

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM
MUSEOLOGIA

Thiago Lourenço Padovan

**Teoria Crítica e indústria museal:
reflexões contemporâneas para pensar as ciências e os
museus do tempo presente**

São Paulo
2016

Thiago Lourenço Padovan

**Teoria Crítica e indústria museal:
reflexões contemporâneas para pensar as ciências e os
museus do tempo presente**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Museologia.

Área de Concentração: Museologia

Orientador(a): Prof.(a) Dr.(a). Maria Isabel Pinto Ferreira Landim

Linha de Pesquisa: Teoria e método da gestão patrimonial e dos processos museológicos

Versão original (*)

(*) A versão original encontra-se disponível no MAE/USP

São Paulo
2016

Nome: PADOVAN, Thiago Lourenço

Título: Teoria Crítica e indústria museal: reflexões contemporâneas para pensar as ciências e os museus do tempo presente

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

A meus pais, Neide e Luiz, pelo amor à vida, pelo celebrar da luta e pela fome de trilhar, a cada dia, passos mais largos, sempre à esquerda.

AGRADECIMENTOS

À professora Isabel Landim, pela orientação, pelas indicações de leitura, pelas conversas, pelos conselhos e pelo afago nos momentos em que a insegurança batia à porta.

Às professoras Marília Cury, Cristina Bruno e Maria Magaret Lopes, pelos ensinamentos museológicos basilares para a elaboração deste trabalho.

Ao Museu Catavento Cultural e Educacional, por ter aberto as portas para a realização da pesquisa de campo, bem como a toda a equipe de profissionais que, de alguma forma, contribuíram para que este trabalho fosse concluído.

Ao Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, pelos dias de aula e debate, e ao Museu de Zoologia da USP, pela acolhida durante todo o processo de construção dissertativo.

Agradecimentos especiais às amigas de longa data, Natália Clemente Cordeiro e Vivian Neves Fernandes, pelos anos de convivência, pelas conversas madrugadeiras e pelo coração que se faz morada.

Ao amigo Diego Cardoso, pelas diversas revisões gramaticais e por ter sido meu companheiro de jornadas incríveis rumo ao autoconhecimento.

Às companheiras de museologia, Mariana Galera Soler, Ana Luiza Rocha e Léa Blezer, que tanto me auxiliaram nas reflexões sobre este campo de saber.

Aos colegas de trabalho do Museu de Ciências da Terra Alexis Dorofeef da UFV, do Museu Catavento Cultural e Educacional e da Empresa Brasil de Comunicação, que acompanharam todo o meu processo de formação pessoal e profissional, sempre dispostos a ouvir e a questionar o mundo que nos cerca.

Em suma, agradeço a todos/as os/as queridos/as amigos/as, pelo apoio incondicional à realização deste trabalho, pelas conversas de botas batidas sobre meus fazeres museológicos e pelo amor e carinho que me fazem, todos os dias, ser alguém melhor.

Os museus são filhos da sociedade que os engendra... E, como todos os filhos, servem para ajudar os "pais" no seu processo de atualização, de reciclagem do mundo.

Waldisa Rússio

RESUMO

PADOVAN, T. L. Teoria Crítica e indústria museal: reflexões contemporâneas para pensar as ciências e os museus do tempo presente. 2016. 384 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Quantidade de visitantes, metas a cumprir, captação de recursos, dinamismo na prestação de serviços especializados... Estes são alguns dos termos do mundo dos negócios que, cada vez mais, figuram no linguajar dos gestores que atuam no âmbito dos grandes museus contemporâneos. Assim como quaisquer outras instituições culturais, os museus estão cada vez mais associados à lógica de mercado e à sociedade de consumo. Tais características ensejam a entrada da cultura na esquemática do capitalismo moderno e, para os frankfurtianos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, este movimento de apropriação da cultura pelos mercados é compreendido a partir do conceito de indústria cultural. As grandes empresas que gerem os meios de comunicação de massa foram algumas das primeiras a perceberem as benesses advindas dessa indústria que, com o tempo, se embrenhou em todos os demais âmbitos da produção cultural. Os museus, filhos mais novos da indústria cultural, passaram por diversas transformações que os levaram a também fazer parte desse processo. Nesse ínterim, dentre os museus de ciência e tecnologia, emerge um tipo de instituição museal que chama a atenção: os centros de ciências. Compostos majoritariamente por objetos reproduzidos, ou seja, por modelos científico-pedagógicos e aparatos tecnológicos, ao invés de objetos histórico-preservados, estes museus buscam aliar o ensino de ciências à diversão pública. Munidos das novas tecnologias e da noção de interatividade expositiva, estes espaços são comparados a parques temáticos e, não raro, preferem não ser associados ao termo "museu". Dessa forma, empreendo neste trabalho a tarefa de explicar a maneira pela qual os museus passaram a levar em conta os ditames da indústria cultural e, também, demonstrar como os centros de ciências, enquanto poderosas instituições museais da contemporaneidade, tem alçado voo na construção não só de objetos, mas de modelos de museus reproduzíveis, componentes que acredito serem básicos para refletir sobre o que chamo neste trabalho de indústria museal.

Palavras-chave: Museologia. Teoria Crítica. Indústria Cultural. Centros de Ciências. Museu Catavento.

ABSTRACT

PADOVAN, T. L. Critical Theory and the museum industry: contemporary reflections to think about sciences and museums in the present moment. 2016. 384 f. Dissertation (Master Degree) - Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Number of visitors, goals to achieve, fund-raising, dynamism in specialized services, these are some common terms among the business world, which are increasingly part of the cultural managers' language in major contemporary museums. As in any other cultural institutions, museums have been more related to the logics of the market and the consumption society. Such characteristics entail the entrance of culture in the modern capitalism scheme and, according to the frankfurters Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, this movement of cultural appropriation by the markets is understood from the concept of cultural industry. The big corporations in charge of mass communication media was some of the first and realized the advantages of this industry which, with time, has plunged into all the remaining sites of cultural production. Museums, younger offspring of the cultural industry, have gone through various transformations that led them to be part of this process. In the interim, among museums of science and technology, a specific kind of museum institution stands out: science centers. Composed primarily of reproduced objects, in other words, scientific-educational models and technological apparatuses instead of historic-preserved objects, this museums aim at allying the teaching of science to the public entertainment. Provided with new technologies and the notion of expository interactivity, these spaces are compared to thematic parks and often prefer not to be associated with the term "museum". In this way, I engage in this work, the objective of explaining how museums have started to take into consideration the politics of the cultural industry while demonstrating how the science centers, as powerful institutions of contemporary times, have taken off in the construction of not only objects, but of models of reproducible museums, components that I believe to be primary in the comprehension of what I call in this work the museum industry.

Key-words: Museology. Critical Theory. Cultural Industry. Science Centers. Catavento Museum.

RESUMEN

PADOVAN, T. L Teoría Crítica e Industria Museal: reflexiones contemporáneas para pensar las ciencias y los museos del presente tiempo. 2016. 384 f. Disertación de Maestría – Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Cantidad de visitantes, retos a alcanzar, captación de recursos, dinamismo en la prestación de servicios especializados... Estos son algunos de los términos del mundo de los negocios que, cada vez más, se hacen presentes en el lenguaje de los administradores que actúan en el ámbito de los grandes museos contemporáneos. De misma manera que en cualquieras otras instituciones culturales, los museos se ven cada vez más asociados a la lógica del mercado y a la sociedad de consumo. Tales características ponen en marcha la entrada de la cultura en el esquema del capitalismo moderno y, para los frankfurtianos Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, este movimiento de apropiación de la cultura por parte de los mercados es comprendido a partir del concepto de industria cultural. Las grandes empresas que administran los medios de comunicación de masa han sido algunas de las primeras a percibir los beneficios advenidos de tal industria que, con el tiempo, se ha hundido en los demás ámbitos de la producción cultural. Los museos, hijos menores de la industria cultural, han pasado por diversas transformaciones que los han llevado a también compartir de tal proceso. En ese ínterin, entre los museos de ciencia y tecnología emerge un tipo de institución museal que llama la atención: los centros de ciencia. Compuestos, mayoritariamente, por objetos reproducidos, o sea, por modelos científico pedagógicos y aparatos tecnológicos, en lugar de objetos preservados, esos museos buscan aliar la enseñanza de las ciencias a la diversión pública. Munidos de nuevas tecnologías y de la noción de interactividad expositiva, esos espacios son comparados a parques temáticos y, no siendo raro, prefieren no ser asociados al término "museo". De esa manera, emprendo en este trabajo la tarea de explicar la manera por la cual los museos han pasado a llevar en consideración los dictámenes de la industria cultural y, además, demostrar como los centros de ciencias, siendo poderosas instituciones museales de la contemporaneidad, han alzado vuelo hacia no sólo la construcción de objetos, sino también de modelos museales reproductibles, componentes que creo ser básicos para reflexionar sobre lo que nombro en este trabajo como industria museal.

Palabras clave: Museología. Teoría Crítica. Industria Cultural. Centros de Ciencias. Museo Catavento.

LISTA DE SIGLAS

- Acam Portinari** - Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari
- Apac** - Associação Pinacoteca Arte e Cultura
- Aspac** - Asia Pacific Network of Science and Technology Centers
- Aspen** - Australian Science and Technology Exhibitor Network
- ASTC** - Association of Science-Technology Centers
- C&T** - Ciência e Tecnologia
- CGEE** - Centro de Gestão e Estudos Estratégicos
- Cientec** - Parque de Ciência e Tecnologia da USP
- CLT** - Consolidação das Leis de Trabalho
- CNM** - Cadastro Nacional de Museus
- CNPq** - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- Condephaat** - Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo
- Conpresp** - Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
- Ecsite** - European Collaborative for Science, Industry and Technology Exhibitor
- Emesp** - Tom Jobim Escola de Música do Estado de São Paulo
- Fapesp** - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
- FAU** - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP
- Fesp** - Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo
- FMI** - Fundo Monetário Internacional
- FMT SP** - Fundação Museu de Tecnologia de São Paulo
- Ibram** - Instituto Brasileiro de Museus
- Icom** - Conselho Internacional de Museus
- IGC** - Instituto de Geociências da USP
- INSS** - Instituto Nacional do Seguro Social
- LOA** - Lei Orçamentária Anual
- Masp** - Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
- MCTI** - Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação
- Minc** - Ministério da Cultura
- MIS** - Museu da Imagem e do Som
- MoMA** - Museum of Modern Art
- MP** - Medida Provisória
- NSCF** - Nordiske Science Center Forbund de los países escandinavos

OIM - Observatório Ibero-Americano de Museus

OS - Organização Social

Oscip - Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

Osesp - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

PIB - Produto Interno Bruto

PNM - Política Nacional de Museus

RedPop - Rede de Popularização da Ciência e da Tecnologia da América Latina e do Caribe

REM - Rede de Educadores de Museus

RICYT - Red Iberoamericana de Indicadores de Ciencia y Tecnología

SEC SP - Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo

Secom - Secretaria de Comunicação

Sefaz SP - Secretaria da Fazenda do Governo do Estado de São Paulo

Senai - Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

Sesc - Serviço Social do Comércio

Siafem SP - Sistema Integrado da Administração Financeira para Estados e Municípios de São Paulo

Sisem - Sistema Estadual de Museus

Smads - Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social de São Paulo

SPTuris - São Paulo Turismo

UFV - Universidade Federal de Viçosa

Unesco - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Unesp - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

UPPM - Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico de São Paulo

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. Percentual dos/as entrevistados/as segundo a frequência declarada de informação sobre C&T, por meios de divulgação, 2015.	30
Gráfico 2. Percentual dos entrevistados/as segundo a declaração de visitação a espaços de difusão científico-cultural, segundo as enquetes 2006, 2010 e 2015. ...	31
Gráfico 3. Modelo linear "de transição" entre educação e recreação.	104
Gráfico 4. Modelo ortogonal "independente" entre educação e recreação....	105
Gráfico 5. Museus e centros de ciências, 1999.	113
Gráfico 6. Cidades com o maior número de museus, Brasil, 2010.....	121
Gráfico 7. O crescimento do número de contratos de gestão - 2004-2014. ...	128
Gráfico 8. Repasses anuais de recursos feito pela SEC SP aos contratos de gestão – 2004-2014.	129
Gráfico 9. Repasses anuais de recursos feito pela SEC SP aos contratos de gestão – por área (em valores nominais) – 2004-2014.	130
Gráfico 10. Repasse anual de recursos para contratos de gestão (percentual por área) – 2004-2014.	130
Gráfico 11. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo – Dotação inicial, dotação final, liquidado (em milhões de reais).	132
Gráfico 12. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo – Dotação inicial, dotação final, liquidado (em milhões de reais).	132
Gráfico 13. Distribuição dos recursos totais da SEC SP nas dotações inicial e final em 2015, incluindo Administração Indireta (%).	133
Gráfico 14. Distribuição dos recursos totais da SEC SP nas dotações inicial e final em 2015, excluindo Administração Indireta (%).	134
Gráfico 15. Principais resultados da execução orçamentária da SEC SP em 2015 (dados atualizados até o 3º trim./2015).	134
Gráfico 16. Valores referentes aos contratos de gestão vigentes.	137
Gráfico 17. Quantidade total de visitantes do Catavento por ano.	199
Gráfico 18. Total de visitantes do Museu Catavento por categorias de visitantes de 2009 a 2014 (em %). *No ano de 2014, estas categorias foram modificadas para "Escolas Estaduais - convênio SEE" e "Escolas Estaduais - apenas isenção"	200
Gráfico 19. Total de visitantes do Museu Catavento por categorias de visitantes em 2015 (em %).	201
Gráfico 20. Número de publicações que citam o Catavento (em %).	208

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Quantidade de museus por unidade da federação, Brasil, 2010 120
- Figura 2.** Dispersão geográfica dos museus brasileiros, Brasil, 2010 120
- Figura 3.** Elementos arquitetônicos do Palácio das Indústrias: (1) Fachada principal do Palácio das Indústrias; (2) Conjunto escultórico "Progresso", de Nicola Rollo; (3) "Quimera", grifo heráldico que empunha o estandarte do Palácio das Indústrias, na torre principal, próxima a uma das cúpulas de vidro, que recebeu luz elétrica em 1920. 146
- Figura 4.** Uso e ocupação do Palácio das Indústrias: (1) Atelier no Palácio: o estúdio do escultor Rigoletto Mattei, instalado entre 1921 e 1925 na mesma ala usada anteriormente por Nicola Rollo, autor do grupo escultórico Progresso; (2) Primeira Exposição Industrial da Cidade de São Paulo; (3) Estudo de Bruno Sercelli para a Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial no Estado de São Paulo, 1935. 148
- Figura 5.** Uso e ocupação do Palácio das Indústrias: (1) Em 1991, amplos espaços do Palácio estavam convertidos num labirinto de divisórias, por onde eram conduzidas pessoas consideradas suspeitas, detidas para averiguação; (2) Área do anexo esquerdo do prédio, com placa indicativa "Delegacia Defesa da Mulher"; (3) Plenário da Assembleia em 1960..... 149
- Figura 6.** Deterioração e restauro do Palácio das Indústrias: (1) Fachada do Palácio das Indústrias recoberta por andaimes; (2) Aspecto do Salão Principal ao se iniciar o restauro; (3) Aspecto da Cúpula de Vidro ao se iniciar o restauro; (4) Grupo escultórico Progresso recoberto por andaimes. 150
- Figura 7.** Área Externa: (1) Visitantes sobem na locomotiva a vapor para tirar foto; (2) Turbina Pelton; (3) Visitantes exploram a área do avião Douglas DC-3; e (4) Visitantes tentam mover a esfera de granito de 2.000 kg..... 171
- Figura 8.** Seção Universo: (1) Visitantes menores de sete anos de idade ouvem explicação sobre o Sistema Solar durante atividade do roteiro "Catavento Acessível"; (2) Visitantes ouvem explicação sobre as estrelas da bandeira brasileira; (3) Estudantes e professor observam experimento sobre "Órbita dos Planetas"; e (4) Visitantes fazem curvas de nível no experimento "Sandbox". 173
- Figura 9.** Seção Vida: (1) Visitantes em frente ao painel "Origem única da vida"; (2) Visitante observa réplica de um glóbulo branco atuando sobre estruturas virais; (3) Visitantes interagindo com jogo virtual sobre seleção natural; e (4) Visitante observa réplica do tigre dentes de sabre. 175

Figura 10. Seção Engenho: (1) Visitante arrepia os cabelos no Gerador de Van de Graaff; (2) Visitante dentro da Bolha de Sabão; (3) Visitantes em cima do Arco Romano; e (4) Visitante gira a manivela de experimento sobre eletromagnetismo. ... 177

Figura 11. Seção Sociedade: (1) Visitantes em monitoria na subseção Ecologia; (2) Visitantes se preparam para escalar o Monte dos Sábios, na subseção Jogos do Poder; (3) Visitantes em monitoria na subseção Alertas para a Juventude; e (4) Corredor que representa os diferentes estados da água - sólido, líquido e gasoso -, e dá acesso à subseção Matéria..... 179

Figura 12. Seções com hora marcada - (1) Visitantes acenam para a câmera filmadora durante sessão no Estúdio de TV; (2) Visitantes em monitoria na seção Nanoaventura; (3) Visitantes em veem experimento no Laboratório de Química; e (4) Visitantes em atividade na seção Prevenindo a Gravidez Juvenil. 180

Figura 13. Arcadas Subterrâneas: (1) Visitantes observam as bancadas com jogos interativos do Submarino; (2) Visitantes ouvem a explicação do comandante na antessala da Nave Espacial; (3) Visitantes montam equipamento com roldanas e peças de lego na sala Se liga no Lego; e (4) Visitantes em monitoria na ala sobre arte rupestre da exposição Do macaco ao Homem..... 181

Figura 14. Borboletário: (1) Geodésica que abriga o Borboletário do Catavento; (2) Detalhe do Borboletário com destaque para o poço localizado no centro do jardim do Claustro do prédio; e (3) Monitoria no Borboletário. 182

Figura 15. Eventos - (1) Palestra "BBC e a TV em 2020", com Jana Bennett; (2) Visitantes veem filme com óculos 3D durante a Mostra de Cinema 3D; (3) Espetáculo "Ciência em Show"; e (4) Tendas montadas na área externa no prédio para o evento "Verão Nick". 191

Figura 16. Exposições temporárias - (1) Visitantes interagem com objetos na ala do supermercado da exposição "Opinião: o que o Brasil acha do Brasil"; (2) Visitante manuseia equipamentos laboratoriais na exposição "Ciência + Você"; (3) Visitantes interagem com objetos da exposição "Uma viagem pelo universo do petróleo"; e (4) Visitantes observam imagens da exposição "Mudanças Climáticas". 192

Figura 17. Serviços: (1) Funcionários na Bilheteria; (2) Visitantes no Café com Lua; (3) e (4) Materiais vendidos na lojinha do Museu. 193

Figura 18. Transgênicos: (1) Painel "Os avanços da engenharia genética"; (2) Detalhe do painel com destaque para o intertítulo "Os Transgênicos"; (3) Logomarca indicativa do apoio da empresa Syngenta..... 213

Figura 19. Geradores de Van de Graaff pelo mundo: (1) Museu Catavento Cultural e Educacional (São Paulo, Brasil); (2) American Museum of Science & Energy (Oak Ridge, Estados Unidos); (3) Papalote Museo del Niño (Cidade do México,

México); (4) Ontario Science Centre (Toronto, Canadá); (5) Museu de Ciências e Tecnologia da PUCRS (Porto Alegre, Brasil); (6) Toshiba Science Museum (Kanagawa, Japão); (7) Exploratorium (San Francisco, Estados Unidos); e (8) The Mind Museum (Taguid, Filipinas). 216

Figura 20. Lucy: (1) Módulo expositivo "Lucy", localizado na área externa do prédio; (2) Detalhe do módulo expositivo "Lucy" com destaque para a réplica do hominídeo; e (3) Detalhe do módulo expositivo "Lucy" com destaque para os textos com linguagem simples e direta..... 221

Figura 21. Exemplos de linguagem publicitária: (1) Texto de apoio que acompanha o meteorito, localizado na subseção Astronomia; (2) Placa indicativa dentro do aquário de corais da seção Vida; (3) Detalhe do primeiro painel da subseção Alertas para a Juventude com destaque para o título; e (4) Texto de apoio que acompanha o *gliptodonte*, localizado na base inferior da escadaria monumental. 222

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Museus geridos pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, por ordem cronológica de ano de inauguração.	123
Tabela 2. Informações gerais sobre os museus gestados pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.	136
Tabela 3. Lista dos 10 museus mais visitados da cidade de São Paulo em 2014.	138

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO 1. Centros de ciências: definições, características e especificidades processuais	23
1.1 Premissas e contextos: os caminhos das ciências, das tecnologias e da divulgação na América Latina	24
1.2 Sobre definições oficiais e a amplitude do conceito de museu	32
1.2.1 Os problemas relativos às definições oficiais.....	34
1.3 Centros de ciências: definições, características e abordagens teóricas.....	35
1.3.1 A educação em museus e o apoio à escola.....	39
1.3.2 O fenômeno científico enquanto objeto museal	43
1.3.3 A interatividade expositiva como forma de aprendizado	47
1.4 Discussão.....	50
CAPÍTULO 2. Os museus e a indústria cultural: da lógica de mercado ao entretenimento para as massas	54
2.1 Premissas e contextos: a cultura de massa e o desenvolvimento do capitalismo liberal	56
2.2 Teoria Crítica e a perspectiva frankfurtiana	62
2.2.1 Indústria Cultural: contornos do conceito.....	65
2.2.2 A atualidade da Teoria Crítica e do conceito de indústria cultural.....	73
2.3 Os museus na era da indústria cultural.....	86
2.4 O papel dos centros de ciências na indústria cultural	98
2.4.1 Cultura e ciência: áreas afins ou segmentos distantes?	99
2.4.2 O espetáculo científico e a atração do público.....	103
2.4.3 A reprodutibilidade do aparato tecnocientífico e do modelo de museu .	108
2.5 Discussão.....	114
CAPÍTULO 3. Estudo de caso: Museu Catavento Cultural e Educacional	117
3.1 Premissas e contextos: o cenário museal paulista e os museus ligados à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo	119
3.2 Metodologia utilizada na pesquisa de campo	142

3.3 O Palácio das Indústrias.....	144
3.3.1 O Museu Catavento Cultural e Educacional	153
3.3.2 O modelo de gestão institucional	158
3.3.3 As atividades do setor Educativo	163
3.3.4 As exposições de longa duração e demais atividades educativas	169
3.3.5 A perspectiva de visitação	194
3.3.6 A relação com os meios de comunicação.....	203
3.4 Parâmetros de análise para pensar a indústria museal	211
3.5 Discussão.....	225
CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233
APÊNDICES	245
ANEXOS	362

INTRODUÇÃO

Quando fui pela primeira vez ao Museu Catavento, entrei pela "porta dos fundos", ou seja, pela entrada do setor administrativo, exclusiva para funcionários. Havia acabado de ser contratado para trabalhar como educador. Assim que pus os pés no espaço expositivo, um longo pavilhão multicolorido, abarrotado de experimentos científicos e visitantes, fiquei um tanto espantado. Não tinha a real dimensão do local onde meus pés se fincavam, tamanho o costume de frequentar os pequenos museus ligados à Universidade Federal de Viçosa (UFV), no interior de Minas Gerais, de onde havia saído há pouco mais de um ano. Seção por seção, fui me deixando levar. Não pelos objetos, confesso, mas pela monumentalidade do Museu, pelo espaço que emergia, naquele momento, com sua poderosa presença.

A crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss relata experiência parecida quando de uma visita a uma exposição de arte minimalista no Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. As percepções da autora acerca da arte minimalista e de sua inserção nos museus de arte contemporânea deram vazão ao artigo "The Cultural Logic of the Capitalist Museum", publicado em 1990, importante referência para refletir sobre as transformações pelas quais passaram os museus no mundo contemporâneo. De forma correlata, foi a partir dos olhares, questionamentos e controvérsias que emergiram da minha vivência como educador no Catavento, que surgiu o desejo de refletir sobre o tema que proponho para discussão neste trabalho: a relação entre os museus, mais especificamente os chamados centros de ciências, tipologia de museu na qual o Catavento se insere, e os processos da cultura de massa, entendida enquanto produto da chamada indústria cultural. O termo, forjado pelos teóricos Theodor W. Adorno e Max Horkheimer em 1947, na obra "Dialética do Esclarecimento", busca fundamentar a relação entre cultura e sociedade moderna a partir dos avanços do sistema capitalista, ou seja, do aprofundamento da economia de mercado e da lógica de consumo nas mais diversas esferas da vida humana. A cultura, demonstrada por meio das práticas e instituições sociais, é entendida pelos autores como engrenagem importante desse sistema, ao passo que ele mesmo a transforma em "produto", em "mercadoria" passível de ser produzida e reproduzida em série, daí sua correlação com o termo "indústria". Dessa forma, os museus, sejam eles de arte ou ciências, por se tratarem de instituições do âmbito da cultura, estariam também propensos, em maior ou menor grau se comparados a outras ações que mobilizam tal esfera, à atuação sistêmica dessa indústria.

O que busco apontar a partir deste trabalho são, primeiramente, os contextos que levam os museus a se tornarem parte desse processo e, não obstante, as

contradições e complexidades que permeiam esse debate. Num plano mais específico, ainda nessa mesma linha de pensamento, busco enfatizar o papel que essa tipologia específica de museus - os centros de ciências - exercem em seu contexto e quais controvérsias e complexidades também abarcam. Desta forma, para alcançar tais objetivos, dividi este trabalho em três capítulos.

No primeiro capítulo, "Centros de ciências: definições, características e especificidades processuais", a proposta inicial é apresentar os centros de ciências enquanto instituições pertencentes ao âmbito dos museus. Esta questão, referente à musealidade destes espaços, foi um dos primeiros pontos de reflexão trabalhados quando da minha entrada no curso de Pós-graduação Interunidades em Museologia da USP. A leitura da obra da museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1981), em consta a teoria do fato "museal", foi de fundamental importância para galgar os primeiros passos deste processo reflexivo. Em sua análise, a autora diz que "o objeto da museologia é o fato 'museal' ou fato museológico. O fato museológico é a relação profunda entre o homem - sujeito conhecedor -, e o objeto, parte da realidade sobre a qual o homem igualmente atua e pode agir" (GUARNIERI, 1981, p. 123). Ou seja, para ela, o objeto de estudo da museologia consiste na relação do homem com o mundo material. A instituição museal, nesse sentido, seria o espaço de referência para o enfrentamento desta relação.

Essa relação profunda entre homem e objeto (objeto, ideia, criação), que constitui o fato "museal" ou fato museológico, se estabelece no recinto institucionalizado do museu. Essa ideia de instituição é útil porque ela cobre bem, tanto o pequeno museu quanto o grande museu tradicional, passando pelo ecomuseu, certamente uma das maiores conquistas e descobertas da museologia contemporânea. (GUARNIERI, 1981, p. 124)

Contudo, por mais que os centros de ciências possam estar "cobertos" por esta ideia de instituição, acredito que os debates em torno da musealidade deste tipo de museu ainda estejam em aberto, em muito devido ao fato de estas instituições fazerem uso de modelos pedagógicos e aparatos tecnológicos em suas exposições ao invés de objetos histórico-preservedos. Portanto, a finalidade do primeiro capítulo deste trabalho é aprofundar as questões que envolvem tais debates, seja por meio de definições oficiais acerca do que se considera "museu" atualmente, seja através de autores do campo da museologia que refletem sobre as características que fundamentam a atuação dos centros de ciências.

No segundo capítulo, "Os museus e a indústria cultural: da lógica de mercado ao entretenimento para as massas", a ideia inicial é traçar os caminhos pelos quais se conformou a cultura de massa na sociedade moderna, a partir do século XX, e explicar

como este contexto histórico contribuiu para a formulação da Teoria Crítica e do conceito de indústria cultural. Os três primeiros tópicos tratam especificamente dos contornos que estes conceitos adquiriram quando de sua formação pelos teóricos da chamada Escola de Frankfurt. Nesse intento, buscarei traçar parâmetros de interpretação para o texto "A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas", na tentativa de identificar os pontos-chave levantados por Adorno e Horkheimer quando da elaboração do conceito de indústria cultural. Mais a frente, no quarto tópico deste capítulo, a proposta é atualizar os conceitos de Teoria Crítica e indústria cultural por meio dos debates propostos por autores contemporâneos, a fim de demonstrar o quão válidas são ainda as reflexões levantadas pelos frankfurtianos. Para além deste exercício, demonstrarei a maneira pela qual as práticas adotadas pela indústria cultural se embrenham nos mais diversos setores da vida do homem contemporâneo, como a educação, por exemplo. A partir de então, dada a base teórica que fundamenta este trabalho e sua atualização à luz dos autores do tempo presente, buscarei explicar, do quinto tópico em diante, quais foram os caminhos ensaiados pelos museus e, mais especificamente, pelos centros de ciências, que ensejaram sua entrada no universo do entretenimento e da cultura de mercado. Neste sentido, a análise crítica tanto das características funcionais quanto das estratégias e táticas adotadas pelos centros de ciências no âmbito da indústria cultural torna-se ponto fundamental para as reflexões propostas por este trabalho, bem como para o levantamento dos questionamentos referentes à pesquisa de campo.

No terceiro capítulo, "Estudo de caso: Museu Catavento Cultural e Educacional", a proposta é amalgamar os conceitos trabalhados nos capítulos anteriores a partir do exemplo do Catavento, centro de ciências da cidade de São Paulo que, além de abarcar diversas das características inerentes a este tipo de museu, faz uso de estratégias e táticas próprias da lógica de mercado para atrair mais visitantes e se construir enquanto um espaço de referência em divulgação científica no país. Dessa forma, na pesquisa de campo, de espectro amplo e diverso, buscarei demonstrar como são conformados o modelo de gestão institucional, as exposições e a atuação de alguns dos setores do Museu. Ao final deste capítulo, a partir do levantamento bibliográfico e das observações levantadas a partir da pesquisa de campo, traçarei parâmetros de análise que acredito serem fundamentais para refletir acerca da relação dos museus com os ditames da indústria cultural.

Por fim, vale observar que, dada abrangência e complexidade dos temas e conceitos propostos para este trabalho, acredito que as reflexões aqui contidas ensejam somente o início de um longo debate, caro aos museus e à museologia, acerca da apropriação das instituições museais pela lógica de mercado, quer seja,

pela conformação de uma indústria de museus, à qual me refiro simbolicamente como "indústria museal". Saliento ainda que a proposta não é delimitar um conceito formal acerca desta indústria, já que tal feito não seria cabível para o tempo e para o tipo de reflexão propostos para uma dissertação de mestrado, mas apontar caminhos de análise que, futuramente, possam auxiliar os interessados na busca por referências acerca da inserção dos museus no âmbito da indústria cultural e, mais especificamente, sobre as características fundamentais e a atuação político-pedagógica dos museus de ciência e tecnologia do tempo presente.

CAPÍTULO 1. Centros de ciências: definições, características e especificidades processuais

"Museums of science and technology" is used in a broad sense here, to include not only conventional science museums, museums of science and industry and *écomusées*, but also those "exploratoria" and interactive science centres which, while refusing to be called "museums", nevertheless have much in common with older types of institutions. At least at the rethorical level, almost all these institutions are committed to the spread of scientific knowledge, and there is widespread agreement as to their ultimate aim, which is to make scientific and technical knowledge readily available to all. (SCHROEDER-GUDEHUS, 1993, p. 1)

Atualmente, se projetarmos no termo "museu" uma ampla definição, os centros de ciências, ou *science centers*, podem ser considerados, em diversos aspectos, espaços musealizados, pois fazem parte de um tipologia específica de instituições que se baseiam nas ciências e nas tecnologias para popularizar os conhecimentos destas áreas de saber; lançam mão de um determinado tipo de acervo, em geral marcado por aparatos tecnológicos que buscam evidenciar fenômenos e conceitos de ciências como a Física, a Matemática, a Biologia, a Geologia etc.; possuem uma cadeia operatória, que busca referendar processos que vão da pesquisa de possíveis aparatos que servirão às finalidades expográficas, passando pelo planejamento das ações, pelo desenvolvimento das peças, por sua inserção na exposição e pela posterior avaliação de como os visitantes lidam com os novos experimentos; e, num espectro amplo, constroem uma relação entre os objetos expostos e o público visitante em um cenário institucionalizado, que podemos chamar de museu, ainda que muitos destes espaços não carreguem em si o desejo de legitimar este termo.

Contudo, a partir da pesquisa realizada para a elaboração deste capítulo, descobri que, para incitar este debate, podem ser utilizados argumentos que legitimam ou refutam as afirmações dispostas no parágrafo anterior. São discursos advindos de diversas disciplinas que, por meio de viseiras ideológicas, sejam amparadas em perspectivas preservacionistas de caráter mais tradicional, sejam na fluidez expressa pela museologia contemporânea, buscarão distinguir as características das instituições que podem ser consideradas museus e daquelas que não podem ser consideradas museus.

Com isso, o objetivo deste capítulo não é discorrer de forma exaustiva sobre as visões de teóricos e instituições que validam ou não os centros de ciências como sendo museus, mas apresentar definições e características imanentes destes centros, confrontar, ainda que brevemente, algumas destas perspectivas teóricas e explorar fatores históricos que apontem as contradições e os caminhos percorridos por estas instituições, a fim de aproximá-las dos demais tipos de museus.

Para alcançar este objetivo, proponho dois recortes temáticos. O primeiro apresenta as definições estipuladas por órgãos oficiais sobre o que se considera museu hoje em dia. Explorarei a definição proposta pelo Conselho Internacional de Museus (Icom) e, para os interesses deste trabalho, a definição estipulada pela legislação brasileira, a partir da criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e do Estatuto de Museus.

O segundo recorte, específico sobre centros de ciências, apresenta definições e características destes espaços, na busca por traçar uma linha de formação histórica para tais instituições e apontar as diferenças e as similaridades em relação aos demais tipos de museus. Trabalharei esse recorte a partir da visão de teóricos da Museologia contemporânea e da História da Ciência.

Porém, antes de detalhar esses conjuntos temáticos, faz-se necessária uma breve imersão contextual pelos caminhos da ciência e da tecnologia na América Latina, para ressaltar a importância da cultura científica no desenvolvimento dos países da região e a relevância da divulgação científica, se não para a educação pública, certamente para aprofundar as raízes do paradigma de produção científica vigente.

1.1 Premissas e contextos: os caminhos das ciências, das tecnologias e da divulgação na América Latina

A pesquisa e produção em ciência e tecnologia são práticas fundamentais para o desenvolvimento social, cultural e econômico de um país. De acordo com a Red Iberoamericana de Indicadores de Ciencia y Tecnología (RICYT), a estimativa de gastos com Ciência e Tecnologia na América Latina e Caribe foram da ordem de US\$ 39,8 bilhões em 2012¹. A região gasta, ao todo, cerca de 0,74% do PIB com a rubrica. Os números ainda são pequenos se comparados aos gastos estadunidenses, que registram US\$ 452,5 bilhões em 2012, 2,79% do PIB. Contudo, nota-se que os gastos em Ciência e Tecnologia aumentam a cada ano em praticamente todo o território latino-americano. No Brasil, os gastos subiram de US\$ 6,5 bilhões em 2000 para US\$ 27,7 bilhões em 2012. Se antes eram gastos 1,02% do PIB com C&T, em 2012 esse número subiu para 1,24%.

Para Albornoz e Lembergman (2014), o panorama político e o crescimento econômico favoráveis em diversos países da região fizeram com que houvesse um investimento maior em pesquisa e desenvolvimento, o que impactou positivamente os

¹ Os dados são estimados, pois os números disponibilizados não contabilizam os gastos dos seguintes países: Bolívia, Costa Rica, Equador, Honduras, Jamaica, Nicarágua, Panamá, Peru, Porto Rico e Venezuela.

resultados em ciência e tecnologia, expressos no aumento do número de patentes e publicações científicas. A pesquisa, que aglutina indicadores da RICYT e do World Development Indicator (Banco Mundial), além de projeções econômicas do Fundo Monetário Internacional (FMI), entre o período de 1998 a 2012, busca comparar dados passados e atuais para delinear uma perspectiva futura de investimento em C&T em países ibero-americanos².

Entre los resultados que se obtienen, se puede destacar que en el escenario más optimista se puede esperar un crecimiento de la inversión en I+D entre 2014 y 2020 de más del 145%, lo que conlleva a un aumento de alrededor del 45% en la cantidad de patentes otorgadas y las publicaciones en SCI en dichos años. En cambio, bajo el escenario más pesimista se espera un estancamiento tanto del esfuerzo en I+D como en su impacto sobre los resultados de CyT en Iberoamérica. (ALBORNOZ; LEMBERGMAN, 2014, p. 29-30)

Em meio a esse cenário de enlevada importância, percebe-se cada vez mais a notabilidade que a ciência e a tecnologia ganham no dia-a-dia do homem ocidental. O uso intenso de equipamentos como computadores, *smartphones*, *tablets*, entre outras ferramentas que nos inserem no mundo virtual é evidente, no entanto as inovações em ciência e tecnologia estão presentes também na alimentação, na saúde, na educação, na prática esportiva e em tantos outros aspectos da vida cotidiana. Entretanto, ainda são muitas as dúvidas e debates que envolvem os saberes e a produção científica: Os alimentos transgênicos fazem mal à saúde? E o uso de agrotóxicos nas lavouras? O uso de células-tronco deve ser permitido? E a clonagem de seres humanos? As novas tecnologias auxiliam nos processos de aprendizagem?

Exemplos de pesquisas acadêmicas que buscam responder a estas questões, com argumentos favoráveis ou contrários, não faltam. Mas, de que maneira nos inteiramos de todos esses debates? Por quais meios essas informações circulam e como nos são transmitidas?

Tornar a produção científica visível e compreensível para toda a sociedade é papel de quem promove a divulgação dos conhecimentos científicos. Além da difusão de informações e de conceitos científicos para a população em geral, ações neste sentido têm como objetivo a potencialização dos espaços de reflexão, debate e questionamento acerca das novas descobertas no campo das ciências e das tecnologias.

Albagli (1996) e Loureiro (2003) advertem quanto ao uso das expressões "difusão, disseminação e divulgação científicas", por serem, muitas vezes, utilizadas sem o devido rigor conceitual. Loureiro, ao resgatar a explicação de Hernández-

² Considera-se Ibero-América a região que compreende os países da América Latina e os três países da península Ibérica (Espanha, Portugal e Andorra).

Cañadas (1987), esclarece que o conceito de difusão científica diz respeito a "todo e qualquer processo ou recurso utilizado para a veiculação de informações científicas e tecnológicas" (LOUREIRO, 2003, p. 27), e que esta se divide em disseminação científica - difusão para especialistas - e divulgação científica - para o público geral. Segundo os autores, o termo divulgação científica também pode ser abordado como popularização ou vulgarização científicas. Para Vogt (2006), o termo cultura científica³ engloba todos estas categorias e, ainda, confere a ideia de que a ciência faz parte da cultura, ponto de vista sobre o qual discorrerei no segundo capítulo deste trabalho.

Melhor do que alfabetização científica (tradução para *science literacy*), popularização/vulgarização da ciência (tradução para *popularization/vulgarization of science*), percepção/compreensão pública da ciência (tradução para *public understanding/awareness of science*), a expressão cultura científica tem a vantagem de englobar tudo isso e conter ainda, em seu campo de significações, a ideia de que o processo cultural, quer seja ele considerado do ponto de vista de sua produção, de sua difusão entre pares ou na dinâmica social do ensino e da educação, ou ainda do ponto de vista de sua divulgação na sociedade, como um todo, para o estabelecimento das relações críticas necessárias entre o cidadão e os valores culturais de seu tempo e de sua história. (VOGT, 2006, p. 24-25)

Não raro, a divulgação científica é associada aos meios de comunicação (jornais, revistas, programas de TV, websites, redes sociais etc.). No entanto, esta prática extrapola os limites dos espaços midiáticos. No artigo "O que é divulgação científica?", Henrique César da Silva (2006) elenca diversas atividades científicas como formas de divulgação, de textos de revistas acadêmicas a relatórios de organizações políticas, de filmes a peças de teatro, e faz um interessante apontamento acerca da multiplicidade de características que o termo pode abarcar.

Difícilmente se poderia dizer o que é e o que não é divulgação científica nesse conjunto. Parece que o termo divulgação científica, longe de designar um tipo específico de texto, está relacionado à forma como o conhecimento científico é produzido, como ele é formulado e como ele circula numa sociedade como a nossa. (SILVA, 2006, p. 53)

O autor, assim como Carneiro (2009) e Moreira (2006), acredita que a prática da divulgação científica é anterior ao advento dos meios de comunicação de massa e inicia-se junto da própria ciência moderna. Exemplos que vão de Galileu Galilei, no século XVII, e Charles Darwin, no século XIX, que escreveram suas obras em línguas mais acessíveis ao grande público, às demonstrações de novas máquinas nos

³ Nesse sentido, por compreender os diversos contornos destes conceitos, buscaremos utilizar o termo "divulgação científica" quando da transmissão de conteúdos científicos para o público geral e o termo "cultura científica" para identificar os diversos processos que se referem ao fazer científico, da produção à disseminação ou divulgação.

anfiteatros europeus no século XVIII, nos levam a crer que diversos atores sociais, ainda que balizados por seu tempo e contexto históricos, estiveram empenhados em difundir os conhecimentos científicos para um número cada vez maior de pessoas. Com os meios de comunicação de massa, "não há dúvida que no contexto atual, muitas atividades consideradas como sendo de divulgação científica ganhem amplitudes jamais vistas" (SILVA, 2006, p. 54).

Mesmo com os avanços tecnológicos e o fluxo intenso e global de informações, a popularização científica é tida ainda como um desafio por diversos setores, do meio acadêmico às esferas do Estado, das escolas e museus aos meios de comunicação. Isto se dá, em parte, pela dificuldade em se estabelecer uma linguagem que consiga traduzir de forma clara e objetiva os dados obtidos em pesquisas, mas também pela concepção de unilateralidade existente em diversos desses discursos, em que aquele que divulga possui o saber e deve transmiti-lo ao leigo, construindo assim uma relação de autoridade e hierarquia, com espaços circunscritos para reflexão e debate (SILVA, 2006, p. 58). Nos países latino-americanos, em que a prática da divulgação se intensifica e ganha força a partir dos anos de 1990, tanto pelo acesso crescente da população aos meios de comunicação quanto pelo aumento do número de instituições e espaços de reflexão sobre o tema, esse desafio é ainda maior (MASSARANI, 2004, p. 11).

Em mesa redonda realizada sobre este tema durante o Fapesp Week Buenos Aires, evento realizado em 2014, o físico Marcelo Knobel disse que "as populações dos países da América Latina nem sequer sabem se é feita ciência e muito menos em quais instituições essa atividade é realizada em suas respectivas nações"⁴. O pesquisador toma como base para esta afirmação a pesquisa de percepção pública da ciência realizada no Brasil pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), da qual fez parte do grupo de trabalho que produziu o questionário aplicado.

A pesquisa promovida pelo MCTI com a colaboração da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), divulgada em 2006, 2010 e 2015⁵, teve como objetivo principal o "levantamento do interesse, grau de

⁴ Informação retirada de matéria jornalística publicada no *site* da Agência Fapesp. Dados de referência: AGÊNCIA FAPESP. Conhecimento da sociedade sobre ciência na América Latina é dramático. Disponível em: <http://agencia.fapesp.br/conhecimento_da_sociedade_sobre_ciencia_na_america_latina_e_dr_ amatico/20985/>. Acesso em: 07 de mar. 2015.

⁵ Os dados referentes à pesquisa publicada em 2015 foram divulgados pelo então ministro da Ciência, Tecnologia e Inovação, Aldo Rebelo, durante a conferência de abertura da programação científica da 67ª Reunião Anual da SBPC, realizada de 12 a 18 de julho de 2015 no campus da Universidade Federal de São Carlos, no interior paulista. No que se refere aos dados apresentados neste trabalho, nos campos avaliados pelas pesquisas de 2006 e 2010, os

informação, atitudes, visões e conhecimento dos brasileiros em relação a Ciência e Tecnologia no Brasil" (BRASIL, 2015a, p. 2) e foi dividida em quatro partes: "Caracterização do entrevistado", "Avaliação do interesse e informação em Ciência e Tecnologia", "Atitudes e Visões sobre Ciência e Tecnologia" e "Avaliação e Conhecimento sobre Ciência e Tecnologia no Brasil". Os dados obtidos nesta última categoria reforçam a fala de Knobel, já que 87% dos/as entrevistados/as afirmam não conhecer nenhuma instituição que se dedique à pesquisa no país e 93% não conhecem nenhum cientista brasileiro de renome⁶.

Em contrapartida, há quem acredite que a situação não é tão dramática quanto estes dados nos fazem pensar. Durante sessão sobre percepção pública da ciência, realizada em 2007 no VII Congresso Ibero-americano de Indicadores de Ciência e Tecnologia, o sociólogo Yuriy Castelfranchi destacou que existem dois mitos sobre ciência e tecnologia na América Latina: o de que há baixos índices de divulgação da ciência nos países latino-americanos e de que as pessoas não têm interesse por temas ligados às ciências. Quanto ao primeiro ponto, o pesquisador ressalta que, no Brasil, as medições do espaço dedicado à divulgação científica em jornais de grande circulação giram em torno de 5% a 7%, taxa por ele considerada significativa. Para defender o segundo ponto de vista, Castelfranchi se valeu também da pesquisa realizada pelo MCTI, da qual, assim como Knobel, fez parte do grupo de trabalho. No entanto, o pesquisador baseia sua fala em indicadores relativos à "Avaliação do interesse e informação em Ciência e Tecnologia". Neste item, 61% dos/as brasileiros/as entrevistados/as afirmaram ter interesse em temas de ciência e tecnologia⁷. Complementarmente a isso, Castelfranchi diz que "independentemente

números de 2015 se modificaram, ainda que tenham mantido certa proximidade com os números obtidos anteriormente. Para as finalidades deste trabalho, mantereí no texto os dados referentes à pesquisa divulgada 2015, estabelecendo comentários referentes às pesquisas anteriores por meio das notas de rodapé.

⁶ No campo "Avaliação e Conhecimento sobre Ciência e Tecnologia no Brasil", a pesquisa de 2015 aponta que 87% dos/as entrevistados/as afirmou não conhecer nenhuma instituição que se dedique à pesquisa no país, sendo que, em 2010 esse número chegou a 81,9% e, em 2006, a 84%. Ainda no âmbito dessa pesquisa, em 2015, 93% dos/as entrevistados/as afirmou não conhecer nenhum cientista brasileiro de renome, enquanto que em 2010 esse número chegou a 87,6% e, em 2006, a 86%. Dessa forma, podemos inferir que os números relativos à pesquisa de 2015, no que se refere a estes itens, subiram se comparados aos anos anteriores. Como o físico Marcelo Knobel comentou sobre o assunto em palestra realizada em 2014, somente os dados de 2006 e 2010 estavam disponíveis. Contudo, os dados da pesquisa de 2015 reforçam ainda mais seu contexto de fala ao passo que foram mais expressivos que nos anos anteriores.

⁷ No campo "Avaliação do interesse e informação em Ciência e Tecnologia", a pesquisa de 2015 aponta que 61% dos/as brasileiros/as entrevistados/as afirmaram ter interesse em temas de ciência e tecnologia, enquanto que na pesquisa de 2010 esse número chegou a 64% e, em 2006, em 41%. Nota-se pequena queda entre os números de 2015 e 2010

das perguntas, não há grande hostilidade pela ciência, como querem nos fazer acreditar os mitos"⁸.

O que se depreende destes e de outros pontos levantados pelas pesquisas do MCTI, é que os/as brasileiros/as não necessariamente desgostam de temas de ciência e tecnologia, mas não os compreendem amplamente devido ao acesso ainda escasso à informação acerca de temas em ciência e tecnologia, principalmente nas camadas sociais com menor renda e escolaridade (BRASIL, 2015b, p. 5). No que se refere à questão do acesso à informação, a pesquisa mostra que a TV ainda é o meio mais usado para buscar informações sobre C&T, sendo que 21% dos entrevistados/as disseram fazer isso com muita frequência e 49% com pouca frequência, totalizando 70% de possíveis interessados/as. O uso da internet e das redes sociais como formas de obter informação cresceu bastante, chegando à marca de 48%⁹. "Previsivelmente, tal uso é maior entre os jovens. Muitas pessoas declaram utilizar, como fonte para acessar informação de C&T na internet, sites de instituições de pesquisa, seguidos de sites de jornais e revistas, Facebook, Wikipedia e blogs" (BRASIL, 2015b, p. 7). Podemos melhor visualizar os dados acerca do acesso à informação em C&T no Brasil a partir da análise proposta pelo gráfico abaixo.

e um grande aumento no interesse por temas de C&T entre 2010 e 2006. Dessa forma, ainda que amparado somente pelos dados obtidos na pesquisa realizada em 2006, a perspectiva analítica de Yuri Castelfranchi encontra ainda mais eco nas pesquisas posteriores.

⁸ Informação retirada de matéria jornalística publicada no *site* da revista Ciência e Cultura. Dados de referência: PEREIRA, M. A. Pesquisa ibero-americana mede a percepção pública de C&T. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 3, set. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 de mar. 2015.

⁹ Na pesquisa de 2010, essa marca chegou a 43% de entrevistados/as que disseram ler sobre C&T na internet ou nas redes sociais, enquanto em 2006 esse alcançava apenas 23%. Ou seja, entre 2006 e 2015, essa marca dobrou.

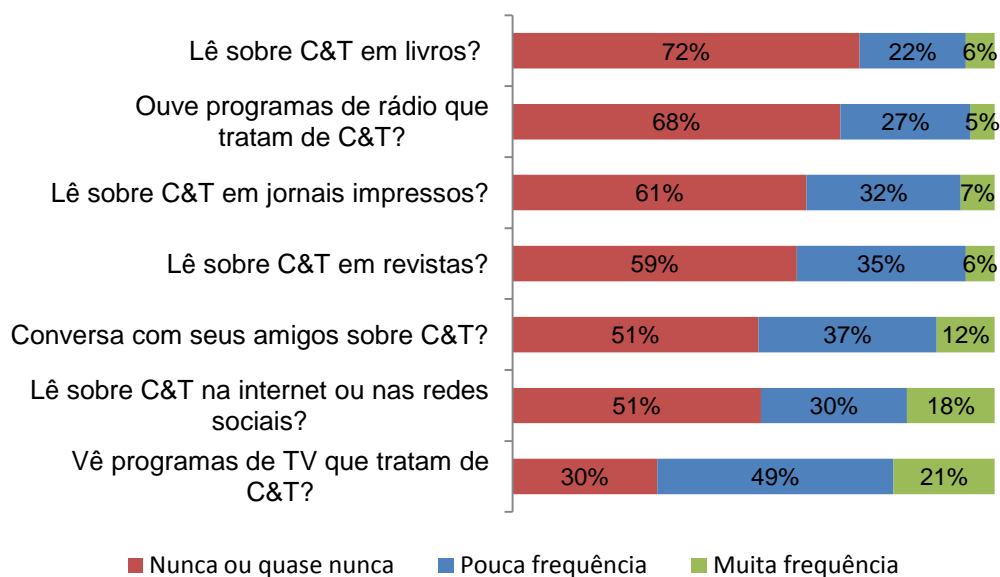


Gráfico 1. Percentual dos/as entrevistados/as segundo a frequência declarada de informação sobre C&T, por meios de divulgação, 2015.

Fonte: Pesquisa sobre percepção pública da C&T no Brasil (CGEE, 2015).

Dado interessante também levantado pela pesquisa, ainda no que se refere ao acesso à informação, é a visitação a espaços científico-culturais e a participação em atividades de popularização da ciência¹⁰. No que se refere às visitas espaços científico-culturais, os dados mostram que, apesar do número de pessoas que acessam estes espaços ter aumentado na última década e do significativo apreço dos/as brasileiros por lugares ligados a natureza, como parques ambientais, jardins botânicos e zoológicos, "a visitação a museus e centros de C&T continua ainda muito baixa, se comparada com padrões europeus, e é extremamente desigual: o acesso é muito menor em camadas de renda e escolaridade mais baixas" (BRASIL, 2015b, p. 8). Os jovens, novamente, aparecem como parcela da população mais interessada em visitar museus e centros de ciência e tecnologia. O gráfico a seguir compara os números obtidos nas pesquisas de 2006, 2010 e 2015 referentes a essa categoria.

¹⁰ Os pesquisadores consideram como sendo "espaços científico-culturais" os museus e centros de C&T, museus de arte, bibliotecas, jardins botânicos, zoológicos e parques ambientais e "atividades de popularização da ciência" as feiras e olimpíadas científicas e as Semanas Nacionais de C&T.

