” (RUSSIO, 1977:22).

E aqui, as características de um museu industrial, que ela já denomina como fase ou estágio:

- a. A visão estrutural – que se reflete na preocupação com as unidades técnicas e de apoio (organização burocrática) com a estrutura dos museus.
- b. A visão prospectiva, que se reflete de duas maneiras, a saber:
 - i. A preocupação com o Museu prospectivo, projeção para o futuro, que é mais facilmente percebida nos museus de ciência.

- ii. A preocupação com o aspecto prospectivo dos museus em geral, facilmente identificável em certas formulações incluídas entre as finalidades e formas de atuação do museu, tais como: contribuição para formar uma consciência crítica, influir nos padrões culturais, serviços educativos nos museus etc.

APÊNDICE 03- CREPÚSCULOS MUSEOLÓGICOS

Citando CHAGAS (1999, p. 40):

A primeira experiência museológica de que se tem notícia no Brasil colonial data do século XVII e foi perpetrada na capitania de Pernambuco, por ocasião do governo holandês do Conde Maurício de Nassau-Siegen (1637-1644). Ali, no grande parque do palácio de Vrijburg, foi instalado um museu, aberto ao público, contendo um observatório astronômico, jardins botânico e zoológico especializados na coleta, conservação, estudo e exposição de espécimes da flora e fauna tropicais. Experiência isolada, sem continuidade e desdobramentos.

Também não teria sido uma experiência muito bem sucedida a que se iniciou em 1784, durante o governo de Luiz de Vasconcellos.¹³⁶ Foi criado um Museu de História Natural, como o chama Mário Chagas (1999, p. 41) ou Casa de História Natural, como o fazem Russio (1977, p. 20) e Santos (1996, p. 57).

Santos (loc. cit.) diz que este museu foi criado na empolgação pelos museus nacionais, surgidos:

(...) no final do séc. XVIII, na França, portanto, no contexto de formação do Estado moderno. As grandes coleções reais, burguesas e eclesiásticas, de caráter científico, histórico e artístico foram, então, colocadas à disposição do público. Sua principal finalidade era de preservar e celebrar esse patrimônio para conservar o passado nacional e manter uma mitologia das relíquias culturais tradicionais a serem veneradas a fim de valorizar a nação e o *status* do homem através de sua identidade cultural.

Quase um *prenúncio* pré-romântico, para adequá-la à escala de Russio, a Casa dos Pássaros também demonstrava uma tendência do período em se investir em coleções que agradassem aos nobres, aos reis ou aos governantes, e que também tinha lá seu apelo pelo exótico.

A Casa de História Natural passou a ser conhecida pelo povo como Casa dos Pássaros pelo grande número de aves empalhadas¹³⁷ que lá havia. Chagas (loc. cit.)

¹³⁶ Ele foi o 12º Vice-Rei do Brasil, no período entre 1779 e 1790.

¹³⁷ Verbete: **Museu Real**. Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930). Acedido em 12 de julho, 2009 em <http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br>

explica que a instituição era dirigida por Francisco Xavier Cardoso Silveira (Xavier dos Pássaros, por alcunha popular). E cita Ladislau Netto¹³⁸:

Esse começo de Museu, construído sob as vistas do próprio Luiz de Vasconcellos pelos sentenciados das prisões do Rio de Janeiro, chegou a ter vivos nuns cubículos que lhe fizeram: um urubu-rei, dois jacarés e algumas capivaras que foram remetidas depois para o Museu de Lisboa.

O museu foi extinto vinte e nove anos depois de sua inauguração, mas o Dicionário da Fundação Fiocruz (CHAGAS, 1999, p. 42) esclarece que:

Logo após a vinda do Príncipe-Regente D. João, o edifício da Casa dos Pássaros, localizado na antiga Rua do Sacramento, atual Avenida Passos, ainda existia, tendo abrigado por volta de 1811 os encarregados dos serviços de lapidação de diamantes com suas famílias. Posteriormente, dera lugar ao prédio do Erário Público, depois Tesouro Nacional. Em 22 de junho de 1813, o Príncipe-Regente D. João mandou extinguir todos os cargos daquela instituição, e seus móveis e produtos de mineralogia e de história natural foram para a Academia Real Militar, no Largo de São Francisco de Paula.

Cinco anos mais tarde, em 1818, o Príncipe-Regente criaria o **Museu Real do Rio de Janeiro** e o acervo da Casa dos Pássaros / Casa de História Natural foi incorporado a este novo empreendimento.

Era ainda o período do Brasil Colonial, mas a partir de 1808 a Família Real já estava alojada aqui. Russio é categórica ao afirmar que a chegada da Princesa Leopoldina, em 1817, acelerou a criação do Museu. A Imperatriz era grande entusiasta dos estudos de história natural e mais tarde tornar-se-ia patrocinadora do Museu, possibilitando a ampliação das coleções.