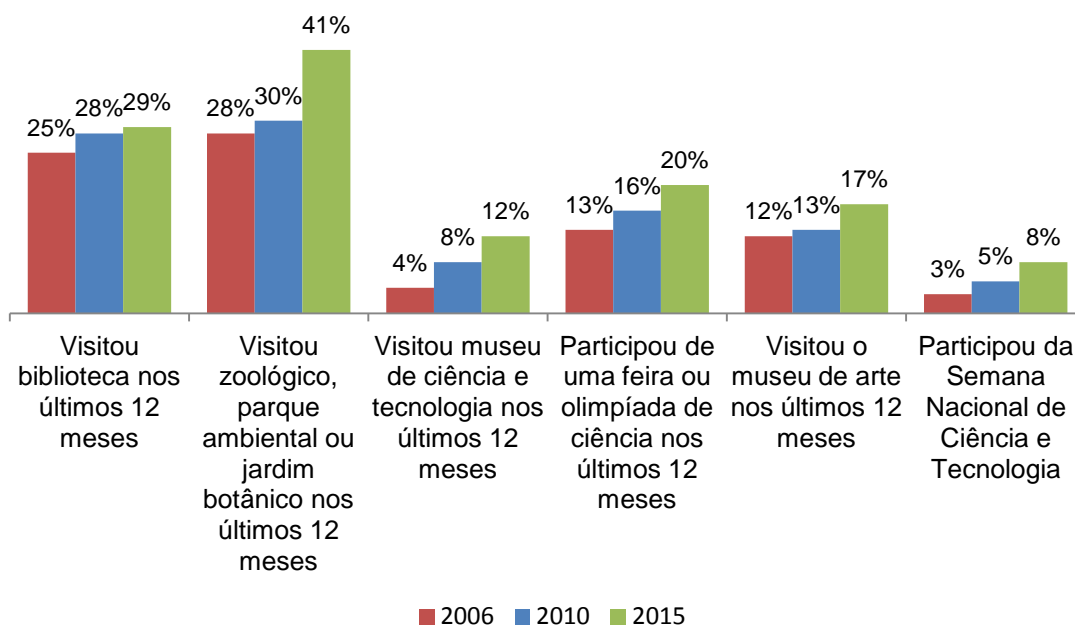


Gráfico 2. Percentual dos/as entrevistados/as segundo a declaração de visitação a espaços de difusão científico-cultural, segundo as enquetes 2006, 2010 e 2015.

Fonte: Pesquisa sobre percepção pública da C&T no Brasil (CGEE, 2015).

Como podemos perceber, o número de visitantes a museus de ciência e tecnologia passou de 4% em 2006 para 12% em 2015. Este número, de acordo com os pesquisadores, é ainda pequeno se comparado aos países considerados desenvolvidos com base nas seguintes estatísticas de visitação a museus de C&T: "36% (Suécia, 2005); 27% (China, 2010); 25% (EUA, 2012); 20% (Alemanha e Reino Unido, 2005); 16% (média da Europa, 2005); 12% (Índia, 2004)" (BRASIL, 2015b, p. 8). Em um plano geral, o difícil acesso aos espaços científico-culturais, bem como sua inexistência nas regiões onde moram, foram apontados como motivos para que não sejam visitados por metade dos/as entrevistados/as.

É no sentido de suprir lacunas de divulgação e designar mais espaços de diálogo com a sociedade que têm sido criados programas nacionais de incentivo à divulgação científica, como as feiras, mostras, olimpíadas, premiações e museus de ciências apoiados e financiados pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) no Brasil, por exemplo. Iniciativas latino-americanas como a Rede de Popularização da Ciência e da Tecnologia da América Latina e do Caribe (RedPop), criada em 1990, também auxiliam no processo de integração regional neste campo. Nesse ínterim, como vimos, a divulgação dos fazeres e saberes científicos deve também ser estimulada pela criação e desenvolvimento de novos museus e centros de ciências, tanto no Brasil quanto em países latino-americanos (MASSARANI, 2004, p. 11), e é sobre essas instituições que irei discorrer nos próximos itens, a começar pelas definições oficiais do que é um museu.

1.2 Sobre definições oficiais e a amplitude do conceito de museu

Conforme explicado na introdução deste capítulo, trabalharei com duas definições para o termo museu: a primeira, proveniente do Conselho Internacional de Museus (Icom) e a segunda, da legislação sobre museus do governo brasileiro, vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia do Ministério da Cultura criada em 2009, durante o mandato do então presidente Luiz Inácio Lula da Silva.

Criado em 1946, o Icom busca "servir de cenário para as interlocuções entre os profissionais de museus de diferentes países e também desempenhar o papel de agente propulsor de discussões e inovações nesse campo" (BRUNO, 2010, p.18). Em 2007, esse Conselho propôs uma definição profissional mais ampla que a formulada pela instituição em 1974, enfatizando que

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 64)

Tal demarcação conceitual traz à tona tanto as já introjetadas características relacionadas aos museus, como a preservação e exposição do patrimônio material, quanto ressalta o caráter democrático, educativo, comunicacional e não lucrativo dessas instituições. A diferença desta definição para a estipulada em 1974 reside, principalmente, na incorporação do patrimônio imaterial ao texto, fator sobre o qual refletiremos no tópico que versará sobre a intangibilidade dos conceitos e fenômenos científicos trabalhados nos centros de ciências.

No âmbito das legislações sobre museus, de acordo com pesquisa lançada em 2013 pelo Observatório Ibero-Americano de Museus (OIM), dos 22 países que compõem a Ibero-América, nove possuem uma definição legal para o termo museu. Destes, seis são latino-americanos: Colômbia, Peru, Bolívia, Uruguai, Brasil e Cuba, sendo que estes três últimos possuem leis nacionais específicas para a gestão dos museus federais.

No Brasil, a demarcação do Ibram, órgão responsável pela Política Nacional de Museus (PNM) e pela melhoria dos serviços oferecidos pelas instituições federais, é amparada pelo Estatuto dos Museus, firmado pela lei nº 11.904 de 14 de janeiro de 2009, regulamentada pelo decreto 8.124 de 17 de outubro de 2013, que estipula:

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra

natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, 2009)

Vemos que esta definição aglutina elementos que trazem maior especificidade à função social dos museus, como a adição do termo "turismo", ao mesmo tempo em que limita a perspectiva de atuação destas instituições. Exemplo disso é a falta de algum termo que designe a apropriação do patrimônio imaterial pelos museus, expressão já observada na definição do Icom. De toda forma, o fato de existir uma definição formal e uma lei específica para museus, além de centralizar a gestão das instituições federais, traz legitimidade ao governo brasileiro perante a comunidade internacional¹¹. Em entrevista concedida para O Globo em janeiro de 2015, o zoólogo e presidente do Ibram, Carlos Roberto Ferreira Brandão, aposta na diversidade dos museus brasileiros para reconhecer suas especificidades e em suas características universais para estabelecer pontos que os unam, funções estas que estariam ligadas à preocupação com o patrimônio e com sua divulgação. Sobre a definição para o termo "museu", Brandão diz que

A ideia ou a definição do que é um museu vem evoluindo nos últimos anos. Ela se amplia, no sentido de que abriga tipologias diversas, como museus zoológicos, parques nacionais, centros de cultura... Tudo isso entra na grande definição do que é um museu, mas há novas tendências, formatos contemporâneos e muito dinâmicos, no campo das artes, da tecnologia, da biodiversidade. Os museus indígenas são um exemplo. Eles surpreendem, porque neste caso não há sentido na exibição de objetos destacados ou dissociados de seus ritos. É um outro entendimento. No Rio, temos o exemplo dos museus das comunidades.¹²

Para finalizar, no que concerne ao enquadramento das instituições museais, no "Código Deontológico para os Museus", revisado em 2004, o Icom estipula que, para além das instituições designadas como museus, os centros de ciências estão inseridos na definição proposta, bem como sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos; jardins botânicos, zoológicos, aquários e viveiros; planetários; galerias de

¹¹ É importante ressaltar que o levantamento da OIM de 2013 leva em conta que existem 3.194 museus no Brasil, fazendo com que país ocupe o primeiro lugar em número de museus dentre os países ibero-americanos, passando à frente até mesmo de países como Espanha e Portugal, com longa tradição museal, que estão, respectivamente, em segundo e quinto lugar, com 1.559 e 397 museus. O México possui 1.185 museus, o que faz com que o país fique em terceiro lugar entre os ibero-americanos e atrás somente do Brasil entre os latino-americanos. Vale salientar que a extensão geográfica do Brasil e do México - 8.515.767 km² e 1.958.201 km², respectivamente - fazem com que mais iniciativas de criação de museus partam de diferentes localidades.

¹² Informação retirada de matéria jornalística publicada no *site* do jornal O Globo. Dados de referência: O GLOBO. Indicado à presidência do Ibram, Carlos Roberto Ferreira aposta na diversidade dos museus. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/indicado-presidencia-do-ibram-carlos-roberto-ferreira-aposta-na-diversidade-dos-museus-15096473>>. Acesso em 02 de mar. de 2015.

arte sem fins lucrativos; reservas naturais; centros culturais; e "quaisquer instituição que o Conselho Executivo, ouvido o Conselho Consultivo, considere como tendo algumas ou todas as características de um museu, ou que proporcione aos museus e aos profissionais de museus os meios para a investigação na área da Museologia, da educação ou da formação" (ICOM, 2001, p. 40-41).

O Estatuto de Museus brasileiro não exemplifica modelos de instituição que se encaixem à definição por ele estipulada, porém, cita no artigo 6º que a "lei não se aplica às bibliotecas, aos arquivos, aos centros de documentação e às coleções visitáveis" (BRASIL, 2009).

1.2.1 Os problemas relativos às definições oficiais

As definições de museu apresentadas no tópico acima homogeneizam a ideia que se tem de museu, ao passo que podem abarcar diversos tipos de instituições, ainda que estas não apresentem todas as características propostas nestas demarcações conceituais. Nesse sentido, se as definições formais afirmam que várias instituições podem ter caráter museológico, por que ainda existem dúvidas e debates, tanto entre especialistas, quanto por parte do público visitante, em relação ao caráter museal de algumas instituições?

São possíveis, pelo menos, duas hipóteses: a primeira, relativa à perspectiva histórica. Para Luis Gerardo Morales Moreno "el principal problema de las nociones institucionales radica en su causi-ahistoricidad" (MORALES MORENO, 1996, p. 77). Ou seja, ao passo que as definições oficiais facilitam uma compreensão geral sobre os modos de operar dos museus, obscurecem as especificidades históricas que os formam.

A segunda é relativa às determinações institucionais dessas definições, que funcionam a partir da lógica de estado vigente, seguindo as orientações de conselhos, ou outros órgãos legalmente competentes, que criam, normatizam e emulam as nomenclaturas tidas, portanto, como oficiais. Mas, afinal, quem se utiliza destas nomenclaturas e para quais finalidades?

Desvalléés e Mairesse, em "Conceitos-chave de Museologia", analisam a definição proposta pelo Icom e conferem uma possível resposta a esta pergunta ao dizerem que "a definição do ICOM é analisada, neste sentido, como fortemente marcada por sua época e seu contexto ocidental, mas também como uma definição muito normativa, visto que o seu fim é essencialmente corporativo" (DESVALLÉÉS; MAIRESSE, 2013, p. 66).

A partir de tais observações, ainda que o Icom e o Ibram considerem centros de ciências como museus, faz-se necessário contemplar as definições e

características inerentes a estes centros para que encontremos na História os momentos em que estes espaços se conformaram e lançaram mão de estratégias de comunicação que buscaram diferenciá-los dos demais tipos de museus.

1.3 Centros de ciências: definições, características e abordagens teóricas

Interatividade, tecnologia, aprendizado com diversão, novas descobertas, experiências científicas etc. Estas são algumas das palavras e expressões utilizadas por centros de ciências para caracterizar suas funções e atrair visitantes.

Para Jorge Padilla (2001b, p. 115), o movimento dos centros de ciências ganha força a partir metade do século XX, com a criação do *Ontario Science Centre*, em Toronto (Canadá), e do *Exploratorium*, em São Francisco (Estados Unidos), ambos datados de 1969¹³. Contudo, apesar destes dois centros terem se tornado referências entre as instituições do gênero, eles não são os primeiros de que se tem notícia. Para Jacomy (2007, p. 19), o surgimento dos centros de ciências se dá no período entre a primeira e a segunda Guerra Mundial. O autor cita como um dos primeiros o *Palais de la découverte*, aberto em Paris (França) em 1937. Valente (2004) acredita que esse movimento se inicia no começo do século XX, com o *Deutsches Museum* de Munique (Alemanha), aberto em 1903. De acordo com a autora, este museu foi o primeiro a incorporar aparatos tecnológicos e interativos, ainda que mantivesse sua função de formar e expor coleções de História Natural. Contudo, há evidências de que o primeiro centro de ciências surgiu em Berlim, em 1888. Fundado pelo astrônomo Wilhelm Julius Förster, pelo filologista Wilhelm Meyer e pelo inventor e industrial Werner Von Siemens, o espaço foi chamado de *Urania*, em homenagem à musa grega da Astronomia. Ainda hoje a instituição é aberta ao público e, mais que um espaço expositivo, busca trazer aos visitantes debates sobre as novas descobertas científicas por meio de seminários, concertos, peças de teatro e performances, como podemos ver no trecho abaixo.

Urania Berlin – founded in 1888 – is a an event and science centre where new facts and findings from different domains like the natural sciences – for example medicine or health – and the humanities – for example politics and culture – are presented to the public. There are different actions like lectures, plays, concerts, seminars, discussions and performances. More than 250.000 people visit Urania Berlin every year. Furthermore Urania Berlin is a well-known art-house cinema. Urania Berlin is a registered association with 1.800 members and more than 80 partners and gets no financial institutional support.

¹³ Datam desse período também as discussões que buscam retomar o caráter iminentemente social dos museus e a conformação de novas formas de pensar a Museologia. As Declarações de Santiago (1972), Quebec (1984) e Caracas (1992) são exemplos de documentos que buscam sistematizar os debates em torno destas mudanças fundamentais nos campos teórico e prático da Museologia.

Urania Berlin is also to rent as a multifunctional event centre up to 1.500 visitors.¹⁴

Na América Latina, o movimento de criação dos centros de ciências se inicia no final dos anos de 1970, com a inauguração do *Centro Cultural Alfa* (ou Planetário Alfa), em Monterrey (México), no ano de 1978. Outros exemplos são o *Museo de los Niños*, criado em 1982 na cidade de Caracas (Venezuela), o *Museo de la ciencia y el juego*, ligado à Universidad Nacional de Colombia, inaugurado em 1984 em Bogotá (Colômbia), o *Museo de los Niños*, também em Bogotá, inaugurado em 1987, a *Estación Ciencia*, ligada à Universidade de São Paulo¹⁵, inaugurada em São Paulo (Brasil) em 1987, o *Museo Participativo de Ciencias*, aberto em 1988 em Buenos Aires (Argentina) e o *Museo Metropolitano de Ciencia y Tecnología*, instaurado em 1989 em Ciudad de Guatemala (Guatemala). O *boom* de centros de ciências interativos na região se deu a partir dos anos 90, com maior ou menor intensidade em cada país.

De acordo com o Guia de Centros e Museus de Ciência da América Latina e do Caribe, lançado pela RedPop em 2015, verifica-se a existência de 464 espaços científico-culturais na região, entre centros de ciências, museus de história natural, de antropologia, de arqueologia, zoológicos, planetários, jardins botânicos e aquários. Destes, 268 se encontram no Brasil, segundo o Guia de Centros e Museus de Ciência do Brasil, também de 2015. Com isso, vale salientar que este número pode ser maior, pois quando da elaboração do guia latino-americano, verificou-se a dificuldade de mapear as instituições científico-culturais na região. Este guia, por exemplo, diz que caso emblemático é do México "(...) que é representado com 58 museus incluídos nesta publicação, mas que possui centenas de museus de ciência, se considerarmos os museus de antropologia existentes no país". (REDPOP, 2015, p. 9).

Esta breve análise nos mostra que a criação e manutenção de centros de ciências além de prática atual, é, ademais, datada do final do século XIX e que, nos países latino-americanos, se intensifica no final do século XX e no decorrer do século XXI. Veremos ainda, nos próximos tópicos, que a exposição de equipamentos e experiências laboratoriais é prática ainda mais antiga, incitada pelos "teatros das máquinas" e pelos "gabinetes de curiosidades" (JACOMY, 2007, p. 16).

No campo das definições gerais sobre centros de ciências, sugiro a demarcação proposta por Padilla, que delimita enfaticamente algumas das principais características dos *science centers* contemporâneos.

¹⁴ Informação retirada do site do Urania Berlin. Disponível em: <<http://www.uranía.de/die-uranía/>>. Acesso em: 21 mai. de 2015.

¹⁵ A Estação Ciência foi vinculada à Universidade de São Paulo a partir de 1990.

Los centros de ciencias son colecciones de ideas, de fenómenos naturales y de principios científicos, más que de objetos. Propician la participación activa del visitante; y su carácter es mayormente *interactivo*, pues procuran la interdependencia y acción recíproca entre exhibición y usuario, para estimular su razonamiento sobre la acción, como medio de comprensión y aprendizaje. Estos centros tienden a basarse en tecnologías modernas y en enfoques lúdicos. (PADILLA, 2001b, p.116)

De forma provocativa, as brasileiras Maria Esther Valente, Sibeles Cazelli e Fátima Alves também definem estes espaços como

(...) tipo de museu de ciência de contorno multidisciplinar integrando ciência, tecnologia e arte e recorrendo amplamente às técnicas interativas de caráter experimental. São os denominados science centers, espaços que provocam, atraem, seduzem e motivam o visitante a entrar em contato com alguns fundamentos da ciência e da tecnologia por meio de experimentos do tipo 'faça você mesmo'. (VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, p. 189)

Por meio da análise dos artigos acima, podemos apontar as seguintes características para estas instituições: a popularização das ciências e das tecnologias; a criação de espaços de convivência e interação; o apoio ao setor educacional escolarizado; a recreação relacionada à ciência e ao aprendizado; e a interatividade expositiva.

Relativas a estas características, encontramos na literatura sobre centros de ciências, diversos autores (FALCÃO, 1999; PADILLA, 2001b; VALENTE, 2004; MARANDINO, 2008) que referendam um modelo de categorização de museus de ciência e técnica estipulado a partir de esquemas geracionais, que dizem respeito tanto às funções específicas de cada museu quanto à maneira pela qual os/as visitantes apreendem os conteúdos expostos. Estes modelos teóricos fazem referência à obra de Paulette MacManus, "Topics in Museums and Science Education", de 1992, em que os museus de ciência e técnica são divididos em três categorias, brevemente descritas nos tópicos a seguir:

- Os Museus de História Natural, considerados como sendo de "primeira geração", que dirigem seus esforços na salvaguarda, conservação e exposição de artefatos de intrínseco valor histórico. O público, nestes museus, geralmente possui um comportamento contemplativo perante as exposições;

- Os Museus de Indústria, ou de "segunda geração", que buscam demonstrar as tecnologias industriais com finalidades educativas. Os modelos são postos em funcionamento e são demonstrados alguns fenômenos ao público visitante, que interage manualmente com alguns objetos;

- Os Centros de Ciências, tidos como museus de "terceira geração", que focam suas exposições em aparatos tecnológicos e interativos que demonstram

fenômenos científicos. O visitante participa ativamente, seja manuseando os objetos seja experimentando outros estímulos sensoriais (tato, olfato, paladar etc).¹⁶

Outra abordagem, com contornos similares, é utilizada por Valente, Cazelli e Alves (2005). As autoras remontam a perspectiva formulada em artigo de 1998, "Du science center à l'interprétation sociale des sciences et techniques", por Raymond Montpetit. Abaixo, seguem brevemente as descrições das três abordagens propostas pelo autor:

- Ontológica: museus cujo "eixo museológico" é proposto por meio do plano real, através de elementos da natureza. O discurso científico está implícito nos objetos - como amostras de minerais, de vegetais e de animais. São museus de história natural, zoológicos, parques e jardins botânicos;

- Histórica: museus que trabalham com a perspectiva da narrativa amparada na história da ciência e da técnica, destacando os personagens e as coleções de artefatos a fim de mostrar as transformações sociais ocorridas pela passagem da sociedade tradicional para a industrial. São museus históricos, etnográficos ou antropológicos;

- Epistemológica: museus que demonstram por meio de aparatos, instrumentos científicos e modelos, como os fenômenos e princípios científicos acontecem. Dentre estes estão, portanto, os centros de ciências.

Para os interesses deste trabalho, é interessante observamos como as autoras descrevem a terceira abordagem proposta por Montpetit.

A abordagem epistemológica dá forma aos museus de ciência centrados na experiência científica e originados de espaços destinados à pesquisa, como salas de anatomia, laboratórios de departamentos universitários, institutos e outros. Restritas a princípio aos especialistas, tais instituições têm como objeto central a própria ciência e sua forma de pensar e representar o mundo. Nesses museus procura-se comunicar ao visitante como o processo científico se constrói e funciona, introduzindo-o no trabalho científico e em seus métodos, permitindo-lhe observar, por meio de dispositivos concebidos para este fim, a ciência 'em ação' e, por vezes, até mesmo participar do experimento. Com a mesma abordagem, porém em uma versão popular, foram criados os *science centers*, inspirados em concepções que remontam ao início do século XX e procuram uma aproximação com o público a partir de preocupações marcadamente pedagógicas. (VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, p. 193)

¹⁶ Padilla (2001b) ainda propõe outra categoria: os museus de "quarta geração", que preveem o uso de tecnologia de ponta e propõem a participação criativa do visitante.

A partir destas categorias e abordagens, podemos inferir duas perspectivas de elaboração teórica: a primeira que mostra que estes autores, ao criarem ou fazerem referência a estas teorias, acabam por conferir aos centros de ciências o caráter de museus, ainda que de "gerações" ou com "objetivos específicos" diferentes dos museus de história natural e de indústria. A segunda perspectiva de elaboração teórica nos indica que as características que diferenciam os centros de ciências dos demais museus residem especialmente nos objetos e nas formas de expor os saberes científicos, ou seja, na maneira pela qual comunicam as ações humanas relativas às ciências e às técnicas. Nesse sentido, em um quadro comparativo, Marília Xavier Cury (2001, p.94) aponta as diferenças entre museus e centros de ciências. Com funções mais ligadas à preservação do patrimônio, os museus de ciências são centrados no processo curatorial e na comunicação do acervo musealizado, enquanto nos centros de ciências há um comprometimento mais acentuado com a divulgação de conhecimentos científicos a partir de aparatos que demonstram fenômenos científicos, centrando seu trabalho no processo comunicacional.

Com isso, destacamos o viés comunicacional/educativo como ponto central para o debate sobre estas instituições, aspecto sobre o qual irei discorrer nos próximos tópicos, a partir da perspectiva dos objetos e da interatividade expositiva. Porém, antes de partirmos para tais debates, faz-se necessário explorar a inserção da educação na esfera dos museus e, mais especificamente, o peso que este processo possui nos centros de ciências.

1.3.1 A educação em museus e o apoio à escola

Tidos comumente como estruturas de apoio e, até mesmo, como uma extensão do ensino formal, por abordar "na prática" os ensinamentos teóricos obtidos nas escolas, os centros de ciências lançam mão de diversas estratégias para atrair o público escolar, como as exposições ligadas aos temas trabalhados em sala de aula, as visitas monitoradas com roteiros temáticos, os cursos para professores e, com isso, também buscam atrair a atenção de pais e responsáveis a partir do slogan "atividades para toda a família", ou seja, ações cujos conteúdos podem ser assimilados e apreendidos por todos/as, em especial pelas crianças.

Nesse sentido, alguns autores buscam diferenciar o museu da escola não só pelas suas diferentes funções institucionais, mas pela maneira como o aprendizado se manifesta em ambos os espaços. Gaspar (1993) categoriza a escola como sendo do âmbito do ensino formal, enquanto o museu seria um ambiente de ensino informal. Entretanto, Marandino (2008) explica que o aprendizado informal é aquele que se dá com as vivências cotidianas, que não necessitam de um espaço institucionalizado para

ocorrerem. Com isso, a autora considera três diferentes formas de ensino: o formal, das escolas e universidades, que segue um modelo hierárquico, com currículo previamente definido e centrado na figura do educador; o informal, que enseja as vivências do dia-a-dia, que não possuem um currículo definido e tem foco na figura do educando; e o não-formal, cujas instituições transitam entre os universos do formal e do informal, como podemos inferir do trecho abaixo.

Dessa forma, um museu, por exemplo, poderia ser nomeado como um espaço de educação não-formal quando o pensamos como instituição, com um projeto de alguma forma estruturado e com um determinado conteúdo programático. Mas, ao pensarmos sob o olhar do público, poderíamos considerá-lo como educação formal, quando alunos o visitam com uma atividade totalmente estruturada por sua escola, buscando aprofundamento em um determinado conteúdo conceitual (ou, como muitos professores dizem, tentando “ver na prática o que têm em teoria na sala de aula”). E podemos, ainda sob o olhar do público, imaginá-lo como educação informal, ao pensarmos em um visitante que procura um museu para se divertir em um final de semana com seus amigos ou familiares. (MARANDINO, 2008, p. 15)

Contudo, por mais que hoje em dia os museus sejam considerados espaços de aprendizado, há de se ressaltar que a perspectiva de educação pública imputada a estes espaços não é algo atual. Com isso, saliento também que os museus e, antes deles, os gabinetes e galerias, nem sempre foram espaços abertos à educação de toda a sociedade. Com coleções particulares, seu acesso era regulamentado pelos colecionadores (KÖPTCKE; PEREIRA, 2010, p. 810). Köptcke (2001-2002) observa que, a partir do século XVII, as coleções privadas começaram a ser vistas com base em seu viés educativo e, aos poucos, foram abertas ao público. A fundação do Ashmolean Museum pela Universidade de Oxford, em 1683, considerado o primeiro museu universitário, foi o passo inicial nesse sentido. Durante o século XVIII, esteve presente certo intento de democratização, principalmente, pelos ideais iluministas que culminaram com a Revolução Francesa. Dessa forma, "a ascensão progressiva da burguesia, em detrimento do poder da nobreza, suscitava uma certa democratização do patrimônio cultural caracterizando o período como promotor do pensamento racional, da divulgação do saber histórico como científico" (KÖPTCKE, 2001-2002, p. 20). Contudo, é no século XIX que se iniciam as visitas de famílias e escolas secundárias aos museus, sendo estes vistos como um complemento ao ensino formal. É a partir daí também que "o museu, engajado em democratizar a cultura, procurava cada vez mais aumentar sua atuação junto a populações refratárias a seu discurso e, por isso, assimilou a questão comunicacional com a finalidade de facilitar a relação entre exposições e visitantes" (KÖPTCKE, 2001-2002, p. 24). Somente no século XX

iniciam-se as visitas massivas de grupos e os processos especializados de mediação, em parte, como os conhecemos atualmente.

Vale lembrar que estes dois parâmetros - de maior abertura dos museus à população e de compreensão dos serviços educativos como um bem de toda a sociedade - caminharam juntos quando das transformações sociais que nos levaram à formulação de modelos sócio-educativos que dessem conta das demandas verificadas em cada período histórico. No artigo "A favor da desescolarização dos museus", Maria Margaret Lopes (1991) explicita a relação entre os museus brasileiros e a criação dos setores educativos a partir da perspectiva do apoio à escola. Para a autora, a processo de escolarização dos museus se deu a partir do momento em que estas instituições passaram a incorporar as finalidades e os métodos do ensino escolar formal em suas atividades. Os preceitos apregoados pelo movimento escolanovista no início do século XX e, logo após, da Educação Permanente, a partir da segunda metade do século XX, deram vazão e legitimidade a esse processo. Ambos os modelos, importados de países europeus e norte-americanos e adaptados à realidade brasileira, se refletem, no caso da Escola Nova, nos processos de universalização do ensino e de deslocamento do processo educativo para a figura do educando e, no caso da Educação Permanente, no rompimento com as formas tradicionais de ensino e aprendizagem, engessadas nos modelos de institucionalização escolar. Na prática, como o número de equipamentos escolares não conseguiu abarcar toda a população e a vivência nas salas de aula não mudaram, no sentido de oferecer ao aluno um amplo instrumental teórico que o possibilite compreender vividamente o mundo à sua volta, transferiu-se para os museus a função também de educar a sociedade.

Tomando por base essas concepções, não é difícil compreender porque as escolas buscam nos museus apenas uma ilustração para seus cursos e, em contrapartida, não é difícil entender que propostas museológicas, mesmo bem intencionadas quanto a sua contribuição para a melhoria do ensino, confundam seu campo de atuação, reduzindo-o do vasto âmbito da cultura para o de complemento à escola, segundo os padrões e normas que regem a prática escolar. Inserindo-se, por assim dizer, em um campo que não é seu, e por isso mesmo apresentando soluções paliativas, que não contribuem para enfrentar o todo dos problemas que a escola enfrenta e com a intenção de complementar os conhecimentos atribuídos pela escola, os museus abrem mão de se colocarem como instituições culturais que até mesmo poderiam atuar como um contraponto à escola, propiciando outras maneiras de desvendar e compreender o mundo. (LOPES, 1991, p. 448)

Exemplo desse processo de escolarização dos museus é a maneira como se conformam os setores educativos dos museus hoje em dia, com a preponderância cada vez mais evidente do educador, também chamado de monitor, mediador ou

facilitador, no âmbito das exposições e não somente nos espaços reservados às atividades educativas. Segundo Vasconcellos (2010) o educador é uma figura fundamental no processo de diálogo com o público e de construção conjunta do conhecimento, já que é "aquele que circula por varios mundos repletos de contextos diferenciados: de la ciencia, de los visitantes, de los museólogos, de los tutores y de las actividades propuestas" (VASCONCELLOS, 2010, p. 104). Para Lopes (2004), por mais que o educador estabeleça essa via de diálogo, sua existência também estabelece uma relação de poder, onde aquele que sabe irá transmitir o conhecimento àquele que não sabe, tal qual o cientista, o pesquisador ou o professor em relação ao público para o qual divulgam ou ensinam os saberes que possuem.

De modo geral, os(as) educadores(as) de museus são vistos, e se assumem, como "mediadores", tradutores entre conhecimentos especializados - verdades estabelecidas em algum lugar -; especialistas de diversas áreas do conhecimento - detentores do saber e consequentemente do poder -; e o público, seja escolar ou não, constituído por mulheres e homens que não detêm os saberes (e os poderes) que lhes serão facilitados passo a passo pelo pessoal do setor educativo. Os quais, aliás, na maioria das vezes não tomaram parte na decisão, concepção e execução dos processos expositivos, nem tampouco foram treinados em especialidades conteudísticas que podem não ser as suas. (LOPES, 2004, p. 62)

No caso dos museus e centros de ciências, essa perspectiva de escolarização é ainda mais contundente. Para explicitar esse debate, Adriana Mortara Almeida (2006) retoma as leituras de Duncan Cameron (1995) e Monique Sicard (2001), a fim de ressaltar as diferenças entre museus de arte e museus de ciências. Cameron explica que, historicamente, os museus de ciências buscam oferecer "educação pública da ciência", enquanto os museus de arte propiciam uma "experiência estética" ao visitante, daí a abordagem mais educativa conferida a um e a de elevação espiritual conferida ao outro. Sicard aprofunda essas diferenças ao falar sobre as soluções museológicas encontradas por museus de arte e de ciências para legitimar suas visões de mundo: "os museus de arte tratam da memória e tem a missão de instituir a imortalidade, enquanto os museus de ciências são frequentemente a-históricos, mais voltados para o público infanto-juvenil, e acham-se investidos do papel de educadores" (ALMEIDA, 2006, p. 35). Outro ponto interessante levantado pela autora é a utilização dos museus de arte para a formação de profissionais da área (artistas, críticos, historiadores da arte etc.), enquanto o mesmo não acontece na relação dos cientistas e historiadores da ciência com os museus de ciência e tecnologia. Saliento, contudo, que o fortalecimento dos setores educativos nos museus e o aumento no número das visitas guiadas realizadas por educadores, principalmente voltadas para o público escolar, são características imanentes aos museus como um todo, sejam eles de

artes, ciências, antropologia, etnografia etc. O que varia é a intensidade com a qual estes processos se fundamentam e ganham força no bojo das instituições museais. Voltarei a este assunto, ainda que brevemente, no decorrer do terceiro capítulo deste trabalho.

Por fim, vale observar neste debate o discurso de Ulpiano Bezerra de Meneses (2000), que no ensaio "Educação e museu: sedução, riscos e ilusões", nos atenta para os riscos da educação ser tida como fator preponderante na atuação dos museus.

A educação vem sendo percebida pelos museus não só como campo estratégico e de extraordinário potencial, mas até como aquele capaz de justificar por si só sua própria existência, redimi-la dos pecados do passado, como o elitismo, o estetismo redutor, o papel homologatório dos interesses dominantes, a alienação social, os compromissos ideológicos etc., etc. (MENESES, 2000, p. 93)

Este trecho nos incita a pensar que, para além dos apregoados aspectos educativos das instituições museais, sua função reside ainda no enfrentamento dos objetos museológicos em seus diversos âmbitos de musealização e é sobre essa característica que discorrerei no tópico a seguir.

1.3.2 O fenômeno científico enquanto objeto museal

Historicamente, os museus trabalham com a perspectiva da evidência material da vida humana no planeta. Seja por meio do artefato histórico, científico e natural ou da obra de arte, a exposição é ainda o principal mote que busca comunicar e educar os visitantes em relação aos objetos naturais ou aos equipamentos/aparatos criados pelo Homem. Para Meneses, "a especificidade do museu está precisamente naquilo que, ao lhe dar personalidade, distinguindo-o de outros instrumentos similares do campo simbólico, garante condições máximas de eficácia: o enfrentamento do universo das coisas materiais" (MENESES, 2000, p. 98).

Contudo, podemos perceber que os museus trabalham com dois conceitos que se entrelaçam na construção das exposições: o acervo e sua representação. Para Jacomy (2007), estes dois conceitos acabaram se fundindo com o tempo. O autor utiliza como referência para trabalhar essa ideia o "teatro das máquinas" da Renascença, livros que continham desenhos técnicos nos quais eram demonstradas as principais tecnologias da época. Com isso, os artefatos poderiam ser remontados com finalidade expositiva, ou seja, para mostrar ao público, em geral formado por membros da nobreza, uma representação dos fenômenos científicos observados nas máquinas que estavam sendo construídas. Keller (1978) remonta a história de inventores como Agostino Ramelli e Giovanni Branca, que escreveram as obras "The Various and Ingenious of Agostino Ramelli" (1588) e "Le Machine" (1629),

respectivamente. O autor entende a invenção deste tipo de literatura como um dos marcos revolucionários para a história da humanidade, pois foi nesse momento histórico em que a esperança para a resolução dos problemas do mundo passou a se amparar nas ciências e nas tecnologias e não mais no universo espiritual: "Here for the first time was a literature which portrayed, not what was, but what might be; not in terms of spiritual improvement or social reform, but as the machines of a possible, mathematically guided future (KELLER, 1978, p. 495).

Nesse sentido, verificamos que a construção de modelos com finalidade expositiva não é prática atual, mas incitada pelos "teatros de máquinas" e também evidenciada nos "gabinetes de curiosidades", como podemos averiguar no excerto a seguir.

De fato, os museus têm sua origem no "teatro das máquinas" da Renascença, livros ilustrados escritos por técnicos e artesãos italianos, franceses e alemães. Essas obras, ao contrário de outras existentes no mesmo período, continham desenhos das técnicas descritas (as técnicas eram colocadas em *representação*). Na visão de uma oficina ou um moinho, tudo é reconstruído para o "público" que lê, graças às seções, esboços e modelagens de tal forma que o leitor poderia descobrir o universo do artesão.

A convergência desses dois movimentos, os ricos gabinetes de curiosidades ou a história natural do século XVIII foram as sementes para o moderno museu de técnica. Olhávamos as exposições, as admirávamos, as manipulávamos e assistíamos às demonstrações. (JACOMY, 2007, p. 16)

O autor explica ainda que estes espaços tinham uma tripla vocação: de promover a *experimentação*, ainda que somente para os especialistas da época; a *formação*, por meio das demonstrações; e a *recreação*, já que os experimentos eram demonstrados de forma espetacular, para fascinar os nobres visitantes. Com isso, podemos inferir que germinavam aí os espetáculos promovidos "nas exposições universais do século XIX ou nos experimentos da 'física divertida'" (JACOMY, 2007, p. 16).

Em relação aos objetos expostos nos centros de ciências, a museóloga Waldisa Rússio, quando da elaboração do projeto para a Estação Ciência, diz que "um museu de ciências é aquele que apresenta o experimento científico como seu principal objeto museológico" (GUARNIERI, 1986, p. 283). Para ela, este tipo de museu é peça importante para a construção de uma sociedade que tenha noção de sua história e que preze por sua liberdade, já que estes fatores encontram referência também na ciência e na tecnologia.

Morales Moreno, por meio do instrumental teórico proporcionado pelo materialismo histórico dialético, explica que o debate sobre as questões relativas à evidência material "ha sido útil en el mundo museístico postindustrial, aunque su

correcta interpretación debe mantenerse alejada del reduccionismo economicista" (MORALES MORENO, 1996, p. 73). Segundo o autor, este reduccionismo se deve à separação entre o tangível e o intangível na cultura museal, o que levaria também à distinção entre evidência material e evidência conceitual, que se constroem dialética e historicamente de forma mútua. É interessante observar que, para debater essa noção de materialidade no universo dos museus, o autor lança mão de um exemplo de um centro de ciências em que os visitantes podem tocar em modelos que representam o corpo humano:

Al experimentar con olores, texturas, sonidos, imágenes y juegos los niños ven estimulados sus sentidos e inteligencia para tocar, sentir, ver e imaginar los diversos elementos que constituyen su propio cuerpo. Tales representaciones, a su vez, están continuamente modificándose, moviéndose en diversos sentidos, significando cosas distintas. Este ejemplo, me ha llevado tomar en consideración algunas tesis fundamentales del constructivismo y del marxismo postmoderno donde la <<evidencia material>> no es independiente de la <<evidencia conceptual>>, como no son las relaciones de producción de las relaciones sociales; es decir, los objetos suelen ser construcciones o proyecciones de una experiencia subjetiva, y ésta sufre alteraciones por los objetos que ha creado. (MORALES MORENO, 1996, p. 73)

O debate proposto pelo autor demonstra o quão controversa é ainda a questão do material/tangível e do imaterial/intangível na construção expográfica dos museus. Para Jacomy, essa questão se coloca em pauta para os museus de ciência e técnica a partir do momento em que o foco das exposições passou a contemplar aparatos que trabalhavam com o conceito de eletricidade e, logo após, de comunicação sem fio, em detrimento dos equipamentos que tratavam da área de mecânica. De acordo com o autor, essa modificação começa a ocorrer no âmbito das grandes exposições do início do século XX: "no entusiasmo das grandes exposições, um grande número de museus surgiu. Mas os anos dourados da mecânica cederam pouco a pouco lugar à era da eletricidade seguida das comunicações com ou sem fio - em uma palavra: a era da imaterialidade" (JACOMY, 2007, p. 18). Ele complementa suas ideias ao evidenciar que, com o surgimento de áreas das ciências como a informática, a nanotecnologia, a eletrônica e a tecnologia nuclear, a compreensão dos fenômenos se torna ainda mais intangível, fazendo com que seja mais difícil demonstrá-los nos museus, o que nos leva a crer que "o *status* do objeto muda inevitavelmente quando sua técnica é desmaterializada. (...) Os museus, lugares onde reinam espécimes originais e modelos de demonstração, serão diretamente atingidos por essa profunda mutação técnica. O interesse geral se transfere das técnicas para as ciências" (JACOMY, 2007, p. 19).

Em outros campos de construção museológica a questão da imaterialidade também se coloca como um importante debate a ser enfrentado. Magaly Cabral (2004)

explica que, no âmbito das organizações políticas, a preocupação com o patrimônio imaterial começa a se manifestar de forma mais contundente a partir da segunda metade do século XX, principalmente a partir das convenções da Unesco sobre salvaguarda do patrimônio mundial, cultural e natural. No Brasil, a questão já havia sido levantada, nos anos 30, pelo modernista Mário de Andrade, que pontuava como bens culturais tanto os monumentos e artefatos quanto as práticas cotidianas, como as celebrações, ritos e manifestações.

No que tange aos museus, este debate é marcado pela trajetória de diversos pensadores que propunham a inserção de elementos das manifestações populares e da tradição oral nas exposições de museus, entre eles Arthur Hazelius, Franz Boas, George-Henri Riviére e Hugues de Varine-Bohan. A adoção pelo Icom, em 2004, do tema "Museus e o patrimônio intangível" para o Dia Internacional dos Museus, legitima essa intenção de ligar estas instituições a domínios de saber mais amplos, que busquem referendar e legitimar o plano imaterial sobre o qual atuam. Vale lembrar que, hoje em dia, são diversos os museus que se propõem a trabalhar com elementos da cultura imaterial. Exemplos dessa vertente são os museus folclóricos, comunitários e os que atuam no âmbito da literatura.

Nesse sentido, podemos observar que a proposta de atuação museal a partir de fenômenos e manifestações intangíveis, assim como os debates que giram em torno deste tema, não são uma especificidade dos centros de ciências, mas de diversos outros tipos de museus que optam por incorporar em suas exposições aspectos relativos à cultura imaterial. Certamente, a dificuldade em compreendermos a ciência enquanto cultura e a criação/recriação de aparatos que reproduzem os fenômenos científicos como parte desse processo histórico e cultural, obscurece a noção de imaterialidade inserida em espaços como os centros de ciências. Irei explorar melhor estes aspectos no decorrer do segundo capítulo deste trabalho.

Com isso, dada a complexidade do tema proposto neste tópico, sugiro os seguintes questionamentos: se os objetivos específicos dos diferentes tipos de museus se transformaram no decorrer da história, não se transformaram também os objetos que eles expõem? Ou seja, qual a noção de objeto mais pertinente aos paradigmas da sociedade contemporânea? Se os debates sobre patrimônio imaterial incorporam em seu bojo as manifestações e os fenômenos sociais, porque não incorporam também a construção da ciência e dos fenômenos científicos nesse mesmo plano? Qual a dificuldade em compreender a ciência também enquanto cultura, seja ela material ou imaterial?

1.3.3 A interatividade expositiva como forma de aprendizado

Outro fator importante a ser relacionado à perspectiva dos objetos expostos em centros de ciências é o conceito de interatividade. Pierre Lévy, para além das especificidades e problemáticas que cercam o tema, nos diz que "o termo 'interatividade' em geral ressalta a participação ativa do beneficiário de uma transação de informação" (LÉVY, 1999, p. 81). O uso do termo, no caso destes museus, advém do fato de o visitante poder manusear, tocar e experimentar o objeto, seja ele um aparato mecânico que expõe um conceito da Física, um computador com tela de toque que propõe a prática de um jogo educativo, um animal taxidermizado, um mock-up de uma estrutura de DNA ou, até mesmo, os mais recentes módulos expositivos que possuem sensores de movimento que acompanham as ações desenvolvidas pelo usuário.

Padilla (2001b) explica que essa tendência é aplicada "por una parte, como estrategia de probada eficacia para atraer visitantes; y por otra, para operar la hipótesis de que a mayor participación y actividad del usuario, mayor satisfacción y aprendizaje del mismo" (PADILLA, 2001b, p. 123). Nesse sentido, trabalharei neste tópico com a noção controversa de que a interatividade pode conferir maior aprendizado ou satisfação aos/às visitantes dessas exposições.

Para tanto, elucidarei os resultados de duas pesquisas que buscaram analisar a reação do público ao lidar com aparatos tecnológicos em centros de ciências. A primeira, realizada por Christian Heath e Dirk vom Lehn (2008), discorre sobre a relação entre interatividade e interação social, situando estes dois conceitos em diferentes esferas de significação para os visitantes observados; a segunda, proposta por Douglas Falcão Silva (1999), busca mostrar os padrões de interação em uma exposição de Astronomia - da contemplação dos objetos à interação com os aparatos. Vale lembrar, antes de explicar brevemente a metodologia e os resultados obtidos nessas pesquisas, que por mais que atualmente seja comum o uso de tecnologias interativas em museus, os estudos que buscam compreender as maneiras pelas quais os visitantes apreendem os fenômenos expostos ainda são pouco frequentes na literatura sobre museus. Nesse âmbito, Heath e Lehn avaliam que

Despite the substantial investment in 'interactive' exhibits within science centres and museums and a belief in the educational contribution of the new exhibition areas, there is surprisingly little research that examines how people use and respond to these installations. Many of the museums and science centres commission in-house evaluations and assessments, but in many cases these are based on focus groups and questionnaires and provide little insight to what actually happens at the exhibit-face. (HEATH; LEHN, 2008, p. 64)

Como forma de propor um estudo dirigido nesta direção, os autores buscam mostrar, a partir da observação direta do comportamento e das reações dos visitantes de museus e centros de ciências do Reino Unido, como eles interagem com os equipamentos e também como interagem entre si durante a experimentação. Muitos dos aparatos expostos nesses museus são baseados em tecnologias similares às dos computadores de uso domiciliar, o que faz com que "the character of the 'interaction' prescribed and structured by the exhibit prioritizes the 'use' by individuals over collaborative forms of engagement" (HEATH; LEHN, 2008, p. 67). Ou seja, muitos desses aparatos não fazem necessariamente com que o visitante interaja com os demais que estão a sua volta, ainda que, de acordo com os autores, aproximadamente 75% dos visitantes vão a esses espaços acompanhados por amigos, familiares e grupos escolares. Para suprir essa lacuna colocada pela interação social, notou-se que coordenadores, curadores, designers, desenvolvedores e educadores que produzem aparatos passaram a criar aplicações do tipo "my turn-your turn" para que os visitantes possam interagir uns com os outros. Contudo, a pesquisa avaliou que "we have relatively few examples of people who remain together while each takes a turn at a computer-based 'interactive' exhibit and then discusses their results" (HEATH; LEHN, 2008, p. 73). Neste sentido, um dos problemas que se coloca é que estes profissionais, por mais bem intencionados que sejam em seus esforços para criar tais aparatos, geralmente não têm a oportunidade de avaliar como as aplicações são utilizadas pelo público, o que faz com que muitos museus também não tenham sistematizados um *know-how* acerca dessas práticas.

In other words, the institutional environment in which 'interactive' exhibits and exhibitions are produced, the presuppositions that inform their design, the fragmentation of knowledge and experience they engender, the methods and criteria that inform their assessment, and, most profoundly, the difficulties their design engenders for co-participation in public domains, undermine the ability to predict and produce exhibits that support interaction and collaboration. (HEATH; LEHN, 2008, p. 85)

Em suma, o que os autores verificaram é que, por mais que pretendamos criar formas de interação social a partir de aparatos tecnológicos, a participação e a colaboração dos visitantes entre si se dá em momentos circunscritos, criando uma "ilusão de escolha" quando do manuseio do aparato e uma falsa ideia de comunicação entre os envolvidos na ação.

Em relação às exposições que utilizam objetos e uma forma de vislumbrá-los contemplativa, Heath e Lehn dizem que os artefatos e as informações que os acompanham nas etiquetas oferecem informações que estimulam os visitantes a

comentarem e debaterem os conteúdos observados, como podemos verificar no trecho abaixo.

In this regard, it is worth noting how visitors are able to create mutual engagement and co-participation when examining more conventional exhibits such as pictures, objets d'art or furniture. The mutual accessibility of the objects and their accompanying information, such as labels, provide important resources that enable visitors to orient each other to exhibits and generate observations, comments and discussion. In other words, the design of more traditional museum spaces and the conventional resources that accompany exhibits enable people to flexibly establish mutual engagement and co-participation when looking at and appreciating the objects on display. In contrast, many 'interactives' create curious interactional asymmetries that undermine co-participation and mutual engagement. (HEATH; LEHN, 2008, p. 87)

Esta perspectiva também é trabalhada na pesquisa realizada por Douglas Falcão no Museu de Astronomia e Ciências Afins, no Rio de Janeiro (Brasil). O autor analisou a interação de um grupo de estudantes em diversos módulos - tanto contemplativos quanto interativos - durante uma visita guiada pela exposição "As estações do ano: a Terra em Movimento". A pesquisa foi dividida em três momentos: a aplicação de questionários antes e depois da visita, a observação do comportamento dos visitantes e entrevistas presenciais. Para a fase de observação comportamental, o autor resgata um estudo realizado por Boisvert e Slez (1995), em que são utilizadas três variáveis para análise: o poder de atração, parâmetro definido pelo tempo gasto pelos visitantes em frente ao aparato exposto; o poder de retenção, dado pelo tempo total que o visitante passa na exposição; e o nível de engajamento, expresso em três níveis - contemplação, participação através da leitura ou do manuseio e discussão com o educador responsável pela visita guiada.

Após a análise comparada do material obtido a partir da observação dos estudantes na exposição e das entrevistas, o autor concluiu que "(...) não há relação direta entre o nível de interatividade e efetividade pedagógica dos modelos. Obtivemos bons e maus resultados com ambos os tipos de comunicação" (SILVA, 2008, p. 235). Ou seja, tanto a perspectiva contemplativa quando a interação com os aparatos demonstraram momentos em que o aprendizado se efetiva e também em que não se efetiva. Para o autor, o aprendizado se dá muito mais pelo envolvimento do visitante com a exposição em si, como podemos ver no trecho a seguir.

A análise do comportamento dos estudantes e as entrevistas, nos permite propor a existência de uma dimensão na comunicação entre o visitante e o modelo que está além da forma de comunicação (contemplativa ou interativa). Trata-se da noção de *envolvimento*. A forma de comunicação possibilitada pelo modelo, seja ela interativa ou contemplativa, integra um conjunto de outros elementos como: o

contexto do ambiente, a forma de apresentação, o *design* do modelo, a complexidade do tema. Estes elementos, que podemos chamar de elementos expositivos podem ou não envolver o visitante, no sentido de despertar a sua curiosidade e interesse. O engajamento intelectual só acontece se o visitante decodifica e interpreta frutiferamente o que se predispõe a explorar. (SILVA, 2008, p. 235-236)

Notamos, a partir dos resultados de ambas as pesquisas, ainda que realizadas em diferentes contextos culturais, que a interação dos visitantes com os aparatos tecnológicos não necessariamente leva a uma maior interação social entre eles e também que a interatividade, em comparação à contemplação, não faz com que os visitantes aprendam mais e melhor os conteúdos apresentados. Entretanto, ainda que as novas tecnologias não necessariamente levem a um maior engajamento dos visitantes com as atividades propostas, muitos museus lançam mão do uso dos aparatos interativos em suas exposições. Exemplo disso é o uso de computadores e outros *gadgets* com tela de toque, mesmo que para conferir informações sobre os serviços prestados pelas instituições (como mapas, informações históricas, preços dos ingressos etc.), de projetores para expor vídeos, fotografias e demais mídias, de estruturas de som para criar ambiências, de maquetes virtuais com pontos focais e interativos de iluminação, dentre tantos outros equipamentos.

Estas constatações nos levam à seguinte questão: se a interatividade não leva à maior interação social e nem a um maior aprendizado, porque ela ainda é utilizada como um chamariz, como uma novidade, pelos museus e, em especial, pelos centros de ciências?

1.4 Discussão

Ainda que a passos lentos, se comparados aos países considerados desenvolvidos, os investimentos em ciência e tecnologia e a divulgação de seus feitos tem se expandido na América Latina. Os efeitos desse processo podem ser sentidos em diversos espaços, públicos e privados, e por diferentes atores sociais, de empresários e políticos a estudantes e profissionais da área, que enxergam no desenvolvimento científico formas de se projetarem e, também, de legitimarem as pesquisas desenvolvidas em seus respectivos países. Nesse contexto, os museus e centros de ciências são peças-chave, não somente por se proporem a comunicar à população as descobertas referentes às ciências e às tecnologias, mas por incitarem, por meio de objetos, naturais ou construídos, a curiosidade e o gosto pelos temas relacionados a estas esferas da história e da cultura humanas. Enfatizo os termos "história" e "cultura", pois, para alguns autores, como Lopes (2009) e Bragança Gil (1998), estas características ainda são pouco trabalhadas nas exposições científicas.

Para a autora, é o reconhecimento, ainda que não seja unânime, destas áreas de saber como partes da cultura, "(...) com todas as polêmicas que acompanham esses processos, que pode tornar os museus e centros de ciências um objeto interessante para nós historiadores da ciência" (LOPES, 2009, p. 203). Ou seja, é por meio dos elementos explicitados pela História da Ciência, como o embate entre cientistas acerca de uma mesma teoria e a exposição das controvérsias inerentes a este processo, que os museus e centros de ciências podem se direcionar ao cerne de determinados debates, transformando-se em espaços de construção de conhecimento e reflexão e não somente em ambientes cuja função é reproduzir as visões de ciência dominantes. A crítica a essas visões, bem como seu enfrentamento a partir de outros vislumbres teóricos, são formas poderosas de mostrar que as ciências e as tecnologias são criações humanas e que, sendo assim, são acompanhadas de negociações, interesses e disputas de poder que, como em qualquer outro campo da atuação humana, historicamente destaca o protagonismo dos "vencedores" em detrimento dos "vencidos".

As análises históricas, sociológicas, antropológicas das ciências têm questionado o postulado da independência e da anterioridade da produção científica em relação às atividades de comunicação. Se também entendermos os museus e centros de ciências atuais como espaços de produção de conhecimento, eles também podem se constituir em espaços privilegiados para se lembrar que os trabalhos científicos são perpassados e sustentados por relações e atividades que transcendem o laboratório, o campo, a universidade e os institutos de pesquisa. E esses espaços onde interatuam diversos atores podem ser considerados *arenas trans-epistêmicas*, para utilizar um termo clássico de Karin Knorr-Cetina (1982) -, marcadas pelas necessidades de traduções, negociações, que enfatizam as disputas e jogos de interesse característicos dessas atividades. (LOPES, 2009, p. 202)

Para complementar esse debate, é interessante observarmos a formulação de um esquema geracional para museus de Ciência e Técnica proposto por Bragança Gil (1998), no artigo "Museu de Ciência da Universidade de Lisboa: sua caracterização à luz da museologia das ciências". O autor busca diferenciar, primeiramente, os museus de História Natural dos museus de Ciência e Técnica, enfatizando que, por mais que as fronteiras entre estes tipos de museus sejam fluidas, existem diferenças nítidas em suas formas de investigar, de expor e de comunicar suas ações ao público. A partir daí, assim como Paulette MacManus (1992), Bragança Gil propõe três gerações para museus de Ciência e Técnica: os museus de primeira geração, seriam aqueles que possuem "(...) inegável interesse para a conservação do patrimônio científico e tecnológico, bem como para os especialistas da História da Ciência e da Tecnologia" (BRAGANÇA GIL, 1998, p. 178-179); os museus de segunda geração seriam os "(...)

destinados à educação científica e técnica através de observações e experiências, realizadas pelo próprio visitante, onde os aspectos históricos do desenvolvimento científico e tecnológico são geralmente ignorados, estando ausentes da exibição os testemunhos do equipamento utilizado no passado" (BRAGANÇA GIL, 1998, p. 178-179); e os museus de terceira geração seriam aqueles destinados a "(...) constituir uma síntese (e não apenas uma sobreposição) das gerações anteriores, onde deverá sentir-se constantemente a presença do elemento humano como criador e utilizador da Ciência e Tecnologia" (BRAGANÇA GIL, 1998, p. 188). Portanto, para o autor, a terceira geração de museus de Ciência e Técnica está ainda por vir e deverá aglutinar objetos históricos e modelos concebidos para fins didáticos, além de ressaltar os contextos culturais como forma de mostrar a evolução das teorias e dos conceitos científicos.

Como pudemos notar no decorrer deste capítulo, museus e os centros de ciências, apesar de serem divididos em tipologias com objetivos e propósitos diferentes, possuem diversos pontos em comum. Afinal, os centros de ciências não são os únicos museus a projetarem na educação e nas visitas escolares uma maneira de atuar na sociedade. Também não são características específicas desses centros o uso de aparatos tecnológicos que colocam em evidência fenômenos intangíveis e cuja participação do visitante se dá por meio do manuseio, do toque e da interação com os objetos expostos. Além disso, esses não são os únicos museus que relegam os embates entre diferentes cientistas e os contextos históricos e culturais na conformação de suas exposições. Com isso, vale ainda questionar: o que diferencia os centros de ciências dos demais museus?

Uma possível resposta a essa pergunta, ainda que embrionária, pode encontrar eco no artigo "Museu, para quê? (A necessidade da arte)" de Waldisa Rússio, em que a autora, após explicar os diversos âmbitos em que se condiciona a relação do homem com a arte, faz um interessante apontamento sobre a função e as maneiras de comunicar dos museus.

O museu é um registro de aspectos da trajetória do Homem, personagem e agente da História. Essa é sua tarefa principal, sua finalidade, que permanece imutável. O que variará no Museu são os seus recursos de comunicação, adaptados ao Homem de sua época; assim, o Museu será variável, quanto à sua forma e aos seus meios, de acordo com a sociedade. (GUARNIERI, s.d., p. 77)

A partir da leitura desse trecho, podemos inferir dois pontos de vista: o primeiro se refere à compreensão de que a ampla função social dos museus, de registrar os caminhos percorridos pela Humanidade, em quaisquer esferas de saber, não muda; o

segundo, de que estas instituições transformam suas formas de se comunicar com a sociedade, no intento de se adaptarem às necessidades de cada época.

No caso dos centros de ciências, a busca por mostrar os avanços da Humanidade em relação às teorias e práticas desenvolvidas pelos diferentes âmbitos das ciências e das técnicas, não mudou em relação aos demais museus de ciências. Contudo, o movimento de criação destes museus ganhou força a partir da metade do século XX, período em que os meios de comunicação de massa - ou *mass media* - transformaram paulatinamente nossa maneira de adquirir informação e interagir socialmente. A chamada indústria cultural passou a ditar as regras do jogo, fazendo da cultura um bem reproduzível em série e rentável, intensificando a noção de espetáculo como forma de enxergar a realidade. Neste sentido, não é de se estranhar que se fortalecesse, em meio a esse contexto, um modelo de museu de ciências facilmente reproduzível, cujos objetos não possuem a aura da originalidade, e que busca no entretenimento e na espetacularização das ciências e das tecnologias uma forma de atrair visitantes. Com isso, enxergo como principais diferenças dos centros de ciências para os demais museus, as características primeiras para sua formulação que mais os aproximam das práticas da indústria cultural: a lógica do entretenimento, ainda que relacionada ao aprendizado, e a noção de reproduzibilidade, tanto dos objetos quanto do próprio modelo de museu. Estas características, bem como a conceituação do termo indústria cultural e do movimento teórico que a fundamenta, a Teoria Crítica, serão os temas centrais do próximo capítulo.

CAPÍTULO 2. Os museus e a indústria cultural: da lógica de mercado ao entretenimento para as massas

O novo museu e as novas práticas de exposição correspondem à mudança do perfil dos frequentadores. O espectador, cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, iluminações instantâneas, megaeventos e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural. (...) No atual cenário a ideia de um templo das musas foi enterrada para dar lugar a um espaço híbrido, em algum lugar entre a diversão pública e uma loja de departamentos. (HUYSSSEN, 1997, p. 224)

Os museus contemporâneos lançam mão de inúmeras estratégias e táticas de mercado para tornar suas atividades mais atraentes e alavancar o número de visitantes.

Nas exposições, uma das táticas mais evidentes é o uso de recursos tecnológicos, que buscam comunicar de forma mais rápida e interativa os conteúdos propostos, que não raro tem forte apelo popular. Equipes de arquitetos e cenógrafos já desenvolvem o projeto expográfico antenados nas novas tecnologias para projetar fotografias e vídeos, para iluminar direcionalmente os objetos, para conceber maquetes interativas, para inserir a linguagem de apoio em telas sensíveis ao toque das mãos, entre outras ferramentas da contemporaneidade que se impõe em nosso dia-a-dia e, não obstante, vão se inserindo também no cotidiano dos museus.

Tão evidentes quanto os tecnológicos são os recursos de linguagem, verbais e imagéticos, utilizados nas exposições. Muito comuns no universo da publicidade, o texto simples e direto que acompanha os objetos expostos, bem como as imagens chamativas, comumente produzidas por designers e ilustradores, saltam aos olhos dos visitantes, que enxergam no todo das exposições um convite ao espetáculo. Nessa perspectiva, módulos expositivos inteiros são criados com a intenção de levar o visitante a outro patamar de experiência sensorial, não mais focada somente na contemplação dos objetos, mas em um amplo espectro de sensações, como o toque, o olfato e a audição.

Como vimos no capítulo anterior, os museus e centros de ciências se apropriam de muitos dos recursos diagnosticados acima, seja para explicá-los em suas exposições, como aparatos que fazem parte de um conhecimento científico produzido pelo homem no decorrer do tempo, seja para utilizá-los como equipamentos de apoio didático disponibilizados nas exposições, para manuseio e deleite de seus visitantes.

Entretanto, as exposições são apenas parte do pacote de serviços oferecido pelas diversas instituições museais, já que muitas contam com restaurantes/lanchonetes, lojas de souvenirs, salas de cinema, auditórios e espaços

para a realização de atividades educativas. Parte-se do pressuposto de que o museu deve oferecer, para além das suas funções corriqueiras - de pesquisa, salvaguarda e extroversão de seu acervo - uma experiência de lazer e entretenimento que traga mais conforto e possibilidades ao visitante, tanto para aprender quanto para se divertir.

Dessa forma, os museus tem buscado abraçar também outros modelos administrativos, cujas funções variam de acordo com a necessidade de cada instituição, mas que objetivam, num plano geral, otimizar os serviços prestados à sociedade e se adequar às perspectivas de eficácia e eficiência exigidas pelas dinâmicas de mercado contemporâneas. Estes modelos de gestão prezam não somente pela formação de equipes responsáveis pelos setores de pesquisa, salvaguarda, comunicação e manutenção do acervo, mas também pela constituição de um corpo de funcionários envolvidos na captação de recursos que sustentem as atividades desenvolvidas, que mantenha contato com os meios de comunicação para divulgar as exposições e demais atividades culturais e com escolas, organizações não governamentais e associações diversas, que possam ter interesse em levar os grupos com os quais trabalham para realizar visitas à instituição. Todo este quadro funcional está intimamente ligado à adequação dos museus ao universo que habitam. Outras instituições culturais - teatros, pontos de cultura, zoológicos, parques, entre outros - utilizam-se destas mesmas estratégias e táticas para alcançar o sucesso. Afinal, hoje em dia, são muitas as ofertas culturais que estão em disputa pela atenção e pela fidelidade daquele que acreditam ser seu principal aliado e indicador de sucesso, o público.

Como podemos perceber a partir da leitura dos parágrafos acima, não só os museus, mas tantas outras instituições, fazem parte de uma mesma lógica cultural, que administra aquilo que vai ser visto, da maneira como deve ser visto, por aqueles para os quais se gostaria que fosse visto. A entrada da cultura no universo das relações de mercado foi prenunciada por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, expoentes da chamada Escola de Frankfurt, em textos dos anos de 1930 e, posteriormente, em 1947, com o lançamento da obra "Dialética do Esclarecimento", na qual foi forjado o termo que indica essa modalidade da cultura moderna proveniente dos avanços do sistema capitalista: a indústria cultural.

Neste segundo capítulo do trabalho dissertativo, a proposta é resgatar textos clássicos de Adorno e Horkheimer, atualizar este conceito à luz de autores contemporâneos e demonstrar de que forma ele se amalgama nas relações institucionais dos museus contemporâneos e, mais especificamente, dos museus e centros de ciências. Esta breve explanação dará os contornos necessários para o estabelecimento de parâmetros de análise, traços característicos que indicam a

atuação da indústria cultural nos museus. Exercício este que, longe de ser definitivo, é central para a formulação objetiva deste trabalho, bem como para realizar, posteriormente, a análise requerida pela pesquisa de campo, a ser disposta detalhadamente no terceiro capítulo.

Contudo, antes mesmo de enveredar por estes caminhos, faz-se necessária a contextualização histórica de dois conceitos correlatos e importantes para a compreensão do tema: "sociedade de consumo" e "cultura de massa".

2.1 Premissas e contextos: a cultura de massa e o desenvolvimento do capitalismo liberal

O fluxo de informação cada vez mais rápido e intenso e a ideia de maior publicização dos bens e equipamentos culturais são características da contemporaneidade. Com apenas um toque na tela do celular ou por meio de qualquer outro *gadget* com acesso à internet, muitos de nós, principalmente aqueles que vivem o cotidiano dos grandes centros urbanos, vislumbramos uma gama de possibilidades de entretenimento e lazer: das casas noturnas aos centros culturais, das galerias de arte aos museus, dos planetários aos zoológicos, dos parques ecológicos aos "eventos de rua". Com vasta programação, cada espaço cultural estabelece as temáticas a serem trabalhadas e os estímulos que deseja inculcar em seus públicos, sendo estes cada vez mais amplos e diversos. Grande parte destas atividades está a disposição para consulta em sites, blogs, redes sociais e também nos meios de comunicação de massa tradicionais, como os jornais impressos, revistas, rádio e televisão.

Os processos de internacionalização econômica, social e cultural, consequências da globalização, afetam não só a nossa percepção sobre a cultura, mas a todos os demais âmbitos de nossa atuação no planeta. Essa profusão de informações e conhecimentos disponíveis durante muito tempo nos levou a crer que conseguimos formar cidadãos mais livres e conscientes de suas escolhas. Veremos, no decorrer deste capítulo, que muitos dos aspectos que se acreditava (e ainda se acredita) serem meios que buscam emancipar o homem e a mulher contemporâneos, acabam por não fazer jus a esse papel. Contudo, é preciso que tenhamos em mente as seguintes questões: quais caminhos a sociedade traçou para chegarmos ao momento histórico em que nos encontramos? No que se refere à cultura, como e quando começaram a surgir as necessidades de lazer e entretenimento tais como as concebemos hoje em dia e por que se tornou comum divulgar estas atividades ampla e publicamente?

De antemão, podemos dizer que muitas destas características fazem parte da chamada "sociedade de consumo", da qual emerge a "cultura de massa", conceitos sobre os quais me debruçarei no decorrer deste tópico. Para o comunicador Giovandro Ferreira (2001), três processos, que se iniciaram na Europa e nos Estados Unidos durante o século XIX, foram fundamentais para compreender o início das transformações que levaram à formação da cultura de massa: a urbanização, a industrialização e a divisão do trabalho. Para ele, a passagem das sociedades antigas para as sociedades modernas, após a Revolução Francesa e em meio à Revolução Industrial, é fundamentada inicialmente no êxodo rural e, em paralelo, nas aglomerações sociais que conformaram os centros urbanos. O mundo do trabalho, anteriormente vinculado aos fazeres campestres, desenvolve nessa conjuntura outras formas de produzir riqueza, a partir dos avanços técnicos e do labor industrial. As novas modalidades funcionais requerem novas especialidades apontando à outra divisão do trabalho na sociedade, que enseja, conseqüentemente, em novas formas de articulação social.

A concentração populacional nos espaços, caracterizados pela urbanização e industrialização, leva inevitavelmente a pensar em massificação. Surgem organizações ditas de massa: partidos, associações, sindicatos... com suas reivindicações coletivas. Isso sem falar em outras manifestações como o espetáculo e o esporte, que vão neste mesmo sentido, como o cinema e o futebol. (FERREIRA, 2001, p. 101)

Seja a partir do trabalho ou a partir das relações que se dão fora dele, essas novas formas de significar a vida em sociedade, segundo o autor, passam a preocupar diversos sociólogos durante o século XIX, que enxergam na transição do rural para o urbano, do campo para a fábrica, do antigo para moderno, o embrião da desintegração social, outro modo, acreditam que o processo de aglomeração social - a massificação presente nos centros urbanos - modifica os indivíduos e sua racionalidade. É a partir dessa crítica que surge a ideia de sociedade de massa, onde "(...) os indivíduos deixam uma situação de seres atomizados e tornam-se entrelaçados com a unidade complexa da sociedade" (FERREIRA, 2001, p. 105). Sendo assim, a cultura de massa seria a cultura que começa a se formar a partir dessas novas formas de viver impostas pela sociedade de massa.

Entretanto, para Luiz Costa Lima (1990), a perspectiva de compreensão da cultura de massa, conformada a partir da formação da sociedade de massa, que se aglutina a partir destes três eixos estruturais apontados por Ferreira (2001), não dá conta de explicar a complexidade de relações que se infere nos diversos contextos históricos em que essa forma de pensar a cultura vai paulatinamente emergindo. Com

isso, para o autor, a urbanização, a industrialização e a divisão do trabalho são elementos que, não necessariamente, levam ao surgimento da cultura de massa. Ele retoma os avanços do capitalismo através dos séculos para explicar o porquê da não existência da cultura de massa até o século XX, trazendo para cada momento histórico as características e complexidades que são inerentes a essa modalidade da cultura. Assim como Ferreira e diversos outros autores que refletem sobre o tema, ele se baseia no desenvolvimento dos *mass media*, ou seja, dos meios de comunicação de massa, para embasar sua perspectiva teórica.

Lima inicia sua explanação a partir do desenvolvimento, já no século XVII, de mecanismos mais amplos de difusão cultural, como os folhetos literários, destinados à população rural de países como França, Inglaterra, Alemanha e Polônia. Neste contexto, percebe-se que "(...) a impessoalidade da criação, a temática previamente combinada, a laminação, em suma, do produto, já se mostram então presentes. Por outro lado, contudo, seu consumo é socialmente demarcado e longo seu prazo de vida" (LIMA, 1990, p. 21). Depreendemos daí que, apesar de estes serem elementos importantes para a conformação da cultura de massa, ainda são embrionários, transitórios, o que nos leva a crer que "(...) não basta o estabelecimento de uma rede comercial, a adequação de um objeto cultural a seu provável consumidor, seja pela acessibilidade de preço, seja até pela standardização do enredo e da temática para que possamos falar em cultura de massa" (LIMA, 1990, p. 21 e 22).

Na sequência, o autor questiona a simplificação do parâmetro quantitativo para a existência da cultura de massa: "Mas porque a quantidade é apenas um índice, irrelevante enquanto não seja combinado dentro de um marco maior? *Porque a quantidade não afeta a qualidade, senão quando o aumento quantitativo torna previsível uma diferença qualitativa*" (LIMA, 1990, p. 22) [grifo do autor]. Dessa forma, é a previsibilidade do fenômeno que interfere na relação entre quantidade e qualidade, e não a massificação em si.

Considerando estes fatores de veiculação ainda transitórios, o autor afirma que no século XVIII, mesmo estando a sociedade em um momento decisivo para a formação e racionalização do capitalismo, em especial na Inglaterra, o acesso à cultura é ainda escolarizado e restrito à aprendizagem verbal. Contudo, é nesse contexto de transformações econômicas e de avanços industriais, que vai se formando concisamente a consciência de classe burguesa, em contraposição à tradição aristocrática ainda vigente. O ideário iluminista que se forma nesse momento dá o tom para a nova racionalidade, centrada na ciência e na crítica filosófica em detrimento aos dogmas religiosos, ou seja, aos mitos da criação divina que regem a existência humana e a vida em sociedade. Nesse momento, para Lima, "(...) das classes

descontentes, a burguesia é a única intelectualmente preparada para absorver a mensagem revolucionária do iluminismo" (LIMA, 1990, p. 33). Ainda assim, ele refuta a existência de uma cultura de massas no século XVIII, como podemos inferir da leitura do trecho a seguir.

A razão principal, contudo, de negarmos direito de existência à cultura de massa no período considerado ainda não é esta [a formação de uma consciência burguesa]. O fator decisivo é sim representado pela ausência de uma economia de mercado, que permitisse o acesso de vários setores sociais a uma pluralidade de mercadorias, tanto de ordem material quanto de substância imaginária. Assim, não é porque uma cultura se faz porta-voz de ideais revolucionários e muito menos porque seja ela própria revolucionária que passa a receber, com legitimidade, o designativo de "massa". (LIMA, 1990, p. 33)

O autor completa seu raciocínio em relação a esse processo de formação de consciência burguesa explicando que tal fator não sugere a formação de uma cultura de massas, mas de uma cultura burguesa homogênea. Isso reforça outro aspecto fundamental para compreender a cultura de massa: "(...) a sua não-homogeneidade, existente por detrás de sua tão aparente padronização" (LIMA, 1990, p. 34).

O desenvolvimento do capitalismo enquanto sistema, durante o século XIX, é especialmente importante para compreender os pontos-chave na formulação da cultura de massa, pois é nesse momento que a economia de mercado se impõe como força motriz da sociedade. "Racionalização contábil, desenvolvimento tecnológico, reorganização jurídica e político administrativa harmonizadas e mão-de-obra forçada a vender sua força de trabalho, estes são os fatores da arrancada e do triunfo da economia de mercado" (LIMA, 1990, p. 37). Porém, ainda que com todos estes elementos, o autor esclarece que no século XIX ainda não se pode falar em cultura de massa, como defende Ferreira (2001). Ele baseia sua tese em três fatores ainda vigentes no período analisado: 1) na divisão cultural ainda baseada na dicotomia entre rural e urbano, entre cultura folclórica e cultura urbana, esta última entendida como superior/escolarizada; 2) no caráter *visível* das mercadorias produzidas pelo capitalismo do século XIX, consideradas pelo autor como sendo de utilização *horizontal*, ou seja, de uma produção que manifesta sua presença nos espaços que as pessoas ocupam, não abrangendo a totalidade das possíveis áreas de consumo; 3) no estágio ainda insuficiente do desenvolvimento tecnológico. O excerto a seguir demonstra sucintamente estas perspectivas de análise adotadas pelo autor.

Enquanto, por consequência, a produção capitalista limitar sua atuação ao mercado *horizontal e visível* a cultura de massa não terá vez. Assim como, por outro lado, a sistemática da vanguarda tampouco. Não bastou, portanto, a arrancada do sistema capitalista, o

incremento da velocidade de comunicação, o aparecimento dos primeiros meios de reprodução técnica e o baixo preço para que já se desse a cultura de massa. Já existem sim os seus veículos, os *mass media*, que aprendem o jeito de cativar a tudo e a todos. Inexiste a integração inconsciente de suas mensagens numa modalidade de cultura. (LIMA, 1990, p. 39)

O que se depreende deste conjunto de argumentos é que, para que exista uma cultura de massa, faz-se necessária não somente a existência dos *mass media*, mas também que o capitalismo esteja num nível mais avançado, tanto do desenvolvimento industrial quanto da possibilidade de consumo dos bens produzidos. Dessa forma, é a partir do aprofundamento da economia de mercado e do surgimento de uma sociedade baseada no consumo, juntamente dos avanços tecnológicos - fatores estes que se dão por completo somente no século XX - que podemos obter as chaves para compreender os contornos da cultura de massa. Teixeira Coelho (1981) reforça esta posição ao delinear que o quadro histórico ao qual se refere ao surgimento da cultura de massa é baseado na revolução industrial, no capitalismo liberal, na economia de mercado e na sociedade de consumo. O autor enfatiza que, em meio a esse contexto, "surgem como grandes instantes dessa cultura os períodos marcados pela Era da Eletricidade (fim do século XIX) e pela Era da Eletrônica (a partir da terceira década do século XX) - quando o poder de penetração dos meios de comunicação se torna praticamente irrefreável" (COELHO, 1981, p. 12).

Hannah Arendt (1979), em "A crise da cultura: sua importância social e política", reafirma também esta posição ao elucidar a relação prévia, e aparentemente óbvia, entre a concepção de uma "sociedade de massa" e uma "cultura de massa", tendo como fator de correlação a "massa".

A sociedade de massas, contudo — quer algum país em particular tenha atravessado ou não efetivamente todas as etapas nas quais a sociedade se desenvolveu desde o surgimento da época moderna —, sobrevêm nitidamente quando "a massa da população se incorpora à sociedade". E, visto que a sociedade, na acepção de "boa sociedade", compreendia aquelas parcelas da população que dispunham não somente de dinheiro, mas também de lazer, isto é, de tempo a dedicar "à cultura", a sociedade de massas indica com efeito um novo estado de coisas no qual a massa da população foi a tal ponto liberada do fardo de trabalho fisicamente extenuante que passou a dispor também de lazer de sobra para a "cultura". Sociedade de massas e cultura de massas parecem ser, assim, fenômenos interrelacionados, porém seu denominador comum não é a massa, mas a sociedade na qual também as massas foram incorporadas. (ARENDR, 1979, p. 250)

Dessa forma, a sociedade, tal como é esquematizada, seria o fator relacional para a existência de um determinado tipo de cultura. Essa sociedade que incorpora as massas seria, nestes contornos, a "sociedade de consumo", que busca "democratizar"

o consumo dos bens, sejam eles materiais ou culturais, ao todo da sociedade. Para a autora, a diferença entre a "sociedade", como antes era entendida, e "sociedade de massas", não se dá necessariamente pela valoração ou desvalorização de um objeto cultural ao transformá-lo em mercadoria, já que isto acontece em maior ou menor medida em ambos os contextos, mas no ato de consumi-lo.

Mesmo em suas formas mais gastas esses objetos permanecem sendo objetos e retinham um certo caráter objetivo; desintegravam-se até se parecerem a um montão de pedregulhos, mas não desapareciam. A sociedade de massas, ao contrário, não precisa de cultura, mas de diversão, e os produtos oferecidos pela indústria de diversões são com efeito consumidos pela sociedade exatamente como quaisquer outros bens de consumo. (ARENDETT, 1979, p. 257)

A "diversão", vista como forma de entreter a massa, é um dos pontos fundamentais para compreender a relação que se cria com a cultura na sociedade de consumo. Este fator está intrinsecamente relacionado ao tempo de lazer, de ócio, tempo este de "viver a vida" que, por sua vez, está intimamente ligado ao tempo de trabalho. Nesse sentido, ao se referir a uma das máximas do senso comum, Lima traz um interessante apontamento: "(...) quanto mais alguém é obrigado a trabalhar para sobreviver, tanto menos condições tem de viver a vida" (LIMA, 1990, p. 41). Complementar a isso, Coelho postula que os processos de desenvolvimento do liberalismo levaram à "coisificação" não só da produção material e dos bens culturais, mas também do próprio homem, como podemos inferir do trecho abaixo.

Dois traços merecem uma atenção especial: a reificação (ou transformação em coisa: coisificação) e alienação. Para essa sociedade, o padrão maior (ou único) de avaliação tende a ser a coisa, o bem, o produto, a propriedade: tudo é julgado como coisa, portanto tudo se transforma em coisa - inclusive o homem. E esse homem reificado só pode ser um homem alienado: alienado de seu trabalho, trocado por um valor em moeda inferior às forças por ele gasta; alienado do produto do seu trabalho, que ele mesmo não pode comprar, pois seu trabalho não é remunerado à altura do produzido; alienado, enfim, em relação a tudo, alienado de seus projetos, da vida do país, de sua própria vida, uma vez que não dispõe de tempo livre, nem de instrumentos teóricos capazes de permitir-lhe a crítica de si mesmo e da sociedade. (COELHO, 1981, p. 11)

Retomarei estes e outros pontos trabalhados neste tópico, em especial a perspectiva de entretenimento referente aos produtos da cultura de massa, no decorrer deste capítulo. Por fim, é importante que percebamos, a partir das explanações colocadas até aqui, que o termo "massa" não define somente uma percepção quantitativa, relacionada à difusão da cultura para grande parte da sociedade, mas define barreiras qualitativas, no que se refere à maneira pela qual se faz uso da cultura e ao modo como os bens culturais são consumidos, assim como o

são tantos outros bens materiais provenientes da produção industrial. Nesse sentido, a indústria cultural seria o campo ideológico que, com suas engrenagens calcadas na economia de mercado e na sociedade de consumo, isto é, nas raízes do capitalismo liberal, produz a cultura de massa a que nos referimos até este momento do texto.

A crítica ao modelo de sociedade capitalista liberal e, conseqüentemente, à forma como esse modelo compreende os fazeres da cultura, enseja os estudos de diversos autores da História, Filosofia, Sociologia e Ciência Política, entre eles, os teóricos da Escola de Frankfurt, matéria sobre a qual me debruçarei no tópico a seguir, a fim de explicar um conceito amplo e fundamental para a formulação das reflexões mantidas por esta "escola", a Teoria Crítica.

2.2 Teoria Crítica e a perspectiva frankfurtiana

O Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt, na Alemanha, foi fundado em 1923 pelo cientista político Felix Weil. Nomes como Herbert Marcuse, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Walter Benjamin, são comumente atrelados à tradição frankfurtiana, apesar de teóricos de renome, como Fridrich Pollock, Erich Fromm, Otto Kirchheimer e Leo Löwenthal também terem feito parte da primeira geração¹⁷ de pensadores da instituição. Comumente rotulado como “Escola de Frankfurt”, o Instituto, de base teórica marxista, foi responsável por boa parte da produção acerca da Teoria Crítica.

Contudo, antes mesmo de tecermos as considerações acerca desta teoria, é importante que analisemos o termo popular dado ao Instituto. De acordo com o filósofo Marcos Nobre (2011), são diversas as questões relacionadas à nomenclatura “Escola de Frankfurt”. A primeira se refere ao fato de a ideia por detrás do termo “escola” propor a aparente aglutinação de um conjunto de teóricos que partilham de uma mesma doutrina, quando a proposta do Instituto é dar voz a uma diversidade de profissionais - dentre eles filósofos, sociólogos, cientistas políticos e psicanalistas - com diferentes interpretações da teoria marxista. A segunda questão envolve os autores que podem ser incluídos ou não neste circuito de reflexões propostas pela escola, já que existem divergências teóricas entre eles que dificultam o estabelecimento de parâmetros que indiquem a correlação entre suas abordagens.

Para compreender melhor esta questão terminológica, é necessário, segundo o autor, também resgatar o contexto histórico em que o Instituto foi fundado. Nos anos de 1930, a ascensão do nazismo prejudicou as pesquisas realizadas pela instituição,

¹⁷ Autores como Jürgen Habermas, Franz Neumann, Axel Honneth, Alfred Schindt, entre outros, são comumente associados à segunda geração de pensadores vinculados ao Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt.

que foi sistematicamente perseguida por ser tratar de um espaço de formação acadêmico calcado no ideário marxista. Com isso, o Instituto mudou sua sede de Frankfurt para Genebra, vista a iminência da tomada de poder pelos nazistas. Em meio aos encontros da Segunda Guerra Mundial e a consolidação do movimento nazista na Alemanha, os pesquisadores foram sujeitos ao exílio, permanecendo assim até o pós-guerra. Horkheimer, que assumiu a direção do Instituto em 1931, recebeu proposta da Universidade de Columbia, nos Estados Unidos, em 1934, para transferir para lá a sede do Instituto. Além dele, outros estudiosos imigraram para as terras norte-americanas. O termo “Escola de Frankfurt” surge, então, somente na década de 50, sendo moldado por alguns dos estudiosos do Instituto, entre eles os que retornaram à Alemanha e os que tiveram assegurados cargos de direção institucional após o final da Segunda Guerra, como Horkheimer, que retornou à função de diretor do Instituto e se tornou reitor da Universidade de Frankfurt. Posteriormente, em 1958, seu mais íntimo companheiro de trabalho, Adorno, ocuparia também o cargo de diretor do Instituto. Sendo eles expoentes desse movimento, não raro, associa-se a Teoria Crítica e a Escola de Frankfurt à sua produção intelectual, mesmo que tantos outros tenham realizado importantes atividades de pesquisa no âmbito do Instituto.

O texto “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, lançado por Horkheimer em 1930, serviu de referência para a Escola de Frankfurt, já que foi o primeiro a estipular a Teoria Crítica enquanto conceito. Para apontar as diferenças entre as duas formas - tradicional e crítica - de construir o conhecimento científico, o autor parte dos avanços promovidos na elaboração dos métodos e processos de racionalização clássicos, cujas raízes se encontram nas ciências exatas e naturais, e posteriormente são também aplicados às ciências sociais, para explicar que os fazeres científicos, por mais que anunciem um campo de produção neutro, possuem características políticas, ideológicas e culturais que deixam marcas visíveis de sua atuação na sociedade, corroborando, dessa forma, para o aprofundamento das estruturas sociais vigentes e não para sua superação. Para Horkheimer, "a autoconsciência errônea dos cientistas burgueses durante a era liberalista aparece nos mais diferentes sistemas filosóficos" (HORKHEIMER, 1975a, p. 131).

A representação tradicional de teoria é abstraída do funcionamento da ciência, tal como este ocorre a um nível dado da divisão de trabalho. Ela corresponde à atividade científica tal como é executada ao lado de todas as demais atividades sociais, sem que a conexão entre as atividades individuais se torne imediatamente transparente. Nesta representação surge, portanto, não a função real da ciência nem o que a teoria significa para a existência humana, mas apenas o que significa na esfera isolada em que é feita sob as condições históricas. Na verdade, a vida da sociedade é um resultado da totalidade do trabalho nos diferentes ramos da profissão, e mesmo

que a divisão do trabalho funcione mal sob o modo de produção capitalista, os seus rumos, e dentre eles a ciência, não podem ser vistos como autônomos e independentes. (HORKHEIMER, 1975a, p. 131)

Nesse contexto, o pensamento crítico seria um caminho para compreender a produção científica enquanto parte articulada de um corpus social amplo, que possui interesses políticos bem definidos. Com isso, um passo fundamental para delinear os contornos da ciência no tempo presente, seria o comportamento crítico e a tomada de posição por parte daqueles que refletem e formulam as teorias científicas. A frase a seguir demonstra de forma clara essa percepção de Horkheimer sobre a importância da perspectiva política e ideológica da ciência: "É inconcebível que o intelectual pretenda previamente realizar, ele próprio, um trabalho intelectual difícil, para só depois poder decidir entre metas e caminhos revolucionários, liberais ou fascistas". (HORKHEIMER, 1975a, p. 131).

Em suma, é a partir da crítica ao formalismo científico e à aparente separação e neutralidade do fazer científico para com os demais aspectos fundamentais que regem a sociedade, que emergem as bases para a formulação da Teoria Crítica, sendo ela uma forma de compreender o todo social e os avanços promovidos pela humanidade, que carrega em si proposições, ainda que embrionárias, para sua emancipação. Ou seja, somente a crítica aos diversos mecanismos que sustentam a sociedade atual, criados pelo homem, poderá fazer com que esse mesmo homem encontre os caminhos para sua transformação.

A teoria em sentido tradicional, cartesiano, como a que se encontra em vigor em todas as ciências especializadas, organiza a experiência à base da formulação de questões que surgem em conexão com a reprodução da vida dentro da sociedade atual. Os sistemas das disciplinas contêm os conhecimentos de tal forma que, sob circunstâncias dadas, são aplicáveis ao maior número possível de ocasiões. A gênese social dos problemas, as situações reais, nas quais a ciência é empregada e os fins perseguidos em sua aplicação, são por ela mesma consideradas exteriores.— A teoria crítica da sociedade, ao contrário, tem como objeto os homens como produtores de todas as suas formas históricas de vida. (HORKHEIMER, 1975b, p. 163)

Para finalizar, é importante que delimitemos, por meio das palavras de Nobre, o espaço hoje ocupado pela Escola de Frankfurt na formulação da Teoria Crítica: "A Escola de Frankfurt como denominação político-intelectual já cumpriu - e com louvor - seu papel histórico. Cabe hoje levar adiante o projeto crítico sob novas formas" (NOBRE, 2011, p. 21). Desse modo, o autor mostra que essa teoria, ainda que formulada durante a primeira metade do século passado, em um espaço balizado por seu tempo e suas contradições, mantém-se atual exatamente pelo motivo amplo que a

fundamenta: a análise crítica do tempo presente. Nesse sentido, no tópico a seguir, veremos como Adorno e Horkheimer, imbuídos pela análise e pelo comportamento críticos, tramam o conceito de indústria cultural. Partirei para tal explanação do texto clássico "Dialética do esclarecimento".

2.2.1 Indústria Cultural: contornos do conceito

Para compreender as bases do conceito de indústria cultural é necessário retomar um conceito basilar para Adorno e Horkheimer, o de "esclarecimento". O tradutor da edição com a qual trabalhei, Guido Antonio de Almeida, aponta em nota preliminar que o termo alemão *Aufklärung* apresenta correlato direto em língua portuguesa e significa "esclarecimento", e não "Iluminismo" ou "Ilustração", como algumas obras postulam¹⁸. O tradutor mostra que, diferentemente dos movimentos filosóficos que os termos acima citados se referem, que tiveram um tempo e espaço históricos bem delimitados, o esclarecimento é "(...) o processo pelo qual, ao longo da história, os homens se libertam das potências míticas da natureza, ou seja, o processo de racionalização que prossegue na filosofia e na ciência" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 8). Portanto, falar em Iluminismo seria uma maneira anacrônica de se referir à herança que temos desse período, a racionalidade científica e filosófica, auferida pelos autores como esclarecimento.

Sobre esse conceito, Adorno e Horkheimer explicam que a racionalidade proposta pela sociedade burguesa, imbuída dos ideários revolucionários do Iluminismo, contrapõe-se ao mito, que antes regia a totalidade da trama social, ou seja, ditava a forma pela qual a humanidade articulava suas estruturas sociais e políticas. Contudo, os autores mostram que, assim como antes o mito era totalitário, também assim se dá com o esclarecimento. E nesse ponto reside a relação dialética entre estas duas formas de compreender o mundo, pelo "(...) fato de que o esclarecimento ainda se reconhece a si mesmo nos próprios mitos" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 19).

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objetividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em

¹⁸ Em algumas obras era corrente o uso do termo "iluminismo" ao invés de "esclarecimento" para se referir a aspectos da obra de Adorno e Horkheimer. Exemplo disso é a referência ao artigo "A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas", capítulo fundamental do "Dialética do Esclarecimento", que na obra " Teoria da Cultura de Massa", organizada por Luiz Carlos Lima, segue intitulado: "A Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação das massas".

que pode fazê-las. É assim que seu *em-si torna para-ele*. Nessa metamorfose, a essência das coisas revela-se como sempre a mesma, como substrato da dominação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 21)

Neste trecho, observamos a relação com a amplitude da Teoria Crítica e com a ascensão de regimes totalitários, aspectos expostos no tópico anterior. Nesse sentido, o referido "homem da ciência", imbuído das formalidades da Teoria Tradicional, maneja formas de aprofundar as raízes da sociedade no tempo presente e não de criticar modelos e, a partir desta crítica, construir as bases de um mundo novo. O que se depreende desta análise, é que os homens não só não conseguem vislumbrar sua emancipação, como fizeram surgir modelos de sociedade que atuam no sentido contrário, que ensejam o retrocesso, e não o avanço. O esclarecimento, portanto, calcado nos fazeres tradicionais, não leva necessariamente à superação do que está dado, aproximando-se, no bojo de suas próprias contradições, do próprio mito, já que: "Do mesmo modo que os mitos já levam a cabo o esclarecimento, assim também o esclarecimento fica cada vez mais enredado, a cada passo que dá, na mitologia. Todo conteúdo, ele o recebe dos mitos, para destruí-los, e ao julgá-los, ele cai na órbita do mito" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 23). Dessa forma, podemos inferir que o esclarecimento, da forma como se prostra na sociedade capitalista, faz de seu sentido primeiro, tido como revolucionário e transformador, também um mito. Para os autores, o esclarecimento já não se percebe como via de libertação, mas, pelo contrário, como caminho também para a dominação, e isso se dá pelo fato de ter deixado de lado uma exigência clássica de sua própria estrutura: "pensar o pensamento". Perante a isso, "(...) o procedimento matemático tornou-se, por assim dizer, o ritual do pensamento. Apesar da autolimitação axiomática, ele se instaura como necessário e objetivo: ele transforma o pensamento em coisa, em instrumento, como ele próprio o denomina" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 33). Esta perspectiva analítica é reforçada incisivamente pelos autores no decorrer de todo o texto, como podemos observar a partir da leitura do trecho a seguir.

A essência do esclarecimento é a alternativa que torna inevitável a dominação. Os homens sempre tiveram de escolher entre submeter-se à natureza ou submeter a natureza ao eu. Com a difusão da economia mercantil burguesa, o horizonte sombrio do mito é aclarado pelo sol da razão calculadora, sob cujos raios gelados amadurece a sementeira da nova barbárie. Forçado pela dominação, o trabalho humano tendeu sempre a se afastar do mito, voltando a cair sob o seu influxo, levado pela mesma dominação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 38)

Por estabelecerem fortes críticas à produção científica esclarecida no sistema capitalista e, em certa medida, pela linguagem utilizada nos textos, por vezes tida

como "catastrófica", Adorno e Horkheimer foram considerados, posteriormente, por alguns autores, como pessimistas. Irei retomar esse olhar sobre a obra dos autores quando da análise preterida para o próximo tópico, que versa sobre a atualidade da Teoria Crítica e do conceito de indústria cultural. Contudo, vale salientar novamente que, já que toda obra é balizada por seu tempo e contexto históricos, com a "Dialética do Esclarecimento" essa reflexão não é menos verdadeira, pois a ascensão de sistemas totalitários como o nazismo e o fascismo deixaram marcas indeléveis não só na Europa, mas em todo o mundo. Nesse sentido, é importante frisar que, para os autores, "a ciência ela própria não tem consciência de si, ela é um instrumento, enquanto o esclarecimento é a filosofia que identifica a verdade ao sistema científico", ou seja, "(...) a ciência é um exercício técnico, tão afastado de uma reflexão sobre seus próprios fins como o são as outras formas de trabalho sob a pressão do sistema" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 74).

Outro fator importante, correlato às ideias expostas até então, é a perspectiva de progresso adotada pela sociedade a partir da racionalização científica. O progresso, entendido como tábua de salvação para a formação do novo homem esclarecido, pode ser visualizado, em seu espectro mais amplo, a partir do desenvolvimento da indústria, da economia de mercado e da sociedade do consumo. Contudo, é também no progresso enquanto manifestação social do esclarecimento, que se conforma o gérmen de sua desagregação.

Quando o desenvolvimento da máquina já se converteu em desenvolvimento da maquinaria da dominação - de tal sorte que as tendências técnica e social, entrelaçadas desde sempre, convergem no apoderamento total dos homens - os atrasados não representam meramente a inverdade. Por outro lado, a adaptação do poder do progresso envolve o progresso do poder, levando sempre de novo àquelas formações recessivas que mostram que não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 41)

Nesse ínterim, o papel desempenhado pela sociedade de consumo é de tornar possível ao todo da sociedade o acesso às mercadorias advindas de tal progresso, sejam elas materiais - no caso do suprimento das necessidades humanas relacionadas ao comer, ao vestir, ao transportar, ao comunicar etc. - ou simbólicas - no caso dos bens culturais. Devemos ter em vista, entretanto, que a mera ideia de acesso não está necessariamente pautada em seu real alcance e é nessa relação dialética entre o estímulo do querer e a impossibilidade do poder, que a racionalização esclarecida exerce sua dominação. Ou seja: "Na medida em que cresce a capacidade de eliminar duradouramente toda miséria, cresce também desmesuradamente a

miséria enquanto antítese da potência e da impotência. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 42). No trecho a seguir, temos uma clara ideia do papel da sociedade de consumo, conforme exposto acima.

Os instrumentos da dominação destinados a alcançar a todos - a linguagem, as armas e por fim as máquinas - devem se deixar alcançar por todos. É assim que o aspecto da racionalidade se impõe na dominação como um aspecto que é também distinto dela. A objetividade do meio, que o torna universalmente disponível, sua "objetividade" para todos, já implica a crítica da dominação da qual o pensamento surgiu, como um de seus meios. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 41)

O uso da linguagem como um instrumento de dominação é o fator que confere o ensejo necessário para que explanemos o conceito de indústria cultural na obra "Dialética do Esclarecimento", mais especificamente a partir do ensaio "A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". Para embasar sua argumentação, os autores partem da análise do conteúdo e da forma dos produtos culturais veiculados pelos meios de comunicação de massa, principalmente o cinema e o rádio, populares no período em que o texto foi redigido, e revelam como estes produtos pasteurizam, universalizam e estereotipam não somente os bens e os aspectos da cultura, mas também o homem que deles se alimenta. A ideologia por detrás da caracterização insuspeita destes produtos da indústria cultural, para Adorno e Horkheimer (1985), busca reforçar o processo de alienação do homem em relação ao mundo que o cerca, já que, ao desestimular seu comportamento crítico, eles corroboram para a manutenção da sociedade de consumo e da economia de mercado que o domina. São várias as perspectivas analíticas abordadas pelos autores em relação à maneira pela qual estes produtos manifestam seu poder de persuasão nos diversos momentos da vida cotidiana. Para os interesses desse trabalho, e como uma forma de resumir o conteúdo abordado por eles, tracei quatro pontos-chave para melhor compreender a questão: 1) *a cultura enquanto mercadoria reproduzível*; 2) *a padronização do conteúdo e da forma do produto cultural*; 3) *o apelo à diversão como perspectiva primeira para o consumo cultural*; e 4) *a intrínseca relação entre publicidade e indústria cultural*.

O primeiro recorte proposto - *a cultura enquanto mercadoria reproduzível* - já foi abordado preliminarmente no primeiro tópico deste capítulo. Adorno e Horkheimer enfatizam que o capitalismo liberal esclarecido expressa seu poder ao racionalizar e fabricar também a cultura: "Não é à toa que o sistema da indústria cultural provém dos países industriais liberais, e é neles que triunfam todos os seus meios característicos, sobretudo o cinema, o rádio, o jazz e as revistas" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 109). Esta produção, monopolizada pelas corporações que detém os meios para

produzi-la, é obtida a partir de seu componente de reprodutibilidade técnica¹⁹, característica própria do fazer industrial, podendo, dessa forma, chegar ao maior número de indivíduos possível. Os *mass media*, da maneira como estão dispostos nesse sistema, buscam aprimorar suas formas de conduzir esse processo a partir dos avanços tecnológicos, necessários para veicular essa produção. Para os autores, diferentemente daquilo que se propagava em relação à racionalidade proposta pelo cientificismo de base tecnológica, o progresso da técnica não levou, necessariamente, à libertação das massas, mas, ao contrário, enlevaram sua dominação também a outros aspectos da vida, como, no caso, a cultura.

Atualmente, as obras de arte são apresentadas como *slogans* políticos e, como eles, inculcadas a um público relutante a preços reduzidos. Elas tornaram-se tão acessíveis quanto os parques públicos. Mas isso não significa que, ao perderem o caráter de uma autêntica mercadoria, estariam preservadas na vida de uma sociedade livre, mas, ao contrário, que agora caiu também a última proteção contra sua degradação em bens culturais. A eliminação do privilégio da cultura pela venda em liquidação dos bens culturais não introduz as massas nas áreas de que eram antes excluídas, mas serve, ao contrário, nas condições sociais existentes, justamente para a decadência da cultura e para o progresso da incoerência bárbara. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 132).

No que se refere ao segundo recorte - *a padronização do conteúdo e da forma do produto cultural* - para os autores, o monopólio do capital sobre a cultura faz com

¹⁹ No texto de 1936, "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica", o conceito de "reprodutibilidade técnica" é trabalhado por Walter Benjamin, autor que, não raro, é associado à Escola de Frankfurt, apesar de ter lhe servido mais como inspiração do que como membro interino. Nesta obra, Benjamin chama de "aura" o elemento que dá unicidade e autenticidade a uma obra de arte, eternizando-a no tempo e contexto históricos em que foi produzida. A reprodução de uma obra de arte, essencialmente, sempre foi praticada pelos mestres, no sentido de difundir ou vender suas obras, e por seus discípulos, a fim de, por meio da imitação, apreender a técnica. Com os avanços tecnológicos, são desenvolvidos aparatos que visam à reprodutibilidade técnica das obras de arte, que podem ser produzidas em série. Dessa forma, "generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência da obra por uma existência serial" (BENJAMIN, 1985, p. 168) [grifo do autor]. Para o autor, esse processo se intensifica a partir dos movimentos de massas e enseja o declínio do conceito de aura: "Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução" (BENJAMIN, 1985, p. 170). É a partir da perspectiva de reprodução da obra de arte, que alcança todos os espaços do fazer artístico moderno, como a fotografia, o cinema etc., que o autor critica a transformação tanto do fazer quanto do fruir a arte na sociedade de consumo: "A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. (...) Afirma-se que as massas procuram na obra de arte *distração*, enquanto o conhecedor a aborda com *recolhimento*. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção" (BENJAMIN, 1985, p. 192). Essa perspectiva de verticalização da arte, como forma de entretenimento de consumo para as massas - relegando-as a um espaço de fruição desinteressado e pouco reflexivo no campo da arte - faz parte também da crítica de Adorno e Horkheimer quando fundamentam o conceito de indústria cultural.

que o resultado percebido se dê no formato de obras cujas características não se distinguem, ou seja: "Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100). Neste sentido, um mesmo produto cultural, a exemplo, um filme ou uma música de determinado gênero, contém elementos que geralmente o aproximam de uma obra correlata. As temáticas abordadas, os efeitos especiais e sonoros, os diálogos etc., no caso dos filmes, e o passo sincopado, a batida, a instrumentação etc., no caso das músicas - especificações técnicas que compõem as obras - possuem um dado fator de previsibilidade na indústria cultural, isto é, criam um processo de identificação imediato no público que, não raro, já sabe como se dará o desenrolar da trama ou do trilha. Contudo, os autores atentam para o fato de que a perspectiva de padronização não se dá pela evocação da técnica por si só, mas pela função que ela adquire na economia de mercado. O que se depreende disso é que o "novo", aspecto fundamental para a criação das obras e que confere dinamicidade à própria cultura, não tem vez na indústria cultural, pois representa um risco para a ideologia hegemônica.

Essa mesmice regula também as relações com o que passou. O que é novo na fase da cultura de massas em comparação com a fase do liberalismo avançado é a exclusão do novo. A máquina gira sem sair do lugar. Ao mesmo tempo que já determina o consumo, ela descarta o que ainda não foi experimentado porque é um risco. (...) A seu serviço estão o ritmo e a dinâmica. Nada deve ficar como era, tudo deve estar em constante movimento. Pois só a vitória universal do ritmo da produção e reprodução mecânica é a garantia de que nada mudará, de que nada surgirá que não se adapte. O menor acréscimo ao inventário cultural comprovado é um risco excessivo. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 111)

A padronização do inventário cultural não só cria esse fator de previsibilidade técnica, mas reforça modelos de significação do mundo. Como o herói ou heroína dos filmes, que possuem um determinado tipo físico e características comportamentais que, não obstante, se apresentam de maneira correlata de uma obra para a outra. Os espaços de socialização, a arquitetura e as culturas representadas, os cenários onde estes atores e atrizes se encontram, criam também o clima desejado para a obra. No caso da música, um determinado timbre de voz acaba sendo preterido entre tantos outros e, portanto, modulado para se tornar uma referência para outras obras do mesmo gênero. Essa homogeneização conferida pelo padrão cultural, viabilizada a partir de uma aparente heterogeneidade de obras, cria personagens estereotipados que acabam sendo justapostos dos filmes e das músicas para a vida dos indivíduos na sociedade de massa. Vale salientar que estes modelos ideais vão se transformando através dos tempos, de acordo com os interesses das classes que regem o processo

de produção. Entretanto, o alcance destas formas ideais de herói e heroína, ou seja, dos ideais de sucesso, é mantido no plano do "vir a ser", já que nem todos possuem as condições materiais, sociais e individuais para alcançar o sucesso de fato.

Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério que os dominadores a moral que eles recebiam, hoje as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 110)

Este conjunto de elementos, ainda no que se refere às obras, são transmitidos pelos *mass media* aos indivíduos como uma forma de divertimento, fator que nos leva a refletir sobre o terceiro recorte proposto neste tópico - *o apelo à diversão como perspectiva primeira para o consumo cultural*. Neste sentido, os autores rememoram que o entretenimento precede aos ditames da indústria cultural e o que ela propõe é o aperfeiçoamento de seus produtos a fim de proporcionar ao público um tipo de diversão que não provoque reflexão crítica, que não o faça questionar seu estilo de vida em detrimento dos modelos apresentados pela própria indústria. O caráter iminentemente questionador da obra de arte, dessa forma, se perde na fugacidade e efemeridade dos produtos da cultura de massa.

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza e abandona desde o início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado. A impotência é sua própria base. É na verdade uma fuga, mas não, como afirma, uma fuga da realidade ruim, mas da última ideia de resistência que essa realidade ainda deixa subsistir. A liberação prometida pela diversão é a liberação do pensamento como negação. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119)

É por meio da inversão da lógica do esclarecimento como caminho para a emancipação, servindo no capitalismo liberal como instrumento para manter e aprofundar o sistema social vigente, que o tempo de ócio, ou seja, o tempo para a diversão, se aproxima também do tempo do trabalho. Em nenhum destes dois tempos da vida o comportamento crítico pode ser um imperativo para o questionamento, dado o receio de quebra dos modelos pré-estabelecidos. Da mesma forma que a fuga dos padrões pode representar um risco ao sistema, assim também o são outras formas de entretenimento, pois "(...) a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero

decreto que esta acaba por se destruir, mas pela hostilidade inerente ao princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais do que ela própria" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 112).

Dessa forma, chegamos a quarto recorte: *a intrínseca relação entre publicidade e indústria cultural*. Para os autores, o papel da publicidade se torna um ponto-chave na manifestação fenomenológica dos produtos culturais industrializados, já que a repetição incessante e apreciativa de seus valores, a partir de *slogans* simples e de rápida absorção, veiculados pelos *mass media*, fazem com que se "democratize" a vontade de consumi-los. Assim, também, não se corre o risco de estes produtos serem menos interessantes que outras propostas que possam surgir do campo da cultura. Ou seja: "Tanto técnica quanto economicamente, a publicidade e a indústria cultural se confundem. Tanto lá como cá, a mesma coisa aparece em inúmeros lugares, e a repetição mecânica do mesmo produto cultural já é a repetição do mesmo slogan propagandístico" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135).

A cultura é uma mercadoria paradoxal. Ela está tão completamente submetida à lei da troca que não é mais trocada. Ela se confunde tão cegamente com o uso que não se pode mais usá-la. É por isso que ela se funde com a publicidade. Quanto mais destituída de sentido esta parece ser no regime do monopólio, mais toda-poderosa ela se torna. Os motivos são marcadamente econômicos. Quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores. Por si só ela não consegue fazer muito contra essa tendência. A publicidade é seu elixir da vida. Mas como seu produto reduz incessantemente o prazer que promete como mercadoria a uma simples promessa, ela acaba por coincidir com a publicidade de que precisa, por ser intragável. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 134).

Os autores finalizam o texto com uma citação que resume diversas de suas intenções em relação à manifestação da indústria cultural no período analisado:

Hoje, a indústria cultural assumiu a herança civilizatória da democracia de pioneiros e empresários, que tampouco desenvolvera uma fineza de sentido para os desvios espirituais. Todos são livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que, desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sobre a coerção econômica, releva-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 138).

A partir da problematização proposta neste tópico, partiremos para a atualização do conceito de indústria cultural, por meio das vozes de autores contemporâneos que buscam referendar ou refutar os postulados de Adorno e Horkheimer. Logo após, partiremos para a análise da relação entre museus e indústria

cultural. Como vimos até então, os autores citados embasam suas pesquisas na análise dos meios de comunicação de massa. Contudo, veremos que, apesar de os *mass media* terem papel fundamental em sua propulsão, a indústria cultural não atua exclusivamente neste campo, estando presente no esquematismo de atuação de tantas outras instituições do mundo contemporâneo. Afinal, conforme postulado por Adorno e Horkheimer: "O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104).

2.2.2 A atualidade da Teoria Crítica e do conceito de indústria cultural

Antes de recobrar os temas da Teoria Crítica e da indústria cultural, é importante estabelecer um contraponto teórico, ainda que breve, em relação às ideias expostas até então. Para isso, buscarei aporte nas reflexões do filósofo da ciência Karl Popper, um dos críticos mais tenazes aos fundamentos da Escola de Frankfurt, em especial nas figuras de Adorno e Horkheimer. De acordo com Angela Ganem (2012), Popper propõe em sua obra uma reavaliação do fazer científico a partir do que chama de racionalidade crítica. Os pesquisadores, nessa perspectiva, devem aperfeiçoar seus métodos no intento de encontrar as respostas para aquilo que pode ser transformado no mundo de forma imediata, ou seja, a proposta do autor é que a partir da crítica e reestruturação metodológica da ciência no tempo presente, consigamos estruturar reformas que atuem paulatinamente na transformação da sociedade e na criação de um mundo mais justo, ainda no âmbito da democracia liberal. Neste sentido, ele refuta a tese de mudança sistêmica proposta por Marx e condena os postulados da Teoria Crítica, que de nada serviriam para a transformação imediata das condições sociais, já que mantém como objetivo científico a ser alcançado a crítica pura do sistema social, sem propostas fáticas de emancipação humana. A carência de proposições práticas e de uso imediato, bem como a falta de simplicidade e clareza de seus postulados teóricos são os principais apontamentos feitos por Popper às linhas de pensamento de base frankfurtiana.