Ao acervo inicial foram-se adicionando as contribuições dos naturalistas que viajaram pelo Brasil: Langsdoff, Natterer, Von Martius, Von Spix e outros. (CHAGAS, 1999, p. 32)

Atualmente, de acordo com o sítio da instituição¹³⁹ na internet:

O Museu Nacional / UFRJ está vinculado ao Ministério da Educação. É a mais antiga instituição científica do Brasil e o maior museu de história

¹³⁸ A obra citada é NETTO, Ladislau (1870). *Investigações históricas e científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Philomático.

¹³⁹ O endereço na internet é: <http://www.museunacional.ufrj.br/MuseuNacional/omuseu.htm>. Acessado em 13 jul. 2009.

natural e antropológica da América Latina. Criado por D. João VI, em 06 de junho de 1818 e, inicialmente, sediado no Campo de Sant'Anna, serviu para atender aos interesses de promoção do progresso cultural e econômico no país.

Originalmente denominado de Museu Real, foi incorporado à Universidade do Brasil em 1946. Atualmente o Museu integra a estrutura acadêmica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Alojar-se no Paço de São Cristóvão, a partir de 1892 – residência da Família Imperial brasileira até 1889 – deu ao Museu um caráter ímpar frente às outras instituições do gênero. Por estar situado no mesmo local que serviu de moradia a família real por vários anos (onde nasceu D. Pedro II e se realizou a 1ª Assembléia Constituinte Republicana), hoje, atua na interface memória e produção científica.

De **Museu Real**, em 1818, passou a ser **Museu Imperial e Nacional** em 1824 e **Museu Nacional** em 1890 - denominação que permanece até os dias de hoje.

JOAQUIM LEBRETON- PRECURSOR DOS MUSEUS DE BELAS ARTES

Joaquim Lebreton (1760-1819) tinha sido secretário da Academia de Belas-Artes do Instituto da França e foi o escolhido para chefiar a Missão Francesa ao Brasil, que veio para ser o marco inicial do ensino das artes plásticas no país.

Chegando aqui em 1816, para trabalhar junto à Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, que depois passaria a se chamar Escola Nacional de Belas Artes, ele traz consigo uma coleção de artes plásticas, a qual foram acrescentadas novas obras dos próprios artistas integrantes da Missão e também de professores da Escola.

Esse acervo, esclarece Russio (1977, p. 33), que até então representava um precioso conjunto de museu escolar – verdadeira antologia das artes plásticas da época – só assumiria a categoria de Museu Independente em 1937, dando origem ao Museu Nacional de Belas Artes:

O museu antecede, no Brasil, em cerca de uma década a criação dos cursos jurídicos e, em cerca de 120 anos a das Universidades. Durante esse longo período, foi praticamente o único centro de investigação científica de que a Nação dispôs.

Como se vê, a então *província* de São Paulo passou pelo período colonial sem nenhuma organização museológica estruturada de que se tenha notícia até este momento.

O PERÍODO IMPERIAL - A BUSCA PELA IDENTIDADE NACIONAL

Darcy Ribeiro (2001, p. 246) lança a pergunta:

Quem somos nós, os brasileiros, feitos de tantos e tão variados contingentes humanos? A fusão deles todos em nós já se completou, está em curso, ou jamais se concluirá? Estaremos condenados a ser para sempre um povo multicolorido no plano racial e no cultural? Haverá alguma característica distintiva dos brasileiros como povo, feito que está por gente vinda de toda parte? Todas essas arguições seculares têm já resposta clara encontrada na ação concreta.

Mas antes que se introduza a resposta pensada por Ribeiro, é necessário *pensar* no que *pensava* aquela comunidade portuguesa que D. João tinha trazido consigo para o país, com o apoio da Inglaterra. Mais uma vez, como também já pedia Rússio, em 1977, e tantos outros o fazem, é necessário que se trabalhe cada vez melhor a sabedoria do Rei D. João VI, do qual se trata basicamente pelo anedotário popular que cercou sua figura.

Laurentino Gomes, no seu *bestseller 1808 - Como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil*, dá mostras de como D. João – apesar da alcunha “príncipe medroso” no subtítulo de seu livro – articulou a mudança para o Brasil e a sobrevida da corte portuguesa. O autor aponta, inclusive, que esta mudança para o Brasil, então colônia portuguesa, já começara a ser esboçada muito antes, em 1736. De acordo com Gomes, o então embaixador português em Paris, Luiz da Cunha, escrevia num memorando secreto a D. João V que Portugal não passava de uma “orelha de terra”, onde o rei “jamais poderia dormir em paz e em segurança”. A solução proposta por ele? Mudar a corte para o Brasil, onde D. João passaria a ter o título de “Imperador do Ocidente” e indicaria um vice-rei para governar Portugal. E ia mais longe, sugerindo que se Portugal perdesse parte de seu território para a Espanha, a compensação poderia ser dada como parte do território da Argentina e

do Chile, colônias espanholas então. Gomes (2007, p. 47) afirma, na sequência, que o próprio Marquês de Pombal, em 1762, propôs que o rei D. José I tomasse “as medidas necessárias para sua passagem para o Brasil”.

Assim, os portugueses que vinham para o Brasil junto à corte de D. João eram pessoas acostumadas a uma cultura e a um modo de vida. Pode-se julgar quase natural a tentativa de repetição destes programas culturais no Brasil.

A bagagem real dá mostras da preocupação em relação ao aspecto cultural, notadamente no que se refere aos livros da Real Biblioteca. Em número de 60.000, de acordo com Gomes (Ibid., p. 180), foram embalados, juntamente com a prata das igrejas, em quatorze carros puxados por mulas de carga. Que, na correria da fuga / saída, ficaram esquecidos no cais, sendo só posteriormente enviados ao Brasil.

Os museus também eram parte daquela sociedade. Como atesta Maria Beatriz Rocha-Trindade (1993, p. 21), houve um quadro pré-museal, com interessantes exemplos, dos quais ela destaca, em Portugal:

- a coleção de antiguidades de D. Afonso, 1º Duque de Bragança (1377-1461), que montou “uma Casa de Couzas raras”, a que hoje chamam Museo (citando outro autor), com objetos que trouxe de fora do reino.
- A coleção de seu filho, de mesmo nome, o 1º Marquês de Valença (?-1460), onde predominavam objetos de arte e arqueologia, adquiridos em 1451 na Alemanha.
- A coleção de cipos e lápides com inscrições romanas, árabes e hebraicas recolhidas pelo humanista André de Resende (c.1500-1573), que as expõe nos jardins de sua casa de Évora.
- O “thesouro” de moedas romanas e portuguesas do padre Manuel Severim de Faria (1582?-1655), que junto a outros itens de origem romana formou “um museo digno de um Príncipe”.

Na trajetória formativa portuguesa, também estiveram as coleções particulares, tesouros e os gabinetes, contra os quais o Marquês de Pombal se pronunciaria por sua natureza exclusivista e por não terem utilidade nenhuma na instrução pública. Trindade (Ibid., p. 22) afirma que Pombal esteve presente no meio século vivido por três monarcas portugueses, mas que é a ele que se deve creditar a criação do Real Museu da Ajuda para “D. José, o príncipe do Brasil. Cinco anos mais novo que seu irmão, é de crer que o futuro rei D. João VI – responsável pelo primeiro museu brasileiro – também tenha usufruído desse museu pombalino”.

O Real Museu da Ajuda era constituído por um Museu de História Natural, um Jardim Botânico e um Gabinete de Física, e conforme explica Trindade (loc. cit.), “Pombal reunia sob o mesmo teto, num espaço ainda privado, ao genérico das coleções dos grandes senhores do Renascimento, o ‘agradável’, o ‘útil’ e a ‘instrução’ capazes de formar um monarca digno do século das luzes em que nascera”.

Toda esta formação influenciaria a criação do Museu Real no Brasil ainda no período colonial.

A inquietação mundial, notadamente a europeia, representada aqui no Brasil pela monarquia portuguesa, trazia uma inquietação que, na escala de Rússia, pode ser colocada na dos museus românticos e suas inquietações: nacionalismo (a valorização do nacional) e regionalismo, em detrimento do universal; interesse pelo místico, pelo exótico pelo Oriente e culto ao passado.

Com a independência do Brasil em 1822, esta identidade nacional esteve mais do que nunca em xeque. Ela não existia no sentido *europeizante* do termo, que buscava heróis míticos e glórias nacionais. Havia uma zona de conflito, feita de tantos e tão variados contingentes humanos, como propôs Darcy Ribeiro.

Era necessário inventar, romanticamente, no sentido mais purista do termo, uma nação e um povo. É assim que Santos (1996, p. 58) vê a problemática:

Após e durante o processo de Independência, que se arrastou por alguns anos, a intelectualidade brasileira estava, de uma maneira geral, empenhada na construção ritual e simbólica da nação, problema que cem anos depois seria renovado e atingiria o clímax nos anos 20 e 30 do século em curso, e se imporia como um enigma para a atualidade.

Para a construção ritual e simbólica da nação não bastava a criação de selos, moedas, bandeiras, hinos, armas e cores nacionais. Era preciso também, a exemplo de outros países, constituir calendários e datas cívicas, fixar iconograficamente a imagem dos mandatários da nação, erigir monumentos, redigir documentos, elaborar um projeto historiográfico de nação independente, convocar artistas e outros intelectuais para este projeto. Era preciso sobretudo constituir uma nova inteligência e estabelecer novos procedimentos de fixação de memória.