Um dos momentos mais importantes no que se refere à análise de Popper em relação às reflexões propostas pela Teoria Crítica provém do debate entre ele e Adorno no Congresso da Sociedade de Sociologia Alemã de 1961. Para Ganem, um "confronto" conhecido no campo das ciências sociais por trazer dois autores de peso em polos distintos de reflexão: de um lado o positivismo²⁰ e do outro a dialética. Na

²⁰ Em "Reason or Revolution", Popper enfatiza que a alcunha de "positivista" não cabe para designá-lo, já que ele propõe em sua obra elementos que buscam refletir sobre a ciência contemporânea e traz formas, simples e argutas, para reformulá-la. Nesse sentido, o autor contra-argumenta: "I was criticized as a *positivist*. This is an old misunderstanding created and perpetuated by people who know of my work only at second-hand" (POPPER, 1994, p. 67).

ocasião, Popper apresentou 27 teses que dão sustentação à sua teoria do racionalismo crítico, ao passo que a explanação de Adorno buscou estabelecer parâmetros críticos à exposição do referido autor. Ao resgatar as propostas teóricas de ambos os autores e, logo após, apresentar os termos apresentados no debate entre eles, Ganem explica que, independentemente das correntes de pensamento e das metodologias que Adorno e Popper prescrevem para alcançarmos a emancipação social, o que o debate mostra é que "(...) há algo de complexo e estrutural na tarefa dos cientistas sociais, localizado na tensão entre o objeto social a ser compreendido e as limitações de caráter metodológico" (GANEM, 2012, p. 103). Para ela, Adorno consegue dar uma resposta assertiva ao pensamento popperiano ao confrontá-lo com a complexidade da sociedade atual, cujos problemas não podem ser resolvidos a partir da simplificação da lógica científica, dado que não são de ordem meramente epistemológica.

Para Adorno a tensão em Popper está localizada na complexidade do objeto a ser compreendido ante a um método inapropriado. Além disso, a crítica popperiana está circunscrita à crítica interna das proposições, constatações sem contradições submetidas às regras da lógica dedutiva. Constructos sem contradições lógicas, nos diz Adorno, não resistem à reflexão de conteúdo porque o que existe, e que é incontornável e contundente, é uma situação problemática do mundo e não um problema de caráter meramente epistemológico. Para Adorno, a perspectiva popperiana se atrofia ao tornar os problemas falsificáveis. Isso significa, em última instância, abstrair-se do objeto e não conseguir interpretar o que afinal de contas, para o campo da dialética, significa perceber a totalidade nos traços dos dados sociais. (GANEM, 2012, p. 103-104)

No artigo "Reason or Revolution", da obra de 1994, "The Myth of the Framework: in defence of science and rationality", Popper comenta sua participação neste Congresso e declara que, em 1961, quando convidado para a exposição, não estava preocupado com o alcance político da Escola de Frankfurt, cuja influência categoriza como "irracionalista" e "destruidora da inteligência", como podemos inferir do trecho a seguir.

But having been invited to speak about "The Logic of Social Sciences" I did not go out of my way to attack Adorno and the "dialectical" school of Frankfurt (Adorno, Horkheimer, Habermas *et al.*), which I never regarded as important unless perhaps from a political point of view. I was not aware of the organizers intention, and in the 1960 I was not even aware of the political influence of this school. Although today I would not hesitate to describe this influence by such terms as "irrationalist" and "intelligence-destroying", I could never take their methodology (whatever that may mean) seriously from either an intellectual or a scholarly point of view. (POPPER, 1994, p. 66)

O autor tece críticas ao pessimismo filosófico e à falta de clareza de Adorno, características que não chega a imputar a Horkheimer, apesar de apontar que sua Teoria Crítica é vazia, construída a partir de uma ideia vaga e banal do que ele chama de historicismo marxista. Popper, apesar de não compactuar com a perspectiva teórica de Marx, acredita que suas ideias fazem sentido quando da análise da sociedade e contém a "promessa de um mundo melhor", sentido este que se perde na obra de Adorno e Horkheimer.

Marx's own condemnation of our society makes sense. For Marx's theory contains the promise of a better future. But the theory becomes vacuous and irresponsible if this promise is withdraw, as it is by Adorno and Horkheimer. This is why Adorno found that life is not worth living. For life is really worth living if we can work for a better world *now*, and for the immediate future. (POPPER, 1994, p. 80)

Ponto interessante a ser ressaltado a partir deste debate entre os autores é o visível engajamento político que projetam em suas falas. Em oposição à suposta neutralidade da comunidade científica, os termos do debate mostram que a ideologia e a política são características próprias do fazer científico, postulado este defendido pela Teoria Crítica de Horkheimer e por autores como Karin Knorr-Cetina, que enxerga no campo da ciência uma "arena trans-epistêmica", onde as teorias são postas a prova, os debates se acirram e as viseiras ideológicas sobre determinado tema são evidenciadas, como vimos na discussão do capítulo anterior a partir das reflexões de Maria Margaret Lopes (2009). Ganem corrobora com esta perspectiva ao afirmar que:

Para nós, a visão de mundo de Popper está intimamente ligada à natureza do seu racionalismo crítico, do mesmo modo que a defesa de uma razão crítica emancipatória faz parte integrante do método dialético de Adorno e da sua participação na construção da teoria crítica e da construção da Escola de Frankfurt. As visões de mundo desses autores pertencem a matrizes filosóficas e ideológicas presentes nas suas teorias e são partes integrantes de suas vidas. (GANEM, 2012, p. 105)

Sendo assim, positivistas ou dialéticas, popperianas ou frankfurtianas, estas perspectivas de entendimento da sociedade, ainda hoje, encontram lugar na comunidade científica que, imbuída do ideário científico e também político destes autores, busca atualizar suas teorias e refleti-las na resolução das questões contemporâneas. Nesse sentido, ao retomar a Teoria Crítica e, mais especificamente, o conceito de indústria cultural, como bases teóricas para as reflexões contidas neste trabalho, faz-se imperativo demonstrar como estas teorias são pensadas nos campos de atuação da sociedade atual. Para tal, lançarei mão de três obras: "Teoria Crítica e Sociedade Contemporânea", organizada por Sinésio Ferraz Bueno; "A Indústria Cultural Hoje", organizada por Fabio Akcelrud Durão, Antônio Zuin e Alexandre

Fernandez Vaz; e "Pragmatismo, Teoria Crítica e Educação", de Cláudio Almir Dalbosco. Com foco nos artigos que utilizam como base teórica as formulações de Adorno e Horkheimer, buscarei pautar os aspectos diretamente relacionados à percepção contemporânea do conceito de indústria cultural e também à sua relação com as práticas do universo educacional, já que os debates pertinentes a esse campo do conhecimento estão relacionados à percepção da sociedade acerca do papel educativo dos museus e centros de ciências, objeto de estudo deste trabalho sobre o qual irei me debruçar nos tópicos a seguir.

Robert Hullo-Kentor (2008), ao refletir sobre a atualidade do conceito de indústria cultural, aponta para o fato de que, apesar do interesse que ainda leva pesquisadores a se debruçarem sobre o conceito, "(...) não há como negar que conceitos que antes pareciam descortinar universos inteiros hoje permanecem mudos diante do mundo" (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 17). O autor procura desvendar em seu texto os motivos pelos quais não só o conceito de indústria cultural, mas teorias que lhe servem como base, foram perdendo força nos debates contemporâneos. Contudo, apesar de não ser mais refletido da mesma forma como era a décadas atrás, o termo continua a ser largamente utilizado para se referir à cultura enquanto elemento componente da lógica do progresso. Para exemplificar esta prática, o autor lança mão de um documento preparado pelo governo chinês para a Organização Mundial do Comércio, que enfatiza que a indústria cultural na China, apesar dos avanços promovidos nos anos 90, ainda é incipiente se comparada à dos países desenvolvidos. Ou seja, o termo "indústria cultural" passa a designar a "indústria da cultura", tendo como base de projeção a mesma lógica empregada para designar termos como "indústria da moda", indústria automobilística, "indústria farmacêutica" etc. Assim, a partir do que considera como existência "frívola" do conceito de indústria cultural, o autor faz interessantes apontamentos acerca da resignificação do termo e do uso linguístico que se faz dele hoje em dia. Para ele, o termo de fácil apreensão, que hoje é repetido de forma "monótona", não evoluiu etimologicamente do termo cunhado por Adorno e Horkheimer para se adaptar aos tempos atuais, mas é uma expressão que, assim como tantas outras, sobrevém do adensamento da lógica comercial, que criou termos e frases de efeito "pseudo-orgânicas". Sendo assim: "A super-realidade desse agregado de termos usurpou e agora obstrui aquilo que as palavras 'indústria cultural' outrora significaram", fazendo com que o conceito, principalmente quando se refere aos estudos de mídia, seja "(...) identificado pura e simplesmente com esse conceito substituto" (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 19). Levando-se em consideração que existem duas formas de compreender o termo hoje em dia - a comercial e a filosófica - vale salientar que a intenção do autor não é

mostrar que eles não possuem parâmetros que os unam, pelo contrário. Ao refletir dialeticamente sobre os usos do termo, Hullot-Kentor aponta para o fato de que ambos partilham de uma mesma "dinâmica histórica", mas que, entretanto "(...) um deles está ciente desses conteúdos, ao passo que a locução vernácula (assim como todos os conceitos a ela filiados), ao invés disso, parece anestesiada em relação àquilo que significa" (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 21). Nesse ínterim, vale o questionamento: essa "anestesia" no ato de projetar os conceitos e aquilo que eles significam não seria também um dos efeitos do próprio esclarecimento que, partindo da lógica tradicional, perdeu seu caráter de pensar o pensamento, de refletir criticamente sobre o mundo? Não seria essa uma das características da própria "indústria da cultura", que não propõe reflexões críticas em sua produção? Para o autor, a resposta a estas perguntas se encontra na base adorniana do conceito de indústria cultura, como podemos inferir do trecho a seguir.

O ponto principal, então, é o seguinte: no exato momento em que perdemos o interesse pelo que a língua corrente tem a dizer por si mesma, demonstramos nosso desinteresse pelo conceito adorniano de "indústria cultural". Sem ter parado para pensar nisso, percebemos de repente que a compreensão desse conceito nos levou em cheio para o pleno contexto do pensamento de Adorno: o sortilégio, o tabu, o primitivo, o interdito, a barbárie, a mágica, a regressão. Então, nosso desinteresse expresso em ouvir mais profundamente a linguagem corrente deve tocar no ponto central de cada palavra e cada pensamento na escrita de Adorno. Queiramos ou não, nossa falta de interesse por uma palavra indica nosso desinteresse pelas outras. Se for em algum lugar, é aqui que começaremos a entender - e precisamos entender - como a filosofia de Adorno pode ser tão urgente para nós, e, no entanto, tão refratária àquilo que podemos entender como urgente. (HULLOT-KENTOR, 2008, p. 23)

Ao passo que compreendemos os usos da expressão "indústria cultural" na contemporaneidade, seguimos para os apontamentos do autor Sinésio Ferraz Bueno sobre o tema. Ainda no que se refere à atualização do debate sobre o conceito de Adorno e Horkheimer, Bueno (2009) parte das críticas feitas à produção dos autores para refletir sobre o conceito no tempo presente. Para retomá-las, ele se utiliza do tópico "Contradições", do capítulo "Notas e esboços" da obra "Dialética do Esclarecimento". Neste tópico, os autores dispõem do diálogo fictício entre dois estudantes de Medicina para mostrar como o comportamento crítico é constantemente posto à prova pela racionalidade da ciência tradicional. O estudante A, no decorrer do diálogo, questiona as ideias propostas pelo estudante B, que tece diversas críticas à prática da Medicina na sociedade de consumo, ou seja, à maneira pela qual os médicos administram os hospitais e a vida dos pacientes. A cada crítica, o estudante A questiona as ideias do estudante B como se não tivessem sentido prático algum,

chegando ao ponto de inferir que seu posicionamento crítico preconiza o fim da Medicina. Para Adorno e Horkheimer, "(...) esse diálogo se repete sempre que uma pessoa não quer abrir mão do pensamento em benefício da prática", pois "(...) a lógica está a serviço do progresso e da reação, ou, em todo caso, da realidade" (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 197). Com isso, a partir deste breve exemplo ficcional, os autores demonstram como o esclarecimento se perde em sua ideia primeira, que é de pensar o pensamento, ou seja, de refletir sobre as práticas cotidianas de maneira crítica.

Por meio dessa leitura, Bueno diz que a reflexão dos autores, por estar pautada nos contrapontos à lógica do racionalismo formal, tem também de provar, assim como o estudante B ao estudante A, sua coerência em diversos âmbitos de discussão da sociedade. Estes desafios argumentativos impostos à Teoria Crítica teriam como base a rejeição do pensamento formalizado a qualquer forma de crítica que aponte seus anseios utópicos não realizados, ou seja, ao fato de que a racionalidade esclarecida, por mais que almeje a transformação da sociedade, não possui mais os elementos necessários para tal feito. "Em outras palavras, quem denuncia as contradições objetivas da realidade, (...) quase sempre recebe como resposta a arrogância enérgica fundamentada nos benefícios práticos do progresso (BUENO, 2009, p. 103).

No que se refere à indústria cultural, Bueno aponta para o duplo equívoco de quem considera o conceito "elitista" e "aristocrático", por identificar certo preconceito dos autores em relação à cultura de massa. Para ele, esta ideia é equivocada, primeiramente, por refletir sobre o indivíduo como sujeito que tem liberdade para escolher entre os diversos produtos culturais dispostos no mercado, quando, na verdade, o que está dada é uma falsa ideia de escolha, já que os produtos possuem um mesmo caráter homogêneo, regidos por uma mesma lógica de produção dentro da cultura de massa. Em segundo lugar, por desconsiderar que a crítica dos autores à indústria cultural busca mostrar que a suposta democratização da cultura, preceito defendido pelo capitalismo liberal, se desenvolve ao mesmo tempo em que o aprofundamento desta indústria leva à destituição da cultura enquanto campo de resistência, de manifestação das individualidades, fatores que possibilitariam a emancipação humana. Dessa forma, a transformação da cultura em objeto de consumo não a teria conduzido à democratização, mas à sua decadência, tanto em termos de conteúdo quanto de forma, resultando, assim, em uma semicultura, propagada como entretenimento efêmero à massa da população.

Dessa forma, a impropriedade da qualificação desses pensadores da Teoria Crítica como defensores de certo elitismo cultural evidencia-se

quando consideramos que sua crítica à indústria cultural e à semicultura denuncia sobretudo a eliminação do potencial crítico e negativo da cultura. Ao se legitimar democrática, a semicultura consagra a eliminação das distâncias culturais que, embora refletissem a injustiça econômica e social, preservavam a possibilidade da realização de experiências culturais autênticas dotadas de elevado potencial negador da existência alienada. (BUENO, 2009, p. 108)

O que se infere do trecho acima é que, antes da aparente democratização propalada pela indústria cultural, as experiências culturais, ainda que monopolizadas entre os universos da dita "cultura superior ou erudita", da qual se alimentam as elites, e da "cultura popular", produzida pela "massa", existia espaço para a negação da reificação humana, ou seja, para a negação de uma vida alienada, na qual as expressões culturais carregam um determinado poder de crítica. Esse trecho também revela uma das alternativas atribuídas a Adorno e Horkheimer de, mediante o quadro que é colocado pela indústria cultural, retornarmos ao estágio anterior a ela como solução para as descaracterizações promovidas pela semicultura. Contudo, Bueno aponta para o fato de este tipo de crítica ser similar àquelas feitas pelo estudante A quando infere que o estudante B projeta em sua fala o fim da medicina. Ao enfatizar certo irracionalismo por parte dos autores, este tipo de contra-argumento demonstra como o pensamento binário age sobre comportamento crítico quando este enxerga as contradições inerentes aos objetos estudados. Dessa forma, Bueno conclui que:

Dialética, a crítica frankfurtiana, não é tecnófoba, isto é, não é orientada por um *a priori* antitecnológico avesso ao progresso. Pois a tarefa da Teoria Crítica consiste, ao contrário, em elucidar a antinomia do progresso burguês, o qual acumula simultaneamente a riqueza crescente e o aperfeiçoamento das mais diversas modalidades de opressão. (BUENO, 2009, p. 110)

Dessa forma, o autor finaliza sua explanação acerca dos equívocos em relação ao pensamento frankfurtiano no campo da cultura enfatizando que o progresso técnico, em si, possui as condições necessárias para a emancipação humana, entretanto, estas condições são "bloqueadas pela fetichização da técnica no interior do universos das comunicações de massa" (BUENO, 2009, p. 111). Nesse sentido, a atualidade do conceito de indústria cultural, está em pensar o progresso no âmbito cultural como uma perspectiva a ser ainda alcançada e não como algo dado. Refleti-lo no bojo de suas próprias contradições seria a forma primeira de reencontrar seu potencial emancipatório.

A partir destas reflexões de Hullo-Kentor (2008) e Bueno (2009), temos as bases, ainda que breves, para compreender o uso do termo e o contraponto às críticas endereçadas a Adorno e Horkheimer. Porém, de que maneira esse conceito poderia

ser aplicado para refletir sobre outros campos da atuação humana? Ou seja, podemos pensar o campo da educação, das ciências e, até mesmo, o campo dos museus, a partir do conceito de indústria cultural?

Para Cláudio Almir Dalbosco (2010), Andréas Gruschka (2009) e Robespierre de Oliveira (2008), autores que refletem sobre a Teoria Crítica e a indústria cultural no campo da educação, as bases que formam estas teorias não só se adéquam às reflexões sobre a chamada "indústria da educação", como ainda se encontram em constante disputa nos debates acerca dessa área de conhecimento.

Dalbosco parte das reflexões e críticas do sociólogo alemão Helmut Dubiel²¹ acerca da atualização da teoria da sociedade de Adorno para pensar o conceito de indústria da educação e, mais especificamente, as bases do processo de privatização e mercantilização da educação universitária superior no Brasil. As críticas de Dubiel, segundo o autor, se prostram na amplitude teórica adorniana e não especificamente em sua análise acerca da indústria cultural. Dessa forma, a atualização feita por Dubiel serve como base preliminar ampla para as formulações de Dalbosco que, para refletir sobre a relação da indústria cultural com a educação, recorre à obra "Dialética do Esclarecimento" e, num segundo momento, à análise crítica do filósofo norte-americano Douglas Kellner sobre o conceito. Esta análise de Kellner, em suma, se desdobra para Dalbosco em três questionamentos: 1) de que a teoria cultural de Adorno, por atribuir ao sistema características tão monolíticas e manipulativas, não considera de forma adequada o papel dos indivíduos que fruem dos produtos da cultura de massa, relegando-os à passividade receptiva; 2) à perspectiva de que a indústria cultural seja reflexo da ideologia da sociedade no tempo presente, deixando em segundo plano a experiência individual do público, que nem sempre vai de encontro às experiências propostas pela indústria, já que os indivíduos tem a

²¹ Dalbosco (2010) faz uma leitura da conferência "A atualidade da teoria da sociedade de Adorno", proferida por Helmut Dubiel em encontro realizado na Universidade Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt, em 1983. Na ocasião, Dubiel discorre sobre dois pontos fundamentais, ambos já tratados no decorrer deste trabalho, ainda que com a brevidade inerente aos debates acima analisados: refletir a teoria adorniana perante o suposto pessimismo a ela endereçado e reintroduzir seus pensamentos no contexto do capitalismo tardio. Para Dubiel, o tempo e o lugar de fala de Adorno - ascensão do fascismo/nazismo e desenvolvimento capitalista - influenciam grandemente sua produção, levando-a a refletir sobre o caráter iminentemente autoritário dos mecanismos sociais e os efeitos desse sistema na caracterização dos comportamentos. Contudo, o autor lança mão de reflexões mais atuais sobre psicologia social para enfatizar que estes mecanismos de controle social não estão mais pautados no Estado ou na família como anteriormente, mas na relação entre as estruturas sistêmicas e a subjetividades individuais. Dessa forma, a crítica se desenvolve no sentido de mostrar que a totalidade sistêmica prevista na obra de Adorno não dá conta de englobar as orientações de ordem individual e subjetiva necessárias para compreender a manifestação dos comportamentos no capitalismo tardio. Conforme salientei na introdução deste trabalho, não é meu objetivo analisar os comportamentos provenientes da inserção dos indivíduos na cultura de massa, contudo, acredito que a crítica à totalidade da teoria adorniana é parte importante desse processo de imersão e atualização sobre a obra do autor.

capacidade de ressignificar criativamente os conteúdos que consomem; 3) à universalidade do conceito de indústria cultural, cuja empregabilidade nem sempre é pensada de acordo com as especificidades de cada tempo e contexto históricos.

O que se observa, nesse sentido, é uma crítica à adequação do papel que o particular - o indivíduo - exerce sobre a totalidade - a sociedade - na obra de Adorno. Dessa forma, a crítica à universalidade dos conceitos que, não raro, são aplicados em diferentes lugares e tempos históricos sem a devida demarcação dos elementos que justificam seu uso, seria uma das tônicas contemporâneas para refletir sobre a caracterização do conceito de indústria cultural.

Este ponto vale um breve adendo acerca dessa relação entre "particular" e "todo" tanto nas formulações da Escola de Frankfurt quanto na própria relação com o pensamento dialético, que lhe serve de base. Nesse sentido, no que se refere às formulações que partem do pensamento dialético para compreender as relações humanas, tais como as reflexões frankfurtianas, Clélia Aparecida Martins (2009), a partir do confronto entre as ideias de Horkheimer e do filósofo Michel Foucault, traz interessantes apontamentos acerca das teorias de base dialética nos tempos atuais. A autora explica, a partir de um espectro filosófico amplo, como a razão deixa de ser um elemento de libertação do homem e passa a nortear, a partir de sua instrumentalização, um sistema de opressões que condiciona o indivíduo à lógica coletiva, ou seja, à universalidade proposta pela própria racionalidade. Essa razão instrumentalizada teria como seu oposto a dimensão crítica da dialética, que tem em sua formulação filosófica o apontamento das contradições do sistema, tendo portanto, a missão propulsora de criar os germens para a emancipação humana. Contudo, quando a autora confronta o pensamento dialético de Horkheimer com a perspectiva de Foucault, ela demonstra que a crítica deste último à dialética se dá mesma direção da crítica que Horkheimer faz à lógica formal instrumentalizada, no sentido de sujeitar o particular ao todo.

Por sua vez, a dialética também não escapa à crítica de Foucault. Ela, assim como toda filosofia que analisou a diferença de algo ou em algo por trás dela, para delimitar e dominar a diferença, coloca-a "no" conceito, como unidade de gênero que deve fracionar espécies. A dialética aceita a diferença como o negativo, objetivando incorporá-lo numa síntese maior, que em si é a totalidade. Afirmando a totalidade, a dialética não apreende a dinâmica da parte diferente, já que a enquadra na dinâmica dessa totalidade. Ela segue, repetidamente, no plano metodológico, o mesmo percurso da Razão instrumental no plano concreto: a sujeição do particular ao todo. (MARTINS, 2009, p. 96)

Dessa forma, a autora ressalta que, no século XX, os teóricos da Escola de Frankfurt fizeram um esforço de compreensão para superar a tensão entre a

espontaneidade e a racionalidade inerentes ao indivíduo e a racionalidade do mundo do trabalho inerente à sociedade, sendo este o mote para o surgimento da Teoria Crítica. Contudo, a totalidade não só da Teoria Crítica, como também do pensamento dialético, não teria dado conta de colocar em perspectiva as capacidades de criação e reflexão individuais inseridas no âmbito das relações de poder na sociedade. Daí a crítica de Foucault, que acredita na necessidade de uma nova forma de filosofar, amparada no repensar dos ciclos do próprio ato filosófico, no repensar da forma como a própria dialética atua na compreensão dos objetos de estudo, tarefa similar à de Horkheimer quando do confronto entre Teoria Tradicional e Teoria Crítica. Ou seja, para Foucault, a dialética cumpre seu papel quando do confronto com o pensamento positivista, mas precisa repensar a si mesma enquanto sistema formulação filosófica para que não siga os mesmos caminhos daquilo que critica.

No que se refere às reflexões de Dalbosco sobre a indústria educacional, o autor acolhe as críticas de Kellner ao mesmo tempo em que reflete sobre o que considera ser o núcleo central do conceito de indústria cultural: a finalidade iminentemente econômica da cultura, fator que acredita ser ainda vigente, por mais das críticas endereçadas a Adorno e Horkheimer. Dessa forma, sua hipótese é de que, mesmo com as mudanças provenientes do capitalismo tardio e das novas formas de legitimação que ele cria, estes fatores "(...) não descaracterizam o fato de as mais diferentes manifestações culturais continuarem sendo transformadas em mercadorias e, enquanto tais, comercializadas com fins lucrativos" (DALBOSCO, 2010, p. 141). Essa finalidade mercadológica da indústria cultural, para o autor, foi ampliada na sociedade atual, chegando também a outros âmbitos, como o da educação. Flagrante exemplo desse mecanismo seria a inserção do ensino na esfera do comércio, como podemos inferir do excerto abaixo.

Entendo por indústria educacional o processo no qual o capital (investimento financeiro) invade a educação, apropriando-se de instituições de ensino, interferindo diretamente no processo forma de ensino-aprendizagem, submetendo o próprio processo pedagógico às leis de mercado e, portanto, às suas leis de valor e lucro. Dito de forma mais direta, escolas, faculdades, universidades, alunos e professores tornam-se parte do complexo empresarial dominado por grandes corporações privadas, que se transformam em verdadeiras agências comercializadoras do saber, visando exclusivamente ao lucro. (DALBOSCO, 2010, p. 141)

Neste sentido, um dos efeitos práticos da formação dessa indústria da educação seria, por exemplo, a ascensão do modelo de ensino profissionalizante em detrimento da educação integral, já que o primeiro tem como objetivo a formação prática de indivíduos para o mercado de trabalho, e não o estímulo à reflexão e ao

comportamento crítico. Nessa perspectiva, o culto ao progresso e ao desenvolvimento tecnológico possuem papel fundamental na conformação do ensino profissionalizante, já que, ao profissional que nele se enquadra, é pautada constantemente a necessidade de atualização, ou seja, faz-se cada vez mais necessária uma conjugação de saberes técnicos, ligados ao manuseio das novas tecnologias, com a finalidade de gerar lucro, para si e/ou para a empresa onde trabalha. Dalbosco deixa claro que sua crítica não é direcionada ao ensino profissionalizante ou ao desenvolvimento tecnológico por si só, mas à sua orientação, que se dá quase que exclusivamente pela lógica de mercado. Nesse sentido, o autor questiona se é possível, na sociedade de consumo, regida pela economia de mercado, compatibilizar o ensino profissionalizante com a formação humana, já que, o próprio sistema separa estas características de ensino como se estivessem em polos opostos. Para dar encaminhamento a esta questão, o autor rememora a conferência "A filosofia e os professores", proferida por Adorno em 1960, na qual ele utiliza como exemplo um concurso para docência em ciências nas escolas superiores do estado de Hessen, na Alemanha. Na ocasião, parte dos candidatos rejeitaram a exigência, nas provas, da disciplina filosofia, alegando que a solicitação da mesma não fazia sentido. Na análise do contexto deste concurso - da aplicação das provas até a análise dos resultados e do perfil dos candidatos - Adorno vê com preocupação a falta de formação cultural, em especial entre aqueles que desejam ser educadores. Nesse sentido, ele busca reafirmar a importância da formação humana, mais especificamente, do ensino de filosofia, em conjunto com o ensino técnico, e ressalta que a filosofia não deve ser entendida como uma disciplina com conteúdo programático fechado, mas como uma forma de estimular o comportamento crítico dos indivíduos, para que possam questionar sua própria lógica de trabalho.

Robespierre de Oliveira, ao resgatar a essência do pensamento do frankfurtiano Herbert Marcuse, segue nessa mesma linha de análise ao apontar os problemas relacionados à necessidade de uma formação educacional cada vez mais voltada para o trabalho. Para o autor, essa perspectiva de assimilação se mostra presente em todas as áreas do conhecimento, até mesmo na área de humanidades, onde o esperado é que se tenha uma formação mais crítica em relação ao mundo. Tanto o físico quanto o filósofo, por exemplo, baseados nessa linha do conhecimento instrumentalizado, não necessariamente precisam lançar mão da história, dos aspectos político-ideológicos que conformaram essas áreas de conhecimento, para ensiná-las aos estudantes, bastando para tal o ensino do método. Nesse sentido, "a formação para a cidadania aparece aí como uma adaptação ao sistema político e

econômico vigente, como se mover nele, sem nenhuma postura crítica" (OLIVEIRA, 2009, p. 185).

Cada vez mais se pensa em termos de custo/benefício. Horkheimer denominou esse procedimento de uso subjetivo da razão, utilizar a razão como meio, razão instrumental. Essa racionalidade permeia os indivíduos e também a cultura e o conhecimento. A indústria cultural não se refere apenas à manipulação dos meios culturais, como a arte, mas a toda a esfera de conhecimento, incluindo as ciências. O cientista, autônomo, interessado em produzir teorias e conhecimentos para a humanidade, foi transformado em funcionário das grandes empresas do ramo. Suas teorias são divulgadas segundo patentes e interesses da empresa. (OLIVEIRA, 2009, p. 186)

Assim, o papel do cientista também acaba sendo moldado pela lógica do custo/benefício. A inserção das universidades e centros de pesquisa na lógica de mercado torna-se, portanto, a base para pensar as relações estabelecidas entre instituições de ensino e pesquisa e empresas dos mais variados setores. O estabelecimento das parcerias público-privadas, vistas com bons olhos pelo mercado, não visam fomentar todo o tipo pesquisa, mas em especial aquelas que tenham alguma utilidade no mundo do trabalho, tornando-o mais rápido e eficiente para gerar lucro. Ou seja, a pesquisa crítica, que busca compreender as relações na sociedade e no tempo presentes, são desvalorizadas perante o ensino da técnica, da prática, geralmente vista pelo senso comum como algo "mais útil". Tais reflexões, novamente, nos levam à conversa entre o estudante A e o estudante B sobre o futuro da Medicina. Com isso, podemos perceber como a lógica do mercado está intrinsecamente ligada às estruturas da sociedade. Essa, portanto, não é uma exclusividade do campo da cultura ou da educação, mas de várias outras áreas de projeção da vida na sociedade de consumo.

Para Oliveira, o papel dos meios de comunicação, quando inseridos no universo da educação, é de, assim como quando veiculam os produtos da indústria cultural, padronizar materiais, homogeneizar comportamentos, criar estereótipos e apelar ao entretenimento. Dessa forma, "A internet, a TV, o vídeo, tornaram-se facilitadores da educação sem nenhuma reflexão crítica. Mais ainda: tornaram-se autoridades em educação" (OLIVEIRA, 2009, p. 184). A linguagem objetiva e a simplificação de conteúdos, muito comuns no texto jornalístico, também são alvo de crítica do autor, em especial no que se refere à formação de opiniões, sendo esta "(...) feita segundo a óptica de mercado, estabelecendo relações simples, partindo do ponto de vista de que o público tem uma capacidade mais limitada de raciocínio. Isso se faz pela mídia, no jornalismo, nas escolas, nos programas televisivos" (OLIVEIRA, 2009, p. 187).

A partir de reflexões com contornos similares às de Dalbosco e Oliveira, Andréas Gruschka (2009) atenta também para o fato de o capital financeiro ter se apropriado do ensino formal e mostra, de maneira singular, como a indústria cultural em sua relação intrínseca com a publicidade, cria novos contornos ideológicos e linguagens próprias que se refletem diretamente nos slogans de sucesso tão próprios da "indústria da educação".

Se observarmos a organização da Educação, será possível verificar atualmente um sem-número de práticas na escola e no nível superior demarcadas pela *indústria cultural*. Isso é visível nas suas metas e slogans ("Aqui o conhecimento se torna realidade", diz uma instituição superior), na propagação de resultados alcançados e dos programas de reforma que desenvolve. Com tais procedimentos não vemos apenas o mimetismo dos empreendimentos econômicos, mas a transformação de seu conteúdo em mercadoria. Como mercadores de cultura, a tendência é eles se transformarem em empreendedores da *indústria cultural*. (Gruschka, 2009, p. 178) [grifo do autor]

Para finalizar este tópico, trago um importante argumento que Gruschka faz acerca dos pesquisadores que se debruçam sobre a análise dos estabelecimentos de ensino contemporâneos a partir do conceito de indústria cultural. Para ele, estas análises devem partir, assim como para Dalbosco, primeiramente das ponderações acerca da inserção da educação no âmbito da economia, e não imediatamente da maneira como vem sendo formatadas as práticas de ensino e aprendizagem, que são decorrências dessa inserção.

Com isso, fica nítido que não é a porção substantiva da questão que se desenvolve, mas a adjetiva. O que aparece não é propriamente indústria cultural, mas cultura industrial, ou seja, algo daquela persiste sem que seja ela em toda sua extensão. Isso pode ser notado no fato de que ninguém ainda teve a ideia de tratar teoricamente uma universidade ou uma escola, uma ópera ou um museu, tal como quando se trata de um empreendimento como MGM, Time Warner ou CBS como protagonistas da *indústria cultural*. (GRUSCHKA, 2009, p. 178) [grifo do autor]

Portanto, infere-se deste excerto que, mesmo que não reflitamos, em um primeiro momento, sobre a inserção da escola, da universidade e mesmo do museu no âmbito da indústria cultural, por não entendermos de antemão estes espaços como protagonistas desse processo, isso não os faz menos propensos a participar dos esquemas propostos por esta indústria. Dessa forma, dados os referenciais teóricos expostos até então, temos as bases para refletir sobre o que chamo nesse trabalho de "indústria museal", ponto sobre o qual me debruçarei a partir de então.

2.3 Os museus na era da indústria cultural

Diferentemente dos meios de comunicação de massa, as escolas, as universidades e os museus não foram vistos num primeiro momento como instituições propulsoras da indústria cultural. Contudo, é a partir dos avanços promovidos por essa indústria no contexto da sociedade de consumo e da economia de mercado, que vai se conformando uma cultura de massa hegemônica que alcança também estes espaços, enxergando-os como empreendimentos promissores, cujo sucesso, em primeira instância, está ligado à mudança de seus aspectos de gestão e à expansão de seus públicos. Para Andreas Huyssen (1997), no texto "Escapando da amnésia - o museu como cultura de massa", essa transformação dos museus de "sintoma da ossificação cultural" para a "menina dos olhos das instituições culturais" se dá na transição entre a modernidade e a pós-modernidade. Nesse sentido, "o sucesso do museu pode ser considerado um dos sintomas evidentes da cultura ocidental dos anos oitenta: muitos foram planejados e construídos a partir do discurso sobre 'o fim de tudo'" (HUYSSSEN, 1997, p. 223).

Diversos dos autores pesquisados para este tópico, que versam sobre as mudanças ocorridas nos museus a partir dos anos de 1980, pactuam com essa perspectiva contextual apontada por Huyssen. Com isso, antes de prosseguirmos, é importante que tenhamos em mente uma breve ideia do que se considera "pós-modernidade" e as contradições teóricas que o termo carrega. Autores como Anthony Giddens, Jürgen Habermas, Stuart Hall, Zigmunt Bauman, entre outros, se debruçaram sobre o tema de diferentes maneiras. Para Miriam Adelman (2009), os debates sobre a pós-modernidade ocuparam lugar central no pensamento sociológico dos anos de 1980 e ainda hoje muitos autores continuam a refletir sobre o tema, em muito devido às divergências acerca do uso e significação do termo. Estas contradições se dão, principalmente, pelas diferentes formas de compreender a transição entre o período moderno, representado pela crença na ciências e nos avanços tecnológicos e industriais do século XX, para o período considerado "pós-moderno", concebido a partir dos processos de globalização e internacionalização das práticas econômicas, políticas e culturais, ou seja, práticas que se tomam fôlego no final do século XX e constituem as máximas do início do século XXI. Habermas, por exemplo, acredita que a modernidade é um "projeto inacabado", ou seja, que os desafios antes colocados frente ao sistema capitalista continuam em jogo e que o comportamento crítico na busca pela emancipação possui ainda lugar central nesse enfrentamento. Giddens lança mão do termo "modernidade radicalizada" para indicar a continuidade de um determinado projeto de sociedade, com base estrutural no

pensamento moderno, mas que apresenta nuances, em especial a partir da segunda metade do século XX, quando os movimentos da sociedade civil, as chamadas "minorias históricas" (mulheres, negros, homossexuais etc.), passam a pleitear de forma mais incisiva o espaço que lhes cabe dentro da esfera política. Bauman, que num primeiro momento de sua obra faz uso do termo "pós-modernidade", passa com o tempo a utilizar o termo "modernidade líquida" para se referir à fluidez que a modernidade adquiriu com o processo de globalização, delimitando outras formas de vivenciar o tempo, o espaço e as identidades. Dessa forma, para Adelman

Assim como a pós-modernidade produz diversos caminhos culturais e políticos, alguns sendo mais enfatizados do que outros, de acordo as interpretações e leituras que dela se fazem, o pós-modernismo, como movimento na política e na cultura, é complexo e sujeito a vários tipos de interpretação. Termo originalmente cunhado para se referir a um movimento artístico nos anos 60, o qual se representava como superação do modernismo, na Sociologia parece ter sido de pouco interesse, fora do campo específico da Sociologia da cultura e da arte. Mas para qualquer Sociologia que dê centralidade às questões de subjetividade, pensar sobre o que seria uma sensibilidade particularmente pós-moderna torna-se muito importante. (ADELMAN, 2009, p. 211)

Nesse ínterim, mais que refletir sobre os usos do termo "pós-modernidade" pelos referidos autores, é importante para este trabalho que tenhamos em vista as mudanças que este período projeta na sociedade. Para alguns, essa transição representa a derrocada do projeto de modernidade baseado na racionalidade científica, daí a alcunha de "o fim de tudo" utilizada por Huysen no início deste tópico. Para outros, o avanço e o aprofundamento dessa racionalidade e, portanto, a continuidade de um projeto de sociedade moderno. De toda forma, falacioso ou contínuo, esse processo de transformações alça a sociedade capitalista e suas economias em outro nível de produção e consumo, chamado por muitos de "capitalismo tardio". Esse termo se refere a essa nova fase do capitalismo e da racionalidade científica, agora baseada no universo digital e eletrônico, onde a conexão das relações de poder se projetam em um nível global, com formas mais rápidas, fragmentadas e, portanto, efêmeras, de acessar a informação e de construir as relações e as identidades.

Tendo em vista este contexto, retomo o pensamento de Huysen sobre os museus contemporâneos. Para ele, as novas práticas expositivas correspondem à modificação no perfil do público, a qual chama de espectadores, que buscam nos ambientes museais um tipo de entretenimento correlato ao dos megaeventos e espetáculos, e em medida menor a apropriação dos conhecimentos culturais. Dessa forma, a ideia de museu enquanto "templo das musas" teria dado lugar à percepção

de um espaço híbrido, algo entre a diversão pública e uma feira ou loja de departamentos. Com isso, a partir desta constatação, uma questão se impõe para o autor: "(...) como explicar o sucesso do passado museológico numa época em que se apontou constantemente a perda do sentido da história, a deficiência da memória e uma amnésia generalizada?" (HUYSSSEN, 1997, p. 224).

Para responder a essa questão, o autor parte da importância que o museu assume na modernidade, como forma de salvaguardar não só objetos do passado, mas de preservar também o "novo", aquilo que é produzido no tempo presente que, a partir da obsolescência prevista pela sociedade de consumo, se torna mais rapidamente em elemento do passado. Um bom exemplo desse projeto seria o surgimento dos museus de arte moderna, como o nova-iorquino MoMA, em 1929, construído quando do desenvolvimento da própria ideia de modernidade. Com isso, o autor faz um interessante apontamento acerca do caráter dialético dos museus.

O museus foram criados para serem instituições pragmáticas que colecionam, salvam e preservam aquilo que foi lançado aos estragos da modernização. Mas ao fazer isso, o passado inevitavelmente seria construído à luz do discurso do presente e a partir de interesses presentes. Fundamentalmente dialético, o museu serve tanto como uma câmara mortuária do passado - com tudo que acarreta em termos de decadência, erosão e esquecimento -, quanto como um lugar de possíveis ressurreições, embora mediadas e contaminadas pelos olhos do espectador. (HUYSSSEN, 1997, p. 225)

O museu, dessa forma, seria tanto espaço de memórias passadas quanto lugar para reformulações presentes e futuras. O que o autor aponta é que nem as críticas tradicionais dirigidas aos museus - enquanto instituições que legitimam uma proposta de cultura ditada pela lógica capitalista e que mantém uma relação estrita com o passado de glórias da grande história, escrita pelos vencedores - nem as críticas pós-modernas - de que a efemeridade e a superficialidade das relações contemporâneas teriam tirado do museu seu caráter de reflexão sobre o tempo da história, tendo a ideia de "fim da história" como característica fundante para elaboração de tal crítica - dão conta de explicar as transformações ocorridas nos espaços museais e a busca, cada vez mais intensa por parte do público, por suas exposições. Ou seja, "(...) a crítica mercadológica sozinha está longe de produzir critérios estéticos ou epistemológicos sobre como ler obras específicas, práticas artísticas ou exposições", bem como "(...) não é capaz de ir além de uma última visão desdenhosa das plateias como manipuladas e reificadas como cultura de gado" (HUYSSSEN, 1997, p. 228). Com isso, vale salientar que Huyssen não deslegitima a crítica feita por diversos autores, inclusive os frankfurtianos, em relação à cultura de massa, mas adverte que estas críticas, por si sós, assim como as críticas dos autores pós-modernos, não oferecem

os elementos necessários para a compreensão das perspectivas político-ideológicas que habitam os museus contemporâneos.

Para explicar parte destas transformações, o autor rememora o papel das vanguardas artísticas, em especial quando da evolução do pensamento pós-modernista nos anos 60, no enfrentamento das instituições museais. Para ele, "(...) foi após todo o movimento das vanguardas históricas - futurismo, dada, surrealismo, construtivismo e os grupos de vanguarda da recém instalada União Soviética - que se começou uma luta radical e implacável contra os museus" (HUYSSSEN, 1997, p. 228). Essa "luta" estaria baseada na destituição das formas tradicionais de representação da burguesia, alocadas na esfera do museu-monumento, do museu-hegemônico, do museu como "câmara mortuária do passado". O autor aponta que nessa época se acreditava na ruptura com a lógica do progresso e com a racionalidade proveniente do Iluminismo, dadas as contradições provocadas pela períodos de guerras. Dessa forma, persistiu certa "museofobia" por parte das vanguardas, que viam no museu um sinal do retrocesso, da ossificação e hegemonização culturais. Contudo, ao analisar dialeticamente os comportamentos das vanguardas, Huyssen aponta que, apesar das críticas, o "olhar museico" também esteve presente no pensamento de vanguarda. Esse intento de musealização se manifestava nas obras que, tendo como base a crítica ao passado, acabavam por rememorar-lo. Esse argumento interatua, de forma similar, ao pensamento de Horkheimer, quando este reflete a relação entre esclarecimento e mito, posto que o desejo do primeiro por destituir o segundo acabava por aproximá-los. Dessa forma, "o fato de os surrealistas e de outros movimentos de vanguarda terem ido parar no museu apenas nos mostra que no mundo moderno nada escapa da lógica da musealização" (HUYSSSEN, 1997, p. 231). Paradoxalmente, no bojo de suas contradições, o enfraquecimento das vanguardas como campos de projeção artística da contemporaneidade corroborou para a transformação do museu em palco para a cultura de massa. Em um mundo interpretado pela via das experiências efêmeras e do esquecimento, as vanguardas viam no museu uma forma tradicional e ultrapassada de lançar um olhar sobre o passado e sobre a própria ideia de memória. Em contrapartida, as instituições museais, imbuídas das demandas referentes ao ato de lembrar, de memorializar também as experiências contemporâneas, encontraram no universo das relações administrativas, dos grandes empreendimentos, uma forma de se ressignificar. Essa mudança pode ser vista tanto nas exposições, em especial no fortalecimento das exposições temporárias como formas de dinamizar e visibilizar constantemente o museu para seus possíveis visitantes, quanto no papel exercido por curadores e diretores de museus, como explica Huyssen no excerto abaixo.

Enquanto alguns expositores insistem na velha dicotomia, temendo o museu como a um beijo da morte, os curadores de museus empreendem cada vez mais funções antes consideradas do domínio das exposições temporárias, como o criticismo, a interpretação, a mediação pública e até mesmo a *mise-en-scène*. A aceleração também serve para descrever o trabalho do curador, que atualmente se transformou no verbo “curar”. “Curar”, hoje, não significa desempenhar a função de “guardião” de coleções. Pelo contrário, “curar” significa mobilizar coleções, colocá-las em ação nas paredes dos museus particulares, em todo o mundo e, principalmente, na cabeça dos espectadores. (HUYSSSEN, 1997, p. 232)

Em consonância com essa mudança do papel dos curadores na gestão do acervo, está a forma pela qual as exposições são comunicadas ao público. As instituições, imbuídas da lógica dos grandes empreendimentos, atuam de forma similar a eles quando da publicização de suas atividades, demonstrando-as pelo viés do entretenimento e, em alguns espaços mais que outros, do aprendizado que podem proporcionar, e não necessariamente por meio da pesquisa e salvaguarda dos artefatos que compõem sua base de existência primeira.

Bandeiras e cartazes afixados na frente dos museus indicam o quanto o museu se aproximou do mundo dos espetáculos, de feiras populares e de diversão de massa. O próprio museu foi sugado pelo distúrbio da modernidade: as exposições dos museus são gerenciadas e anunciadas como grandes espetáculos, com subsídios calculados para patrocinadores, organizadores e para a receita da cidade. Além disso, o sucesso de qualquer grande cidade depende substancialmente dos atrativos dos seus museus. Na instituição, o cargo de diretor de museu, cada vez mais, se divide entre diretor artístico e diretor financeiro. A intimidade entre cultura e capital, apesar de muito antiga e disfarçada, está se tornando cada vez mais visível, para não dizer descarada. (HUYSSSEN, 1997, p. 232)

Vale salientar que as perspectivas de entretenimento e aprendizado não devem ser compreendidas, em meio às críticas dispostas nesse trabalho, como problemas ou barreiras à atuação dos museus ou de quaisquer outras instituições do campo educacional ou da cultura. A questão está na maneira pela qual estes discursos são incorporados na lógica da sociedade de consumo. Voltarei a este tema no final deste capítulo. Outro fato interessante que se infere do trecho da obra de Huyssen acima destacado é a divisão apontada pelo autor acerca dos cargos de direção nos museus contemporâneos, ou seja, a separação entre as esferas comercial e “artística”. Veremos também que esta divisão está colocada também para os museus e centros de ciências, dada a diferenciação entre as diretorias “executiva” e “educativa ou científica” evidenciada em muitas destas instituições. Voltarei ao tema e às suas implicações quando da análise proposta para o terceiro capítulo deste trabalho.

A percepção acerca da entrada dos museus no universo das instituições empreendedoras, conforme apontado por Huyssen, encontra suas bases em obras como a da crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss. O texto "The Cultural Logic of the Capitalist Museum", publicado em 1990, é utilizado por Huyssen e por outros autores para elucidar suas reflexões sobre esse processo. A autora chama a atenção, especificamente, para a entrada dos museus de arte moderna na lógica dos empreendimentos do capitalismo tardio. Para iniciar suas reflexões, ela parte de uma constatação singular, feita durante uma visita a uma exposição do Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, entre o "tamanho" das obras de arte minimalistas e a monumentalidade do espaço onde estão expostas.

Within this experience, it is the museum that emerges as powerful presence and yet as properly empty, the museum as a space from which the collection has withdrawn. For indeed, the effect of this experience is to render it impossible to look at the paintings hanging in those few galleries still displaying the permanent collection. Compared to the scale of the Minimalist works, the earlier paintings and sculpture look impossibly tiny and inconsequential, like postcards, and the galleries take on a fussy, crowded, culturally irrelevant look, like so many curio shops. (KRAUSS, 1990, p. 4)

A partir deste relato, Krauss (1990) busca falar do tipo de arte produzida na contemporaneidade, que vislumbra certo vanguardismo, e sua inserção nos museus, traçando relação similar à que Huyssen propõe quando descreve o comportamento das vanguardas em relação aos museus modernos. Contudo, a análise feita pela autora se dá num momento em que as obras artísticas de vanguarda já haviam sido incorporadas pelos museus. Dessa forma, o que a ela traz a tona é o poder que essa arte, que se faz questionadora, também tem de incorporar em seu âmago a lógica da musealização que visa o entretenimento voltado para o consumo. Krauss retoma dois exemplos para explicar tal fenômeno. O primeiro se refere à publicação dos artigos "Selling the Collection", de Philip Weiss, e "Remaking Art History", de Susan Hapgood, na edição de julho de 1990 da revista "Art in America". No primeiro artigo, o autor fala que o espírito do livre comércio dos anos 80 mudou a maneira como os museus tratam seu acervo. Eles não seriam somente guardiões do patrimônio público, mas corporações que, em sua ânsia por crescimento, devem enxergar seu acervo como um inventário rentável. No segundo artigo, a autora trata das questões que envolvem o mercado de arte e o movimento minimalista e estabelece a relação entre a arte e as tecnologias industriais utilizadas para reproduzi-la. Nesse sentido, as obras minimalistas teriam um dado fator de reprodutibilidade que faz com que possam ser substituídas, no contexto das exposições, sem comprometer seu significado original, ou seja, sua autenticidade. Esse fator de reprodutibilidade técnica, como vimos nos

tópicos anteriores, é uma característica proeminente do entendimento da cultura na era industrial e o questionamento que daí emerge versa sobre a originalidade da obra e os fatores sociais que envolvem sua replicação em série, tema tratado desde 1936 por Walter Benjamin. Contudo, no contexto analisado por Susan Hapgood, do início dos anos 90, esse fator estaria em consonância com o maior interesse do público por arte e, por conseguinte, do maior interesse do mercado em reproduzir essas obras. O que Krauss aponta nas posturas dos autores é a falta de comportamento crítico para pensar o atual estado do mercado da arte e suas implicações no próprio fazer artístico.

O segundo exemplo proposto por Rosalind Krauss para refletir sobre o tema são as declarações do escultor Tony Smith sobre o minimalismo e do então diretor do Museu Guggenheim, Thomas Krens. As declarações do escultor versavam, nesse momento, sobre o fim da arte, pensamento que, como vimos anteriormente, é um lugar comum no debate sobre pós-modernidade. Já o diretor do museu de arte, em suas falas, explora a inadequação da maioria dos museus ao incitar que a natureza "enciclopédica" dos museus havia acabado para dar espaço a experiências de impacto, como podemos ver no excerto a seguir.

Thus, what was revealed to him was not only the tininess and inadequacy of most museums, but that the encyclopedic nature of the museum was "over." What museums must now do, he said he realized, was to select a very few artists from the vast array of modernist aesthetic production and to collect and show these few in depth over the full amount of space it might take to really experience the cumulative impact of a given oeuvre. The discursive change he was imagining is, we might say, one that switches from diachrony to synchrony. The encyclopedic museum is intent on telling a story, by arraying before its visitor a particular version of the history of art. The synchronic museum -if we can call it that- would forego history in the name of a kind of intensity of experience, an aesthetic charge that is not so much temporal (historical) as it is now radically spatial, the model for which, in Krens's own account, was, in fact, Minimalism. (KRAUSS, 1990, p. 7)

Para Krauss, as declarações obtidas a partir destes dois exemplos versam sobre como os museus passam a ser reprogramados e reconceitualizados a partir dos anos 80. Para ela, alguns teóricos da pós-modernidade fazem acreditar que esse processo de corporativização dos museus se dá num momento de superação da era de produção industrial, dada a fluidez das mercadorias - culturais ou não - advinda da internacionalização das economias e da aceleração dos fluxos de informação, fatores que entrelaçam a nova sociedade global e as formas de pensar e gerir suas instituições. Contudo, para a autora, que crê na perspectiva do capitalismo tardio, como o próprio título do texto aponta, o mundo não passa por uma era pós-industrial ou pós-ideológica, mas por um processo de aprofundamento e universalização das

relações provenientes da indústria cultural, que transita entre as diversas esferas da atuação humana. A tratativa, por parte de Thomas Krens, do museu como parte de uma "indústria de museus", trazendo para o seu âmbito o vocabulário proveniente da indústria, ao tratar exposições e catálogos como "produtos", por exemplo, são reflexo dessa universalização da indústria cultural. Nesse sentido, Krauss chama a atenção para o fato de que, para constituir estes novos "produtos" expositivos, os curadores terão de fazer uso do universo tecnológico - característica inerente ao aprofundamento da indústria cultural - e da centralização dos processos curatoriais em todos os níveis, para fazer com que os "produtos", sejam as exposições ou as próprias obras de arte, possam entrar no mercado de forma cada vez mais rápida, barata e eficiente. Dessa forma, para a autora, esse processo de transformação, quer seja, de corporativização dos museus, tem muito mais a ver com os processos ocorridos em outras áreas de produção da indústria cultural, como os parques temáticos, por exemplo, do que necessariamente com os fazeres dos museus pré-industriais. Com isso, os museus de arte contemporânea, objetos de estudo da autora, passariam a lidar "with mass markets, rather than art markets, and with simulacral experience rather than aesthetic immediacy", ou seja, "the industrialized museum has a need for the technologized subject, the subject in search not of affect but of intensities, the subject who experiences its fragmentation as euphoria, the subject whose field of experience is no longer history, but space itself (...)" (KRAUSS, 1990, p. 17).