A criação do Colégio Pedro II (1837), do Arquivo Nacional (1838), do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e a cooptação de artistas plásticos da Academia Imperial de Belas Artes enquadram-se nos esforços de edificação de uma inteligência e de um imaginário sintonizado com os interesses do Estado Imperial que, a despeito das lutas internas, continuava sonhando com o modelo de civilização europeu.

Os museus que surgiram na década de 1860¹⁴⁰ foram o Museu do Exército (1864), o Museu da Sociedade Filomática (1866), que daria origem ao Museu Paraense Emílio Goeldi, e o Museu da Marinha (1868). Chagas (1999, p. 34) aponta uma curiosidade na criação destes museus: dois são de guerra, tão necessários na criação do mito estabelecido pelos intelectuais do século XIX.

A criação de dois museus militares pelo Estado Imperial brasileiro, num momento em que se travava um conflito armado internacional (A Guerra do Paraguai), inscreve-se com nitidez no espírito comemorativo do século XIX. Era preciso constituir uma tradição; construir o pedestal dos heróis e celebrá-los em bronze ou mármore, povoar a memória com atos de bravura, heroísmo, personagens ilustres e vultos invulgares. O acontecimento da guerra representava uma dramaturgia capaz de iluminar determinados personagens, banhá-los com a pátina da imortalidade, e colaborar com a construção da nação de acordo com os moldes europeus. Em última análise, os dois museus militares são museus históricos de exaltação de um determinado modelo de nação.

O ano de 1886 marca o surgimento da Comissão Geográfica e Geológica da Província de São Paulo, que atuaria por 45 anos explorando e documentando o território paulista por intermédio dos estudos nas áreas da geografia, relevo, solo, vias de comunicação, estrutura geológica, riqueza mineral e caráter das diversas qualidades de terras.

Em 1895, surgiria o Museu Paulista. Finalmente um museu na cidade de São Paulo.

¹⁴⁰ Cristina Bruno considera importante salientar, entre as expedições que investigaram o Brasil no século XIX, a “Comissão Científica de Exploração”, de 1854, que procurou contrapor-se às investidas estrangeiras e, também, teve o propósito de conhecer “o interior desconhecido do país que forneceria não só informações sobre climatologia, topografia, cursos de rios, minerais, plantas, animais, costumes, língua e tradição dos indígenas, o que permitira ao governo melhor conhecer as urgências e potencialidades do interior, como também a aquisição de preciosas coleções dos reinos orgânico e inorgânico para o nosso Museu.” (BRUNO, 2006, p.42).

Anexos da tese

ANEXO 01-MUSEUS NA CIDADE DE SÃO PAULO

Museu	Telefone	Data da constituição jurídica	Fonte
Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo – AACPG	(11) 3745-3139	30/07/1987	01
Centro Histórico-Cultural da Enfermagem Ibero-Americana – CHCEIA	(11) 3066-7542	?	01
Centro Pró-Memória Hans Nobiling do Esporte Clube Pinheiros	(11) 817-9716	09/1998	01
Centro Técnico de Preservação da Memória – Museu de Saúde Pública Emilio Ribas – CTPM/Musper	(11) 220-0341	29/10/1965	01
Coleção de Artes Visuais/Instituto de Estudos Brasileiros da universidade de São Paulo – IEB-USP	(11) 3818-3247	?	01
Coleção Entomológica de Referência	(11) 282-1898	?	01
Conjunto Cultural da Caixa/SP – Gimai/SP	(11)3107-0498	:?	01
Estação Ciência - EC	(11) 3673-7022	19/12/1986	01
Fundação Cultural Ema Gordon Klabin - FCEGK	(11) 852-5245	25/04/1978	01
Fundação Maria Luisa e Oscar Americano	(11) 3742-0077	27/03/1974	01
Galeria Virtual da Casa das Rosas	(11) 251-5271 /288-9447	12/03/1991	01
Herbário do Departamento de Botânica do Instituto de Biociências da USP	(11) 3818-7545	:?	01
Instituto Moreira Salles – Centro Cultural IMS – São Paulo – IMS-SP	(11) 825-2560	24/09/1991	01
Instituto Moreira Salles – Sede - IMS	(11) 867-4077	24/09/1991	01
Memorial do Imigrante – Museu da Imigração - MI	(11) 6692-9218	06/04/1998	01
Museu Banespa	(11) 248-1135	30/07/1965	01
Museu Botânico Dr. João Barbosa Rodrigues	(11) 5584-6300	?	01
Museu Ceroplástico Augusto Esteves	(11) 3066-7249	?	01