Dessa forma, esse olhar de Krauss sobre a perspectiva que Thomas Krens adota acerca do fazer museico nos é particularmente importante para compreender este trabalho, pois caracteriza criticamente uma das primeiras manifestações acerca do *modus operandi* dos museus contemporâneos, dos empreendimentos museais. Saloni Mathur (2005), no artigo "Museums and Globalization", assim como Huyssen, rememora o trabalho de Krauss, mas para falar especificamente das perspectivas administrativas que Krens propõe para os novos museus, comparando-o "a um Donald Trump ou um Bill Gates do mundo dos museus" (MATHUR, 2005, p. 698). A autora fala do projeto de Krens de expandir o Guggenheim, levando-o para outros estados norte-americanos e até mesmo para outros países. A iniciativa, chamada de "Global Guggenheim", colocava em evidência o processo de globalização do museu ao levar sua marca para outras localidades nos Estados Unidos, como Las Vegas, e cidades de diferentes países, como Bilbao (Espanha), Veneza (Itália) e Berlim (Alemanha), locais em que as novas sedes se efetivaram, apesar de o projeto ter vistas também para grandes cidades africanas, asiáticas e sul-americanas²². Exposições do tipo

²² O Brasil foi um dos países que esteve no radar de Thomas Krens para receber uma sede do Guggenheim. A proposta era construir uma sede do museu norte-americano na região

blockbuster - como "The Art of the Motorcycle", de 1998, que teve apoio da fabricante de automóveis e motocicletas BMW, e "Giorgio Armani", de 2000, que contou com a exposição de peças elaboradas pelo renomado estilista italiano Giorgio Armani, são marcas da atuação de Krens na direção do Guggenheim. Para Mathur, apesar da linguagem econômica e corporativa de Krens para tratar dos museus parecer datada e de seus projetos de expansão terem encontrado diversos entraves no início dos anos 2000, houve um prematuro anúncio por parte da mídia em relação ao suposto "fracasso" expansionista do Guggenheim. Nesse sentido, com base nesse exemplo, a autora aponta que esta transformação no perfil de atuação dos museus não afeta somente o Guggenheim, mas também outras instituições ao redor do mundo. Portanto, para compreender o processo de globalização dos museus, precisamos primeiro compreender seu processo de corporativização, ou seja, da entrada dos museus no mundo dos grandes empreendimentos. Essa entrada não estaria somente ligada à relação estrita que os museus tem criado com as grandes corporações, no sentido de trazê-las para o âmbito das exposições, mas na maneira mesma de gerir o museu como uma corporação, fator que vimos também presente na obra de Huyssen e

portuária do Rio de Janeiro, espaço onde hoje fica o Museu do Amanhã, inaugurado em 17 de dezembro de 2015. Em entrevista à BBC, ao ser perguntado sobre o interesse em ter uma sede do Guggenheim no Brasil, Krens respondeu que: "Nós adoraríamos estar no Rio de Janeiro porque entendemos que a cultura sul-americana é importante. O museu Guggenheim tem hoje um grande intercâmbio entre os dois lados do hemisfério norte, mas queremos estabelecer um eixo norte-sul nas Américas. Esse foi o motivo inicial do nosso interesse pelo Rio de Janeiro. Foi por isso também que organizamos a exposição Brazil Body and Soul (Brasil Corpo e Alma, apresentada no Guggenheim de Nova York em 2001)". Contudo, a proposta de construção do Guggenheim Rio foi rejeitada pela justiça carioca. A obra iria consumir cerca de R\$ 240 milhões dos cofres públicos, fator este bastante ressaltado por aqueles que se opunham à construção do Museu. Perguntado sobre a vultuosidade dos gastos com o Museu em uma cidade que possui outras prioridades sociais, Krens respondeu que: " Eu acredito que a maneira como o processo evoluiu é um pouco infeliz em função da falta de comunicação sobre o espírito do projeto e quais são seus benefícios para o Rio de Janeiro. Nossa experiência em Bilbao estabelece claramente um padrão para esse tipo de operação. No Rio, esperamos que haja um impacto econômico da ordem de R\$ 1,5 bilhão nos primeiros cinco anos depois da abertura do museu. A cada ano esperamos um público de um milhão de pessoas visitando o lugar. Em termos de impostos, a cada ano a cidade e o Estado do Rio de Janeiro ganhariam cerca de R\$ 75 milhões, para não mencionar a criação permanente de algo entre 5 mil e 10 mil empregos". Para além da questão monetária, autores como Ligia Nobre criticaram à época a conformação mesma de um museu como o Guggenheim em cidades sul-americanas: "O projeto do arquiteto-estrela francês Jean Nouvel para o Guggenheim-Rio exacerba a condição museu-shopping-parque temático ao sintetizar, em território latino, os estereótipos dos 'trópicos' do europeu colonizador e do 'melhor das férias tropicais' do norte-americano".

Informações retiradas de matérias jornalísticas publicadas pela BBB Brasil e pelo Fórum Permanente. Dados de referência:

BBC BRASIL. Guggenheim critica o Rio por veto ao museu. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/07/030704_krensapfn.shtml>. Acesso em: 20 de fev. 2016.

FÓRUM PERMANENTE. Guggenheim-Rio é visão estereotipada do Brasil, por Ligia Nobre. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero2/ligia-nobre>>. Acesso em: 20 de fev. 2016.

Krauss, quando falam da modificação do perfil dos gestores de museus e da naturalização das táticas de compra e venda no mercado de obras de arte, respectivamente.

Increasingly, it seemed that museums were not only being sponsored by corporations, but that their practices were becoming entirely interwoven with a corporate model, effectively blurring the boundaries between the world of museums, the world of Hollywood, the world of fashion design, while also creating a convergence of interests between these powerful economic sectors. The “blockbuster exhibition,” for instance, is a vocabulary borrowed from the film industry and would seem to epitomize this trend. These kinds of collaborations, along with the expansion of museum facilities—in particular, the ascendance of the museum restaurant and shop, and the restructuring of professional practices like the turn to MBA’s instead of Phd’s—have given rise to a recurring complaint in the mainstream media that museums are increasingly transforming into theme parks or shopping malls, those vulgar symbols of commodity culture that are consumer-driven and unmistakably low. (MATHUR, 2005, p. 700)

Para Mathur, esse processo de aproximação dos museus do universo das corporações já é bastante visível. O que está em jogo, na atual conjuntura, vistos exemplos como o da expansão do Guggenheim, é que os museus têm adotado comportamentos de corporações multinacionais. O que a autora questiona, neste sentido, é a real necessidade de existência de uma sede de um museu como o Guggenheim em outros países e quais interesses esse tipo de projeto expansionista reserva para eles. Ou seja, a questão não estaria necessariamente no processo de globalização em si, que resulta da maior e mais rápida mobilidade de pessoas, capitais, bens de consumo e ideias, mas no interesse corporativo em alavancar esse processo.

My argument, therefore, is that we need to distinguish between different kinds of globalisms that appear to co-exist in our current exhibitionary landscape. The latter refers to our contemporary global complex of display-based phenomena including (but not exclusive to) the broad range of biennials and triennials, mega-museums, blockbuster exhibitions, festivals of culture, world expositions, and science, natural history, and anthropology museums that coexist and compete at any given moment. We need, for instance, to identify those cosmopolitan practices that are socially progressive, worldly, enlightened, and that potentially challenge the dominance of western cultural institutions, and distinguish them from the western pretensions to globalism by local elites like Thomas Krens or George Bush. (MATHUR, 2005, p. 702)

Infere-se do excerto acima que a preocupação da autora reside no uso ideológico destas instituições, com a finalidade de propagar a cultura ocidental, mais uma vez, como forma de dominação de outros povos. Esse uso ideológico da cultura, por parte das elites por ela apontadas, não seria algo novo, vistos os processos de

colonização e imperialismo que modificaram fortemente diversas culturas no decorrer dos séculos. Porém, a autora chama atenção para o fato de este processo alcançar outros contornos no mundo globalizado.

Uma controvérsia interessante que Mathur aponta se refere ao uso dos termos "museu universal" e "museu global", sendo este último utilizado por Krens para se referir à pretensa característica que o Guggenheim assumiria no contexto expansionista. O termo "museu universal", utilizado para caracterizar as primeiras instituições museais que surgiram do projeto iluminista do século XVIII, como o Louvre e o Museu Britânico, por exemplo, se referia às próprias coleções dos museus, que transcendiam a barreira nacional, incorporando elementos de outras culturas. Uma das críticas mais contundentes a estes espaços, se refere à não repatriação, ou seja, à não restituição a outros países de objetos que lhes foram tomados em situações históricas diversas²³. Assim, a autora questiona: "(...) what kind of ideological work is sustained by this particular notion of the 'global' or 'universal'?" (MATHUR, 2005, p. 703). Para ela, a análise crítica das condições históricas que conformaram os primeiros museus fez com que emergissem suas contradições. No momento atual, o retorno da arquitetura monumental, ou seja, da ideia de museu-monumento, agora revestida do tom corporativo que a rege, é vista com preocupação pela autora, pois parece enveredar os museus novamente no âmbito da ideologia imperialista, que fez com que Europa e Estados Unidos fossem, durante tanto tempo, tidos como centro do mundo.

Scholars across the humanities and social sciences have increasingly begun to map the constitutive effects of the history of colonial relations on the collections and institutions of both the metropole and the colony, bringing a uniquely cosmopolitan perspective to the cultural production of the modern era. Not only has such a critical genealogy restored a picture of global interdependence to the modern history of cultural display, it has also begun to illuminate some of the problems

²³ María Bolaños, no texto "El museo, identidad y memoria" que compõe a obra "La memoria del mundo: cien años de museología (1990-2000)", fala sobre a questão da repatriação de obras que estão em museus considerados "universais". Ao se referir às peças do Paternon grego que estão no Museu Britânico, a autora diz: "Hace unos seis meses me atreví a sugerir que los mármoles (del Partenón) debían ser devueltos a Grecia. Desde entonces se ha desencadenado una pequeña tormenta. Pero más interesante para mí es que después de una entrevista en la BBC he recibido cientos de cartas de apoyo de particulares y de organizaciones, procedentes de Inglaterra. Gracias a esas cartas he podido comprobar el amor del pueblo inglés por la justicia y la belleza" (BOLAÑOS, 2002, p. 303-304). A autora trabalha com a perspectiva do museu enquanto lugar de memória e construção afetiva. Dessa forma, respeitar o diálogo com o "outro" seria construir um museu de visão ampla, com alteridade. Os exemplos demonstrados no texto, que vão da América Latina à Europa, demonstram bem como a construção de um museu sem um olhar mais próximo e sem o contato direto com esse "outro" do qual nele se fala pode ser falaciosa. Dessa forma, sua sugestão referente à repatriação seria uma forma de resgatar a memória e o laço afetivo que são de direito do povo grego.

and politics of contemporary exhibitions and our conceptual strategies in the postcolonial world. (MATHUR, 2005, p. 704)

Deste modo, o que podemos inferir deste tópico é que a engrenagens da indústria cultural, aprofundadas e universalizadas para todos os espaços da vida social, chegam aos museus contemporâneos, ainda que com certa resistência, dados os questionamentos acerca do papel que o museu ocuparia na modernidade, já que se via ainda como sua principal característica a preservação mnemônica de um passado ultrapassado. A transformação do museu, nessa perspectiva, se dá também com a transformação da própria noção de memória, numa sociedade que cria e recria mecanismos tecnológicos para que possamos lembrar e guardar conosco os momentos importantes que vivemos. Nesse sentido, não seriam a câmera fotográfica digital, o computador, o *smartphone*, o *tablet* e, até mesmo, as diversas redes sociais, recursos tecnológicos que buscam, para além de entreter, registrar e/ou guardar momentos que para nós são importantes? Não seriam estes recursos também utilizados pelos *mass media* como forma de publicizar fatos que são caros à nossa compreensão da história atual? E as escolas, universidades, museus e demais instituições educacionais e culturais, também não se utilizam destes mesmos mecanismos para reter informações e repassá-las a seus alunos e visitantes?

Assim, tanto no âmbito individual quanto no coletivo, o ato de lembrar se faz cada vez mais presente em nosso cotidiano, bem como, em contraponto, o ato de esquecer também se faz presente, dada a rapidez com que estas informações, ou seja, as diversas memórias, fluem na contemporaneidade. Os museus, dessa forma, atuam nestes diversos polos: de referendar existências passadas, de exibir também as memórias de um passado hiper recente e, até mesmo, de relegar ao esquecimento determinados aspectos da história social e da vivência do presente, dados os recortes temáticos que projetam. Ou seja, de forma similar a outras instituições, os museus se atrelam às demandas que ensejam a indústria cultural, conformando o que podemos chamar de "indústria museal", termo que acredito não estar ligado meramente ao desenvolvimento físico, cada vez mais rápido e eficiente de novos museus e exposições ao redor do mundo, mas à mentalidade administrativa, corporativa, política e ideológica que permeia a transformação tanto dos modelos de gestão museal quanto das formas de elaboração e publicização das exposições.

Entretanto, vale salientar que, no decorrer deste tópico, explorei a visão de autores que versam sobre os efeitos dessa indústria na criação das obras de arte e em sua exibição em museus voltados à arte moderna ou contemporânea. Essa relação profunda dos pesquisadores com as reflexões acerca do objeto artístico é proposta não só pelos autores explorados neste tópico, mas também pelos teóricos da Escola

de Frankfurt que analisei até então, como Adorno, Horkheimer e Benjamin, que partem da compreensão primeira do objeto artístico para analisar o universo da cultura. Para Hannah Arendt, são as características inerentes às próprias obras de arte - sua durabilidade, seu potencial de imortalidade e sua função inespecífica no processo de formação vital da sociedade -, que as diferenciam dos demais objetos de uso. Estes elementos fazem com que diversos pensadores as tenham como base primeira para compreender a cultura.

Por esses motivos, qualquer discussão acerca de cultura deve de algum modo tomar como ponto de partida o fenômeno da arte. Enquanto que a objetividade de todos os objetos de que nos rodeamos repousa em terem uma forma através da qual aparecem, apenas as obras de arte são feitas para o fim único do aparecimento. (ARENDR, 1979, p. 263)

Contudo, apesar de também lançar mão do objeto artístico para explicar os ditames da indústria cultural e a entrada dos museus em seu âmbito de atuação, buscarei expandir essa percepção acerca da cultura ao incluir em seu bojo os objetos e fenômenos científicos que compõe as exposições dos museus e centros de ciências. Ou seja, a proposta para este próximo tópico é de aproximar os universos da cultura e da ciência, ao rememorar esta última como parte fundamental do fazer social e da história humana e, a partir desta explanação acerca da chamada "cultura científica e técnica" e de seus desdobramentos, falarei dos centros de ciências e de sua intrínseca relação com a grande ciência, quer seja, com a Teoria Tradicional e seus métodos de racionalização, e com a indústria cultural.

2.4 O papel dos centros de ciências na indústria cultural

Como vimos no decorrer do primeiro capítulo deste trabalho, os centros de ciências são conceituados como espaços museais que incorporam, além de objetos científicos, conjuntos de ideias, fenômenos e princípios das ciências que são explicados aos visitantes de forma lúdica, seja a partir de aparatos tecnológicos e jogos interativos seja por meio de painéis contendo linguagem de apoio simples e direta. Para Jean Caune (2014), os centros de ciências, assim como os demais museus de ciências, fazem parte de um complexo universo de instituições, bem como de atores sociais, como jornalistas científicos e mediadores culturais, e dispositivos, como os *mass media*, as exposições, as experiências científicas etc., que buscam divulgar conhecimentos científicos e técnicos. Estes mecanismos de divulgação e as políticas públicas que os mantêm são partes fundamentais do que o autor chama de "cultura científica e técnica". Portanto, é a partir das reflexões acerca da inserção da ciência no âmbito da cultura que buscarei explicar como os centros de ciências se

apresentam como ferramentas poderosas em ambos os âmbitos, sendo um dos equipamentos mais eficazes na difusão dos conhecimentos científicos, por estabelecerem perspectivas de gestão administrativa e expositiva que bebem da fonte dos parâmetros que regem a indústria cultural. Dessa forma, para explicar o papel que os centros de ciências exercem no bojo da indústria cultural, desdobrarei este tópico em três blocos temáticos. O primeiro, relacionado às reflexões acerca da inserção das ciências no âmbito da cultura. O segundo, relativo ao fenômeno de espetacularização das ciências e ao uso de abordagens educativas pelos centros de ciências. E o terceiro, sobre os objetos que constituem os centros de ciências e sua perspectiva de reprodutibilidade técnica. Acredito que estes três fatores sejam de suma importância para compreendermos como as características inerentes aos centros de ciências fazem com que este modelo de instituição museal seja fruto primogênito da união entre a indústria cultural e o universo dos museus.

2.4.1 Cultura e ciência: áreas afins ou segmentos distantes?

Antes de enveredarmos pelos caminhos que levaram ao fortalecimento dos centros de ciências e sua relação com indústria cultural, é importante que tenhamos em mente as transformações, correlatas a esse movimento, que buscaram enlevar o fazer científico, e sua posterior divulgação, como manifestações do campo da cultura na sociedade moderna.

Nesse sentido, Caune inicia sua explanação dizendo que "as ciências propõem um saber sobre as 'coisas' do mundo. Esses saberes são uma representação do mundo, ao lado de outras representações, tão eficientes quanto elas no mundo social: as da arte, das humanidades, da política, da experiência prática" (CAUNE, 2014, p. 91). Ao colocar as ciências no mesmo âmbito dos demais fazeres humanos, o autor nos instiga, preliminarmente, a repensá-las com vistas em sua perspectiva de representação das "coisas" do mundo, ou seja, como uma das formas, e não como forma privilegiada, única e verdadeira de projetar os saberes humanos. Historicamente, a ciência se institucionaliza a partir da segunda metade do século XIX, no conjunto das transformações da sociedade industrial, enquanto forma de estruturar e racionalizar os saberes humanos por meio de métodos. Estes métodos, que permeiam a produção das ciências naturais e exatas, posteriormente também vão organizar as ciências humanas e sociais. Hoje naturalizadas, as formas de produzir as diversas ciências, contudo, são colocadas em confronto tanto umas com as outras quanto com a sociedade que as engendra.

Hoje, as ciências da natureza, empíricas e analíticas, se defrontam com o olhar das ciências sociais e humanas, das ciências do espírito, históricas e hermenêuticas. Essas ciências não são as únicas a serem submetidas à compreensão de sua natureza, de sua história e de seu sentido; o mesmo vale para o universo das técnicas. Estas, cada vez mais articuladas com as ciências da natureza, são também dispositivos de mediação de uma sociedade do conhecimento, na ordem do dia, a partir do momento em que as técnicas da informação e de comunicação se desenvolveram em ligação com as produtoras de conteúdo. (CAUNE, 2014, p. 92).

Assim, o fazer científico e os diversos discursos dele advindos, são motivo também de apreciação e escrutínio públicos. Espera-se das ciências e das técnicas, cada vez mais, que suas teorias possam ser aplicadas na produção industrial e que estas tecnologias por ela criadas possam fazer parte da economia de mercado e da sociedade de consumo, fatores que evidenciam seu valor de uso em detrimento de outras áreas de conhecimento, como a arte. Contudo, para Caune, se antes as ciências e as técnicas eram consideradas como tábuas de salvação para a humanidade imersa na lógica do progresso, agora muitas de suas práticas são tidas pela opinião pública com desconfiança e, até mesmo, desaprovação. "As ciências e as técnicas não são mais consideradas como o foram no desenvolvimento da filosofia do século das Luzes: instrumentos de um progresso que conduz irrefutavelmente ao progresso social e moral. Determinada visão positivista da ciência mostrou seus limites" (CAUNE, 2014, p. 92).

Como podemos perceber, até então, a explanação de Caune em relação à cultura científica e técnica é similar às questões levantadas no primeiro capítulo deste trabalho acerca da importância da divulgação científica e às colocações de Adorno e Horkheimer, dispostas neste segundo capítulo, sobre a racionalidade científica e a derrocada do esclarecimento como força motriz de transformação da sociedade. Contudo, um dos pontos-chave trabalhados pelo autor se refere à união das noções de ciência e de técnica na sociedade contemporânea. Ele faz uso do termo "tecnociência" para se referir a esse processo de articulação entre ciência, técnica e desenvolvimento tecnológico e industrial. Para melhor definir o conceito, o autor rememora a primeira vez em que foi utilizado na literatura francesa, pelo filósofo Gilberto Hottos e, em seguida, retomado e desenvolvido pelo sociólogo das ciências Bruno Latour, na obra *Ciência em ação*, publicada em 1987. Nesta obra, Latour (2011) expõe, inicialmente, as dificuldades ainda existentes em perceber, nas diversas disciplinas, a articulação da tríade "ciência, tecnologia e sociedade" enquanto objeto de estudo. Sendo o autor um dos fundadores dos "Estudos Sociais das Ciências e das Tecnologias", ele lança mão de diversos exemplos de aplicação prática das ciências e das técnicas e suas implicações no universo das relações humanas, a fim de

demonstrar as controvérsias existentes nos mais diversos campos de estudo e produção científica. Com isso, ele cria sete passos metodológicos que servem como diretrizes para aqueles que desejam se aprofundar nesse objeto de estudo. A demonstração destas “regras” conduz o leitor a uma análise minuciosa da produção tecnocientífica de dentro para fora, ou seja, das relações criadas dentro dos laboratórios, centros de pesquisa e universidades, e como os saberes produzidos por essa rede de atores sociais são divulgados, absorvidos e experimentados por aqueles que estão do lado de fora dessa comunidade. O que autor aponta, em suma, é que as ciências e as técnicas são construções sociais e, enquanto tais, são produzidas por uma gama de atores, que vão dos pesquisadores aos industriais, políticos e consumidores que se associam em um complexo emaranhado de relações socioeconômicas. Baseado nas perspectivas teóricas de Latour, Caune afirma que

Pela diversidade de atores implicados e a multiplicidade das aplicações que intervêm cada vez mais no mundo dos "negócios humanos" (saúde, comunicação, proteção do meio ambiente, atividades militares ou de vigilância e de controle), as ciências e técnicas suscitam discursos que mostram a inserção das ciências na sociedade e manifestam múltiplas representações da ciência e das técnicas. Não são unicamente as ciências sociais que devem ser convocadas para o debate, mas também as disciplinas das ciências humanas que se interrogam sobre as representações e os discursos. As ciências e as técnicas fazem parte de uma cultura contemporânea em construção. Cultura enquanto relações interpessoais e sociais nas quais intervêm os dispositivos técnicos; cultura enquanto narrações do futuro que constroem a ciência e as técnicas; cultura enquanto formas simbólicas. (CAUNE, 2014, p. 93)

Portanto, ao referir-se à cultura científica e técnica como parte de uma cultura contemporânea em construção, o autor passa a refletir sobre a sua identidade, fator crucial para compreender qualquer movimento cultural. Nesse sentido, Caune nos diz que são múltiplos os discursos que buscam construir essa identidade e variadas as áreas do conhecimento que se entrelaçam no sentido de refleti-la, tais como as Ciências da Informação, a Epistemologia, a História e a Filosofia das ciências, bem como os Estudos Sociais das Ciências e das Tecnologias. Tendo como base a ideia de que as ciências e as técnicas são construções sociais, os discursos que provém destas áreas se focam nas questões políticas e ideológicas que cercam o tema e, também, em debates correlatos e amplos que buscam em diversos objetos de estudos a relação entre "ciência, tecnologia e sociedade"²⁴.

²⁴ Os museus, não raro, são estudados no sentido de para refletir essa tríplice relação. No primeiro capítulo deste trabalho, autores como Maria Margaret Lopes, Christian Heath e Dirk vom Lehn, Fernando Bragança Gil e Bruno Jacomy, por exemplo, buscam enveredar por essa área do conhecimento museológico. Outros autores como Susan Leigh Star, Eilean Hooper-Greenhill, Tony Bennett, Donna Haraway, Steven Shapin, Dominique Pestre,

No que se refere à ação cultural relacionada às ciências e às técnicas, ou seja, às manifestações que comunicam e refletem as identidades no campo da cultura científica, Caune nos diz que é preciso avaliarmos as experiências desenvolvidas a partir dos anos de 1960 e 1970, para compreendermos os avanços, as tensões e a atualidade destas práticas. Para o autor, a noção prática da cultura científica, entendida em seu intento de difusão dos conhecimentos produzidos, busca estabelecer relações entre pesquisadores e público. Contudo, a divulgação científica, enquanto elemento necessário para mediar essa relação, encontra diversas tensões pelo caminho. Para explicar estas questões, o autor utiliza como exemplo a criação de uma frente de animação científica, por parte de cientistas franceses, em 1968, na Casa da Cultura de Grenoble, espaço cultural que abriga diversos tipos de eventos públicos. A proposta dos cientistas era de colocar as ciências exatas e naturais em patamar correlato às experiências propostas pelo teatro e as artes plásticas. Com isso, passaram a elaborar na casa de cultura atividades de divulgação científica como exposições, sessões de filmes e debates que estabelecessem contato entre pesquisadores e técnicos e o público do local. A avaliação que Caune faz desta experiência traz importantes elementos para refletirmos sobre as tensões entre pesquisadores e público que envolvem as ações de divulgação científica, como podemos inferir do excerto abaixo.

Os problemas específicos colocados pela prática das manifestações de cultura científica são os da difusão dos conhecimentos científicos para um grande público. "Colocar a ciência ao alcance de todos", "despertar a curiosidade e o gosto pela cultura científica", "apresentar a ciência", estas são fórmulas que marcam os relatórios, os artigos, os projetos. O público queria ver para compreender, ele tinha uma preferência pelos temas que o fascinavam desde sempre (astronomia, origem do homem...). Por conseguinte, o público estava à espera do espetacular. Os cientistas, por sua vez, queriam passar seus conhecimentos. É nessa tensão produtora de inovação que se situou o problema da divulgação dos conhecimentos: encontrar a convergência entre manifestações espetaculares e uma abordagem educativa. (CAUNE, 2014, p. 99)

As questões relatadas pelo autor nos colocam frente a frente com as demandas que envolvem a criação e desenvolvimento dos centros de ciências modernos. Afinal, é a perspectiva de espetacularização da grande ciência, atrelada às abordagens educativas, que movem sua ação cultural e conferem a tônica para a formulação tanto científica quanto ideológica destes espaços. Não obstante, é importante observarmos que, ao passo que Caune enxerga como importantes as

entre outros, ainda que não citados diretamente nesse trabalho, fazem parte desse corpo de estudiosos que, em maior ou menor medida, refletem sobre os museus e sua relação com a ciência, a tecnologia e a sociedade.

análises das experiências de divulgação científica dos anos de 1960 e 1970, é nesse mesmo período histórico que, segundo Padilla (2001b), se dá o fortalecimento do movimento dos centros de ciências, a partir da criação do *Ontario Science Centre*, no Canadá, e do *Exploratorium*, nos Estados Unidos, ambos datados de 1969, instituições que serviram como modelo para a criação de centros de ciências em outros países. Dessa forma, podemos depreender que os centros de ciências, em meio a um contexto histórico de avanços tecnológicos e de aprofundamento da lógica da industrial cultural no âmbito das instituições, conseguem capitalizar um determinado anseio do público pela compreensão de grandes temas das ciências, evidenciando-os de forma atrativa e espetaculosa e é sobre estas faces características dos centros de ciências que versarei no tópico seguinte.

2.4.2 O espetáculo científico e a atração do público

Arrepiar os cabelos em um gerador de *Van de Graaff*, sentir a corrente elétrica passar pelo corpo por meio de uma máquina de *Wimshurst*, presenciar uma reação explosiva em um Laboratório de Química, manusear modelos expandidos que representam uma estrutura celular, ver de perto a monumentalidade de uma réplica de esqueleto de Tiranossauro, acompanhar as fases de desenvolvimento de uma borboleta, interagir com a tela de um computador ou *tablet* para aprender sobre diversos temas do universo científico... Estas são algumas das experiências propostas pelos centros de ciências. Muitas delas são similares às vivências próprias de um museu de ciências tradicional, de um zoológico ou de um parque temático, contudo, os centros de ciências aglutinam estes experimentos em um só lugar. Este amplo espectro temático, atrelado à perspectiva de divertimento com aprendizado, são elementos que habitam a constituição destes espaços e servem não só como base para a formulação de suas atividades, mas como mecanismos publicitários para atrair visitantes.

No campo das definições gerais sobre centros de ciências, algumas expressões indicam essa proximidade com a perspectiva de entretenimento, lazer e recreação proposta por estes espaços. Padilla (2001b, p. 116) utiliza o termo "enfoques lúdicos" para se referir a esta característica, já Valente, Cazelli e Alves (2005, p. 189) os tratam como "espaços que provocam, atraem, seduzem e motivam o visitante". Contudo, apesar de, aparentemente, o entretenimento enquanto aliado da educação ser uma prática potencialmente transformadora no campo do aprendizado, existem controvérsias que acredito serem fundamentais para pensarmos sobre o tema.

Jorge Padilla, quando reflete sobre a relação entre aprendizagem e recreação nos centros de ciências, atenta para os temores que envolvem o tema, no sentido de estes espaços, "en su afán por atraer público y ofrecerle experiencias satisfactorias, no estarán dejando de lado su propósito educativo esencial y estarán convirtiéndose en gigantescos patios de juego (PADILLA, 2001b, p. 124). Para o autor, estas preocupações nem sempre são infundadas, mas parecem, mesmo que de forma implícita, basear-se em um modelo linear que contrapõe educação e entretenimento. Para construir seu argumento, o autor se utiliza de dois modelos gráficos propostos por Alan Friedman no artigo "Vive la différence: Differentiating science-technology centers from other leisure-time enterprises", de 1996. No primeiro gráfico, o autor propõe um modelo linear onde estão dispostos um centro de ciências de modelo "academicista", um "museu da criança" e um "parque de diversões". O primeiro modelo, academicista, estaria mais próximo do âmbito da educação, enquanto o museu da criança estaria mais próximo do parque, ou seja, da perspectiva de entretenimento. O centro do gráfico representa uma área de equilíbrio entre estas duas perspectivas.



Gráfico 3. Modelo linear "de transição" entre educação e recreação.

- Un centro de ciencias "academicista (A) seleccionaría una mezcla de educación - entretenimiento distinta a la de un "museo del niño" de corte recreativo (B), o un parque de diversiones (P). Aquí, (E) representa un balance entre ambas variables.

- La mezcla tiene importantes efectos sobre la elección del público-meta; el tipo y propósito de las actividades; el diseño de espacios, ambientación, exhibiciones y exposiciones; y las estrategias de mercado de la institución.

Fonte: FRIEDMAN, 1995, apud PADILLA, 2001b, p. 124

No segundo gráfico, os eixos educação e entretenimento não estão dispostos em polos distintos de uma linha reta, mas em um eixo perpendicular, como variáveis independentes, ou seja, não são tidos como funções necessariamente excludentes. Dessa forma, o autor indica a possibilidade de haver muito entretenimento e muito aprendizado em um mesmo espaço, bem como pode haver muito pouco de ambos ou mais de um e menos de outro.

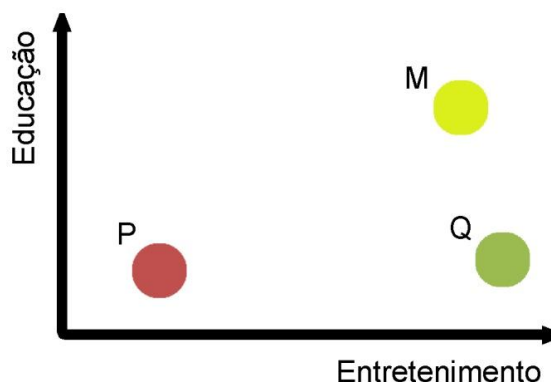


Gráfico 4. Modelo ortogonal "independente" entre educação e recreação.

- Es posible tener mucho entretenimiento y aprendizaje (M); o muy poco de ambos (P); o más de uno y menos del otro (Q).

- Hipótesis: La educación y el entretenimiento no son funciones mutuamente excluyentes, sino variables mutuamente independientes.

Fonte: FRIEDMAN, 1995, apud PADILLA, 2001b, p. 125

Contudo, apesar de ser didática e apresentar as possibilidades que estão abertas aos centros de ciências no campo do entretenimento com aprendizagem, essa compreensão gráfica explica pouco sobre o tipo de entretenimento e sobre o tipo de educação que está presente nas instituições. Nesse sentido, para apontar os caminhos para essa discussão, retomo o texto lançado por Ulpiano Bezerra de Meneses em 2000, "Educação e museu: sedução, riscos e ilusões". Nele, o autor delimita pontos que caracterizam a relação entre museus e educação como um todo, mas as reflexões por ele propostas nos servem de base para pensarmos também a especificidade dessa relação para os centros de ciências. De antemão, Meneses ressalta que, atualmente, as instituições museais têm visto no campo da educação não somente suas potencialidades e usos estratégicos, mas práticas que justificam sua própria existência, como forma de se livrar de estigmas do passado, ou seja, de mostrarem-se úteis à sociedade não pelo papel primeiro que adotam, de enfrentar os objetos materiais, mas pelo caráter educativo que podem projetar para a sociedade. O autor nos diz que "é preciso estar atento, porém, para os riscos de a educação transformar-se numa cômoda tábua de salvação, anestesiando as consciências e responsabilidades profissionais que não se empenham nas exigências amplas, rigorosas e profundas que a ação educacional imperiosamente determina" (MENESES, 2000, p. 93).

Apontado esse diagnóstico, o autor passa a refletir sobre a maneira como a memória e a identidade são tratadas nos museus contemporâneos, fatores que considera preponderantes em sua atuação não para simplesmente rememorar o passado, mas para atender a demandas do tempo presente. Para ele, esta problemática é trabalhada por meio de certo "automatismo da moda" quando do

estabelecimento dos objetivos educacionais e das práticas pedagógicas aplicadas pelas instituições. Esse automatismo faz com que a memória seja tratada como mero processo de resgate de recordações e a identidade seja entendida como parâmetro estático no processo educativo, e não a partir de suas naturezas iminentemente ideológicas e dinâmicas. Essa questão reside, para o autor, na não neutralidade dos campos da memória e da identidade, ou seja, a ideologia que carregam nem sempre é aprazível e de entendimento rasteiro, o que demanda uma capacidade crítica por parte dos museus ao exporem as contradições destes campos.

Que significaria, então, uma ação educativa dos museus no tocante as problemas da memória e da identidade? Colaborar na *construção* ou *reforço* e *valorização* das identidades e memórias, essências puras (ou, quando impuras, que se impõe purificar)? É o caminho mais fácil, imediato e de uma eficácia de resposta rápida. Mas também é de novo enredar-se complacentemente numa miragem ideológica, ainda que se sustente, agora, falar da "boa" ideologia... A mim me parece que um museu que se transforma no arauto de identidades e memórias concretas, ahistóricas, reificadas, é tudo menos educador. (MENESES, 2000, p. 93)

Com isso, Meneses nos diz que é somente por meio do comportamento e da formação críticas, que os museus podem trabalhar as complexidades que habitam os debates sobre identidade e memória. Para ele, "identidade e história não podem ser *objetivos* de um museu, mas *objetos* seus de tratamento crítico - até mesmo para fundamentar a ação educacional legítima e socialmente fecunda" (MENESES, 2000, p. 95) [grifo do autor]. Contudo, em sua análise, o autor não acredita que estas perspectivas estejam no horizonte de atuação dos museus contemporâneos, já que seus esforços estão em atualizar os conteúdos e torná-los palatáveis, ou seja, em simplificar linguagens e tornar os debates mais acessíveis ao público, fatores que considera fundamentais dentre os parâmetros que devem reger a linguagem museológica, mas que não devem eliminar as complexidades referentes aos objetos de estudo, o que, não raro, acontece. Para o autor, as simplificações rasas distanciam os museus do campo do conhecimento, reduzindo suas exposições em um emaranhado de informações. Dessa forma, a preocupação com a informação dos conteúdos ao invés de uma formação crítica que busque questioná-los, tem aproximado os museus da lógica do entretenimento de mercado, como podemos perceber a partir da leitura do trecho abaixo.

Enquanto a *informação* for a preocupação dominante dos museus, asfixiando a formação (obrigatoriamente crítica) num oceano indistinto de informações, que missão educativa estará sendo cumprida? Pior ainda, alternativa que vem ganhando corpo é a do alinhamento do museu com o universo do divertimento e do espetáculo e, principalmente, do mercado cultural. Nada a opor a que

o museu funcione como espaço de divertimento e se deixe penetrar pela presença do capilar do mercado. O problema começa quando o museu se subordina à lógica do divertimento e do mercado e faz seus objetivos e procedimentos do divertimento e do mercado. Não escapa a nenhum observador agudo que os museus vêm sendo cada vez mais (resistivelmente) aliciados pelas vantagens da indústria cultural, da comunicação de massas, do mercado simbólico (que é, antes de mais nada, mercado), do show-business. A diretriz educacional, na procura de atrair o público, parece ser a infantilização da linguagem. Assim, para redimir-se do elitismo, o museu pode, muitas vezes, iludir-se por um populismo sem responsabilidade política, esquecendo-se de que populismo e elitismo têm a mesma matriz autoritária - imprópria, como todos sabemos, para a verdadeira educação. (MENESES, 2000, p. 96) [grifo do autor]

Nota-se que o autor, apesar de não se opor à presença do mercado nas instituições e à ideia do museu enquanto espaço para o divertimento, critica a maneira pela qual a educação tem sido utilizada como parâmetro para atrair mais visitantes, atrelando-se, dessa forma, ao tipo de divertimento proposto pela indústria cultural que, como vimos na obra de Adorno e Horkheimer, não tem no entretenimento uma ferramenta para a reflexão. Assim, o caráter iminentemente a-histórico de grande parte dos centros de ciências, que demonstram os princípios e fenômenos científicos a partir de experimentos e aparatos tecnológicos, tem muito a ver com essa ideia de educação e divertimento de baixo teor reflexivo apontada pelo autor. A concepção de interatividade proposta pelo museio de parte desses equipamentos (que como vimos no capítulo anterior a partir da obra de Heath e Lehn, se diferencia e se distancia da noção de interação social entre os visitantes), em especial os que sustentam os chamados jogos educativos, são também motivo de crítica do autor quando ele trata da questão dos *living museums*.

A noção de interatividade, quase sempre, ainda que consiga superar o padrão *hit-and-run* dos museus de ciência e tecnologia (em que se acionam os botões, mas não se tem paciência de esperar os resultados que tal ação provoca), fica no patamar do videogame: as respostas já estão previamente circunscritas, as opções demarcadas e o jogo se assemelha ao comportamento de cobaias em laboratórios de psicologia experimental. Tais procedimentos, desenvolvem, sem dúvida, grandemente, a psicomotricidade, mas deixam inúmeras exigências a descoberto, além de hipertrofiar formas de percepção e atenção, atrofiando outras. (MENESES, 2000, p. 99) [grifo do autor]

Os aparatos, experimentos e jogos educativos, podem ser vistos como modelos pedagógicos que representam uma perspectiva de memória concreta para a cultura científica e técnica, ou seja, seu mero museio enquanto experiência fenomenológica, se não atrelado a uma compreensão dos aspectos sociais, históricos e ideológicos no bojo das exposições, tende a transformá-los mais em objetos com finalidade de divertimento do que necessariamente em objetos de uso educativo,

entendendo-se a educação enquanto processo legítimo de questionamento e crítica sociais ou, no caso específico, do próprio fazer científico.

Dessa forma, Meneses aponta que um dos caminhos possíveis para pensar a educação nos museus contemporâneos se dê mais pelas perguntas do que pelas respostas que trazem em suas exposições, ou seja, "para desempenhar consciente e eficazmente seu papel educacional, seria indispensável que o museu se reconhecesse como um lugar, por excelência, mais de *perguntas*, do que de *respostas* (...)" (MENESES, 2000, p. 97). O enfiamento dos objetos, característica imanente dos museus, deve ser, portanto, o mote para a formulação destes questionamentos e oportunidade para propor uma educação para o mundo material. A questão do objeto para os centros de ciências enseja a abertura do próximo tópico. Buscarei, a partir da análise do tipo de objeto que compõe suas exposições, demonstrar sua aptidão para a reprodução técnica, o que acaba ensejando a criação de um modelo de museu também reprodutível.

2.4.3 A reprodutibilidade do aparato tecnocientífico e do modelo de museu

Como vimos nos tópicos anteriores, a noção de reprodutibilidade técnica é trabalhada por Walter Benjamin (1985) para refletir sobre a sociedade moderna a partir das obras de arte, sendo estas, para Hannah Arendt (1979), os elementos primeiros para compreender as dinâmicas da cultura. Logo após, vimos a partir da obra de Caune (2014) que as ciências e as técnicas, enquanto construções sociais, se circunscrevem de diversas maneiras no âmbito da cultura humana. Dessa forma, os museus de ciência e tecnologia podem ser vistos como palco para expor os objetos advindos da produção científica, quer seja, da cultura científica e técnica que emerge deste âmbito. No âmbito da divulgação científica, diz-se que estes espaços representam pontes entre o saber que se produz nos laboratórios e centros de pesquisa e o todo da sociedade. Nessa linha de pensamento, Loureiro (2003) ressalta que, ao enxergarmos a divulgação científica como um processo de técnicas de recodificação de linguagem que busca dialogar com o público geral, podemos estender esse conceito aos museus e suas exposições, de forma a legitimá-los como importantes instrumentos de comunicação da cultura científica e técnica para a sociedade.

Em face do exposto, acreditamos que os museus científicos constituir-se-iam espaços de divulgação científica, tendo em vista buscarem "(...) transferir aos não-iniciados informações especializadas de natureza científica e tecnológica" (Bueno, 1985, p. 1422) valendo-se da recodificação da linguagem semântica e não-semântica - instrumentos e/ou produtos científicos e tecnológicos

tornados objetos musealizados. A instrumentalização e ênfase no objeto musealizado constituem os mais expressivos elementos que diferenciam a instituição museológica dos demais meios de divulgação científica. (LOUREIRO, 2003, p. 91)

Sendo o objeto, quando musealizado, um dos elementos mais básicos que diferenciam os museus dos demais canais de divulgação científica, faz-se imperativo que reflitamos sobre o caráter destes objetos e quais as referências que partilham no mundo material. Para Meneses (1994), "(...) no caso dos museus de ciência e tecnologia, as exposições ou se apresentam comparáveis às dos museus históricos, ou funcionam (particularmente nos centros de ciência) como espaços de demonstração - às vezes espetaculosa - de conceitos e problemas científicos, e não para apresentação de documentos" (MENESES, 1994, p. 26). No primeiro caso, o autor se refere aos museus de ciências tradicionais, aos ecomuseus e aos museus de indústria, que apresentam, principalmente, objetos históricos preservados em suas exposições, daí a comparação com os museus históricos. No segundo, quando fala da especificidade dos centros de ciências, nos apresenta o objeto enquanto "espaço de demonstração" que não visa a "apresentação de documentos", ou seja, enquanto representação de um fenômeno científico do qual não se faz emergir uma historicidade. Nessa mesma linha de raciocínio, Guarnieri, no projeto para a Estação Ciência, enfatiza que

Num museu de ciências, o objeto é, sobretudo, o princípio científico, o experimento, a lei representada através de artefatos que, nem sempre, se revestem da aura da originalidade; a maior parte dos materiais expostos em um museu *de ciência* (não falo de museus de História da Ciência) é constituída por modelos, ou seja, por *representações*, que, neste caso, devem ser não apenas fielmente ilustrativas, mas duplamente representativas, na medida em que, além de representação do fato científico, se lhes exige a fidelidade enquanto modelo (o que seria quase "um modelo dos modelos"). (GUARNIERI, 1986, p. 283) [grifo da autora]

O uso da expressão "aura de originalidade" no trecho acima nos remete ao conceito benjaminiano para pensar a obra de arte e a reprodutibilidade técnica. Nesse sentido, o objeto museológico de um museu de ciências, para a autora, se reproduzido fielmente enquanto modelo pedagógico, não necessitaria da perspectiva de originalidade para cumprir sua função dentro do espaço expositivo. Guarnieri, entretanto, não refuta o uso de "eventuais originais" nas exposições de um centro de ciências.

A partir desta breve análise, podemos inferir que um objeto reproduzido para finalidades pedagógicas, quando exposto nos museus de ciência e tecnologia, não tem seu valor cultural comprometido, já que seu uso é iminentemente técnico. A

reprodução de um modelo pedagógico, em si, não representa necessariamente um problema a ser enfrentado, já que os objetos científicos, em geral, assim como as obras de arte, por serem construções humanas, tem prevista sua reprodução. Com isso, vale questionar: porque o debate sobre a reprodutibilidade dos aparatos tecnocientíficos se torna um problema presente neste trabalho?

Uma das possíveis respostas à esta questão está presente na ideia mesma das ciências e das técnicas enquanto elementos da cultura, ou seja, por ser parte fundamental no processo de compreensão da história e do desenvolvimento humanos, a cultura científica e técnica não está menos atrelada à indústria cultural do que outras modalidades no campo da cultura. Portanto, para destrinchar esse ponto de vista, correlacionando-o às práticas expositivas e pedagógicas dos centros de ciências, retomo a noção de esclarecimento e os quatro parâmetros fundamentados quando da análise do conceito de indústria cultural na obra "Dialética do Esclarecimento", de Adorno e Horkheimer (1985): 1) *a cultura enquanto mercadoria reprodutível*; 2) *a padronização do conteúdo e da forma do produto cultural*; 3) *o apelo à diversão como perspectiva primeira para o consumo cultural*; e 4) *a intrínseca relação entre publicidade e indústria cultural*.

Para Guarnieri, os elementos expográficos - originais e representações - dispostos no contexto de um centro de ciências, buscariam extravazar para o domínio público conhecimentos que, não raro, ficam enclausurados nas universidades e laboratórios, sob o domínio de públicos privilegiados. Além dos conhecimentos científicos, "(...) outro objetivo das exposições em museus de ciências é o do *pensamento, o pensar*. Se "conhecer" se refere explicitamente ao já elaborado anteriormente, ao já *conhecido, ao estabelecido*, de que se vai tomar consciência, o "pensar" envolve a *dúvida, a indagação e a descoberta*. Pensar é, de certa maneira, criar" (GUARNIERI, 1986, p. 284) [grifo da autora]. Podemos inferir dos argumentos da autora que os museus de ciências que trabalham majoritariamente no âmbito das representações, para além de disponibilizarem conhecimentos científicos, devem instigar seus visitantes a "pensarem", a se indagarem sobre as coisas do mundo, para que possam "criar", ou seja, transformar a vida ao seu redor.

Entretanto, como vimos no decorrer deste capítulo, o ato de "pensar o pensamento" não é, necessariamente, uma das máximas do racionalismo tradicional em meio à sociedade de consumo e à lógica de mercado. O que se percebe nos centros de ciências que se espalham pelo mundo é a forte ligação com os modelos pedagógicos reproduzidos e com os jogos educativos, que buscam na vivência dos fenômenos, na informação dos conhecimentos científicos e na lógica do *hit-and-run*, como diz Meneses (2000), formas de atrair e entreter o público visitante. O uso de

objetos originais é cada vez menos necessário, bem como os questionamentos acerca da ciência que já foi produzida e daquilo que ainda se está para produzir. Sendo assim, o problema não está necessariamente nos objetos reproduzidos, mas na maneira pela qual sua demonstração e uso são encarados no âmbito dos centros de ciências contemporâneos e, mais ainda, em como estes centros são encarados na lógica da sociedade de consumo. Ao adentrarmos nesse debate, podemos nos questionar: que tipo de ciência está representada por meio destes objetos, ou seja, quais fenômenos e princípios científicos encontramos quando visitamos um centro de ciências? Se estes espaços são pontes entre pesquisadores e público, a ciência que representam perfaz uma simplificação dos conhecimentos que encontramos nas universidades e nos centros de pesquisas?

Com raras exceções, é a grande ciência, ou seja, as ciências e as técnicas que estão marcadamente envoltas pelos métodos do racionalismo científico tradicional, que figuram nos centros de ciências. As teorias basilares de áreas das ciências exatas e naturais, como a Física, a Química, a Biologia e, até mesmo, conhecimentos das ciências humanas e sociais, como a História, a Geografia e as Ciências Sociais, é que dão base para a formulação de suas exposições. Com isso, podemos perceber um alinhamento destes espaços muito mais com os conteúdos trabalhados nas escolas do que com os conhecimentos científicos mais atuais produzidos nas universidades. Isso se dá pelo fato de o público-alvo a ser atingido por estes espaços ser formado por crianças de jovens, que se pressupõe estarem ainda em idade escolar. É consensual entre os autores pesquisados (PADILLA, 2001b; VALENTE; CAZELLI; ALVES, 2005, entre outros) que esse é o público preferido pelos centros de ciências, apesar de não serem os únicos a fazerem parte desse universo. Guarnieri, quando fala do público da Estação Ciência, explicita, de forma sensível, que "ao contrário da maioria dos museus, este Centro está voltado para as crianças e os jovens prioritariamente. Mas não proibimos a entrada de adultos: o essencial é que eles ainda tenham curiosidade para descobrir coisas novas sob o sol... ou além dele" (GUARNIERI, 1986, p. 282). Assim, percebermos que, no que se refere à amplitude temática propalada pelos centros de ciências, existe uma ideia primeira de heterogeneidade de conteúdos, que são abordados com vistas em diferentes áreas de saber, mas que tem como base uma mesma concepção de ciência que os homogeneiza, quer seja, a ciência hegemônica, esclarecida, calcada na Teoria Tradicional, para retomar o termo utilizado Horkheimer (1975), e disposta nos conteúdos programáticos escolarizados. Podemos compreender melhor essa linha de raciocínio se compararmos brevemente as práticas expositivas dos centros de ciências com as questões que envolvem a produção cinematográfica, da qual falam Adorno e Horkheimer (1985). Para os autores, o

cinema, enquanto poderoso instrumento da indústria cultural, cria em suas obras um ideal de herói e estereótipos, por exemplo, de como devemos nos vestir, que tipo de corpo devemos ter e, até mesmo, de como devemos nos apaixonar... Os centros de ciências não criam também um estereótipo de como a ciência é feita quando colocam em maior evidência a produção teórica de "grandes homens" como Charles Darwin, Thomas Edison, Albert Einstein, entre (poucos) outros? Os objetos reproduzidos expostos não representam, salvo raras exceções, também essa estereotipia da ciência, dado que se pode encontrar um gerador de *Van de Graaff*, uma bobina de Tesla ou crânios de hominídeos em quaisquer destes espaços? O que quero dizer é que, assim como um ideal de herói, existe um ideal de ciência, um padrão que se coordena da produção à divulgação do conhecimento científico. A padronização da cultura científica e técnica e de seus "produtos", sejam eles representados pelas teorias, objetos científicos ou espaços de divulgação, ao trazer uma noção unívoca daquilo que se considera ciência, das formas como pode ser produzida e por quem ela pode ser produzida, acaba por limitar as possibilidades de referência e criação humanas que se abrem neste campo tão importante para a emancipação humana.

Portanto, acredito que o fator de reprodutibilidade não encontra eco para debate somente nos objetos científicos expostos nos centros de ciências, mas na reprodução também de uma concepção de ciência, pré-estabelecida socialmente, que dinamiza sua atuação. A associação destes elementos - objeto reprodutível e ciência hegemônica - faz com que o próprio modelo de centro de ciências seja tido como reprodutível no contexto da indústria cultural. Atrelado a isso, a noção de entretenimento nos centros de ciências, ainda que ligada à nobre missão de ensinar conteúdos em ciências para crianças e jovens, acaba também por emaranhar-se aos ditames desta indústria, ao passo que estão mais interessados em demonstrar fenômenos e informar conhecimentos científicos de maneira divertida do que estabelecer pontos de vista que agucem o comportamento crítico dos visitantes. A simplificação da linguagem, característica basilar da publicidade, quando entendida do ponto de vista da infantilização dos públicos e da ausência das complexidades que permeiam os temas científicos propostos, se soma a essa gama de fatores que conduzem os museus e centros de ciências ao debate sobre indústria cultural.

Portanto, acredito que, no campo dos museus de ciência e tecnologia, devido a um emaranhado de fatores, alguns deles explicados brevemente neste trabalho, os centros de ciências representem um modelo de sucesso tanto para quem os gesta quanto para quem os visita. Essa noção de sucesso está expressa na quantidade de pessoas que visitam suas exposições anualmente e no número de instituições correlatas que são criadas em todo o mundo. Segundo Padilla (2001a), em

levantamento próprio realizado em 1999, a partir de números registrados por associações regionais²⁵, existem em todo o mundo mais de 600 centros de ciências e museus interativos. Não por acaso, a maioria deles (479, ou seja, 78%) se encontra nos países norte-americanos (333/54%) e europeus (146/24%), como podemos depreender do gráfico a seguir.

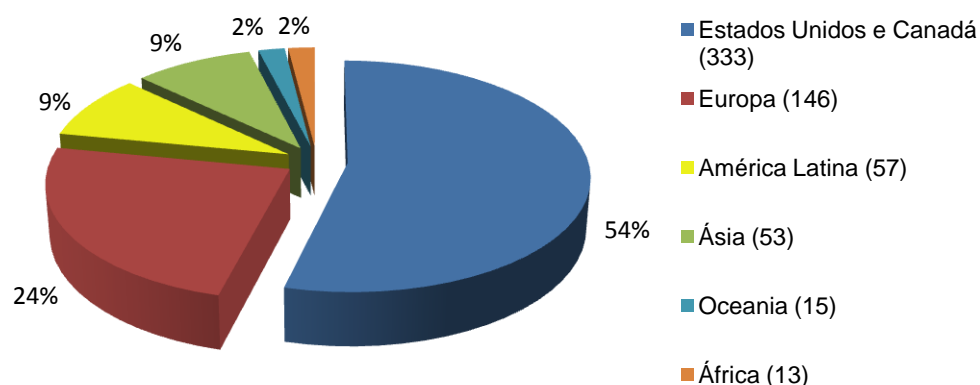


Gráfico 5. Museus e centros de ciências, 1999.
Fonte: PADILLA, 2001a, p. 42

Para o autor, desde os anos 80, há registro contundente do "explosivo fenômeno mundial" que se refere à proliferação dos centros de ciências, enquanto espaços que buscam estimular a compreensão das ciências e das técnicas por meio de recursos participativos. De maneira assertiva, ele nos diz que "la onda expansiva de esta explosión abarca lo mismo a Estados Unidos que a Finlandia, la India o México" (PADILLA, 2001a, p. 41).