Museu	Telefone	Data da constituição jurídica	Fonte
Museu Criminal	(11) 3813-2233	?	01
Museu da Casa Brasileira - MCB	(11) 210-2564	?	01
Museu da Educação e do Brinquedo – MEB/FEUSP	(11) 3818-3351	?	01
Museu da Imagem e do Som	(11) 881-4417	15/09/1970	01
Museu da Literatura – Casa Guilherme de Almeida – ML-CGA	(11) 263-1883	01/06/1983	01
Museu da Pessoa	(11) 3814-4912	25/05/1992	01
Museu de Anatomia Humana Alfonso Bovero	(11)3818-7384	?	01
Museu de Anatomia Veterinária Prof. Dr. Plínio Pinto e Silva – MAV	(11) 3818-4234	?	01
Museu de Arqueologia e Etnologia	(11) 212-4001/ 3818-4899	1989	01
Museu de Arte Brasileira - MAB	(11) 3662-1662	1947	01
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP	(11) 3818-3028	08/04/1963	01
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP	(11) 251-5644	10/03/1947	01
Museu de Arte Mágica e Ilusionismo João Peixoto dos Santos	(11) 6163-4592	09/09/1982	01
Museu de Arte Moderna da São Paulo –MAM/SP	(11) 5549-9688	15/07/1948	01
Museu de Arte Sacra de São Paulo - MAS	(11) 228- 5018/228-4063	1970	01
Museu de Farmácia	(11) 3818-3674	1988	01
Museu de Geociências – IG/USP	(11)3818-3952	?	01
Museu de Polícia Militar - MPM	(11) 227-3793	27/04/1976	01
Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo	(11)274-3455	13/06/1969	01
Museu do Club Atlético Paulistano	(11)280-8633	?	01
Museu do Instituto Butantan	(11)3726--7222	?	01
Museu do Relógio Prof. Dimas de Melo Pimenta	(11)260-7922	?	01

Museu	Telefone	Data da constituição jurídica	Fonte
Museu Teatro Municipal	(11) 239-3815	?	01
Museu do Tribunal de Justiça do Estado de São Paulo - Muse	(11)3107-7533	?	01
Museu dos Transportes Públicos Gaetano Ferolla	(11) 227-5860	23/08/1983	01
Museu Florestal Otávio Vecchi - MUM	(11)6952-8555	?	01
Museu Geológico Valdemar Lefèvre	(11)263-6797	04/11/1977	01
Museu Histórico	(11) 225-0400	?	01
Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil – MHIJB	(11)279-5465	1977	01
Museu Histórico do Instituto Butantan - MHIB	(11)813-7222	?	01
Museu Histórico Prof. Carlos da Silva Lacaz	(11)3066-7249	?	01
Museu Lasar Segall - MLS	(11) 5574-7322	27/02/1970	01
Museu Memória do Bixiga	(11) 285-5009	?	01
Museu Paulista - MP	(11) 215-4588	25/08/1893	01
Museu Paulo Machado de Carvalho	(11)3107-7551	?	01
Museu Técnico Científico do Instituto Oscar Freire - MUIOF	(11)853-9677	?	01
Pinacoteca do Estado de São Paulo	(11)229-9844	21/11/1911	01
Serviço de Museu Oceanográfico – SVMUOC	(11) 3818-6587	?	01
Modateca	(11)5682-7455	?	02
Museu da Bíblia	(11) 4168-6225	?	02
Museu da Mágica	(11)2061-7373	?	02
Museu da Matemática	(11) 3931-7281	?	02
Museu da Tecnologia	(11) 3768-5785	?	02
Museu da Voz	(11) 3062-0105	?	02
Museu das Invenções	(11) 3873-3211	?	02
Museu do Crime	(11) 3039-3460	?	02
Museu dos Óculos	(11) 3149-4000	?	02
Museu Espírita	(11) 3834-6225	?	02

Fonte 01- *Guia de Museus Brasileiros*. Comissão de Patrimônio Cultural. Comissão de Patrimônio Cultural. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

Fonte 02- Jornal *O Estado de São Paulo*, de 01 de setembro de 2008, página C8.

ANEXO 02- TEATROS DE SÃO PAULO POR ANO DE INAUGURAÇÃO (ATÉ 1958)

(este trabalho foi desenvolvido por Elizabeth Azevedo, que alerta que a tabela é resultado de pesquisa em curso, portanto poderá sofrer acréscimos e alterações no futuro. O trabalho está publicado: AZEVEDO, Elizabeth. *O teatro em São Paulo- 1554-1954*, in PRADO, Antonio Arnoni, et all. *História da cidade de São Paulo: a cidade colonial 1554-1822*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p.523-83)