Nesse sentido, minha hipótese é de que esse modelo de museu, baseado em determinadas características da cultura científica e técnica, em especial àquelas que são de maior interesse do público visitante, é um dos pioneiros em compreender como se coordenam os mecanismos da indústria cultural e como eles podem ser úteis não só para fortalecer a divulgação científica ao trazer parte da ciência produzida para o âmbito da cultura, mas para indicar os caminhos que os museus contemporâneos

²⁵ Para chegar a estes dados, Padilla (2001a, p. 43) lança mão de dados obtidos a partir de diversas associações, tais como: Association of Science-Technology Centers (ASTC), European Collaborative for Science, Industry and Technology Exhibiton (Ecsite), Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología en América Latina y El Caribe (Red Pop), Nordiske Science Center Forbund de los países escandinavos (NSCF), Asia Pacific Network of Science and Technology Centers (Aspac) e Australian Science and Technology Exhibitor Network (Aspen). Portanto, como o autor avalia o número de centros de ciências a partir das instituições filiadas a estas associações, é possível que esse número seja ainda maior.

iriam traçar para se resignificarem e se manterem visíveis no bojo das instituições culturais contemporâneas.

Com isso, para finalizar este tópico, questiono: não seriam os centros de ciências as instituições do campo dos museus de ciência e tecnologia que mais se adequam às características que as instituições museais têm assumido no processo de globalização da indústria cultural?

2.5 Discussão

Dado que nos três últimos tópicos deste capítulo explanei os pontos de vista referentes à relação entre os centros de ciências e as práticas da indústria cultural, irei me deter nesta discussão a aspectos que considero ainda pendentes em relação à Teoria Crítica e ao conceito amplo de indústria cultural. Como vimos a partir das perspectivas críticas de análise propostas por Adorno e Horkheimer (1985), a indústria cultural busca massificar e homogeneizar a noção de cultura a partir da padronização das práticas culturais, compreendidas como produtos do mundo do entretenimento e dos espetáculos. Vimos também que, teorias como estas, para diversos autores, acabam conferindo determinado aspecto de totalidade a universos que possuem dinâmicas bastante particulares, como é o caso da cultura. Essa perspectiva de pensar o todo em detrimento do particular, nos causa a impressão de que todos os espaços culturais estão imersos estaticamente nos ditames da indústria cultural, quando, na verdade, existem diversos tipos de culturas e de ações culturais que interatuam em um sistema complexo e dinâmico que prevê uma série de negociações e transformações.

Teixeira Coelho, quando de sua análise do conceito de indústria cultural, nos traz interessantes elementos que versam sobre a complexidade e dinamicidade do universo da cultura.

Sociedade de consumo, alienação e reificação, produtos culturais impregnados de uma cultura simplificada: estas ainda não são, no entanto, características suficientes para a descrição da indústria cultural. Costuma-se introduzir nesse quadro de análise um elemento mais especificamente cultural: um eixo cujos polos opostos são a cultura dita superior e a própria cultura de massa. E a imagem da *oposição* entre ambas as culturas deveria ficar bem nítida para poder falar-se numa indústria cultural.

Sem dúvida, estudar os fenômenos ligados à indústria cultural sob o prisma dessa oposição constitui uma espécie de grande pecado original que pesa sobre a quase totalidade da teoria crítica da indústria cultural, impedindo que se enxergue nitidamente o objeto estudado e produzindo uma sequência de conceitos-fetichismo, isto é, de ideias presas muito mais à mente do pesquisador do que ao tema pesquisado, e que se apresentam como misteriosas e todopoderosas - produzindo, quase sempre, não muita coisa além de

confusão e embaçamento da visão crítica. No entanto, dada a insistência com que esse eixo ainda se apresenta na discussão de indústria cultural, não se pode evitar de colocá-lo em cena, aproveitando-se para apontar suas falhas. (COELHO, 1980, p. 13 e 14)

Para tecer seus argumentos, Coelho lança mão da obra de 1952, "Against de American Grain", de Dwight Macdonald, para explicar os conceitos de *midcult* e *masscult*. Nesse sentido, o MacDonald aponta a existência de três tipos de manifestação cultural: a superior, a média e a de massa. A primeira, é representada por produtos culturais canônicos, assim estipulados pela crítica erudita, a exemplo das obras do Renascimento, da música e do teatro clássicos. A segunda, chamada de *midcult*, está ligada aos valores pequeno-burgueses, cujos produtos tomam emprestado valores rasteiros da dita cultura superior, a exemplo da música clássica executada em ritmo de discoteca, do romance clássico que é transposto para o filme e novela contemporâneos, as poesias simples que se pretendem líricas, entre outros. A terceira, tratada pejorativamente como *masscult*, considerada por MacDonald como cultura inferior, seria a cultura que chega às massas, cujos produtos, para Coelho, não são de tão fácil distinção como aparentam ser, devido à transitoriedade que os apresentam entre estas categorias culturais. Um bom exemplo apontado pelo autor acerca desta perspectiva de análise é o universo dos quadrinhos.

Por exemplo, nos anos vinte e trinta, as histórias em quadrinhos puderam ser classificadas, por MacDonald e seus amigos, como sendo um produto típico da *masscult*. Hoje, esse conceito não é tão pacífico assim, em relação a toda e qualquer história em quadrinhos. Muitos dos que conheceram Flash Gordon ou Little Nemo (mais recentemente: Jacovitti) não aceitam o rótulo de *masscult* para esses produtos, embora reconheçam que ele vai muito bem para coisas como Batman e Pato Donald. De igual modo, se mesmo muitos dos fãs das telenovelas reconhecem seu caráter degradado, quase todos os admiradores de *rock* jamais chamariam de *mass cult* uma forma musical que já teve até mesmo um caráter contestatório. (COELHO, 1980, p. 16)

A dificuldade em distinguir as diversas culturas e seus produtos se torna ainda maior quando se tenta estabelecer um recorte de classe para estas três categorias. Coelho alude para a dificuldade, principalmente, de compreender que produtos da cultura superior não são privilégios exclusivos da classe dominante, nem os produtos da cultura de massa são consumidos somente pelos mais pobres. Dessa forma, o autor acredita que "(...) as formas culturais atravessam as classes com uma intensidade e uma frequência maiores do que se costuma pensar" e que "(...) frequentemente, na história, a passagem de um produto cultural de uma categoria inferior para outra superior é apenas questão de tempo. É o caso do *jazz*, que saiu dos bordéis e favelas negras para as plateias brancas dos teatros municipais (...)"

(COELHO, 1980, p. 18). Com isso, ele nos leva a crer que, por mais das categorias de cultura postas em análise, se as enxergamos com uma postura menos dogmática, veremos que nem sempre é fácil distinguir certamente aquilo que faz parte da cultura superior, da *midcult* ou da *masscult* e, ainda mais, os públicos que consomem seus produtos. Dessa forma, a partir destes elementos, podemos entender melhor quando Huyssen diz que "(...) antes o museu era considerado um bastião de alta cultura, enquanto que agora surge como o mandachuva da indústria cultural" (HUYSSSEN, 1997, p. 229). Contudo, sendo os museus instrumentos fundamentais desse emaranhado complexo de diversas manifestações culturais, as especificidades das instituições nos levam a crer que nem todos partilham dessa perspectiva balizada por Huyssen, apesar de sua visão crítica apontar paradigmas que precisam ser refletidos e enfrentados na construção das práticas museais. Ou seja, a categorização de um museu enquanto pertencente a uma cultura superior, média, de massa ou popular, vai depender do tempo histórico e das referências materiais, sociais, culturais e ideológicas de quem os analisa. Mais que isso, são as especificidades dos museus contemporâneos que apontam os caminhos de sua atuação e é no sentido de analisar estas complexidades tão particulares que passo para o próximo capítulo deste trabalho, no qual proponho uma análise empírica de um centro de ciências brasileiro, o Museu Catavento Cultural e Educacional.

CAPÍTULO 3. Estudo de caso: Museu Catavento Cultural e Educacional

Aqui você pode tocar um meteorito de verdade, encontrar Gandhi em uma escalada, conhecer o corpo humano por dentro, entender como funciona um gerador de energia ou ainda descobrir que o Sol, visto de perto, não é tão redondo como parece quando estamos na praia. Você vai se surpreender em cada uma das 4 seções: Universo, Vida, Engenho e Sociedade. E entenderá como é possível aprender ciência e se divertir ao mesmo tempo.²⁶

A descrição acima é um dos primeiros elementos que percebemos assim que entramos na página inicial do *site* do Museu Catavento Cultural e Educacional. Logo abaixo desta sucinta descrição textual, visualizamos a seguinte mensagem: "3.184.428 pessoas conheceram o museu mais visitado do Estado de São Paulo. Venha você também!". Ao lado destas mensagens textuais, vemos um conjunto de imagens expansíveis, composto por um vídeo institucional intitulado "Catavento Cultural - Vídeo institucional para as escolas", uma fotografia da imponente fachada do Palácio das Indústrias, prédio que abriga o Museu, seguida de outras cinco fotografias que demonstram experimentos de diferentes áreas do conhecimento. Notamos que, na maioria das fotografias, os espaços expositivos estão apinhados de visitantes, que observam ou manuseiam os experimentos. A partir desta breve leitura dos elementos textuais e imagéticos dispostos na página inicial do *site* do Museu, podemos perceber características que o articulam à categoria "centro de ciências", tais como: o uso de objetos científicos reproduzidos, ou seja, de aparatos tecnológicos que servem como modelos pedagógicos; a demonstração das ciências e das técnicas de forma simples, atrativa e, por vezes, espetacular; a abordagem educativa, em muito voltada para o público em idade escolar; a diversidade temática; e, não menos importante, o elevado número de visitantes, evidenciado tanto quantitativa quanto imagicamente²⁷.

Inaugurado em 2009, o Museu Catavento Cultural e Educacional, ou simplesmente Catavento, tornou-se rapidamente um dos mais expressivos espaços científico-culturais do estado de São Paulo. Localizado na região central da cidade, no Parque Dom Pedro II, o Museu fica próximo do Mercado Municipal, um dos pontos turísticos mais visados do centro urbano. O prédio que abriga o Catavento é uma edificação monumental, datada de 1924, que já foi sede de diversos órgãos públicos. Com características do estilo arquitetônico eclético, o prédio de três pisos - subsolo, térreo e primeiro andar - abriga as quatro seções do Museu, grandes espaços

²⁶ Informação retirada da página principal do website do Museu Catavento Cultural e Educacional. Disponível em: <<http://www.cataventocultural.org.br/home>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

²⁷ Os dados referentes a essa análise da página inicial do *site* do Museu Catavento Cultural e Educacional estão disponíveis no Anexo A deste trabalho.

expositivos de longa-duração divididos didaticamente por meio das categorias "Universo", "Vida", "Engenho" e "Sociedade", além das chamadas "Arcadas Subterrâneas", espaço também de longa-duração, inaugurado em 2015 no subsolo do prédio, cujas seções mantêm correlação com as temáticas trabalhadas nas demais, e do "Claustro" e da "Varanda Lateral", locais que servem como palco para exposições temporárias e demais ações de cunho educativo ou institucional. Estes espaços recebem, durante a semana, uma média de 2.000 visitantes por dia, podendo abarcar, em dias de celebração, como o Dia das Crianças, mais de 11.000 pessoas. Os setores administrativos, os espaços para manutenção, as áreas para café e lojinha e os jardins externos e o interno compõem os demais locais de vivência do prédio.

Os elementos descritos até então nos remetem ao sucesso atingido com a operação do Museu e servem também de fator de promoção institucional, como podemos ver no excerto abaixo.

Criado com a vocação de ser um espaço interativo que apresente a ciência de forma instigante para crianças, jovens e adultos, desde sua inauguração em 2009 o Museu Catavento tem sido um grande fenômeno de público, tendo atingido a marca de dois milhões e meio de visitantes em apenas seis anos de operação, tendo sido o Museu mais visitado do Estado de São Paulo por três anos consecutivos.²⁸

Para alcançar seus objetivos, o Catavento conta com um vasto corpo de profissionais que, divididos hierarquicamente, exercem funções administrativas que vão das direções executiva e educativa e perpassam diversos setores, como o financeiro, a visitação, o institucional, os recursos humanos, a informática, o predial, a manutenção, o educativo, entre outros. Como veremos no decorrer deste tópico, é a articulação entre estes setores que faz com que o Catavento seja representado da forma como é. Somado a isso, outro fator demonstra-se importante para refletir sobre a atuação da máquina museal: o modelo de gestão institucional via Organização Social (OS), proposto pelo ente público que gere o Museu, a Secretaria do Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo.

A partir destes breves elementos, é possível que tenhamos uma ideia, ainda que vaga, do tipo de instituição que o Catavento deseja ser. Contudo, é somente a partir da análise mais atenta de seu *modus operandi* que podemos refletir sobre as estratégias e táticas que fazem desse espaço um modelo de sucesso entre os museus da cidade e, mais que isso, evidenciá-lo como um partícipe importante dentre os museus brasileiros que carregam consigo elementos tão próprios da cultura de massa

²⁸ Informação retirada da página "O Catavento" do *site* do Museu Catavento Cultural e Educacional. Disponível em: <http://www.cataventocultural.org.br/inf_palacio>. Acesso em: 10 jul. 2016.

e, não obstante, da indústria cultural. Dessa forma, antes mesmo de embarcarmos nesta análise, faz-se necessária uma breve imersão contextual no cenário museal paulistano, bem como explicar as leis e propostas metodológicas que regem o modelo de gestão citado acima.

3.1 Premissas e contextos: o cenário museal paulista e os museus ligados à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo

De acordo com o levantamento do Observatório Ibero-Americano de Museus (OIM) de 2013, existem 3.194 museus no Brasil. Os dados dispostos nessa plataforma foram obtidos a partir de instituições como o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) que, por meio do Cadastro Nacional de Museus (CNM), que busca mapear as instituições museais existentes no Brasil, sendo que, em nove anos de atuação, o Ibram, por meio do CNM, mapeou cerca de 3.600 museus no país²⁹.

Nos mapas dispostos abaixo, retirados do volume 1 da publicação "Museus em Números", de 2011, ainda que contem com 3.025 dos museus mapeados, podemos ter uma noção aproximada da distribuição das instituições museais pelos estados do país e em quais regiões a maioria delas se concentra.

²⁹ Na área do site do Ibram referente ao Cadastro Nacional de Museus, ressalta-se que **"nestes nove anos em operação, já mapeou mais de 3.600 instituições museológicas em todo o país.** Seus dados vêm sendo utilizados para o aprimoramento de políticas públicas voltadas ao setor museal, constituindo-se como principal fonte de informação e auxílio à divulgação das instituições museológicas brasileiras em âmbito nacional e internacional. Seus dados também subsidiam pesquisas acadêmicas, periódicos internacionais e organismos multilaterais relacionados ao setor museal, tais como o Programa Ibero-museus" [grifo meu]. Contudo, para as finalidades deste trabalho, utilizarei as análises dispostas na publicação "Museus em Números", lançada em 2011, que utiliza como referência dados do CNM levantados até setembro de 2010, no qual constavam 3.025 museus mapeados, dos quais 1.500 responderam ao questionário de cadastro proposto. A escolha dessa publicação se deu pelo fato de conter os mapas, os gráficos, as tabelas e os critérios analíticos que melhor se enquadraram às perspectivas argumentativas propostas para este trabalho.

Dados de referência: IBRAM. Cadastro Nacional de Museus. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus/>>. Acesso em: 07 de mai. 2016.



Figura 1. Quantidade de museus por unidade da federação, Brasil, 2010
 Fonte: Cadastro Nacional de Museus - Ibram/Minc, 2010 (BRASIL, 2010, p. 48)



Figura 2. Dispersão geográfica dos museus brasileiros, Brasil, 2010
 Fonte: Cadastro Nacional de Museus - Ibram/Minc, 2010 (BRASIL, 2010, p. 50)

A partir do primeiro mapa, vemos que as unidades da federação que concentram maior número de museus se encontram nas regiões Sudeste e Sul do país, que registram juntas 67% do total de museus. São Paulo, Minas Gerais, Paraná e Rio de Janeiro, nesta ordem, são os estados que apresentam maior quantidade de instituições museais. A região Nordeste figura com 21% dos museus, enquanto as regiões Norte e Centro-Oeste juntas somam 12% (BRASIL, 2010, p. 48 e 49). No segundo mapa, vemos como os museus estão dispersos pelo país, com especial referência às capitais Rio de Janeiro e São Paulo, únicas cidades que apresentam mais de 100 museus. No gráfico abaixo estão as cidades brasileiras com maior número de museus.

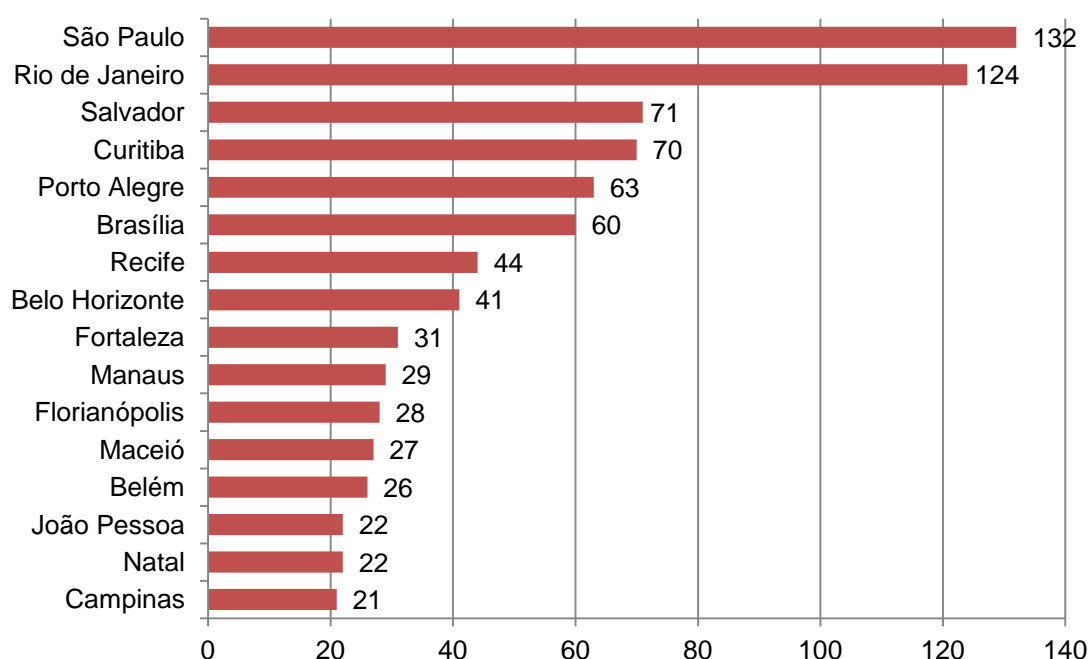


Gráfico 6. Cidades com o maior número de museus, Brasil, 2010.

Fonte: Cadastro Nacional de Museus - Ibram/Minc, 2010 (BRASIL, 2010, p. 55)

Como podemos observar, a cidade de São Paulo figura no topo desta lista, seguida de outras capitais, sendo que apenas a cidade de Campinas, também no estado de São Paulo, figura nesta lista com 21 museus, próxima de Natal e João Pessoa, capitais dos estados do Rio Grande do Norte e Paraíba, respectivamente, com 22 museus cada. Dessa forma, a disparidade em relação ao número de museus nas regiões do país se demonstra como um desafio a ser enfrentado pelo Ibram, no sentido de democratizar o acesso a estas instituições.

A desigualdade verificada na dispersão de museus pelo território nacional representa um desafio para as políticas públicas direcionadas ao setor museal. Desafio que o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) busca enfrentar com iniciativas como o Edital Mais Museus, que oferece a municípios, com até 50 mil habitantes e que

não possuem instituição museológica, apoio financeiro para aquisição de equipamentos e mobiliário; elaboração de projetos para execução de obras e serviços; instalação e montagem de exposições; elaboração de projetos museológicos ou museográficos e restauração ou benfeitoria em imóveis. (BRASIL 2010, p. 55)

Outro dado importante que inferimos dos mapas e gráfico propostos é o alto número de museus no estado de São Paulo (517) e em sua capital (132). Segundo levantamento realizado em 2010 pelo Sisem (Sistema Estadual de Museus), existem 415 museus no estado, distribuídos em 190 municípios (de um total de 645 municípios). De acordo com este mesmo levantamento, somente na cidade de São Paulo existem 79 museus, que são geridos pela Secretaria do Estado da Cultura, pela Secretaria Municipal de Cultura, pela Universidade de São Paulo e por outras instituições públicas e privadas³⁰. Para os interesses deste trabalho, estão listados na tabela abaixo os 18 museus ligados à Secretaria do Estado da Cultura, seguidos do ano de fundação, do mais antigo para o mais novo, e de sua localização no estado.

Instituição museal	Fundação	Cidade
Pinacoteca do Estado	1905	São Paulo
Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre	1966	Tupã
Paço das Artes	1970	São Paulo
Museu da Imagem e do Som (MIS)	1970	São Paulo
Museu Casa de Portinari	1970	Brodowski
Museu de Arte Sacra	1970	São Paulo
Museu da Casa Brasileira	1970	São Paulo
Museu Felícia Leirner	1978	Campos do Jordão
Casa Guilherme de Almeida	1979	São Paulo
Casa das Rosas	1991	São Paulo
Museu da Imigração	1993	São Paulo
Museu do Café	1998	Santos
Estação Pinacoteca	2004	São Paulo
Museu Afro Brasil	2004	São Paulo

³⁰ A diferença entre os dados propostos pelo Ibram e pelo Sisem se dão tanto pela metodologia utilizada por ambos os órgãos quanto pela visão sobre quais instituições são consideradas ou não como sendo museus. Como vimos, o Ibram estipula seu levantamento por meio do CNM. Em seu *site*, o Sisem diz que "em 2010, uma equipe especializada coordenada pela UPPM/SEC, efetuou um levantamento dos museus do Estado de São Paulo. O projeto visitou os 645 municípios paulistas, localizando os museus existentes e elaborando uma lista de instituições". Contudo, durante o 8º Encontro Paulista de Museus, realizado de 13 a 15 de junho de 2016, uma das discussões foi justamente sobre as questões que envolvem esse levantamento. Uma das propostas foi a realização de uma nova pesquisa, que estimule novos cadastros de instituições museais.

Dados de referência: SISEM. Museus SP. Disponível em: <<http://www.sisemsp.org.br/index.php/sisem/>>. Acesso em: 07 de mai. 2016.

Museu da Língua Portuguesa ³¹	2006	São Paulo
Memorial da Resistência	2008	São Paulo
Museu do Futebol	2008	São Paulo
Museu Catavento Cultural e Educacional	2009	São Paulo

Tabela 1. Museus geridos pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, por ordem cronológica de ano de inauguração.

Fonte: Dados compilados a partir das referências constantes nos sites institucionais dos museus da SEC SP.

Percebemos que, dos 18 museus citados, o Catavento é a instituição mais jovem, inaugurada em 26 de março de 2009. Contudo, independentemente do ano de fundação, todas estes museus possuem um ponto em comum: o modelo de gestão institucional via Organização Social.

Esse modelo se consolidou, primeiramente, nas legislações de âmbito federal e, logo após, nas legislações estaduais. O jurista Celso Antônio Bandeira de Mello nos diz que as organizações sociais foram citadas pela primeira vez no Decreto 2.172, de 05 de março de 1997 (revogado posteriormente pelo Decreto 3.048, de 06 de maio de 1999), que aprovava o Regulamento dos Benefícios da Previdência Social. No artigo 206 desse decreto está disposto que o Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), poderia firmar contrato ou acordo com "organizações sociais". Contudo, não havia ali nenhum adendo sobre como o termo deveria ou poderia ser compreendido. A medida provisória (MP) 1.591, de 09 de outubro de 1997, passou a regular essa matéria, sendo reeditada mais cinco vezes até ser substituída pela MP 1.648-6, de 24 de março de 1998, que posteriormente, quando reiterada, se converteria na Lei 9.637, de 15 de maio de 1998 (MELLO, 2005, p. 241), que "dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências" (BRASIL, 1998). Dessa forma, no artigo 1º desta lei está disposto que

O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas ao ensino, à pesquisa científica, ao desenvolvimento tecnológico, à proteção e preservação do meio

³¹ O Museu da Língua Portuguesa não está em funcionamento devido a um incêndio ocorrido em 21 de dezembro de 2015 no prédio que o abriga. Contudo, como forma de continuar atuante, o Museu passou a realizar no ano de 2016 exposições itinerantes. A primeira delas, "Estação da Língua", foi inaugurada na cidade de Araraquara, no interior de São Paulo, no dia 04 de março de 2016.

Informação retirada de matéria jornalística publicada pelo site notícias G1. Dados de referência: G1. Fechado após fogo, Museu da Língua Portuguesa terá mostras itinerantes. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/02/fechado-apos-fogo-museu-da-lingua-portuguesa-tera-mostras-itinerantes.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

ambiente, à cultura e à saúde, atendidos aos requisitos previstos nesta Lei. (BRASIL, 1998)

Com isso, são nove os requisitos previstos no artigo 2º para que entidades privadas possam se qualificar enquanto organizações sociais. Dentre eles, a natureza social de seus objetivos, que devem estar relacionados à área em que pretendem atuar; a finalidade não lucrativa, com obrigatoriedade de utilização de todo o excedente financeiro para a execução das próprias atividades; a previsão de existência de órgãos de deliberação superior, como um Conselho de Administração e Diretoria, a serem definidos nos termos de um Estatuto; e a previsão de participação, nestes órgãos, de representantes do Poder público e de membros da comunidade, entre outros requisitos. No artigo 3º, que versa sobre a composição do Conselho de Administração, está disposto que este coletivo terá funções normativas e de controle e deverá ser formado tanto por representantes do Governo (de 20% a 40% do total) quanto por representantes de entidades da sociedade civil (de 20% a 30% do total), entre outras categorias de representação.

Ao cumprir os requisitos estipulados pela lei para sua qualificação, a proponente deverá também estipular um contrato de gestão, elaborado em comum acordo com o Poder Público, conforme descrito no artigo 6º, para que possa, então, receber os bens públicos a serem geridos, sem necessidade de licitação prévia (art. 12, § 3º). Vale salientar que, no âmbito das atividades federais, estas entidades são qualificadas livremente, ou seja, consideradas aptas a atuarem pelo Ministro do Planejamento, Orçamento e Gestão e também pelo Ministro ou titular do órgão responsável por supervisionar/regular sua área de atividade (saúde, educação, cultura etc.). No artigo 7º estão dispostos os princípios de "legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade, economicidade" que devem reger esse contrato, bem como outros dois preceitos que versam sobre a especificação de um plano de trabalho, no qual sejam estipuladas metas e prazos para sua execução (art. 7º, I) e sobre a estipulação de limites e critérios para a remuneração de funcionários e dirigentes (art. 7º, II). A fiscalização das organizações sociais são de responsabilidade do órgão ou instituição supervisora de sua área de atuação (art. 8º). Caso sejam descumpridos os acordos estipulados no contrato de gestão, o Poder Executivo poderá desqualificar a organização social (art. 16).

No estado de São Paulo, é a Lei Complementar nº 846, de 04 de junho de 1998, que "dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais e dá outras providências" (SÃO PAULO, 1998a)³². No artigo 1º desta lei está disposto que

³² A Lei Complementar nº 846 sofreu alterações a partir da Lei Complementar nº 1095, de 18 de setembro de 2009, que "dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações

O Poder Executivo poderá qualificar como organizações sociais pessoas jurídicas de direito privado, sem fins lucrativos, cujas atividades sejam dirigidas à saúde e à cultura, ao esporte, e ao atendimento ou promoção dos direitos das pessoas com deficiência, ao atendimento ou promoção dos direitos de crianças e adolescentes, à proteção e conservação do meio ambiente e à promoção de investimentos, competitividade e de desenvolvimento, atendidos os requisitos previstos nesta lei complementar. (LC nº 1095/2009) (LC nº 1.243/2014). (SÃO PAULO, 1998a)

No que se refere à qualificação, gestão, fiscalização e controle, a lei estadual possui aspectos correlatos aos previstos pela lei federal, com algumas especificidades, a exemplo da composição do Conselho Administrativo (que deve ser formado em até 55 %, no caso de associação civil, por membros eleitos dentre os associados; 35% de membros eleitos pelos integrantes do Conselho, dentre pessoas de notória capacidade profissional e reconhecida idoneidade moral; e 10% de membros eleitos pelos empregados da entidade).

O aval para a qualificação de uma OS, no caso da lei estadual, fica por conta do Secretário de Estado da área correspondente e do Secretário da Administração e Modernização do Serviço Público. Vale ressaltar ainda que, originalmente, esse modelo de gestão era aplicado somente às áreas da saúde e da cultura. Foi somente a partir da Lei Complementar nº 1.243, de 30 de maio de 2014, que sua abrangência foi ampliada para as demais áreas dispostas na citação acima. A Secretaria da Cultura do Governo do Estado (SEC SP) passou a adotar o modelo de gestão por OSs a partir de 2004. O Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998, que "dispõe sobre a qualificação das organizações sociais da área da cultura e da providências correlatas", traz especificidades legislativas que abarcam algumas áreas de domínio da cultura, como as instituições museais e os arquivos, por exemplo. No artigo 3º deste decreto consta que "somente serão qualificadas como organização social, nas áreas museológica e arquivística, as entidades que comprovem sua efetiva atuação nas respectivas áreas, nos últimos três anos". No artigo 5º, inciso III, diz-se que é necessária a "comprovação pela organização social habilitada na área museológica, no momento da assinatura do contrato, de que possui quadro permanente de

sociais das fundações e das entidades que especifica, e dá outras providências", da Lei Complementar nº 11131, de 27 de dezembro de 2010, que "altera a Lei Complementar nº 846, de 4 de junho de 1998, que dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais" e da lei complementar nº 1243, de 30 de maio de 2014, que "altera a Lei Complementar nº 846, de 4 de junho de 1998, que dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais". Para as finalidades deste trabalho, manterei no texto os artigos e incisos modificados, de acordo com o texto disponível no site "Transparência Cultura", mantido pelo Governo do Estado de São Paulo.

especialistas composto por museólogo, museógrafo, historiador e conservador, quando couber" (SÃO PAULO, 1998b)³³.

Ao analisar a lei federal, Mello acredita que exista nela uma "inconstitucionalidade manifesta", em especial no que se refere às questões de ordem técnica que envolvem a escolha de uma organização social para gestar um bem público.

Enquanto para travar com o Poder Público relações contratuais singelas (como um contrato de prestação de serviços ou de execução de obras) o pretendente é obrigado a minuciosas demonstrações de aptidão, inversamente, não se faz exigência de capital mínimo nem demonstração de qualquer suficiência técnica para que um interessado receba bens públicos, móveis ou imóveis, verbas públicas e servidores públicos custeados pelo Estado, considerando-se bastante para a realização de tal operação a simples aquiescência de dois Ministros de Estado ou, conforme o caso, de um Ministro e de um supervisor da área correspondente à atividade exercida pela pessoa postulante ao qualitativo de "organização social". Trata-se, pois, da outorga de uma discricionariedade literalmente inconcebível, até mesmo escandalosa, por sua desmedida amplitude, e que permitirá favorecimentos de toda espécie. (MELLO, 2015, p. 244)

O que se infere das críticas do autor é que não cabe ao Estado trespassar, a entidades privadas, serviços que ele mesmo deve prestar, ainda mais sem que haja um processo regular no qual sejam dispostas minuciosamente as especificidades técnicas dos proponentes. A preocupação de Mello é de que a inexistência desse processo não assegure critérios de igualdade entre os interessados, podendo o Ministro escolher o proponente sem o devido rigor técnico. Dessa forma, "a ser de outro modo, a qualificação como organização social seria um gesto de 'graça', uma outorga imperial resultante tão só do soberano desejo dos outorgantes, o que, a toda

³³ O Decreto nº 43.493 sofreu alterações a partir do Decreto nº 50.611, de 30 de março de 2006, que "altera a redação e inclui dispositivo que especifica no Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998, que dispõe sobre a qualificação das organizações sociais da área da cultura", do Decreto nº 53.330, de 18 de agosto de 2008, que "acrescenta parágrafo único ao artigo 3º do Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998, que dispõe sobre a qualificação das organizações sociais da área da cultura e dá providências correlatas", do Decreto nº 54.340, de 15 de maio de 2009, que "acrescenta dispositivos que especifica ao Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998, que dispõe sobre a qualificação das organizações sociais da área da cultura e dá providências correlatas e do Decreto nº 60.681, de 23 de julho de 2014, que "altera o Decreto nº 43.493, de 1998, que dispõe sobre a qualificação das organizações sociais da área da cultura e dá providências correlatas". Para os interesses deste trabalho, chama a atenção a modificação proposta pelo Decreto nº 53.330, de 18 de agosto de 2008, que institui no artigo 1º que "**fica acrescentado parágrafo único ao artigo 3º do Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998, com a seguinte redação: 'Parágrafo único - Não se aplica o disposto no "caput" deste artigo se a qualificação é postulada exclusivamente para a execução de atividades em museu que não tenha acervo artístico relevante, assim definido pela Secretaria da Cultura.'**" (SÃO PAULO, 2008) [grifo meu]. Com isso, fica a questão: quais seriam os museus que não possuem um acervo artístico relevante? De toda forma, para estes espaços não é necessária a efetiva comprovação de três anos de atuação nas áreas museológica e arquivística.

evidência, é incompatível com as concepções do Estado moderno" (MELLO, 2015, p. 246). Outra crítica do autor se refere à cessão de servidores públicos para atuarem em organizações sociais (prevista pelo art. 14), já que, para ele, "tais servidores jamais poderiam ser obrigados a trabalhar em organizações particulares. Os concursos que prestaram foram para entidades estatais, e não entidades particulares" (MELLO, 2015, p. 246).

Dadas as críticas, saliento que não buscarei refletir extensamente sobre os pontos específicos da lei federal analisados pelo autor, mas acredito que seja importante enfatizar a existência de controvérsias no que se refere à qualificação e gestão das organizações sociais, que vão do plano jurídico ao político. Nesse sentido, proponho análise contrária à do autor, apresentada pela pesquisadora Elizabeth Ponte de Freitas em sua dissertação de mestrado publicada em 2010 - "Por uma cultura pública: Organizações Sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área de cultura" -, na qual ela faz uma análise das Organizações Sociais do Estado de São Paulo e das Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscips) do Estado de Minas Gerais. A autora acredita que existam vantagens no estabelecimento de parcerias entre Estado e OSs ou Oscips, tais como: a maior agilidade e eficiência na prestação de serviços, em especial no que se refere aos processos de compra e contratação de serviços; o estabelecimento de políticas públicas mais transparentes, no sentido do maior acesso à prestação de contas e demais informações orçamentárias; a maior facilidade na contratação de profissionais, que não necessitam ser contratados via CLT (Consolidação das Leis de Trabalho) ou concurso público; o melhor planejamento de ações e maior profissionalização, já que as OSs e Oscips sofrem impactos menores com a descontinuidade de ações governamentais e mudanças bruscas de diretrizes e de corpo de funcionários quando da troca de governo; e o aumento de investimentos, tanto públicos quanto privados. Para ela, a publicização de "modelos de gestão pública não estatal" não deve ser entendida como um processo de privatização, sendo necessário, nesse ínterim, esclarecer, seja para a sociedade seja para determinados órgãos públicos, quais as funções e os benefícios advindos desse tipo de parceria.

É necessário também investir no esclarecimento do modelo junto à sociedade e a órgãos do próprio governo, a exemplo de tribunais de contas, auditorias e procuradorias gerais. Mesmo nos estados que jpa o praticam, o modelo permanece imerso em controvérsias e suspeitas, pois "toda forma de parceria levanta, num país marcadamente clientelista, suspeitas de mau uso de recursos públicos" (COSTIN, 2005). De fato, nenhum modelo de gestão está imune a maus usos e práticas ilícitas, e os frequentes casos de corrupção na administração pública brasileira, mesmo com o excesso de procedimentos burocráticos que deveriam evitar tais práticas,

comprova isso. A divulgação do modelo pode ajudar também a esclarecer que **publicização não é privatização**. Pelo contrário: os bons resultados alcançados mostram que publicizar uma atividade cultural é aproximá-la do seu caráter mais público, porque mais eficaz, mais transparente, mais eficiente. (FREITAS, 2010, p. 108 e 109) [grifo da autora]

A autora complementa seus argumentos ao dizer que a publicização está longe de ser a solução dos problemas na gestão da coisa pública e que a flexibilização da gestão pode trazer diversos riscos ao Estado, apesar de estes serem menos evidentes que os benefícios quando de sua análise. Ela enfatiza que, ao estabelecer uma parceria, o Estado não perde sua função de planejar políticas públicas, financiar, acompanhar, fiscalizar e punir, quando necessário, tais organizações. Assim, no que se refere aos argumentos contrários à celebração destas parcerias, ela diz que "em resposta às críticas relativas à publicização, compreendemos que o modelo de parceria será tão neoliberal quanto seja o Estado que faça uso dele, e que ao criticar o modelo muitos se esquecem de que é sempre o Estado o responsável pelas 'regras do jogo' na parceria com as instituições do Terceiro Setor" (FREITAS, 2010, p. 113).

Com isso, dados os argumentos contrários e favoráveis relacionados à estipulação de modelos de gestão pública não estatal, retomo a questão das organizações sociais ligadas à SEC SP. De acordo com a publicação "Boletim UM: 10 anos de parceria com OSs de Cultura – 2004 a 2014", produzida pela Unidade de Monitoramento da SEC SP e publicada em março de 2016, a adoção desse modelo de gestão foi "paulatina e crescente". Até dezembro de 2014, foram contabilizados 27 contratos de gestão, celebrados com 20 organizações sociais de cultura. No gráfico abaixo, podemos visualizar a evolução no número de contratos celebrados entre o Governo do Estado de São Paulo e as entidades parceiras.

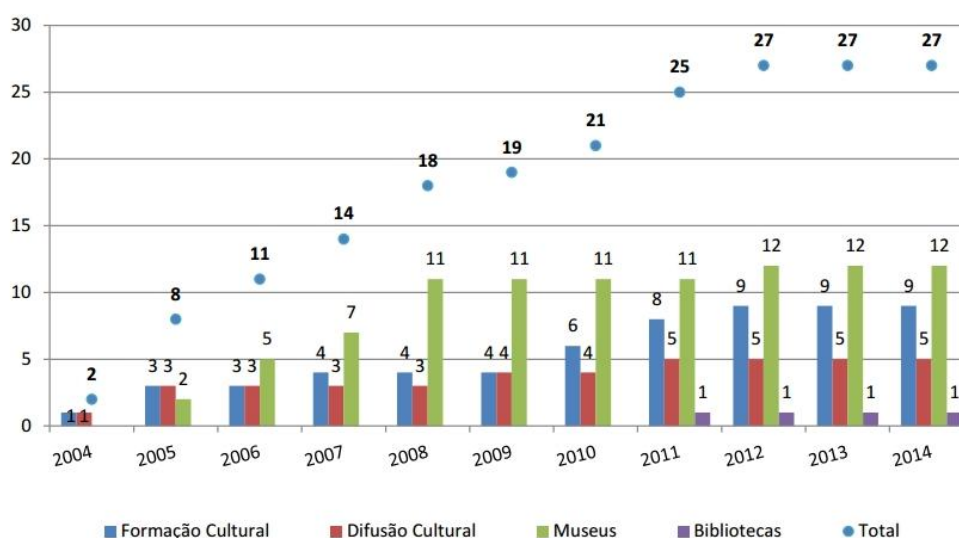


Gráfico 7. O crescimento do número de contratos de gestão - 2004-2014.
Fonte: Boletim UM, n.2 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016b, p. 05)

Inferimos do gráfico acima que a SEC SP, junto às OSs, atua em quatro frentes: 1) *Formação Cultural*, que tem como mote a formação em várias manifestações artísticas, tais como a música, o vídeo, o circo, a literatura, entre outras. Exemplos de espaços que realizam estas atividades são a Tom Jobim Escola de Música do Estado de São Paulo (Emesp), as Fábricas de Cultura e as Oficinas Culturais; 2) *Difusão Cultural*, que promove e incentiva projetos que buscam ampliar o acesso do público a produtos culturais, ou seja, o termo difusão tem a ver com a circulação de espetáculos e demais atividades artísticas no Estado; 3) *Museus*; e 4) *Bibliotecas*, categorias que dispensam explicações. Vale notar também que, como vimos anteriormente, a SEC SP passa a adotar esse modelo a partir de novembro de 2004, mas os museus passam a figurar dentre os contratos de gestão estipulados a partir do ano de 2005 e as bibliotecas são inseridas nesse contexto somente a partir de 2011.

Assim como o número de contratos de gestão, cresceu também o montante de recursos repassados às organizações sociais nos 10 anos dispostos na análise, como podemos ver nos três gráficos abaixo.

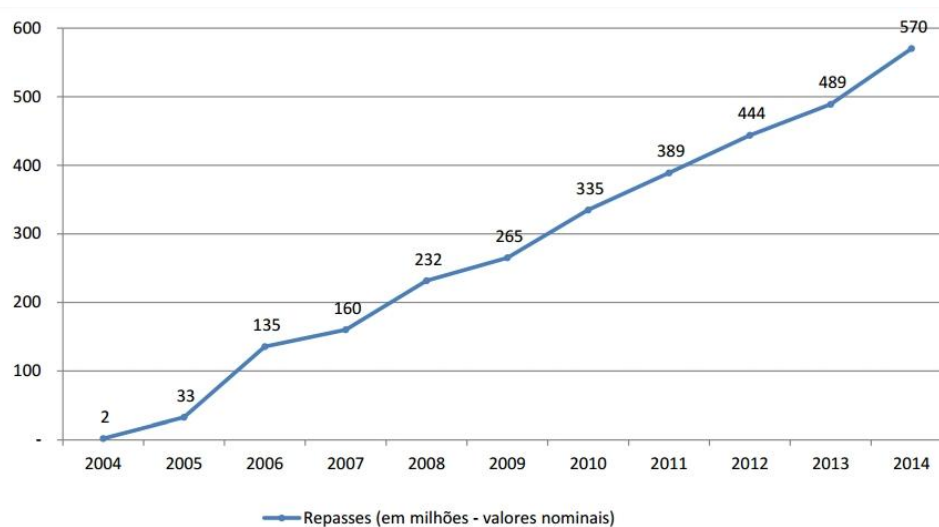


Gráfico 8. Repasses anuais de recursos feito pela SEC SP aos contratos de gestão – 2004-2014. Fonte: Boletim UM, n.2 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016b, p. 07)

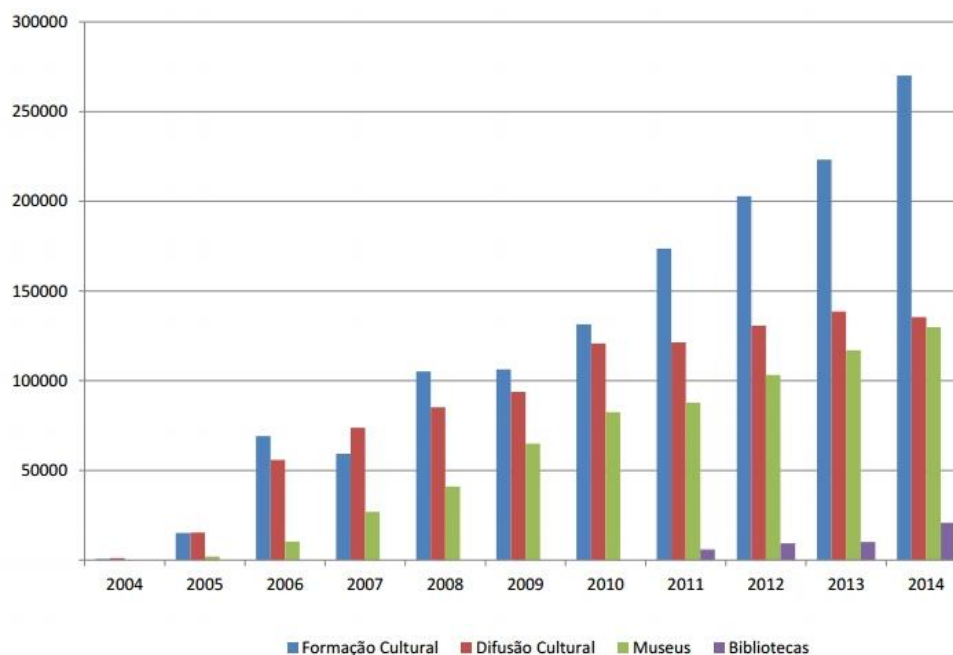


Gráfico 9. Repasses anuais de recursos feito pela SEC SP aos contratos de gestão – por área (em valores nominais) – 2004-2014.

Fonte: Boletim UM, n.2 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016b, p. 08)

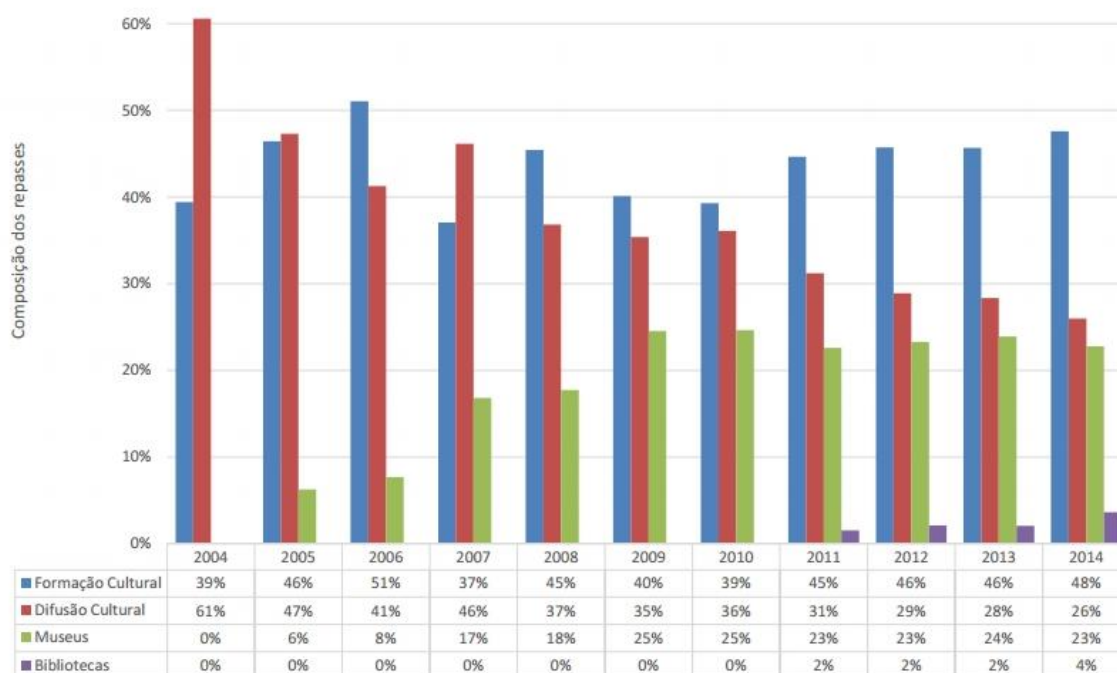


Gráfico 10. Repasse anual de recursos para contratos de gestão (percentual por área) – 2004-2014.

Fonte: Boletim UM, n.2 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016b, p. 09)

A partir da análise do primeiro gráfico, vemos que o valor repassado às OS pulou de R\$ 2 milhões em 2004 para R\$ 570 milhões em 2014. Nos dois gráficos posteriores, vemos como esse montante é distribuído entre as frentes. A Formação

Cultural, que abarcava 39% dos recursos em 2004, passa a obter 48% destes recursos em 2014. Movimento diferente passa a acontecer com a frente de Difusão Cultural, que de 61% em 2004 passa para 26% em 2014. Os museus, que em 2005 abarcam apenas 6% desse montante, chegam a 2014 com 23%. As Bibliotecas figuram com a menor parte dos recursos, de 2% em 2011 para 4% em 2014. Com isso, podemos perceber um aumento considerável dos recursos voltados para a Formação Cultural e uma queda expressiva dos recursos ligados à Difusão Cultural.

O aumento da verba destinada à Formação Cultural está, em muito, ligado ao fortalecimento do movimento de criação das Fábricas de Cultura. Somado a isso, podemos entender melhor a diminuição dos recursos no campo da Difusão Cultural ao vislumbrarmos os museus e as bibliotecas enquanto instituições que prezam também pelo estabelecimento de vias de comunicação com a sociedade. Portanto, se somados estes três campos - Difusão Cultural, Museus e Bibliotecas - chegamos a 53% do total da verba repassada aos contratos de gestão. Dessa forma, a partir destes dados, podemos perceber a importância que as OSs vêm adquirindo no contexto cultural do estado de São Paulo. Podemos ter um panorama ainda mais preciso acerca dessa relevância se compararmos os dados relativos às OSs com o montante total repassado pelo estado aos demais órgãos e setores vinculados à SEC SP. Os gráficos a seguir, retirados do "Boletim UM: Cultura em Números", também lançado em março de 2016, demonstram, primeiramente, o montante total de recursos atribuídos à área da cultura entre 2010 e 2015 e, logo após, a divisão destes recursos entre os cinco tipos de execução orçamentária, ou seja, entre as formas de gestão de equipamentos públicos adotadas pelo Governo do Estado de São Paulo³⁴. Vale salientar ainda que, nos gráficos, a execução orçamentária representa a relação entre o valor liquidado por cada órgão, considerado em relação a sua dotação inicial (fixada pela Lei Orçamentária Anual de cada ente - LOA), ou seja, a *dotação inicial* demonstra o montante de recurso previsto, a *dotação final* o valor que foi repassado e o *liquidado* representa o valor já gasto.

³⁴ São cinco os tipos de execução orçamentária adotadas pelo Governo do Estado de São Paulo: "*Administração Direta (custeio)*: orçamento destinado às ações culturais executadas diretamente pela Pasta e aos recursos humanos e materiais para gestão da política estadual de Cultura; *Fomento à Cultura*: orçamento destinado aos programas de fomento cultural, como editais, prêmios e convênios. (Não inclui o recurso de fomento via renúncia fiscal, computado na SEFAZ/SP); *Administração Direta - Obras (investimento)*: orçamento destinado a obras e instalações realizadas pela Pasta; ***Parcerias com OSs: orçamento destinado às ações executadas em parceria com Organizações Sociais de Cultura, por meio de Contratos de Gestão***; e *Administração Indireta*: orçamento destinado à Fundação Padre Anchieta e à Fundação Memorial da América Latina" (SÃO PAULO, 2016a, p. 21) [grifo meu].

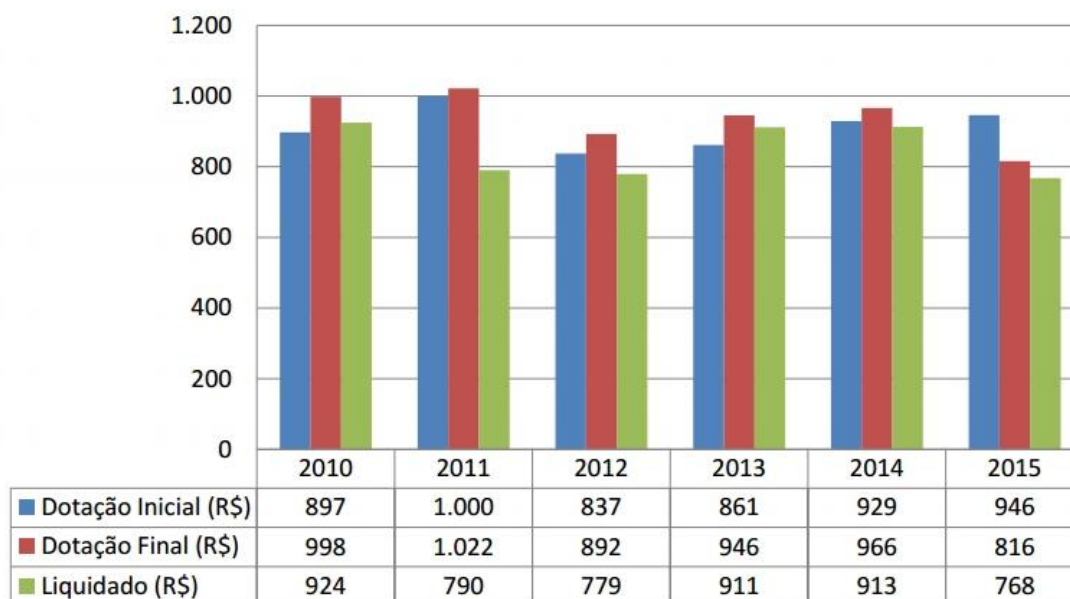


Gráfico 11. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo – Dotação inicial, dotação final, liquidado (em milhões de reais).