Nome	Localização	Proprietário original	Inauguração	Fechamento	Obs.
Casa de Ópera (1ª)	Incerta. Na Rua São Bento, entre os largos de São bento e do Rosário(atual Praça Antonio Prado)	João Dias Cerqueira, Luís Lopes Coutinho, Pedro Luís de Seixas	Por volta de 1763	Incerto	-
Casa De Ópera (2ª) /Teatro São Paulo/Teatro do Largo do Palácio	Pátio do Colégio	Governo da Província	1795	Demolida em 1870	-
Teatro do Palácio	Largo do Palácio (Pátio do Colégio)	Governo da Província	Cerca de 1811 ou 1813	Desativado em 1860	Funcionava no andar térreo do Palácio dos Governadores
Teatrinho do Dr. Carlos Rath	-	Dr. Carlos Rath	Atuante na década de 1860	-	Teatro particular- Rath escreveu algumas peças em 1866
Teatro Bатуíra	Rua da Cruz Preta (atual Quintino Bocaiúva)	Antonio Gomes da Silva Bатуíra	Cerca de 1860	Cerca de 1870	Pequeno teatro de aproximadamente 200 lugares
Recreio Paulistano	-	-	Atuante na década de 1860	-	-
Teatro São José- 1º	Largo de São Gonçalo (atual Praça João Mendes)	Governo da província	1864 (provisoriamente) e 1876 (definitivo)	Incendiado em 15/11/1898	Reformado em 1877
Teatro Provisório Paulistano de pois Ginásio Dramático (1880)/ variedades paulistanas (1883)/ Congresso Ginástico Português (1886)/ Minerva/ Apollo	Rua Boa Vista	Horácio de Souza Muniz	23/08/1873	Demolido em 1899	Demolido como Teatro Apollo para dar lugar ao Teatro Santana
Ginásio dramático	Rua Boa Vista	-	01/01/1880	1883	Antigo Provisório Paulistano
Teatro Gymnasio Paulistano	-	Empresa Moreno&Comp.	Já existia em 1881	-	-
Teatro Gymnasio	-	Empresa e direção Furtado Coelho	1881	-	-
Teatro Minerva	Rua Boa Vista	Cia dos Teatros Paulistas	1891	1894	Antigo Provisório Paulistano

Nome	Localização	Proprietário original	Inauguração	Fechamento	Obs.
Teatro variedades Paulistanas	Rua Boa Vista	Lúcio Brazil, depois V.Tartini	1883	1884	Antigo Provisório Paulistano
Teatro do Congresso Gymnastico Portuguez	Rua Boa Vista	-	1886	1890	Antigo Provisório Paulistano Ocupação intermitente
Polytheama Nacional	Ladeira São João, 23	Empresa de S.F. de Carvalho	21/02/1892	Incendiado em 27/12/1914	Ampla barracão de forma circular
Teatro Apolo	Rua Boa Vista	-	16/02/1895	Demolido em 1899	Antigo Provisório Paulistano. Reformado em 1897.
Coliseu Paulistano	Rua Ipiranga	-	Já existia em 1896	-	-
Teatro Del Cambuci	Rua dos Pescadores	-	Já existia em 1896	-	-
Cabará do Sapo Morto	Rua de São João, 67	-	1897	-	-
Salão do Grêmio Dramático Gil Vicente	Rua Direita, 11	-	18/07/1897	-	Mudou para a Líbero Badaró, 20 em 1899
Salão do Circulo Filodramatico Ermette Novelli	Rua Quintino Bocaiúva, 35	-	27/11/1897	-	-
Cassino Espanhol	-	-	Já existia em 1898	-	Representações amadoras da colônia espanhola.
Eldorado paulista, depois Cassinp paulista (1901) / depois Bijou (1907)	Ladeira São João, 21	-	18/03/1899	-	Café-concerto
Salão da Sociedade do Congresso Luso-Brasileiro	Rua da caixa D'Água, 8	-	-	-	Representações amadoras da colônia portuguesa
Teatro Santana	Rua Boa Vista, 16 a	Conde Sílvio Álvares Penteadó	25/05/1900	Demolido em 1912	Antigo Provisório Paulistano
Teatro Eldorado depois Éden Teatro	Largo do Arouche	-	1900	-	-
Teatro Cassino Paulista, depois Bijou	Ladeira de São João, 21	-	1901	1905 (alugado como depósito)	Antigo Eldorado paulista.
Salão do Cercle Français	Rua Marechal Deodoro, 8	-	1902?	-	Espectáculos teatrais beneficentes
Cassino Penteadó	-	Conde Sílvio Álvares Penteadó	Já existia em 1902	-	-
Teatrinho Gargi	Rua dos Imigrantes, 180	-	-	-	Espectáculos teatrais de operários
Teatro do Grêmio Dramático da Lapa	-	-	Já existia em 1903	-	Reuniões de operários

Nome	Localização	Proprietário original	Inauguração	Fechamento	Obs.
Teatro Popular	Rua do Gasômetro, 114	-	Já existia em 1903	-	Cinema? Transformou-se num novo Éden-Theatre
Teatro Guarany	Rua do paraíso, 32 ou rua da Consolação	-	Já existia em 1903	-	Espectáculos teatrais de grupos amadores
Teatro Odeon	-	Oscar Monteiro, Júlio dos santos e mais vários	Já existia em 1905	-	(o grupo tinha por finalidade levar á cena somente autores brasileiros)
Salão Alhambra	Galeria de Cristal na Rua Boa Vista	-	Já existia em 1905	-	Espectáculos teatrais de amadores
Teatro Carlos Gomes, depois Moulin Rouge	Largo Paissandú	-	1905	-	Cerca de 1300 lugares. Era ringue de patinação?
Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo	Rua Brigadeiro Tobias. Depois Av. São João. --	-	1906	Ainda existe, mas suas atividades estão suspensas	Fundado pala colônia italiana em São Paulo
Moulin Rouge depois variedades (1911) / Avenida (1918?)	Largo Paissandú	Empresa Paschoal Segreto	01/08/1906	1911	Antigo teatro Carlos Gomes. Café concerto.
Eden Theatre	Ladeira São João ou na Rua de São Paulo?a	Joseph Cateysson ?	11/01/1907	-	Antigo Eldorado e Cassino Paulista
Bijou Theatre	Ladeira São João, 21	Francisco Serrador e Antonio Gadotti	Novembro de 1907	Condenado em 1914 (incêndio?)	Antigo Cassino Paulista
Salão Celso Garcia	Rua do Carmo, 39	Associação Classes Laboriosas	1907	Em atividade	Originalment e espectáculos teatrais amadores
Teatro São Paulo	Rua Barão de Itapetininga	Câmara Municipal	1907?	-	Em construção em 1907. 2500 lugares.
Teatro Colombo	Largo da Concórdia	França Pinto	20/02/1908	Incendiado em 1966	
Teatro São José – 2º	Rua Xavier de Toledo esquina com Barão de Itapetininga	-	28/12/1909	Demolido em 1924	O material retirado foi usado na construção da Vila Itororó

Nome	Localização	Proprietário original	Inauguração	Fechamento	Obs.
Teatro Cassino, depois Apolo (2º 1913) depois Novo Teatro Cassino	Rua 24 de maio, 40 ou Rua 11 de junho, 8	Cia de diversões- José Thomaz Saldanha da Gama	25/09/1909	1913	Café concerto construído em estilo mourisco, dentro de um jardim particular, administrado por Afonso Segreto.
Salão Itália Fausta	Rua Florêncio de Abreu, 45	-	1909	-	Espectáculos amadores de sociedades recreativas e operárias
Gentil Theatre	Largo Paissandú	-	Já existia em 1909	-	Espectáculos amadores
Teatro Bom Retiro	Bom Retiro	-	-	-	-
Theatro Municipal	Praça Ramos de Azevedo	Prefeitura	12/02/1911	Em atividade	Projeto de Ramos de Azevedo
Teatro Variedades	Largo Paissandú	Paschoal Segreto	30/07/1911	-	Teatro e Cinema, antigo Moulin Rouge
High Life, depois Teatro Brasil (1916?)	Praça Alexandre Herculano, 65 (hoje Largo do Arouche)	-	Já existia em 1911	-	-
Teatro São Paulo	Largo de São Paulo (Rua da Glória)	-	Já existia em 1911	Demolido na década de 1960	Diretor: Silvério Moraes
Salão da Sociedade Leale Guglielmo Oberdan	Rua Brigadeiro machado, 5	-	Já existia em 1911	-	Reuniões operárias
Cassino Paulistano	Rua do Carmo, 38 a	-	-	-	-
Teatro Rio Branco	Rua General Osório	-	-	-	-
Palace Theatre, depois Palácio Teatro (1916)	Av. Brig, Luis Antônio, 69 a	Empresa de Alberto de Andrade	1913	-	(reforma em 1916)
Teatro Apollo (2º)	Rua D. José de Barros,8	Cia. Antártica	05/12/1913	-	Antigo Cassino
Teatro Cassino Antártica	Rua Anhangabaú, 67	Cia. Antártica	05/12/1913	Ainda existia em 1939	-
Novo Teatro cassino	Rua Dom José de Barros, 8	-	1913?	-	-
Pathé Palace	Praça João Mendes	-	-	-	Teatro e cinema
Teatro da Paz	Rua João Teodoro, 47	-	-	-	Já existia em 1914
Teatro Esperia depois Bela Vista (1954)/ depois Sérgio Cardoso	Rua Conselheiro ramalho, 132(atual Rui Barbosa)	-	02/04/1914	-	-
Folies Bergères	Ladeira de Santa Ifigênia, 7	Empresa de Alberto de Andrade	03/11/1914	-	Café concerto