Fonte: Portal da Transparência do Estado de São Paulo/Sefaz SP, março/2016 In: Boletim UM, n.1 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016a, p. 18)

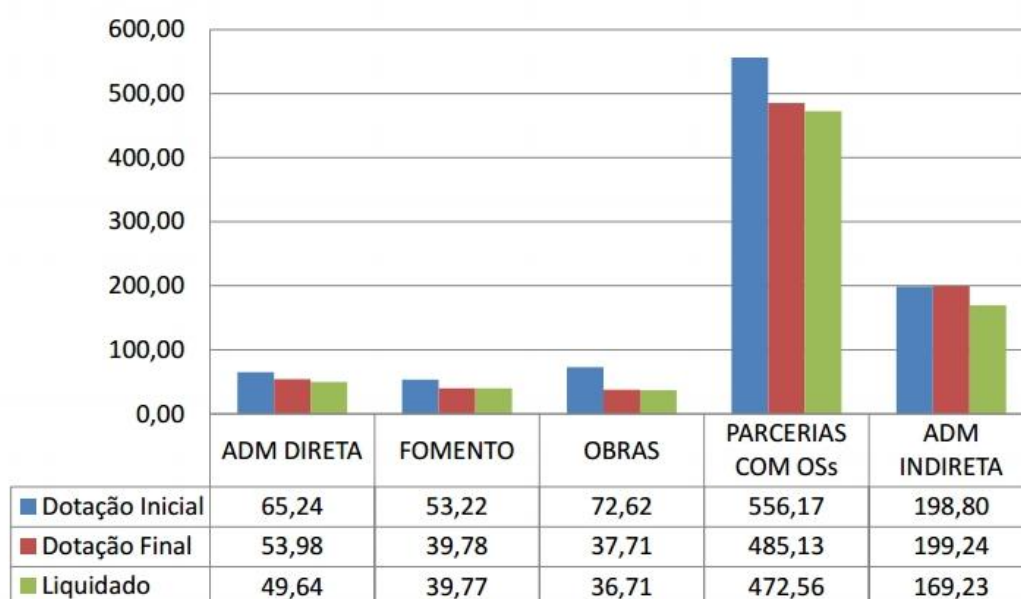


Gráfico 12. Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo – Dotação inicial, dotação final, liquidado (em milhões de reais).

Fonte: Portal da Transparência do Estado de SP/Sefaz SP – Sifem SP (situação em 15/03/2016) In: Boletim UM, n.1 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016a, p. 22)

A partir da análise do primeiro gráfico, podemos perceber que os recursos previstos para a cultura entre os anos de 2010 e 2015 variam entre R\$ 835 milhões e R\$ 1 bilhão, com particular menção aos anos de 2011 e 2015, em que foram previstos R\$ 1 bilhão e R\$ 946 milhões na área, respectivamente. Contudo, como podemos perceber, estes números se referem às dotações iniciais, sendo que, nestes mesmos anos, identifica-se uma disparidade em relação à dotação final, já que em 2011

constam R\$ 1.022 bilhões repassados, enquanto que, em 2015, verifica-se o repasse de R\$ 816 milhões do total³⁵. No segundo gráfico, percebemos a divisão de recursos, para o ano de 2015, entre as cinco categorias de execução orçamentária. Nesse ínterim, as OSs, por meio dos contratos de gestão, são as que mais recebem recursos via SEC SP. Nos gráficos abaixo, divididos por meio de valores percentuais, vemos com ainda mais clareza o teor destes repasses, já que 59% (dotação inicial e dotação final) deles são destinados aos contratos de gestão celebrados com OSs.

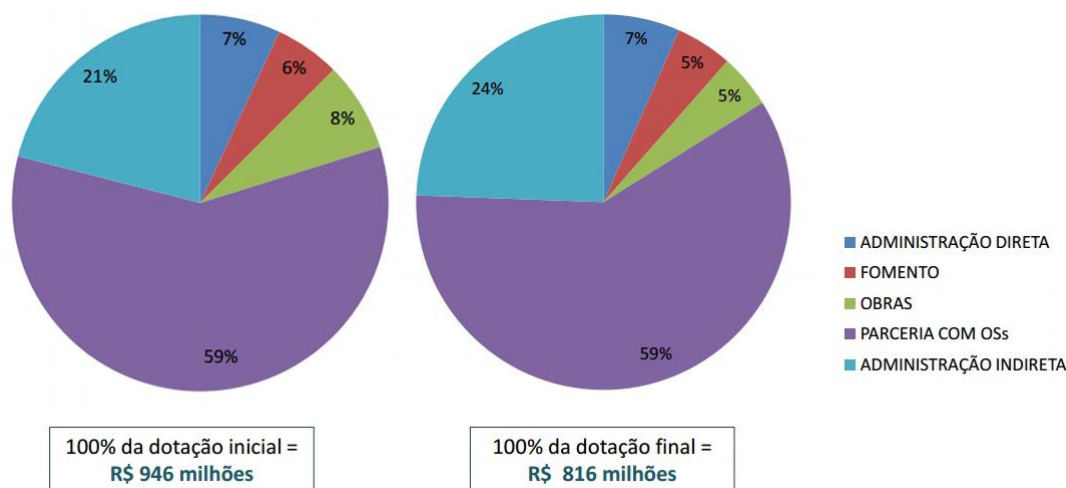


Gráfico 13. Distribuição dos recursos totais da SEC SP nas dotações inicial e final em 2015, incluindo Administração Indireta (%).

Fonte: Portal da Transparência do Estado de SP/Sefaz SP (situação em 15/03/2016) In: Boletim UM, n.1 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016a, p. 23 e 24)

Ou seja, o que podemos inferir da análise destes gráficos, é que o Governo do Estado de São Paulo tem buscado estimular e fortalecer o modelo de gestão via Organização Social, principalmente no que se refere à dotação de recursos da pasta em detrimento de outras formas de execução orçamentária. Se retirados do gráfico acima os recursos destinados à Administração Indireta, as OSs passam a figurar com 74% dos recursos previstos na dotação inicial e 79% na dotação final.

³⁵ Os valores de recursos repassados (dotação final) observados nos gráficos podem ser maiores ou menores que os valores previstos (dotação inicial), visto que os gráficos elucidam "(...) dados específicos sobre a execução orçamentária na Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo no período de 2010 a 2015, comparando os valores de dotação inicial (LOA), de dotação final (ou seja, **já considerando eventuais suplementações, cortes e/ou contingenciamentos de cada ano**) e o valor liquidado (efetivamente gasto ou comprometido)". Vale ainda observar que "**a diferença observada entre a dotação final e o valor liquidado não necessariamente é definitiva, podendo sofrer modificações quando se verificarem as fontes de dados ao longo do tempo**", tendo em vista que muitos dos recursos incluídos na dotação final, mas não liquidados no exercício, são alocados como "restos a pagar", e executados em exercícios seguintes. Isso acontece principalmente porque há iniciativas com dotação orçamentária aprovada, porém cujas etapas de conclusão muitas vezes sofrem atrasos, cabendo sua liquidação apenas após a verificação e aprovação dos resultados pela Secretaria" (SÃO PAULO, 2016a, p. 16) [grifo meu].

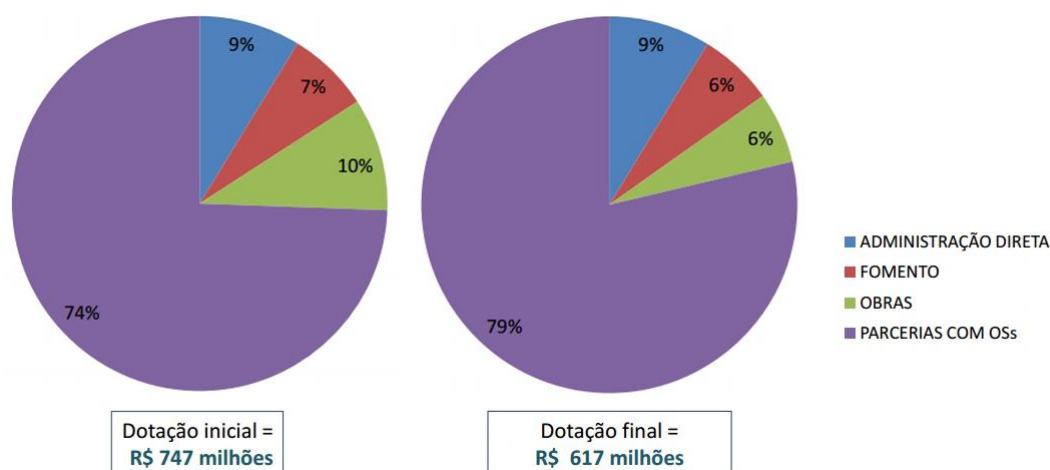


Gráfico 14. Distribuição dos recursos totais da SEC SP nas dotações inicial e final em 2015, excluindo Administração Indireta (%).

Fonte: Portal da Transparência do Estado de SP/Sefaz SP (situação em 15/03/2016) In: Boletim UM, n.1 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016a, p. 26 e 27)

Alguns dos motivos para a adoção de tal modelo de gestão são evidenciados pela SEC SP a partir dos resultados obtidos: dados referentes à quantidade de apresentações, concertos, exposições, artistas participantes de eventos, alunos e público geral atendido etc., dispostos na construção gráfica a seguir, denotam a ideia de sucesso proveniente da implantação e desenvolvimento das parcerias entre as OSs e o Governo do Estado de São Paulo.

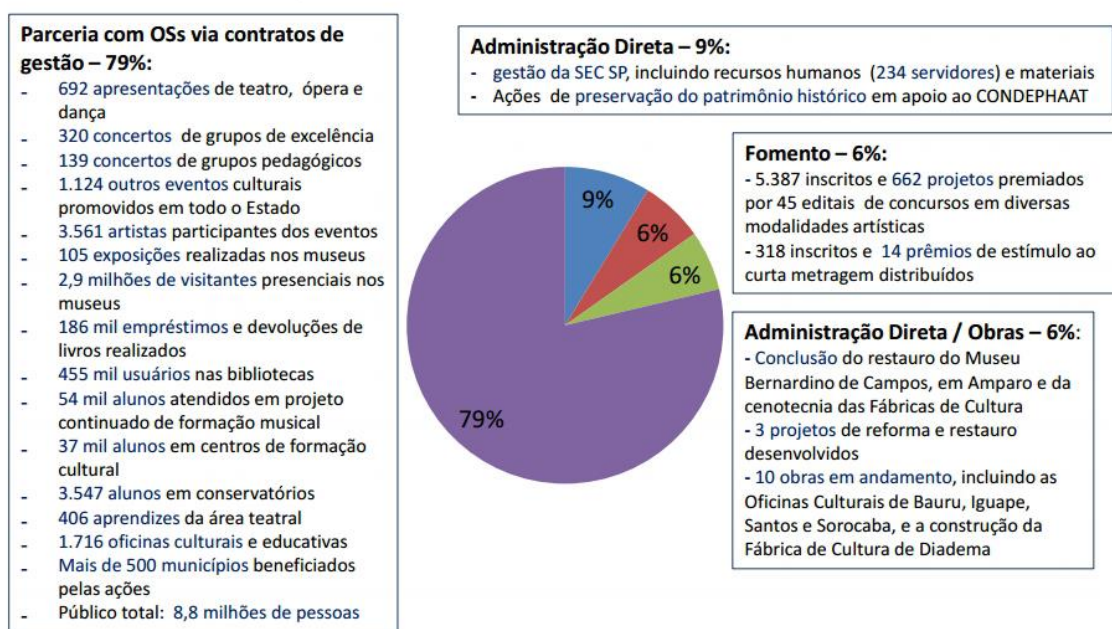


Gráfico 15. Principais resultados da execução orçamentária da SEC SP em 2015 (dados atualizados até o 3º trim./2015).

Fonte: Relatório Anual SEC SP dez./2015, com resultados atualizados até o encerramento do 3º trim./2015. In: Boletim UM, n.1 - SEC SP. (SÃO PAULO, 2016a, p. 28)

Assim percebemos que os museus figuram entre os dados acima com 105 exposições realizadas e 2,9 milhões de visitantes presenciais em 2015. Nesse sentido, dada a vultuosidade dos referidos resultados, vale a pena projetarmos, especificamente, o papel que os museus exercem no âmbito das atividades da SEC SP. Ao todo, são dez organizações sociais que gestam os 18 museus ligados à SEC SP, conforme podemos inferir da tabela e do gráfico disponíveis abaixo, onde constam também dados referentes aos contratos de gestão em vigência e seus respectivos valores previstos³⁶.

Instituição museal	Organização Social	Contrato de Gestão Vigente	Valor Global do Contrato (em R\$)
Estação Pinacoteca	Associação Pinacoteca Arte e Cultura (Apac)	Nº 05/2013 (Vigência: 22/12/2013 a 30/11/2018)	145.922.320,00
Pinacoteca do Estado			
Memorial da Resistência			
Paço das Artes	Associação do Paço das Artes Francisco Matarazzo Sobrinho	Nº 06/2013 (Vigência: 01/01/2014 a 30/11/2018)	94.656.345,00
Museu da Imagem e do Som (MIS)			
Museu do Futebol	ID Brasil Cultura, Educação e Esporte Brasileiro	Nº 05/2011 (Vigência: 09/09/2011 a 30/06/2016)	42.890.198,00
Museu da Língua Portuguesa		Nº 04/2012 (Vigência: 01/07/2012 a 30/11/2016)	31.956.500,00
Museu Casa de Portinari (Brodowski)	Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari (Acam Portinari)	Nº 03/2011 (Vigência: 14/07/2011 a 30/06/2016)	53.566.831,00

³⁶ Os dados referentes aos contratos de gestão estão divididos de acordo com o tempo previsto para o contrato de gestão e com o valor global estipulado para estes contratos, ou seja, no caso do Museu Catavento Cultural e Educacional, por exemplo, o contrato vigora de 01/01/2013 a 30/11/2017, sendo que o valor global do contrato para este período é de R\$ 50.307.279,00. Ano a ano, parcelas desse valor são repassadas à OS Catavento Cultural e Educacional, de acordo com as dotações orçamentárias estipuladas para cada período.

Museu Felícia Leirner (Campos do Jordão)			
Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuïre (Tupã)			
Museu Catavento Cultural e Educacional	Catavento Cultural e Educacional	Nº 07/2012 (Vigência: 01/01/2013 a 30/11/2017)	50.307.279,00
Museu de Arte Sacra	Associação Museu de Arte Sacra de São Paulo	Nº 07/2013 (Vigência: 01/01/2014 a 30/11/2018)	48.306.065,00
Museu Afro Brasil	Associação Museu Afro Brasil	Nº 04/2013 (Vigência: 22/06/2013 a 30/11/2017)	46.240.251,04
Museu da Imigração	Instituto de Preservação e Difusão da História do Café e da Imigração	Nº 06/2012 (Vigência: 01/08/2012 a 30/11/2016)	37.783.039,00
Museu do Café (Santos)			
Museu da Casa Brasileira	A Casa Museu de Artes e Artefatos Brasileiros	Nº 02/2012 (Vigência: 02/05/2012 a 30/11/2016)	33.435.000,00
Casa Guilherme de Almeida	Poiesis - Instituto de Apoio à Cultura, à Língua e à Literatura	Nº 05/2012 (Vigência: 01/07/2012 a 30/06/2017)	27.424.451,00
Casa das Rosas			

Tabela 2. Informações gerais sobre os museus gestados pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

Fonte: Dados compilados a partir das referências constantes no *site* "Transparência Cultura".

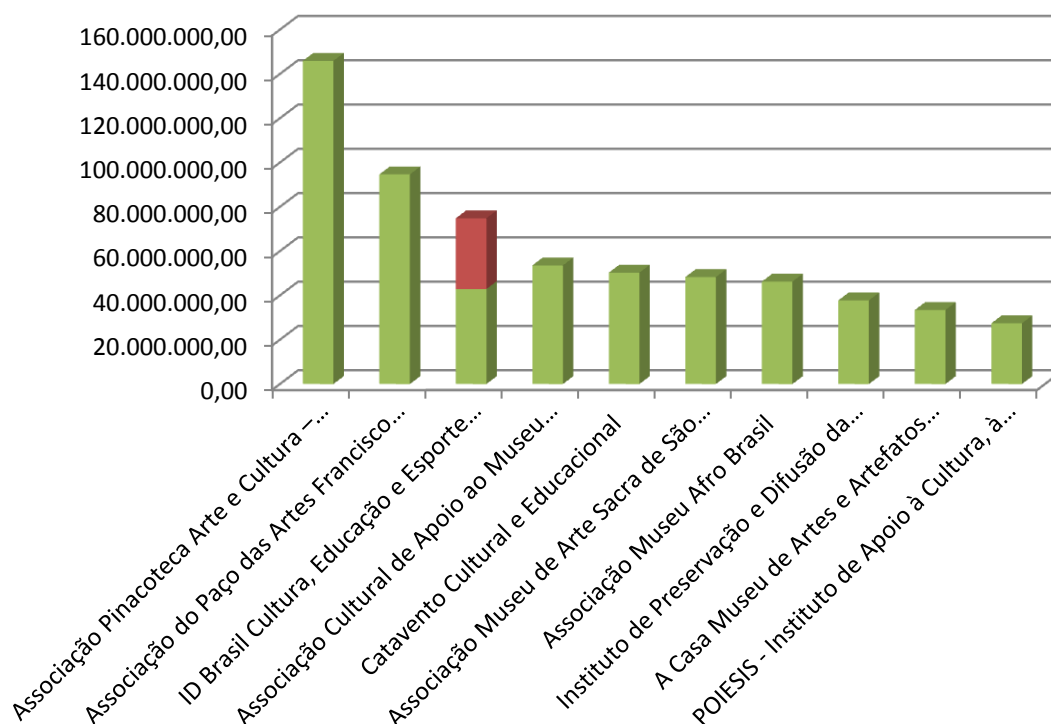


Gráfico 16. Valores referentes aos contratos de gestão vigentes.

Observação: A ID Brasil Cultura, Educação e Esporte Brasileiro possui dois contratos de gestão, um do Museu do Futebol e outro do Museu da Língua Portuguesa. A área vermelha representa a verba referente ao segundo museu.

Fonte: Dados compilados a partir das referências constantes no site "Transparência Cultural".

Dessa forma, vemos que a Associação Pinacoteca Arte e Cultura (Apac) é a OS que mais recebe recursos e gere três instituições museais - Estação Pinacoteca, Pinacoteca do Estado e Memorial da Resistência -, seguida da Associação do Paço das Artes Francisco Matarazzo Sobrinho, que gere dois espaços - Paço das Artes e o Museu da Imagem e do Som (MIS) -, da ID Brasil Cultura, Educação e Esporte Brasileiro, que gere também dois espaços - Museu do Futebol e o Museu da Língua Portuguesa -, e da Associação Cultural de Apoio ao Museu Casa de Portinari (Acam Portinari), que gere três instituições no interior do estado - Museu Casa de Portinari, Museu Felícia Leirner e Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuïre. A OS Catavento Cultural e Educacional³⁷ figura em quinto lugar, recebendo o montante de R\$ 50.307.279,00, cerca de R\$ 10 milhões por ano, para gerir o Museu Catavento Cultural

³⁷ É importante frisar que uma OS não necessariamente gere somente entidades de uma área específica, ou seja, as OSs que estão a frente dos museus da SEC SP podem celebrar contratos para gerir outros tipos de instituições. As OSs Poiesis e Catavento, por exemplo, gestam também as Fábricas de Cultura, projeto da área de Formação Cultural que busca proporcionar, em regiões periféricas da cidade de São Paulo, atividades de formação em música, dança, audiovisual, teatro, capoeira etc. A Poiesis gere atualmente as Fábricas de Cultura dos bairros de São Luis, Vila Nova Cachoeirinha, Capão Redondo, Jaçanã e Brasilândia, enquanto a Catavento gere as de Sapopemba, Vila Curuçá, Itaim Paulista, Cidade Tiradentes e Parque Belém.

e Educacional. Vale salientar ainda que a Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico (UPPM) é o setor da SEC SP responsável pelo suporte técnico e operacional necessário para o desenvolvimento das políticas de cultura voltadas para museus e arquivos.

Contudo, não é somente em relação ao modelo de gestão e ao montante de verba recebida que os museus ligados à SEC SP tem se transformado. Como vimos no início do capítulo anterior, o uso de estratégias e táticas de mercado para alavancar o número de visitantes tem sido uma das tônicas de diversos museus contemporâneos. Nesse sentido, um levantamento realizado pelo Observatório do Turismo e Eventos, núcleo de pesquisa ligado à SPTuris, empresa de turismo e eventos da cidade de São Paulo, nos confere alguns caminhos preliminares para pensarmos as modificações no perfil administrativo dos museus.

De acordo com este levantamento, os três museus mais visitados da cidade em 2014 foram o MIS, com 603.197 visitantes, o Catavento, com 509.177 visitantes, e a Pinacoteca, com 492.140 visitantes. Na tabela abaixo, segue a lista com os 10 museus mais visitados da cidade.

Instituição museal (capital paulista)	Quantidade de visitantes
Museu da Imagem e do Som	603.197
Catavento	509.177
Pinacoteca	425.575
Museu do Futebol	419.363
Museu da Língua Portuguesa	386.789
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand	288.883
Museu Afro Brasil	209.097
Museu da Casa Brasileira	150.472
Casa das Rosas	116.487
Museu da Imigração	94.781

Tabela 3. Lista dos 10 museus mais visitados da cidade de São Paulo em 2014.
Fonte: Observatório de Turismo e Eventos da SPTuris.

A partir desta listagem, observamos que o único museu que nela se encontra e não é gerido pela SEC SP é o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), que está localizado numa das avenidas mais icônicas e de maior circulação da capital, a Avenida Paulista. A Casa das Rosas, gerida pela OS Poiesis, está também localizada nesta avenida. Ao conjeturarmos sobre a correlação entre espaços de grande circulação de público e os altos índices de visitaçã observados, podemos refletir também sobre o Museu Afro Brasil, que se encontra em um dos parques urbanos mais importantes da cidade, o Parque do Ibirapuera. Contudo, é necessário

observar que não é somente o local onde os museus estão instalados que levam, necessariamente, o público a visitá-los, mas uma série de fatores que envolvem a publicização de suas exposições, as temáticas abordadas, os serviços oferecidos, entre outros parâmetros ligados às estratégias e táticas de mercado. Segundo a SPTuris, no caso do MIS e da Pinacoteca, o alto índice de visitação obtido no ano de 2014 é reflexo do investimento em megaexposições temporárias ("Castelo Rá-tim-bum: A exposição" e "Ron Mueck", respectivamente). No caso do Catavento, as visitas escolares e o apelo a aparatos tecnológicos interativos são as possíveis explicações para o alto número de visitantes, ainda de acordo com a SPTuris. Nesse ínterim, é interessante que levantemos alguns pontos de análise em relação ao MIS e à Pinacoteca, já que estes museus figuram, junto do Catavento, entre os três mais visitados em 2014.

A Pinacoteca do Estado é uma instituição centenária que abriga importante acervo em artes visuais, desde obras da produção artística brasileira do século XIX até obras de arte contemporânea. Hoje em dia, seu acervo conta com mais de 11 mil obras. Uma das primeiras megaexposições de que se tem notícia no país foi inaugurada pela Pinacoteca em 1995. A exposição "Rodin", que contou, entre outras, com a obra "O Pensador", do escultor francês Auguste Rodin, levou mais de 200 mil pessoas à Pinacoteca. À época, o articulista Marcelo Coelho, em artigo escrito para o jornal Folha de São Paulo, conferiu o seguinte relato:

Pode ser casualidade, ou mera impressão. Mas quando fui ver a exposição Rodin, na Pinacoteca do Estado, percebi entre os visitantes um sentimento que não é habitual em museus. Não se tratava daquela admiração respeitosa, daquela espécie de simples "verificação" da existência de uma obra de arte, nem mesmo do espanto ou do maravilhamento que são de praxe nessas ocasiões. Tratava-se de euforia. Diante do "Pensador", com toda a carga trágica que tem essa figura, o público parecia tomado de animação. Tive uma estranha vontade de rir. As pessoas se agitavam como se fossem crianças de escola.³⁸

Em 2001, a Pinacoteca trouxe novamente uma exposição de Auguste Rodin, exibindo pela primeira vez na América Latina uma de suas obras mais expressivas, "A Porta do Inferno", que deu nome à exposição. Esta, levou cerca de 300 mil visitantes ao museu, recorde de público que foi superado somente pela exposição do artista australiano Ron Mueck em 2014, que reuniu mais de 400 mil visitantes³⁹. Com isso, o fato

³⁸ Informação retirada de matéria jornalística publicada pela Folha de São Paulo na seção "Ilustrada". Dados de referência: FOLHA DE SÃO PAULO. Exposição Rodin leva público à euforia. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/16/ilustrada/15.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

de a Pinacoteca ser uma instituição museal há muito consolidada no cenário cultural paulistano, somado às megaexposições com obras de renomados artistas de fama internacional, são alguns dos indícios que acarretam seu sucesso de público.

O caso do MIS, entretanto, é diferente do caso da Pinacoteca, apesar de, da mesma forma, trazer interessantes contornos a este debate. Inaugurado em 1970, seu acervo conta com mais de 200 mil itens como fotografias, filmes, vídeos e cartazes. Contudo, de acordo com o *site* da instituição, seu sucesso de público está atrelado a um novo plano de gestão proposto pelo cineasta e atual diretor executivo e curador geral do Museu, André Sturm.

Em 2014, o museu foi o mais visitado do Estado de São Paulo, recebendo 603.197 pessoas, mais que o dobro do ano anterior (256.756). Sob a gestão de André Sturm, diretor executivo do MIS desde 2011, o público vem crescendo a cada ano: em 2010, a instituição recebeu 61.683 visitantes em 2010, 86.233 em 2011 e 184.205 em 2012. Ainda em 2014 o MIS foi eleito a Atração do Ano pelo Guia 4 Rodas. O museu também foi apontado pelo Google como segundo colocado entre os lugares mais procurados em São Paulo. No mesmo ano, a instituição foi a quarta colocada na lista dos lugares mais populares para os brasileiros segundo retrospectiva do Facebook.⁴⁰

Uma interessante análise sobre o modo de gerir de André Sturm foi elaborada por Breno Castro Alves para o *site* Draft, plataforma virtual com projeto editorial voltado para o mercado de inovações e para o empreendedorismo criativo, em especial no campo da cultura. Logo no início do texto, Alves ressalta que

André Sturm assumiu em 2011 a direção do Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo com uma missão clara: torná-lo relevante para o grande público. O museu, um dos mais importantes da cidade, atravessava um período de experimentações de vanguarda e baixo público que desagradava seu mantenedor, o governo estadual. Sturm implementou uma programação permanente diversificada que é complementada por exposições arrasa quarteirão, como Castelo Rá-Tim-Bum, Stanley Kubrick e David Bowie. O público, que em 2010 foi de 61 683 pessoas, alcançou 603 197 em 2014. Só o Castelo levou 410 000 visitantes ao MIS. O salto é resultado de uma estratégia repleta de inovação, ousadia e um pouco de sorte.⁴¹

³⁹ Informações retiradas de matérias jornalísticas publicadas pelo jornal Estadão e pelo site de notícias G1. Dados de referência:

ESTADÃO. Rodin volta à Pinacoteca de SP. E agora de graça. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,rodin-volta-a-pinacoteca-de-sp-e-agora-de-graca,20011005p9150>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

G1. Exposição de Ron Mueck faz Pinacoteca bater recorde de público. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/02/exposicao-de-ron-mueck-faz-pinacoteca-bater-recorde-de-publico.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

⁴⁰ Informação retirada da página "MIS: Novos diálogos" do *site* do Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://www.mis-sp.org.br/mis-novos-dialogos>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

No decorrer do texto, que traz uma pequena biografia do diretor, Sturm é apontado como uma pessoa que "(...) fala rápido, constrói frases curtas e diretas. Toca uma operação e um ritmo de trabalho sem muito espaço para a contemplação"⁴². No que se refere à administração do museu, percebe-se vívida a ideia de ressignificação do espaço museal: "A programação proposta por Sturm tem a experiência sensorial como conceito fundamental, encara o espaço como narrativa, o museu como suporte de uma imersão que utiliza todas as mídias necessárias para contar sua história"⁴³. Não obstante, essa repaginação temática e administrativa recebeu críticas de diversos setores da cultura, como podemos inferir do trecho a seguir.

Houve resistência, artistas e parte da comunidade ao redor do MIS se indignaram com a interrupção do trabalho que vinha sendo desenvolvido pela diretora anterior, Daniela Bousso, que propunha ao museu um caráter experimental, buscando vanguardas em novas mídias. Abaixo-assinados correram apontando que a vinda de Sturm, empresário da distribuição de filmes, representaria a entrega desse espaço de resistência artística ao mercado⁴⁴.

Estas novas perspectivas de compreensão do museu não incomodaram somente a comunidade artística, mas também os moradores que vivem nas proximidades do Museu, nas imediações do Jardim Europa, bairro nobre da capital paulista. Os moradores chegaram a propor um abaixo-assinado contra as atividades realizadas pelo MIS. Entre as principais reclamações estavam os transtornos ao trânsito, o barulho e a falta de organização em filas, principalmente para visitar a exposição "Castelo Rá-Tim-Bum"⁴⁵.

Em relação às novas exposições temporárias do MIS, vale ainda ressaltar o forte apelo a temas relacionados ao mercado do cinema, da música e da TV. Exemplos de exposições com esse perfil são a já citada "Castelo Rá-tim-bum", que colocou o Museu em evidência ao trazer à baila elementos de acervo e reconstituições cenográficas referentes ao programa "Castelo Rá-tim-bum", veiculado pela TV Cultura, que fazia 20 anos quando da montagem da exposição, em 2014; "O Mundo de Tim

⁴¹ Informação retirada de matéria jornalística publicada pelo site Draft. Dados de referência: DRAFT. O case MIS: como André Sturm inovou para multiplicar por dez o público do museu. Disponível em: <<http://projetodraft.com/o-case-mis-como-andre-sturm-inovou-para-multiplicar-por-dez-o-publico-do-museu/>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

⁴² Idem.

⁴³ Idem.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Informação retirada de matéria jornalística publicada pelo site notícias G1. Dados de referência: G1. Moradores fazem abaixo-assinado contra mostra do Castelo Rá-Tim-Bum. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/09/moradores-fazem-abaixo-assinado-contramostra-do-castelo-ra-tim-bum.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

Burton", criada pelo museu norte-americano MoMA e trazida ao MIS em 2016, que contou cerca de 500 itens, entre esboços, pinturas, *storyboards* e bonecos que fizeram parte da filmografia do cineasta Tim Burton; e a "X-men filmes expo", que trouxe, também em 2016, trajes originais e objetos de cena dos filmes da franquia *X-men*, em comemoração à estreia do filme *X-men: apocalypse*.

A partir da breve análise destes casos, podemos ter uma noção da importância que ambos os espaços, imbuídos de seus respectivos universos temáticos, conferem às grandes exposições temporárias, ou seja, às exposições *blockbuster*. Contudo, perceberemos no decorrer deste capítulo que estes não são os mesmos passos seguidos pelo Catavento quando da elaboração de suas estratégias e táticas de mercado. Assim, creio que, dados os referidos elementos dispostos no tópico inicial deste capítulo, podemos partir para as análises propostas para a pesquisa de campo deste trabalho.

3.2 Metodologia utilizada na pesquisa de campo

A pesquisa de campo buscou evidenciar, num primeiro momento, as características fundamentais do Catavento, seja por meio da visita e observação de suas exposições seja pela pesquisa de materiais diversos referentes ao Museu. Posteriormente a esse processo, foram realizadas entrevistas que buscaram desvendar as minúcias do processo de gestão administrativa, principalmente no que se refere às esferas da direção executiva e dos setores de visitação, assessoria de comunicação e educativo. Nesse sentido, dividi a pesquisa de campo em três momentos, a saber:

1) Observação da exposição de longa-duração e acompanhamento das atividades educativas

Como vimos anteriormente, existem quatro grandes espaços expositivos no Catavento, divididos categoricamente como "Universo", "Vida", "Engenho" e "Sociedade". Percebemos, à primeira vista, que a divisão é bastante didática, com profunda referência aos conteúdos trabalhados durante a formação escolar, em sala de aula. Assim, a observação destas exposições de longa-duração buscou remontar, primeiramente, a maneira pela qual os conteúdos foram alocados no Museu, ou seja, como foi ambientada a expografia e quais caminhos foram seguidos pelos diversos curadores. Outro objetivo para esse primeiro momento foi de conhecer melhor a instituição e seus atores sociais, para verificar quais conteúdos, saberes e vivências eles desejam comunicar ao público. Dessa maneira, durante a primeira semana da pesquisa de campo pude observar as diferenças entre os aparatos expostos nas

diferentes seções do Museu e, ainda que brevemente, o comportamento dos monitores e dos visitantes perante estes equipamentos, seja em visitas espontâneas seja em visitas guiadas. Vale salientar que este exercício não buscou estabelecer parâmetros de análise detalhados sobre os espaços expositivos, já que este não é o objetivo deste trabalho.

2) Pesquisa de dados e informações em materiais de divulgação, relatórios e documentos oficiais

A pesquisa documental, tanto no âmbito dos materiais de divulgação quanto dos relatórios e documentos oficiais, foi fundamental não só para delinear as características e a forma de atuação do Museu, mas também para elencar os subsídios necessários para a elaboração dos roteiros de perguntas referentes às entrevistas que foram realizadas ao final da pesquisa de campo. Dentre os materiais de divulgação, podemos incluir: folders, cartazes, banners, releases etc., ou seja, materiais que trazem informações gerais sobre o Museu, sobre suas exposições e atividades e denotam a forma pela qual a instituição deseja ser socialmente percebida. Dentre os documentos oficiais, podemos citar: documentos administrativos, tais como planilhas e gráficos contendo dados de visitação e informações referentes à inserção do Catavento na mídia; o Estatuto Social; entre outros.

3) Entrevistas presenciais⁴⁶

As entrevistas com os responsáveis pela criação e manutenção do Museu foram, sem dúvida, as ferramentas mais ricas para explicar as estratégias e táticas utilizadas pelo Museu no âmbito de seus processos administrativos. Foram entrevistados, ao todo, onze profissionais, a saber:

- Sergio Silva de Freitas, Presidente do Conselho de Administração
- Alberto de Lima, Diretor Executivo
- Rosângela Ogata, Diretora Adjunta
- Aline Luiza Campana, Gerente de Visitação
- Ricardo Pisanelli Rodrigues de Oliveira, Gerente de Conteúdo
- Sandra Laudani, Coordenadora do Institucional e da Comunicação
- Ana Rita Carlos Lima, Coordenadora do Setor Educativo

⁴⁶ As entrevistas realizadas com os funcionários do Museu Catavento foram contempladas no decorrer do texto deste capítulo a partir das normas especificadas na seguinte referência bibliográfica: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca da Escola de Administração. *Como citar no texto acadêmico as entrevistas oriundas de pesquisas qualitativas?* Disponível em: <https://www.ufrgs.br/escoladeadministracao/wp-content/uploads/2012/11/Anexo_citacao.pdf>. Acesso em: 05 de jul. 2015.

- Pedro Jackson Nascimento dos Santos, Educador
- Nathalia Brandão Silvério, Educadora
- Pamella Freire da Fonseca, Educadora
- Gabriel Giannini Furriel, Educador

Vale salientar ainda que obras como "Exposição: concepção, montagem e avaliação", de Marília Xavier Cury, "Institucional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39", de Susan Leigh Star e James R. Griesemer, e "Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936", de Donna Haraway, auxiliaram, tanto metodológica quanto textualmente, na elaboração da pesquisa de campo e das perspectivas de análise referentes a este capítulo. Com isso, considerados os caminhos metodológicos adotados para este trabalho, sigo para a referida análise, a começar pela apresentação do prédio histórico que abriga o Museu Catavento.

3.3 O Palácio das Indústrias

O Palácio das Indústrias, prédio localizado na região do Parque Dom Pedro II, no município de São Paulo, foi arquitetado por Domiziano Rossi e construído pelo escritório Ramos de Azevedo na primeira metade do século XX. Ele começou a ser construído em 1911, com lançamento da pedra fundamental em 24 de maio de 1911, por Albuquerque Lins, e foi inaugurado oficialmente em 29 de abril de 1924. Inicialmente, a edificação serviu de palco para exposições de maquinários e inovações do mercado cafeeiro do estado de São Paulo, daí sua designação enquanto "Palácio das Indústrias". Em quase 100 anos de existência, o prédio passou por diversas modificações estruturais, a fim de atender às demandas impostas pelos órgãos públicos que nele foram alocados. Nesse ínterim, contudo, apenas dois processos de restauração foram nele realizados: o primeiro, sob a tutela da arquiteta Lina Bo Bardi, para que pudesse abrigar a Prefeitura de São Paulo e, o segundo, para sediar o Catavento.

Para entendermos melhor como se deu o uso e ocupação do prédio nos diferentes tempos históricos, lanço mão da obra "Palácio das Indústrias: Memória e Cidadania", que reconstitui os passos efetivados no decorrer do primeiro restauro, e da entrevista realizada com o arquiteto e urbanista Ricardo Pisanelli Rodrigues de Oliveira, gerente de conteúdo que coordena há cinco anos, no Catavento, a área de projetos arquitetônicos, tanto relativos aos possíveis restauros a serem realizados

contemporaneamente nas estruturas prediais quanto à confecção de aparatos tecnológicos e demais perspectivas cenográficas para as exposições.

Nesse sentido, o texto elaborado por Eloisa Ferreira para a obra supracitada nos mostra que antes da finalização da construção do prédio, ele já era utilizado para um nobre fim: abrigar ateliês de diversos escultores.

Destinado a celebrar o progresso econômico do Estado de São Paulo, permitindo à população entrar em contato com as últimas conquistas da tecnologia e da produção, o Palácio das Indústrias, ainda durante a fase de execução, incorporou um uso imprevisto, passando a desempenhar funções de "centro de artes", ao abrigar ateliês de vários escultores.

Por intermédio de Ramos de Azevedo, grande admirador das artes plásticas, instalaram-se no Palácio: Oreste Mantovani, Nicola Rollo, Victor Brecheret, Adolfo Rollo, Van Emelen e Rigoletto Mattei, reunindo um grande número de discípulos a seu redor, que posteriormente seriam escultores muitas vezes premiados nos salões de artes plásticas. (DIEGOLI et al., 1992, p. 36)

Partiu de um destes escultores, Nicola Rollo, uma das principais obras que compõem a fachada do Palácio das Indústrias, o grupo escultórico "Progresso". Acerca do tipo de arquitetura abarcada pelo prédio, considerado como pertencente ao estilo eclético, Ricardo Pisanelli nos diz que muitas das suas características são fruto das peculiaridades do pensamento arquitetônico de Domiziano Rossi, como podemos inferir do trecho a seguir.

Ricardo Pisanelli: Ele foi projetado pelo Domiziano Rossi, um arquiteto italiano, dentro do escritório do Ramos de Azevedo. O Domiziano Rossi era um arquiteto que era professor do Liceu de Artes e Ofícios, de desenho de ornamentos. (...) Nesse momento, o Ramos de Azevedo chama ele pra ficar sócio dele no escritório, e eu acho que a partir desse momento que ele consegue um projeto mesmo dele, porque ele participou do Theatro Municipal, ele participou de alguns projetos, mas não como arquiteto principal, e aqui ele foi o arquiteto principal. Então, ele pegou o programa do edifício. Era um programa festivo, vamos dizer, porque era um programa de exposição das benfeitorias agroindustriais paulistas. Então, era um programa festivo, de mostrar, de exibição. Então, eu acho que ele aproveitou esse momento pra fazer um prédio com as características arquitetônicas que agradavam a ele, que era de um prédio com temas bastante alegóricos e onde ele pode exibir toda a sua especialidade de ornamentos. Na verdade, fica bem claro isso quando a gente vê os outros prédios do Ramos de Azevedo. Todos são ecléticos, mas o Ramos de Azevedo normalmente encerra um período dentro do prédio dele, ele não mistura períodos muito díspares, de uma distância temporal muito longa. (...) E aqui o Domiziano Rossi usa muitas tipologias, mas que remetem a muitos períodos históricos. (...) Então, tem desde uma arquitetura moura, às vezes, coisas neoclássicas, e até coisas super modernas. (informação verbal)⁴⁷

⁴⁷ Entrevista concedida por PISANELLI, R. *Entrevista com Ricardo Pisanelli Rodrigues de Oliveira*. [ago. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu

Ao que consta, Domiziano Rossi teria se baseado, para construir o projeto do Palácio das Indústrias, no castelo Mackenzie, obra do arquiteto, também italiano, Gino Coppedé, projetada entre 1887 e 1904. "Todo o ecletismo delirante e fantástico dessa vila italiana, que tem por modelo os castelos toscanos, foi convenientemente traduzido por Rossi em seu projeto paulistano" (DIEGOLI et al., 1992, p. 46). Nesse sentido, vemos no prédio a presença de elementos estilísticos de edificações medievais, bem com elementos decorativos da Renascença florentina. E ainda, elementos que caracterizam a arquitetura religiosa, como o Claustro, e dispositivos que remetem à ideia de Modernidade, como os três faróis elétricos, representados por meio das cúpulas de vidro.

Rossi conferiu ao edifício um caráter a um só tempo monumental, celebrativo do progresso econômico atingido então pelo Estado de São Paulo, e rústico, próprio de um palácio de exposições destinado a mostras temporárias de produtos agroindustriais. Graças ao cunho festivo dos eventos aí realizados, a solução encontrada é plena de sentimento romântico, com assimetrias e decoração intrincada e pitoresca. (DIEGOLI et al., 1992, p. 47)



Figura 3. Elementos arquitetônicos do Palácio das Indústrias: (1) Fachada principal do Palácio das Indústrias; (2) Conjunto escultórico "Progresso", de Nicola Rollo; (3) "Quimera", grifo heráldico que empunha o estandarte do Palácio das Indústrias, na torre principal, próxima a uma das cúpulas de vidro, que recebeu luz elétrica em 1920.

Crédito: Thiago Padovan

As exposições de objetos industriais e artísticos, passaram também a figurar no prédio antes mesmo de seu término. Merecem destaque a "I Exposição Industrial da Cidade de São Paulo", realizada em 1917, que contou com a participação de grandes

indústrias da cidade, que se desenvolveram fortemente no período da Primeira Guerra Mundial; a "I Exposição Geral de Belas Artes", realizada em 1922, mesmo ano da Semana da Arte Moderna; a "III Exposição Industrial da Cidade de São Paulo", de 1920, que chegou à marca de 100 mil visitantes. Além da participação de grandes empresas, essa exposição contou com a inauguração da iluminação elétrica (interna e externa) do Palácio, que antes era projetada por lâmpões a gás; outras cinco exposições, realizadas entre 1923 e 1927, buscaram demonstrar a evolução do mercado automobilístico do estado de São Paulo. Nesse ínterim, foi na "II Exposição de Automobilismo e Rodoviação do Brasil", de 1924, que a Ford exibiu, ao vivo, uma linha de montagem, de onde os carros saíam montados em questão de minutos. Somente nos anos de 1930, quando o espaço do Palácio das Indústrias já não suportava o montante de expositores advindos da lógica de desenvolvimento industrial paulista, que o prédio foi repassado ao Departamento Estadual do Trabalho, e as exposições do setor pecuarista, que também faziam parte de seu escopo de atividades, passaram a ocupar instalações mais amplas, no Parque da Água Branca, em 1929 (DIEGOLI et al., 1992, p. 37 e 38). Contudo, uma importante atividade, correlata às exposições relatadas acima, viria a ocorrer em toda a extensão do Parque Dom Pedro II: a "Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial no Estado de São Paulo", evento que modificou a maneira de pensar as exposições realizadas na cidade.

Em 1937, a Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial no Estado de São Paulo marcou época, ocupando todo o Parque Dom Pedro II, da Rua do Gasômetro até a Avenida Rangel Pestana, tendo como proposta oferecer à população um mosaico de todo o universo "agrícola-industrial-artístico-histórico" do Estado.

Trazendo, além dos pavilhões oficiais dos governos federal, estadual e municipal, os das Colônias Japonesa e Italiana e vários pavilhões particulares, fontes luminosas, cinema, bar, restaurante, parque de diversões e até um "Music Hall", ela criou um novo padrão, instituindo esses atrativos como elementos de presença obrigatória para o sucesso das exposições subsequentes. (DIEGOLI et al., 1992, p. 39)

Dessa forma, é interessante observarmos que o prédio e suas imediações serviram não só como espaços para as exposições, mas também se tornaram uma referência importante para projetar a maneira pela qual as exposições viriam a ser realizadas no estado de São Paulo.



Figura 4. Uso e ocupação do Palácio das Indústrias: (1) Atelieir no Palácio: o estúdio do escultor Rigoletto Mattei, instalado entre 1921 e 1925 na mesma ala usada anteriormente por Nicola Rollo, autor do grupo escultórico Progresso; (2) Primeira Exposição Industrial da Cidade de São Paulo; (3) Estudo de Bruno Sercelli para a Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial no Estado de São Paulo, 1935.

Fonte: (DIEGOLI et al., 1992, p. 36, 37 e 39)

Em 1947, com o fim do Estado Novo, o Palácio das Indústrias deixa definitivamente de ser espaço para exposições e se torna sede da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, sendo também rebatizado como "Palácio 9 de Julho". A partir deste período se iniciam as maiores transformações arquitetônicas realizadas no prédio. As características internas, que antes estavam dispostas para receber exposições, foram paulatinamente modificadas para dar lugar às divisórias onde ficavam os parlamentares. O salão nobre do prédio, chamado atualmente de "Salão Azul", foi ocupado pelas cadeiras que compunham o Plenário. O processo de deterioração predial foi se acentuando com o passar dos tempos, já que, a partir de 1964, com a Ditadura Militar, ele passou a abrigar diversas repartições policiais, como a Delegacia de Estrangeiros e a Delegacia de Defesa da Mulher, sediando também o Corpo de Bombeiros.



Figura 5. Uso e ocupação do Palácio das Indústrias: (1) Em 1991, amplos espaços do Palácio estavam convertidos num labirinto de divisórias, por onde eram conduzidas pessoas consideradas suspeitas, detidas para averiguação; (2) Área do anexo esquerdo do prédio, com placa indicativa "Delegacia Defesa da Mulher"; (3) Plenário da Assembleia em 1960.

Fonte: (DIEGOLI et al., 1992, p. 43, 42 e 41)

Foi somente a partir de 1982 que o prédio foi tombado e, portanto, reconhecido pelo Condepmaat (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo) como um bem que faz parte da história econômica e política não só da cidade de São Paulo, mas de todo o estado. Acerca das descaracterizações sofridas pelo prédio e sobre seu posterior processo de tombamento, Pisanelli diz que

Ricardo Pisanelli: Nessa época, depois de 1950, ele foi perdendo as características arquitetônicas, porque aí eles foram construindo puxadinhos. (...) Então, eles construíram anexos gigantescos aqui, onde a gente está aqui no Auditório para lá e tal. Colocaram baias para os parlamentares, para todo o pessoal, derrubando paredes, construindo anexos... O claustro também foi super descaracterizado e essa descaracterização foi até 1982, que foi o ano do tombamento. E aí, na verdade, junto com o tombamento vem o restauro da Lina, que foi o primeiro restauro, que foi gigantesco. A manutenção foi bem precária nesse período, então, a gente vê pelas fotos que todos os revestimentos de fachada estavam super deteriorados, a parte de cima das torres, aqueles torreões, todos deslocando, o revestimento deslocando, infiltrações e essas coisas foram deteriorando muito o prédio. E esse restauro da Lina, de 1992, foi um restauro gigantesco, com andaimes nas fachadas inteiras do prédio, todas as coberturas foram refeitas, todos os madeiramentos foram refeitos, foi colocada uma manta de subcobertura nos telhados, forros, a parte do subsolo foi bastante modificada, eles retiraram vários tijolos, que estão em abóbodas do subsolo, refizeram muitas partes. (informação verbal)⁴⁸

⁴⁸ Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 5.

Quando a equipe do Escritório Lina Bo Bardi iniciou o processo de restauração, foi realizado um inventário dos estragos que o tempo e os homens promoveram no prédio. Infiltrações, queda de revestimentos, madeiramento apodrecido nos telhados, esquadrias danificadas, fissuras nas paredes e forros, pisos e vitrais quebrados, gambiarras nas instalações elétricas e hidráulicas etc., são alguns dos termos utilizados na obra "Palácio das Indústrias: Memória e Cidadania", para caracterizar o "cenário desolador" e o estado de abandono ao qual a edificação foi submetida. Um dos trechos da obra que melhor simboliza esse descaso se refere ao estado em que se encontrava o salão nobre: "Mal se podia reconhecer o salão principal transformado num labirinto de divisórias, ainda iluminado pelo grande lustre ornamental, confeccionado com tanto esmero pelos artífices do Liceu de Artes e Ofícios e agora pateticamente 'reforçado' com lâmpadas fluorescentes" (DIEGOLI et al., 1992, p. 16).

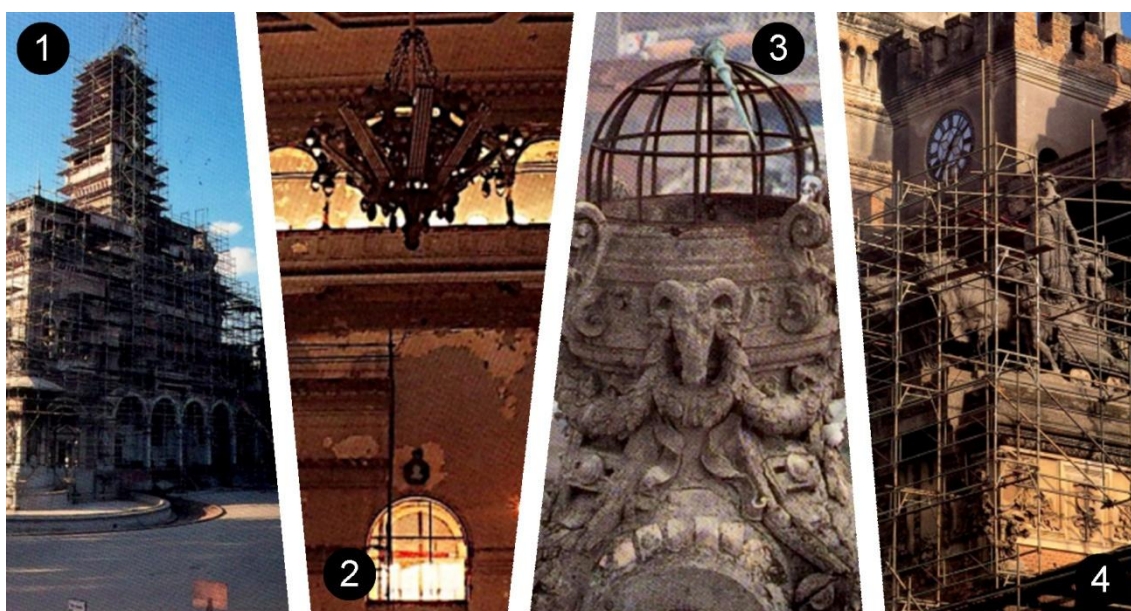


Figura 6. Deterioração e restauro do Palácio das Indústrias: (1) Fachada do Palácio das Indústrias recoberta por andaimes; (2) Aspecto do Salão Principal ao se iniciar o restauro; (3) Aspecto da Cúpula de Vidro ao se iniciar o restauro; (4) Grupo escultórico Progresso recoberto por andaimes.

Fonte: (DIEGOLI et al., 1992, p. 58, 16, 55 e 59)

Com isso, vistos os desafios para a execução da obra, foram realizados os seguintes reparos durante esse primeiro processo de restauro: a limpeza do subsolo do prédio, no qual os níveis do lençol freático foram rebaixados para possibilitar seu uso; o reparo do telhado, com retirada das telhas, que passaram por processo de limpeza; a descupinização do madeiramento; a substituição de toda a rede elétrica e hidráulica; a remodelação de alguns elementos escultóricos, que também foram limpos e impermeabilizados, entre outros processos. O restauro da "Quimera", figura mitológica que empunha o estandarte do prédio, foi um dos maiores desafios, já que a peça original havia desaparecido, tendo de ser remodelada a partir de fotografias.

(DIEGOLI et al., 1992, p. 84 a 87). Portanto, imbuídos destes elementos, podemos perceber que o primeiro restauro foi um processo que, além de desafiador, buscou recobrar características inerentes à proposta arquitetônica inicial do prédio, com vistas no projeto idealizado por Domiziano Rossi. Pisanelli salienta que, para além das intervenções que buscaram retomar suas características iniciais, foram realizadas também adaptações que permitiram o melhor uso do prédio no tempo presente.

Ricardo Pisanelli: Tudo foi retirado e foi devolvido ao prédio as características iniciais, mas com algumas intervenções. Intervenções também bem modernistas, que são elementos de concreto. Então, tudo o que você vê de concreto foi a Lina que fez, mas, na verdade, ela fez a adaptação. Se a gente tem um prédio hoje que abriga exposições e tem uma circulação relativamente boa, é porque a Lina fez uma intervenção muito cirúrgica de manter as características arquitetônicas do prédio, mas abrir passagens e rampas. (informação verbal)⁴⁹

Foi a partir deste momento que a Prefeitura de São Paulo passou a habitar o prédio do Palácio das Indústrias, no ano de 1992, apesar de o projeto original de Lina Bo Bardi não ter sido executado em plenitude⁵⁰. Em 2004, a Prefeitura, novamente, mudou o local de suas atividades, passando a ocupar as imediações do Edifício Matarazzo, também conhecido como "Palácio do Anhangabaú", localizado no Vale do Anhangabaú, região central da cidade. Foi, então, nesse breve espaço de tempo, que o Palácio das Indústrias ficou novamente desabitado e começaram a surgir as novas propostas para sua ocupação. O projeto para a execução do Catavento foi, nesse ínterim, elencado pelo Governo do Estado de São Paulo para ocupar o espaço. Com isso, um segundo processo de restauro foi necessário para que o prédio pudesse abraçar a proposta do Museu. Contudo, Pisanelli nos diz que, em termos de escala, esse restauro foi bem menor do que o proposto por Lina Bo Bardi.