Nome	Localização	Proprietário original	Inauguração	Fechamento	Obs.
Braz Polytheama	Avenida Celso Garcia, 155	Antonio Godinho Filho	1914	-	Próximo ao largo da Concórdia
Teatro Roma	Rua Barra Funda, 62	-	Já existia em 1914	-	-
Teatro Campos Elíseos	-	-	-	-	-
Teatro Boa Vista	Rua Boa Vista, 6	S.A. O Estado de São Paulo	Novembro de 1916	-	-
Teatro Recreio	Rua Rodrigo Silva, 8	-	1916 (?)	-	-
Teatro Brasil	Largo do Arouche, 65	-	1916?	-	Antigo High Life
Royal Theatre	Rua Sebastião Pereira, 62	Guilherme Elias e outros	1916	-	-
Teatro Scala	Rua Barão de Itapetininga, 14	-	-	-	-
Teatro do João Minhoca	-	-	-	-	Teatro para crianças
Teatro São Pedro	Rua Barra Funda, 171	Manuel Fernandes Lopes	16/01/1917	Em atividade	Tombado em 1984, foi restaurado em 1998
Teatro Avenida	Av. São João	-	1918	Ainda existia em 1942	-
Teatro Novos Comediantes depois Oficina	Rua Jaceguai	-	Década de 1920	-	-
Teatro Novo Santana	Rua 24 de maio	Conde S.Á. Penteadado e Armando Álvares Penteadado	25/04/1921	Demolido em 1960	Projeto de Ramos de Azevedo
Teatro Olímpia	Avenida Rangel Pestana, 118 a	-	24/03/1922	-	Inaugurado pela Cia. Arruda
Teatro Santa Helena	Praça da Sé	-	12/11/1922	-	Transformado em cinema e demolido em 1971
Teatro Paraíso	Rua Paraíso, 63	-	1924	-	-
Teatro Oberdan	Brás	-	1927	-	-
Teatro Paramount	Avenida Brig. Luis Antonio	-	13/04/1929	Em atividade	É o Teatro Abril.
Teatro Popolare	Rua do gasômetro, 114	-	-	-	Teatro dos filodramáticos
Teatro Recreio	Praça João Mendes	-	1934	-	-
Moinho do Jeca	Praça da Sé, 47	-	-	-	Teatro regionalista
Teatro Ambulante	Largo Paissandú, 8	-	Dezembro de 1934	-	Barracão de madeira desmontável
Teatro da Biblioteca Monteiro Lobato	Rua General Jardim, 485	Prefeitura	1935	Em atividade	-
Teatro Cosmos	Praça Marechal Deodoro	Sociedade Rádio Cosmos	Janeiro de 1937	-	-
Arapuca da Chica Pelanca	Cambuci	-	1938	-	Pavilhão teatro
Teatro TAIB	-	-	Já existia em 1940	-	Hoje na Rua Três Rios
Teatro São	Rua Riachuelo,	-	Já existia em	-	-

Francisco	258		1948		
-----------	-----	--	------	--	--

Nome	Localização	Proprietário original	Inauguração	Fechamento	Obs.
Teatro Fernando Azevedo	Praça da república	Governo do Estado	1941	Em atividade	-
Teatro MASP	Rua 07 de abril	Fundação Assis Chateaubriand	1947	Em atividade	Mudança para a nova sede na avenida paulista em 1968.
Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)	Rua Major Diogo, 315	Sociedade Brasileira de Comédia	11/10/1948	Em atividade	Em 1980 foi vendido. Fechado em 1995, reaberto em 1999.
Teatro Leopoldo Fróes	Rua General Jardim	Prefeitura	Década de 1950	Demolido	-
Teatro Cultura Artística	Rua Nestor Pestana, 196	Sociedade de Cultura Artística	08/03/1950	Em atividade	(incêndio destruiu o teatro em 2008)
Teatro João Caetano	Rua Borges Lagoa, 650	Prefeitura	1952	Em atividade	Fechou para reformas em 1977 e reabriu em 2000
Teatro Arthur de Azevedo	Avenida Paes de Barros, 955	Prefeitura	02/08/1952	Em atividade	-
Teatro de Alumínio	Praça da Bandeira	Nicette Bruno	1952	-	-
Teatro Gazeta	-	-	Já existia em 1953	-	-
Teatro Íntimo	Rua Vitória, 663	Nicette Bruno	1954	-	-
Teatro Bela Vista, depois Sérgio Cardoso	Rua Rui Barbosa, 153	Cia. Nydia Lícia e Sérgio Cardoso	15/05/1954	Em atividade	Antigo Espéria.
Teatro Maria Della Costa	Rua Paim, 72	Cia. Maria Della Costa	14/10/1954	Em atividade	(pertence à APETESP)
Teatro de Arte	-	-	Já existia em 1955	-	-
Teatro Paulo Eiró	Av. Adolfo Pinheiro, 765	Prefeitura	23/03/1957	Em atividade	Reformado em 1971, 1976, 1991 e 1995
Teatro Natal	-	-	Já existia em 1958	-	-
Teatro Federação	-	Federação Paulista de Futebol	Já existia em 1958	-	Passou a chamar Cacilda Becker
Teatro Oficina	Rua Jaceguai, 520	Grupo Oficina	16/08/1958	Em atividade	Fechado em 1974 e reaberto em 1981 pelo grupo Oficina Uzyna Uzona.