Ricardo Pisanelli: Eu acho que foi um restauro muito menor em escala de intervenções e modificações. Não foram construídos anexos, então não teve muita demolição. Foi um restauro de fachada, foram restauros pontuais, impermeabilizações... Então, foi uma coisa muito menor. Ele teve uma pequena deterioração, porque eu acho que, quando a Marta saiu para ir para o outro prédio, até o momento

⁴⁹ Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 6.

⁵⁰ A proposta de Lina Bo Bardi era de construir um prédio anexo, de estilo moderno, que seria utilizado também para as atividades da Prefeitura de São Paulo. "A Nova Ala será, com suas modernas instalações, o centro vital da Prefeitura da Cidade, com sua forma de 'esedra', aberta do lado da cidade com grande fachada de vidro; o lado voltado para o parque sem nenhuma abertura, constituindo-se num grande 'jardim vertical', enquanto o Palácio será como são, em geral, os edifícios de Administração Pública, que impedem a participação da vida popular em um ambiente que, afinal, é dedicado a ela. Terá, então, áreas de recreação infantil com teatro de bonecos, música, merenda etc.; grande restaurante-choperia; área de exposições variadas; auditório. Enfim, toda a Nova Prefeitura será aberta à visitação pública" (DIEGOLI et al., 1992, p. 76).

de virar Catavento, ele teve um certo abandono, mas não foi algo que chegasse perto da falta de manutenção que aconteceu durante a época de quando foi Assembleia, nesse período entre 1950 e 1980. Então, o restauro foi bem menor, foram alguns elementos de fachada, foram recomposições de revestimentos e algumas impermeabilizações, coisa bem mais simples. (informação verbal)⁵¹

Uma das questões que envolvem o início das atividades do Catavento foi a rapidez pela qual todo o processo de construção do Museu foi desenvolvido, do restauro à execução dos projetos expográficos previstos para as seções. De acordo com o presidente do Conselho de Administração da OS Catavento, Sergio Silva de Freitas, o processo de constituição do Catavento levou cerca de um ano e oito meses. Quando compara a construção do Catavento com a do Museu da Língua Portuguesa, ele diz que: "Custamos um terço, fizemos em um quarto do tempo e com o dobro da área" (informação verbal)⁵². Quando questionado acerca da rapidez desse processo e suas implicações nas resoluções de possíveis problemas cotidianos no prédio, Pisanelli ressalta que

Ricardo Pisanelli: A rapidez é boa por um lado, porque ele foi realmente construído... Quando o prédio foi entregue para a OS, até a inauguração, foi um ano e meio, dois anos... Então, foi um tempo recorde para o museu vir a acontecer, principalmente com o tamanho do prédio e a metragem quadrada de instalações. Então, ele comparado a outros museus, ao tempo de restauro e até ao dinheiro investido para as instalações, foi um tempo menor com o dinheiro bem mais reduzido e isso tem uma vantagem por um lado, por causa dessa rapidez, mas por outro lado deixou algumas lacunas de intervenção que poderiam ser de uma maneira mais definitiva. Mas, ao mesmo tempo, o prédio tem 100 anos, e todos os prédios que tem 100 anos, construídos nesse período, tem uma manutenção difícil. (informação verbal)⁵³

Por fim, é importante ressaltar que, no *site* do Catavento, na área em que se fala da importância do Palácio das Indústrias para a cidade de São Paulo, diz-se que "para a alegria e aproveitamento da população, o Governo do Estado de São Paulo em 2007 o dedicou ao Catavento, um fim nobre e apropriado. **Retorna à sua finalidade original, exposições**"⁵⁴ [grifo meu]. Na visão de Pisanelli, quando

⁵¹ Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 8.

⁵² Entrevista concedida por FREITAS, S. S. *Entrevista com Sergio Silva de Freitas*. [ago. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (52 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação. Informação retirada da pergunta nº 29.

⁵³ Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 9.

⁵⁴ Informação retirada da página "O Catavento" do *site* do Museu Catavento Cultural e Educacional. Disponível em: <http://www.cataventocultural.org.br/inf_palacio>. Acesso em: 10 jul. 2016.

perguntado sobre as finalidades expositivas inerentes à formulação arquitetônica do prédio, essa perspectiva de retorno às funções originais, de certa maneira, também se confirma, como podemos inferir do excerto abaixo.

Ricardo Pisanelli: Acho que sim, no sentido de ser um prédio que recebe pessoas para contemplarem ou interagirem com a exibição de uma exposição. Ele foi concebido para expor produtos agroindustriais e agora ele expõe experimentos de ciência, ligado às ciências biológicas, física, matemática, enfim... Só que as características arquitetônicas dele para exposições é uma ideia lá do século XIX e não uma ideia contemporânea. Então, ele tem alguns problemas, mas eu acho que, mesmo assim, ele foi bem ocupado em relação... Eu acho que tirou-se um bom proveito, na verdade, dessa arquitetura existente. (informação verbal)⁵⁵

Nesse sentido, ao passo que compreendemos a enlevada importância e as questões que envolvem o prédio histórico que abriga o Catavento, acredito que, antes mesmo de analisarmos a especificidades que envolvem seu modelo de gestão e suas exposições, faz-se imperativo retomar parte da história acerca do rápido processo que ensejou a construção do Museu, bem como as linhas de pensamento que envolveram, e ainda envolvem, a concepção de seu ideário expositivo.

3.3.1 O Museu Catavento Cultural e Educacional

Quando da inauguração do Museu Catavento, em 26 de março de 2009, diversos veículos de comunicação fizeram a cobertura do evento. Em matéria publicada no *site* do jornal Folha de São Paulo, o Museu foi definido com um espaço que trabalha com "questões de biologia, física, química, astronomia e história [que] foram traduzidas em 250 instalações lúdicas, boa parte delas interativas, numa mistura de museu, laboratório e parque de diversões"⁵⁶. Contudo, a proposta de articular estas diversas áreas do conhecimento em um espaço "híbrido", foi constituída pouco antes, mas, principalmente, durante o período em que o Museu foi construído. Quem nos conta a história de como esta proposta foi articulada é o presidente do Conselho de Administração da OS Catavento, Sergio Silva de Freitas, que acompanhou todos os processos, desde a ideia inicial até a execução final dos espaços expositivos. De acordo com ele, a ideia surgiu do então governador do Estado de São Paulo, José Serra, seu amigo de longa data: "Surgiu da seguinte maneira: o Serra queria criar um

⁵⁵ Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 10.

⁵⁶ Informação retirada de matéria jornalística publicada no site da Folha de São Paulo. Dados de referência: FOLHA DE SÃO PAULO. SP ganha no sábado espaço de conhecimento e diversão. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2403200910.htm>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

museu de ciência. E eu estava me aposentando na mesma época. E ele chegou pra mim e disse: 'Você não quer fazer um museu?'. E eu disse: 'Sim, faço.'" (informação verbal)⁵⁷. No pronunciamento de inauguração do Catavento, além de comentar sobre como se conheceram no âmbito da vida pública, Serra traz interessantes apontamentos sobre a maneira como se deu esse convite para que Sergio de Freitas criasse o Museu e quais recursos adotou, enquanto gestor, para realizar tal feito.

José Serra: Quando entrei na Prefeitura, tivemos a ideia do Museu, ou do Catavento, vou chamá-lo assim, que me foi dada pela minha filha, Verônica, que infelizmente está viajando e não conseguiu chegar a tempo, mas foi ideia dela. E me ocorreu, que o Sergio que estava deixando o Itaú, a vice-presidência, pudesse se dedicar de corpo e alma a este Museu. E ele topou, ele aceitou. Na hora. Isso significou o início do nosso trabalho. Nós fomos juntos, visitar o Papalote, no México, que é muito menor do que este Museu. E depois o Sergio, por conta própria, visitou os principais museus de criança do mundo. ImproPRIAMENTE, o Catavento, nos outros países, é chamado de museu da criança. (...) E recolheu experiências de muitos países, de muitos lugares. Inclusive, chegou a conclusão de que nós poderíamos fazer todo o material aqui no Brasil, com as nossas universidades. E, a partir de então, se dedicou de corpo e alma a esse Museu. O Sergio é o principal autor, alguém a quem eu devo muito, o Governo deve muito, a Prefeitura deve muito, mas acima de tudo, o povo de São Paulo deve muito. O Sergio foi o grande realizador material e intelectual deste Museu (aplausos). (informação verbal)⁵⁸

Nesse sentido, podemos inferir que o Catavento é um museu criado com vistas em tantas outras instituições museais de temática científica ao redor do mundo. Freitas corrobora com essa fala de Serra ao dizer que

Sergio de Freitas: Está aí a prova do sucesso. É um modelo que tem sucesso em muitas partes do mundo. Nós não inventamos nada. Aliás, a minha tese é não inventar. Olha o que é bom e copia. A primeira coisa que eu tenho é: olha o que está dando certo e faz igual. Então, foi isso, eu olhei para o que estava dando certo e fiz igual, não quis inventar nada. (informação verbal)⁵⁹

Quando perguntado sobre os museus que serviram como referência para construir o Catavento, Freitas diz existirem vários, apesar de citar nominalmente somente o Papalote Museo del Niño, localizado na Cidade do México. Museus espanhóis, franceses, ingleses e norte-americanos teriam também conferido as bases

⁵⁷ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 3.

⁵⁸ Informação retirada do pronunciamento do então governador do Estado de São Paulo, José Serra, quando da inauguração do Museu Catavento. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u-frG6gelPo>>. Acesso em: 10 de agosto de 2014. A transcrição do discurso na íntegra está disponível no Anexo B deste trabalho.

⁵⁹ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 5.

para a conformação expositiva do Museu (informação verbal)⁶⁰. Ao ser questionado acerca dos objetos reproduzidos que foram escolhidos para compor as exposições, Freitas fala um pouco sobre o "espírito" do Museu:

Sergio de Freitas: O espírito dele era selecionar, no âmbito da ciência, coisas que mesmerizem, que atraiam a atenção da pessoa. Então, ele é assim por causa disso. Agora, pode fazer um museu de ciência chato também, mas aqui nós procuramos selecionar aquilo que fosse interessante. Quer dizer, você toca uma bola, seu cabelo fica eletrizado, porque as partículas elétricas de mesmo sinal se repelem e elas estão no cabelo e elas se afastam... É um negócio legal isso, de você fazer, de mostrar, né? (informação verbal)⁶¹

Outro ponto interessante a ser levado em conta a partir do pronunciamento de José Serra, é o indicativo de Sergio de Freitas enquanto realizador e mentor intelectual do Museu e do auxílio que o gestor obteve junto das universidades do país para constituir os conteúdos abordados nas exposições. Assim, nota-se que o papel da Universidade de São Paulo foi imprescindível para formular as concepções teóricas existentes no espaço. Sobre essa perspectiva, Freitas aponta enfaticamente que a equipe por ele liderada fez com que todos os espaços do Museu fossem construídos.

Sergio de Freitas: Que arquiteto e engenheiro! Nós fizemos tudo! Como é que eles dizem, o cara que organiza uma exposição? Curador! Não tem curador, não tem engenheiro de logística, não tem nada! Nós fizemos tudo aqui, tudo feito em casa. Claro que, com gente boa, ajudando lá, teve uma pessoa que ajudou bastante. Toda a área tem um especialista específico. Por exemplo, a seção do Universo tem lá o Instituto de Astronomia da USP. Tem sempre um cara de alto nível olhando aquele espaço. A Vida foi a Sonia Lopes [Profa. Dra. Sônia Godoy Bueno Carvalho Lopes, do Instituto de Biociências da USP]. (informação verbal)⁶²

Ainda no âmbito de formulação das exposições, quando questionado acerca da divisão didática das seções, Freitas disse que ele mesmo pensou nessa fragmentação dos saberes em grandes áreas do conhecimento humano: "Fui eu. Fiz o Universo, porque você sempre tem que mostrar o Universo e tal, chega na Terra. Na Terra surgiu a Vida, que começou lá, terminou no Homem. Do Homem, tem o Engenho, que no fundo é a Física, tudo o que ele foi descobrindo, foi bolando. E tem os problemas sociais. Então, são quatro seções: o Universo, a Vida, o Engenho e a Sociedade" (informação verbal)⁶³. Essa divisão das seções é explicitada em diversos materiais de divulgação, a exemplo da página inicial do *site* do Museu, como vimos no início deste capítulo, dos *releases* divulgados para a imprensa e dos demais materiais

⁶⁰ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 12.

⁶¹ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 10.

⁶² Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 16.

⁶³ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 17.

institucionais, como folderes e apresentações institucionais. Contudo, um dos poucos materiais em que está disposto este encadeamento entre as seções proposto por Freitas, é o folder institucional, que além da descrição objetiva dos espaços expositivos, contém fotografias, informações de serviço e um mapa interno do prédio, no qual estão localizadas as seções. No excerto abaixo, segue o texto referente à divisão entre as seções.

O Catavento é um espaço cultural e educacional que apresenta ao público, especialmente ao jovem, a ciência e os problemas sociais, de um modo atraente e participativo.

As instalações estão divididas em quatro seções de modo encadeado:

- Universo - do espaço sideral à Terra
- Vida - do primeiro ser vivo até o homem
- Engenho - as criações do homem
- Sociedade - questões polêmicas da convivência humana.

As exposições foram executadas por renomados especialistas, cenógrafos e instituições educacionais. Elas apresentam, de maneira simples e interessante, os mais variados temas dessas quatro áreas do saber.⁶⁴

A partir desta breve descrição, podemos notar que o Museu apresenta como público preferido os jovens. Freitas corroborou com essa perspectiva de atendimento do público juvenil quando respondeu à questão acerca do principal objetivo traçado para o Catavento: "O jovem visitar e receber em cada instalação ou um ensinamento simples ou ficar com uma perplexidade que o fizesse buscar mais informações" (informação verbal)⁶⁵. Contudo, o entrevistado complementa sua fala ao dizer que o Catavento recebe também crianças e adultos, ao enfatizar que uma das visões que mais gosta de ter quando anda pelo Catavento é a de um pai explicando algum conceito científico ao filho (informação verbal)⁶⁶.

Dessa forma, para finalizar este tópico, é interessante analisarmos a perspectiva que Freitas adota acerca da palavra "museu" e também acerca da expressão "centro de ciências". Quando perguntado se o Catavento entraria nestas categorias, ele disse que o espaço não se enquadrava em nenhuma delas. Sua compreensão sobre a categoria "centro de ciências" está, em muito, ligada ao universo da pesquisa acadêmica, fator que acredita não ser da incumbência do Catavento, apesar de enfatizar que os fazeres do mundo acadêmico são fundamentais para sua

⁶⁴ Informação retirada de CATAVENTO. Catavento Cultural e Educacional: Organização social de cultura. [São Paulo, 2009]. 1 folder. Este material de divulgação encontra-se disponível no Anexo C deste trabalho.

⁶⁵ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 33.

⁶⁶ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 34.

formulação (informação verbal)⁶⁷. Sobre a noção acerca do significado do termo "museu", Freitas diz que a palavra já vem carregada de uma conotação histórica que, simbolicamente, não é capaz de representar o Catavento. Nesse sentido, ele traz interessantes apontamentos em relação aos objetos científicos histórico-preservados e sua relação com a ciência produzida no país.

Sergio de Freitas: Também não. Também não é bem um museu, porque um museu envolve muita peça antiga. Basicamente, o museu dá logo uma conotação de histórico e coisas desse tipo. Nós temos peças antigas que no início até eu tive dúvidas em aceitá-las ou não aqui no prédio do Catavento, mas depois a gente bolou esse sistema em que elas ficaram, muitas delas, decorativamente, no exterior, e ficou um espetáculo. (...) Você vai, por exemplo, ao *Deutsches Museum*, em Munique, eles tem muita máquina antiga. Vai no *British Museum*, na parte do *Children Museum*, lá na Inglaterra, tem. Na França tem, mas eles lá tem, sei lá... Bota lá uma locomotiva de Stephenson, a primeira locomotiva. É a própria! Você vê o laboratório do Lavoisier! É o próprio! Parece que o Lavoisier saiu dali... Aqui no Brasil nós não temos muito essas coisas. A ciência no Brasil acompanha muito a parte do exterior. Você não tem, assim, muita coisa original pra mostrar. E, por isso, quando você tem essas locomotivas aí, que foram do passado, evidentemente, elas não são a primeira locomotiva e tal, mas tem um grande banho de história sobre elas. A gente deu, assim, um efeito decorativo, as crianças saltam aqui, adoram subir na locomotiva, tirar foto lá em cima. O avião, que está aí, é uma maravilha, ficou super bem aqui. (informação verbal)⁶⁸

Com isso, podemos perceber, em suma, que a aura do objeto, na melhor definição benjaminiana, ainda ocupa lugar central na fala do entrevistado, no sentido de que a exposição de determinado objeto histórico deve estar atrelada, necessariamente, ao seu valor histórico. Nesse sentido, o Catavento seria, para Freitas, um espaço para instigar, principalmente os jovens, mas não somente eles, sobre os variados temas das ciências. Quando perguntado sobre qual definição daria ao Catavento, já que "museu" e "centro de ciências" não lhe cabem, ele respondeu que

Sergio de Freitas: É diferente. Eu não quero dizer diversão também, porque a gente tem um propósito educacional. A melhor palavra aqui para o Brasil ainda é museu. Eu só chamo a atenção de que não é um museu no sentido tradicional, porque você interage muito e não tem coisa velha. O grosso que está aqui é tudo novo. E a gente vai, tem um programa acelerado aqui de mudança também. Mas pesquisa zero aqui dentro. Nós não temos... Antes de mais nada você precisa ter gente pra isso. O nosso objetivo não foi esse. (informação verbal)⁶⁹

⁶⁷ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 43.

⁶⁸ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 44.

⁶⁹ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 45.

Dado o contexto de criação do Museu e as definições que fundamentam a formação de suas exposições, passemos para o próximo tópico, que versará sobre as especificidades da gestão institucional e, em especial, sobre como o modelo de OS auxiliou na rápida criação do Museu e no desenvolvimento das estratégias institucionais.

3.3.2 O modelo de gestão institucional

Como vimos no tópico inicial deste capítulo, o Catavento, assim como os demais museus ligados à SEC SP, são geridos por meio de parcerias, ou seja, contratos de gestão celebrados junto das chamadas Organizações Sociais. Com isso, as OSs, em conformidade com a Lei Complementar nº 846, de 04 de junho de 1998, devem estipular Estatutos Sociais que rejam suas atividades. De acordo com o Estatuto Social da OS Catavento Cultural e Educacional, em seu artigo 2º

O **CATAVENTO** atuará para estimular o desenvolvimento sócio-cultural da população do Estado de São Paulo e tem por finalidade:

- I. criar e gerir espaços culturais e educacionais que promovam o conhecimento geral, a ciência, o espírito criativo, a saúde, e boas atitudes entre as crianças e os jovens, através de instalações interativas e diversificadas segundo as suas finalidades;
- II. desenvolver estudos e pesquisas sobre crianças e jovens;
- III. promover atividades educacionais na comunidade, em conjunto com entidades públicas e privadas;
- IV. manter intercâmbio com outras instituições que atuam no âmbito da educação, cultura e arte; e
- V. realizar, incentivar, patrocinar e promover eventos, congressos, simpósios, treinamentos, cursos e exposições.⁷⁰ [grifo do autor]

A partir da leitura deste artigo, percebemos que a finalidade educativa é uma das principais tônicas da OS, bem como a categoria "crianças e jovens", que representa o público para o qual a OS se dirige. Para refletir sobre as especificidades desse modelo de gestão no âmbito do Catavento, conversei conjuntamente com duas importantes figuras: o diretor executivo, Alberto de Lima, e a diretora adjunta, Rosângela Ogata. Ambos coordenam a área administrativa e financeira do Catavento, ou seja, os setores Financeiro, Contábil, Administrativo de Compras, Administrativo de Recursos Humanos, Jurídico, Prestação de Contas e Arquivo, que juntos contam com cerca de 30 funcionários. Estes setores estão ligados à administração dos contratos trabalhistas não só do Museu Catavento, que conta com cerca de 200 funcionários, mas da OS como um todo, que possui cerca de 600 pessoas, se somados os

⁷⁰ Informação retirada de CATAVENTO. *Estatuto Social*. Disponível em: <<http://www.cataventocultural.org.br/sites/default/files/documentos/Estatuto%20Catavento.pdf>>. Acesso em: 20 de mai. 2016. O Estatuto Social na íntegra encontra-se disponível no Anexo D deste trabalho.

trabalhadores que atuam no corpo técnico, artístico e administrativo das Fábricas de Cultura (informação verbal)⁷¹.

Quando perguntados sobre o funcionamento do modelo de gestão institucional, Ogata explicou sucintamente sobre como se dá a formação de uma OS e quais requisitos a associação deve cumprir para celebrar um contrato de gestão com o Estado. Tal explicação está fundamentada de acordo com as especificações compiladas no tópico inicial deste trabalho (informação verbal)⁷². No que se refere às vantagens do modelo de gestão via OS, Ogata diz que

Rosângela Ogata: Então, o modelo das OSs veio, pelo menos é o nosso entendimento, em grande parte das OSs que hoje existem, ele veio trazer agilidade do governo na gestão de equipamentos públicos que ele não teria condição, nem pessoal, nem recursos para gerir diretamente. Por que ele, se fosse contratar 200 pessoas pra tocar esse Museu, ele teria que abrir concurso público, teria que fazer licitações para qualquer compra de lápis e caneta. Então, o modelo de OS trouxe uma agilidade. É um modelo em que se transmite para um ente privado algumas atribuições que, sim, são do Governo do Estado, não deixam de ser, mas a gente responde ao governo entregando um produto que é o que? Atendimento ao público com qualidade, com excelência, com economicidade e transparência. (informação verbal)⁷³

Percebemos que as vantagens apontadas pela entrevistada são similares àquelas indicadas por Elizabeth Ponte de Freitas (2010) em sua dissertação de mestrado. Os princípios de economicidade, transparência e rapidez nos processos de compra e contratação de serviços e pessoas seriam, nesse sentido, os principais pontos, se comparados com a Administração Pública Direta, que fazem jus à adoção do modelo de OS. Ambos os entrevistados trazem interessantes apontamentos quando comparam a gestão dos museus da SEC SP à gestão de museus por Administração Pública Direta, como os da USP, por exemplo.

Alberto de Lima: Tem um exemplo que eu gosto também de dar. Imagine o seguinte: você pega uma licitação pública, aí você pega o leque de espaços culturais que tem em São Paulo, por exemplo, que eu acho que é uma excelência nessa área de gestão. Você pega aqui, você tem uma Pinacoteca, olha o Catavento, museu de ciências, olha o MIS, Museu da Imagem e do Som... A grande questão é a seguinte: a gestão pública teria capacidade, tecnicidade para tocar projetos dessa natureza, nessa especificidade?

⁷¹ Entrevista concedida por LIMA, A.; OGATA, R. *Entrevista com Alberto de Lima e Rosângela Ogata*. [ago. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (43 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação. Informação retirada da pergunta nº 2.

⁷² Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 4.

⁷³ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 4.

Rosângela Ogata: O modelo de excelência das OSs, ele se reflete na gestão dos equipamentos que o Alberto citou - Pinacoteca, Catavento, MIS - que estão estourando de visitação, que tem reconhecimento do público não só na qualidade das exposições, como na temática e na organização dos espaços, em contraponto, por exemplo, ao Museu do Ipiranga, que está fechado e vai ficar fechado até 2022 e é gestado diretamente pela USP. Quer dizer, o que a gente pode dizer? O exemplo fala mais alto do que qualquer palavra... (informação verbal)⁷⁴

Quando questionados acerca das desvantagens em relação a esse modelo de gestão, os entrevistados disseram que, apesar de não ser necessariamente uma desvantagem, os critérios de transparência adotados pelo estado para a fiscalização das OSs se demonstram como um desafio de gestão a ser enfrentando.

Rosângela Ogata: Eu acho que não dá para chamar de desvantagem, porque acabou virando a nosso favor, que é justamente ter a transparência na Prestação de Contas. Você tem que atender ao princípio da economicidade, provar que aquilo que você está fazendo é, de fato, mais econômico do que se fosse feito pela Administração Pública Direta, é chato, dá trabalho, mas é o que garante o nosso sucesso. (informação verbal)⁷⁵

As auditorias, exames sistemáticos das atividades desenvolvidas pela OSs para averiguar se estão de acordo com o planejamento estratégico estipulado previamente junto ao estado, são tidas pelos gestores como uma "obsessão", dadas as questões de ordem política e técnica que envolvem a publicização de tal modelo de gestão: "É uma desvantagem, de certo modo, você ter que atender cinco ou seis auditorias por ano, é. Mas é bom também porque você percebe que está tendo uma atenção com o gasto público, que as pessoas estão atentas de como está sendo utilizado o recurso público" (informação verbal)⁷⁶.

No que se refere aos contratos de gestão até então celebrados com o governo, Ogata nos explica que, anteriormente, para gerir o Museu, a OS Catavento contava com recursos advindos de duas entidades estatais: a SEC SP e a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Contudo, no ano de 2015, a Secretaria da Educação, devido à realocação dos recursos para as demais áreas, decidiu não celebrar contrato novamente com a OS Catavento. Então, quando perguntados sobre a relação que mantinham com ambos os órgãos de fomento e as responsabilidades que lhes cabem nessa esfera, a entrevistada explicou que

Rosângela Ogata: Historicamente, a Educação participava, desde o início, no custeio da operação do Catavento, mas este ano

⁷⁴ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 4.

⁷⁵ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 5.

⁷⁶ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 5.

especificamente agora de 2015, a Educação tirou totalmente o pé. Ontem recebemos a comunicação de que ela não vai celebrar convênio conosco esse ano, portanto nós não vamos atender os alunos das escolas estaduais com visitas monitoradas, lanche e ônibus, como historicamente sempre recebemos. Mas até então, né, Alberto, a gente vinha recebendo cerca de 140.000 alunos por ano, só da rede estadual, sem contar os outros que nos procuram ao longo de todo o ano, por isso a gente conseguiu atender 500 mil visitantes. Mas, a Educação até então, ela meio que participava com 60% dos nossos recursos ao ano e a Cultura com os outros 40-45%. Variava um pouco, 55-60%, 45-50% para a Cultura. Só que aí, de dois anos para cá, os recursos da Educação foram diminuindo gradativamente. Eles foram direcionando para outras coisas e nós fomos buscar na Cultura ajuda... "Como é que eu faço para gerir este Museu sem prejudicar a operação? Eu vou precisar de mais repasse, o que eu posso negociar?". Então, hoje a Cultura é o único órgão público que repassa dinheiro para o Catavento, além da Secretaria de Justiça e Cidadania, que temos um convênio também firmado desde 2010, para fazer o restauro de elementos arquitetônicos do prédio, mas só. (informação verbal)⁷⁷

Para os entrevistados, a diminuição dos recursos tem a ver também com a crise financeira, já que a arrecadação do estado tem diminuído semestralmente e isso afeta de forma direta os campos da educação e da cultura (informação verbal)⁷⁸. Os efeitos dessa diminuição de recursos são explicados por Ogata no trecho a seguir.

Rosângela Ogata: Então, o que aconteceu quando a gente teve a notícia de que o convênio ia ser reduzido? Primeiro, a gente começou a reduzir equipe. Naturalmente, se eu vou atender menos gente, eu não preciso de tanta gente para atender menos gente. Então, a gente acabou cortando de 150 estagiários, a gente passou a 110, já na partida. Deixamos de contratar 40. Não é que a gente mandou embora 40 de uma vez. A gente tinha uma fila ali de pessoas para entrar. Para! Tinham 10 ou 8 pessoas que a gente resolveu não dispensar, mas dispensamos. Então, a gente teve que reduzir equipe voltada a atendimento ao público, adotamos algumas medidas de economia mesmo, fortes, não só pelo contexto financeiro, mas até pelo contexto ambiental. Reuso de água, que a gente conseguisse aproveitar a economia de recursos naturais, luz, essas coisas... Lâmpadas mais econômicas. Tudo o que for possível economizar, a gente está economizando, mas a principal medida, que não tem como você, não tem mágica, você gasta menos, é ter menos gente, porque não iria ter público para atender. Só com a redução do convênio a gente vai deixar de atender quase 100 mil alunos. Então, pra que eu vou ter uma equipe, né, esperando de braços cruzados, para pessoas que não vão vir? Então, a gente reduziu, só que adequou o atendimento e passou a atender os outros grupos. (informação verbal)⁷⁹

A partir destes elementos, percebemos por parte dos gestores uma preocupação constante e assertiva em manter claras e transparentes as formas pelas quais o modelo de gestão é aplicado pela instituição e como os recursos têm sido

⁷⁷ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 7.

⁷⁸ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 9.

⁷⁹ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 12.

alocados atualmente, em especial no que se refere aos cortes que, eventualmente, foram efetuados pela instituição. Contudo, conforme veremos no tópico sobre a Visitação no Museu, apesar da diminuição no número de monitores que atendem os visitantes nas seções, o público da instituição teve leve queda no período analisado, ficando evidente, também, uma certa modificação no perfil do público visitante que, de maioria escolar nos primeiros anos de atuação do Museu, passa a ser de maioria espontâneo nos últimos anos.

No que se refere ao uso do termo "museu" para designar o Catavento, ambos os entrevistados concederam interessantes elementos para análise. Inicialmente, Lima nos diz que eles não gostariam que o Catavento fosse chamado "museu", devido à carga simbólica que o termo abarca. O uso da palavra teria se dado, inicialmente, por uma estratégia midiática, já que os meios de comunicação demandam uma forma de classificar o espaço. Esse uso se deu, também, pelo fato de o Catavento estar ligado institucionalmente à UPPM (informação verbal)⁸⁰. Nesse sentido, o entrevistado nos diz que

Alberto de Lima: Estamos ligados à Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. Hoje, há uma percepção de que o Catavento, museu de ciência, não é propriamente um museu de coisas antigas (...) Há uma associação do Catavento, muito clara, com o acervo científico, e não museológico. O que está aí fora, só está aí fora porque foi pedido. Está aí, e tem a ver, de uma certa forma, com a engenhosidade do homem, a capacidade de criação do homem, e por isso está aí. Mas hoje, o que está dentro, há uma percepção clara da população, que é um espaço de ciências, de conhecimento de ciências. É nesse sentido que a gente tem trabalhado, e a mídia explora muito este lado, de uma maneira muito feliz. Isso eu acho que é uma grande contribuição que a mídia dá pra nós, da exploração do conteúdo enquanto conteúdo científico, isso já colou, já colou. O Sergio quando dizia: "O Catavento já colou, já pegou". Porque, realmente, nas férias, já pegou e há essa associação muito clara por parte de pais e visitantes, do entretenimento mais focado na questão científica e cultural. (informação verbal)⁸¹

Nesse sentido, podemos perceber nas falas de Freitas, Lima e Ogata, a questão que Schroeder-Gudehus (1993) nos expõe ao indicar a recusa dos centros de ciências em se autointitularem enquanto museus, apesar de este tipo de museu, como vimos durante o primeiro capítulo deste trabalho, fazer parte de uma ampla categoria de "museus de ciência e técnica".

Para finalizar este tópico, ainda no que se refere à questão que envolve a tratativa do Catavento enquanto "museu", os entrevistados fazem referência às novas formas de perceber a palavra e aos espaços que tem modificado socialmente sua

⁸⁰ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 16.

⁸¹ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 16.

percepção. Essa modificação de sentido abarcada pela palavra "museu", para eles, estaria ligada às novas tecnologias, à interatividade expositiva e ao fato de os visitantes poderem tocar nos objetos, como podemos inferir do diálogo a seguir.

Alberto de Lima: Eu acho que uma coisa é a interatividade do Catavento, uma coisa fantástica, que fascina especialmente o público jovem.

Rosângela Ogata: Que é um museu em que você pode tocar em tudo, praticamente.

Alberto de Lima: Você interage, você vivencia, veja a nave aí, o submarino... Você está ali dentro, você está experimentando. A questão da palavra ficou e hoje a gente já não dá tanta importância, porque é percebido que não é museu na verdadeira acepção da palavra, uma coisa estática, antiga...

Rosângela Ogata: A própria concepção de museu eu acho que está mudando, né. Você já viu o projeto do Museu do Amanhã, no Rio?

Alberto de Lima: É um projeto fantástico!

Rosângela Ogata: O próprio nome já é contraditório. Como é que você faz um museu do amanhã, né? Vai deixar de ser onde você guarda coisas velhas, graças a Deus não é o nosso caso, mas é um repositório de conhecimento, de expectativas para o futuro, enfim... Acho que a gente vai acabar... Não dá pra comparar uma Pinacoteca, que é um patrimônio material histórico importantíssimo, mas, nesse sentido do conceito.

Alberto de Lima: Eu acho que, nesse sentido, o Catavento e outros espaços, como o Museu do Amanhã, vem como uma grande contribuição para a palavra "museu" não ter a percepção que se tinha no passado. Eu tinha...

Rosângela Ogata: O próprio Museu do Futebol, o Museu da Língua, não é mais só histórico, tem muita coisa que está acontecendo agora, sei lá... (informação verbal)⁸²

Dessa forma, vistas as iniciativas de ordem administrativa que envolvem a operação do Catavento, irei discorrer acerca de um dos setores que mais está entrelaçado com as perspectivas de atuação museológica, o setor Educativo.

3.3.3 As atividades do setor Educativo

Durante a pesquisa de campo, percebi paulatinamente que um dos setores mais importantes do Catavento no que se refere à gestão dos espaços expositivos é o setor Educativo. Ao todo, esta área é formada por cerca de 120 pessoas, das quais a maioria são estagiários (cerca de 110), de diversos cursos de graduação de universidades públicas e privadas de São Paulo. Chamados de *monitores*, estes estagiários atendem as visitas voltadas para grupos escolares (escolas públicas e

⁸² Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 17.

privadas) e demais instituições (órgãos públicos, ONGs, associações etc.), e os visitantes espontâneos, ou seja, públicos diversos que, em sua maioria, acessam o Museu aos finais de semana. Os demais trabalhadores, atuantes na esfera administrativa da instituição, são representados pela *coordenadora do setor* e pelos *educadores, orientadores de seção e monitores seniores*. Para discorrer sobre as atividades desempenhadas por tal setor, lanço mão da entrevista realizada com a coordenadora do setor Educativo, Ana Rita Carlos Lima, e da roda de conversa realizada com os educadores Pedro Jackson Nascimento dos Santos, Pamella Freire da Fonseca, Gabriel Giannini Furriel e Nathalia Brandão Silvério.

A administradora de empresas e coordenadora do setor, Ana Lima, é responsável por representar o Catavento externamente, junto à SEC SP e demais órgãos ligados ao Museu, pela área de eventos realizados pelo setor Educativo e, atualmente, pela gestão da seção Sociedade (informação verbal)⁸³. No que se refere à relação do setor com a SEC SP, Lima nos diz que ela se dá em dois âmbitos. O primeiro, referente às metas que precisam ser cumpridas, em muito relacionadas às expectativas relacionadas à realização de exposições temporárias e eventos (oficinas, seminários, palestras, apresentações de teatro etc.) e à execução de novas instalações⁸⁴ ou aprimoramento das já existentes. Nesse sentido, Lima ressalta que estas metas não são tidas como "metas administrativas" no sentido estrito da expressão, mas como atividades que se diferenciam de tempos e tempos e que devem ser formuladas e executadas conjuntamente pelos trabalhadores do setor.

Ana Lima: Então, não é assim, como se fosse uma meta administrativa: "Tenho que apresentar o relatório tal, tenho que apresentar o balanço X, tenho que...". Não. Aqui, um mês você está fazendo uma coisa, outro você faz outra coisa. As ações diferentes, quer dizer, tem que ser pensadas e programadas pelo Educativo. Então, uma coisa é o grupo do Educativo se juntar para o cumprimento dessa meta. Outra coisa é fazer o registro e acompanhar e ter certeza que as respectivas metas estão sendo cumpridas. Com uma observação: nós não nos restringimos às

⁸³ Entrevista concedida por LIMA, A. R. C. *Entrevista com Ana Rita Carlos Lima*. [mai. 2016]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2016. 1 arquivo .m4a (51 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação. Informação retirada da pergunta nº 2.

⁸⁴ No Catavento, o termo "instalação" é utilizado para se referir aos aparatos tecnológicos, modelos pedagógicos e demais módulos expositivos espalhados pelo Museu. No decorrer deste trabalho faço uso dos termos "aparato tecnológico" ou "modelo pedagógico" para indicar a existência de tais equipamentos, já que a palavra "instalação", no âmbito dos estudos museológicos, se referir às obras de arte contemporâneas. Contudo, mantive o termo "instalação" no decorrer da análise do Catavento, visto que a palavra produz sentido específico para os trabalhadores e público visitante do Museu.

metas. Meta é algo que você vai cumprir, mas, sempre que possível, são muito ultrapassadas. (informação verbal)⁸⁵

O segundo âmbito se refere à relação com os setores educativos dos demais museus geridos pela SEC SP. Esta atividade tem se intensificado nos últimos anos, a partir da formação do Comitê de Educativos de Museus dentro da Secretaria. Cada um dos 18 museus possui um representante nesse Comitê, que promove reuniões periódicas, que visam estabelecer trocas de experiências entre as instituições. Para Lima, o estabelecimento desse grupo tem a ver com um processo de valorização dos educativos de museus, esfera tem ganhado mais relevância ano após ano, como podemos inferir do trecho a seguir.

Ana Lima: Então, tem-se essa visão, essa visão que foi perceptiva pra mim, quando começou esse Comitê Educativo, porque até então era algo institucional. Dentro de todas as funções da organização do Museu Catavento, uma lá era o Educativo. Podia ser qualquer outra, como Comunicação, Patrimônio, e era Educativo, estava lá no meio. Mas agora não, ela foi destacada, ele tem um comitê especial para isso. E isso, primeiro, nós estamos conhecendo os educativos de dos demais museus, o que é muito interessante. Segundo, estas demandas estão ficando tão fortes, tão interessantes, que agora em agosto vai ter o primeiro Encontro de Educativos de Museus da SEC. Eu estou te falando isso, isso não foi divulgado ainda (risos). Então, ela está ficando tão relevante, que a própria Secretaria da Cultura, ela vai fazer um encontro dos educativos dos museus da SEC! Entendeu? Justamente porque tantas coisas que são bacanas, que estão sendo discutidas, por mais que você divulga, divulga, divulga, acaba ficando ali no pessoal do Comitê. Então, é pra expandir pro pessoal do Educativo mesmo, (...) e isso eu estou vendo que é um nível, que não é a Secretaria da Cultura não só, mas a nível mundial. Você vai nos encontros de museus, e está muito forte. O pessoal viu que o Educativo não é só uma coisa pra chamar aluno de escola. Não! É pra todo mundo, sabe, é pra todo mundo.. (informação verbal)⁸⁶

A partir desta fala, podemos perceber a enlevada importância que o fator educacional tem assumido nos museus da SEC SP. Essa perspectiva, tida pela entrevistada como algo não só local, mas de projeção mundial, corrobora com a noção de Lopes (1991) acerca da escolarização dos museus, que cada vez mais atuam como instrumentos de apoio à escola. Atualmente, esse caráter educativo dos museus, de acordo com Lima, transpassa os limites das visitas monitoradas conferidas às instituições escolares e alcança todos os públicos. Assim, podemos inferir que a fala da entrevistada também perpassa o pensamento de Meneses (2000), quando ele explica a maneira pela qual as práticas educativas têm sido abraçadas pelas instituições museais, como uma tábua de salvação para se livrarem de elitismos do

⁸⁵ Idem, LIMA, 2016, informação retirada da pergunta nº 6.

⁸⁶ Idem, LIMA, 2016, informação retirada da pergunta nº 8.

passado. O trecho a seguir traz interessantes reflexões acerca de um dos pontos levantados pelo autor acerca dessa prática: a simplificação da linguagem.

Ana Lima: Imagina um setor de pesquisa. A pesquisa vai ficar aonde? Vai ficar lá escondidinha junto dos pesquisadores (risos)? Não, é justamente para você colocar. Quem é que vai traduzir na linguagem do leigo aquela pesquisa? Que pode ser do local ou pode ser de fora! E quem vai traduzir a linguagem? Que vai falar: "Olha, aconteceu isso... Olha, essa obra é aquilo... Olha, aqui no nosso museu de ciências...". Transformar aquilo em algo acessível, interessante e ver que aquilo... Olha, essa é uma coisa muito importante, que passa muitas vezes despercebida. (informação verbal)⁸⁷

Portanto, percebemos que o intento de simplificar a linguagem das exposições, muitas vezes com informações advindas de pesquisas acadêmicas, parte das pessoas que atuam em setores educativos das instituições museais. Estes trabalhadores, não raro, são chamados de "mediadores", indivíduos que, imbuídos de saberes específicos, fazem a "ponte" entre os saberes ou objeto e o público visitante. Como vimos a partir das obras de Vasconcellos (2010), o mediador é aquele que transita entre diversas esferas, dos visitantes aos museólogos, das ciências às atividades propostas. No âmbito da divulgação científica, Caune (2014) nos diz que tal prática ganha força e sentido próprio a fim de aproximar os pesquisadores do grande público. Ou seja, sendo o Catavento um centro de ciências, tem-se como prática imperativa a educação, em muito ligada à questão da monitoria especializada. Veremos, no tópico a seguir, como essa questão é trabalhada pelo Museu no âmbito das exposições.

No que se refere à atuação do setor Educativo do Catavento, Lima nos explica que ele se transformou bastante desde a sua chegada ao Museu. Ela nos diz que, nos primeiros anos, o setor era formado por *educadores seniores* e *educadores* que "vinham de fora", ou seja, profissionais com cursos de graduação ou pós-graduação concluídos, com *expertises* adquiridas em trabalhos anteriores. No panorama atual, a equipe de educadores e orientadores de seção é formada por ex-estagiários do Catavento que, de alguma forma, se sobressaíram na realização de suas funções. Este é o caso dos quatro educadores que entrevistei para este trabalho, que entraram no Catavento como estagiários, seja no âmbito das monitorias seja na esfera administrativa, e foram alçados a funções de coordenação. A maioria deles não possuía experiência anterior em instituições museais, sendo o Catavento o espaço que lhes abriu as portas para a atuação e reflexão museológicas (informação verbal)⁸⁸.

⁸⁷ Idem, LIMA, 2016, informação retirada da pergunta nº 9.

⁸⁸ Entrevista concedida por JACKSON, P.; FREIRE, P.; FURRIEL, G. G.; SILVÉRIO, N. B. *Roda de conversa Pamella Freire da Fonseca, Gabriel Giannini Furriel, Pedro Jackson*

Vale salientar ainda que, recentemente, o Museu tem contratado, em regime de CLT, os chamados *monitores seniores*, que conferem apoio mais direto aos estagiários quando do atendimento ao público visitante, já que, não raro, os educadores estão envolvidos com questões de ordem formativa, expositiva ou administrativa (informação verbal)⁸⁹.

Então, quando questionada acerca da formação necessária para atuar como educador no Catavento, Lima nos explica que se trata de uma mescla entre saberes técnicos e conceituais.

Ana Lima: O Catavento, com sete anos, ele já não é mais aquele museu que se formou. A formação dele, eu acho que precisava uma equipe técnica e uma equipe, como posso dizer, “pensante”. Hoje, nós estamos na fase de manter, que é tão difícil ou mais difícil do que formar. Fazer é uma coisa, mas manter é outra coisa. E como manter? Manter, manutenção mesmo do dia-a-dia, e manter com coisas novas, com coisas que talvez o público não tenha visto em outro lugar, mas aqui no Catavento ele vai conseguir ver. Aí nós precisamos de uma mescla: não é só o técnico e não é só o... É uma mescla. Então, tem o pessoal de área de Humanas aqui que hoje entende mais de tecnologia do que muita gente, porque ele correu atrás. (...) Então, esses aparatos eles não se restringem às áreas de Exatas, vamos dizer assim. Eles estão espalhados pelo Catavento inteiro. (...) Então, hoje aqui no Catavento tem que ser uma mescla. (informação verbal)⁹⁰

Entretanto, quando questionados acerca da amplitude de seu trabalho no Museu, se esta seria mais técnica ou mais voltada para questões conceituais, que reservem espaço para críticas em relação aos conteúdos abordados, os educadores, majoritariamente, acreditam que as funções sejam técnicas, com espaços circunscritos para reflexões conceituais, como podemos inferir do diálogo a seguir.

Pamella Freire: Eu acho que é técnico.

Nathalia Silvério: Eu acredito também. Eu acho que existe a parte reflexiva, mas ela é 30, 40 por cento. O restante é técnico. É bem mais técnico.

Gabriel Furriel: Eu já enxergo a coisa de outro modo. Eu acho que a... Por mais que eu coordene o Engenho, que é a seção que, com certeza, que quebra mais coisa, essa manutenção diária de experimento, de fazer a coisa voltar a funcionar, é técnica. Só que toda vez que eu vou pensar em mudar um parafuso ou uma coisa, eu sempre para refletir sobre isso. Até porque, do que adianta eu botar um experimento que quebrou totalmente e está sem funcionar e vai

Nascimento dos Santos e Nathalia Brandão Silvério. [mai. 2016]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2016. 1 arquivo .m4a (1h e 43 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação. Informação retirada das perguntas de nº 1 a 6.

⁸⁹ Idem, LIMA, 2016, informação retirada das perguntas nº 4 e 5.

⁹⁰ Idem, LIMA, 2016, informação retirada da pergunta nº 14.

dar muito trabalho para arrumar... De que adianta eu retomar o funcionamento dele como ele era antes? Muitas vezes, quando uma coisa quebra, também é o momento de reformar ela, de reformular, repensar tudo. (...)

Pedro Jackson: A minha, ela se divide entre técnica e conceitual, porque as propostas, elas sempre, pelo menos no meu caso, eu faço outras, para além das seções. (...) Eu trouxe um grupo de desenhistas pra, na Virada Cultura, desenhar o Catavento e a gente acumular um conjunto de imagens pro acervo do Museu. (...)

Pamella Freire: Parece ser contraditório, assim, mas de alguma maneira, nosso trabalho, ele tem duas vertentes: essa questão mais... E querendo ou não, tudo que a gente pensa em elaboração de novos conteúdos expositivos ou reformulação, reformas, ele passa, ele está localizado nessa coisa técnica, apesar de a gente sempre pensar como é a monitoria, e não dá pra eu fazer um objeto que não favoreça a monitoria, mas, de alguma maneira, o que eu estou dizendo que é contraditório, é que isso está separado sim, no nosso trabalho. Então, eu diria que o momento reflexivo do nosso trabalho, ele está aqui, nesse posição de formar os monitores, de pensar nas monitorias, em cima desse acervo, em cima desse trabalho técnico. Ele deveria estar mais junto, eu acho, mas ele ainda é bem, bem separado, bem delimitado. (informação verbal)⁹¹

Como podemos perceber, Freire e Silvério acreditam que a perspectiva técnica, no que se refere às exposições que gerem, seja uma das principais tônicas de seu trabalho no Museu. Furriel associa a perspectiva conceitual à reformulação de aparatos tecnológicos quando estes, por algum motivo, são danificados. Quando questionado se essa não seria também uma questão de ordem técnica, o educador respondeu que: "Não, na verdade eu acho que vai mais em torno de uma nova técnica e não de uma nova abordagem. O experimento, ele volta a funcionar com a mesma proposta, muitas vezes mudando uma comunicação, muitas vezes mudando um jeito de operar..." (informação verbal)⁹². Jackson acredita que essa mescla entre conceito e técnica se dê, principalmente, na proposição dos eventos realizados na instituição. Quando questionado sobre como essa relação se dá nos espaços expositivos que gere, o educador, a partir de um exemplo acerca da modificação da maneira de apresentar um experimento já existente, disse que: "O conceito do Museu, ele já está bem definido e a gente vai incrementando, trazendo uma nova forma de apresentar esse conceito, mas acho que ele sai da regra quando a gente traz coisas extras, pra fora do acervo fixo" (informação verbal)⁹³. Nesse contexto, a fala final de Freire é interessante no sentido de apontar as contradições do trabalho realizado pelos

⁹¹ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada das perguntas nº 11, 14 e 15.

⁹² Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 12.

⁹³ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 15.

educadores no Museu, dada a separação para ela existente entre o domínio da técnica e a reflexão acerca dos conceitos e da própria produção científica.

Em suma, podemos perceber a partir das informações compiladas neste tópico, que o setor Educativo do Catavento apresenta um emaranhado complexo de relações, que vão desde a estruturação hierárquica do setor até as diversas atribuições conferidas a cada um dos funcionários que transitam nesta esfera. Para simplificar, podemos dizer que, cabe à *coordenação do educativo* o papel de fazer uma ponte entre os órgãos gestores e o Museu, tanto no sentido de prestar contas acerca das metas a serem cumpridas quanto no estabelecimento da relação com os setores educativos de outros museus; os *educadores* ficam por conta da elaboração de novos experimentos, da reformulação dos já existentes, dos cuidados com o espaço expositivo, da proposição de atividades educativas (como oficinas, palestras etc.) e da formação didático-pedagógica dos monitores; aos *orientadores de seção*, cabe a responsabilidade de conferir apoio técnico, administrativo e pedagógico aos educadores; aos *monitores seniores*, o cuidado com o espaço expositivo e o contato direto e constante com os monitores; os *monitores*, por fim, ficam por conta do atendimento especializado ao público visitante. Dessa forma, visto que, de uma forma de ou de outra, o setor Educativo do Catavento gere os aspectos que envolvem o espaço expositivo, faz-se necessária uma breve explanação de como ele se compõe e se recompõe no Museu, questão esta que abordarei no próximo tópico.

3.3.4 As exposições de longa duração e demais atividades educativas

Como vimos no tópico anterior, os educadores atuam fortemente no âmbito das exposições, seja a partir da proposição e reformulação de instalações seja na formação dos monitores que atendem os visitantes. Dessa forma, eles estão divididos, de acordo com suas áreas de saber e interesse, entre as seções e subseções do Museu. O estudante de Física Gabriel Furriel gere a seção *Engenho* e a subseção *Astronomia*; a estudante de Pedagogia Pamella Freire, as subseções *Terra, Ecologia e Nanotecnologia*; a bióloga Nathalia Silvério, a seção *Vida*, a subseção *Matéria*, a exposição *"Do Macaco ao Homem"* e o *Borboletário*; o cientista social Pedro Jackson, as subseções *Estúdio de TV, Nave, Submarino, Lego* e o *Auditório* onde são realizados os eventos da instituição; e a coordenadora do setor, Ana Lima, além de suas funções corriqueiras, também é responsável pela gestão das subseções *Jogos do Poder, Educação para resultados e Alertas para a Juventude*, áreas pertencentes à seção Sociedade. Dessa forma, para falar sobre as exposições, faço uso das entrevistas realizadas com estes e outros funcionários do Museu, bem como da observação direta dos espaços expositivos, atividade realizada logo no início da

pesquisa de campo. Por se tratar de um tópico extenso, buscarei dividi-lo entre os seguintes intertítulos: 1) *Apresentação das exposições de longa duração*; 2) *Reformulação e proposição de instalações*; 3) *Formação de monitores*; 4) *Oficinas, palestras e demais atividades educativas*; e 5) *Demais serviços oferecidos*.

1) *Apresentação das exposições de longa duração*⁹⁴

- *Área externa*: a visita ao espaço expositivo do Catavento começa na área externa do Palácio das Indústrias. A peculiaridade dessa área do prédio reside no fato de ela ser composta, majoritariamente, por objetos histórico-preservados. A maioria deles é proveniente da Fundação Museu de Tecnologia de São Paulo (FMTSP), cujo acervo foi cedido em regime de comodato ao Catavento para finalidades expositivas⁹⁵. Esse espaço abriga um avião Douglas DC-3, duas locomotivas a vapor, uma torre de canhão da marinha brasileira, um locomóvel (unidade construída no início do século XX para gerar energia elétrica em áreas de difícil acesso), carroças de limpeza urbana, entre outros elementos, como máquinas utilizadas na produção agrícola, bombas de gás e uma turbina *Pelton* (tipo de equipamento hidráulico), que foram adquiridos paulatinamente desde a fundação do Museu. A área externa ainda conta com dois experimentos contemporâneos: uma concha acústica, na qual os visitantes podem se ouvir a metros de distância, e uma esfera de granito que flutua em uma lâmina de água. A esfera pesa cerca de 2.000 kg e pode ser movida pelos visitantes devido à pressão gerada na água por uma pequena bomba que a suspende. Vale salientar que, independentemente de se tratarem de objetos histórico-preservados ou modelos pedagógicos, o acervo exposto na área externa pode ser manuseado livremente pelos visitantes, como podemos observar nas imagens abaixo.

⁹⁴ Para melhor visualização dos espaços expositivos do Catavento, está disponível no Anexo E deste trabalho um mapa em 3D. Este mesmo mapa está distribuído pelas seções do Museu para auxiliar os visitantes a se localizarem no prédio.

⁹⁵ No *site* da FMTSP, na área que versa sobre a história e missão da Fundação, diz-se que: "Em julho de 2009, a Fundação recebeu ofício da Secretaria de Desenvolvimento, solicitando: 'a desocupação total do prédio sito na Avenida Engenheiro Billings, 526...'. Depois de demoradas e infrutíferas negociações com a Secretaria de Desenvolvimento, e para preservar seu valioso acervo, a FMTSP assinou - em 2010 - contrato de comodato por três anos com a organização social CATAVENTO CULTURAL E EDUCACIONAL (e interveniência do Estado) visando transferir a exposição do MUSEUTEC para o Palácio das Indústrias, no Parque Dom Pedro II".

Informação retirada da página "História" do *site* da Fundação Museu de Tecnologia de São Paulo. Disponível em: < http://www.museutec.org.br/historia_2011.php>. Acesso em: 03 mai. 2016.

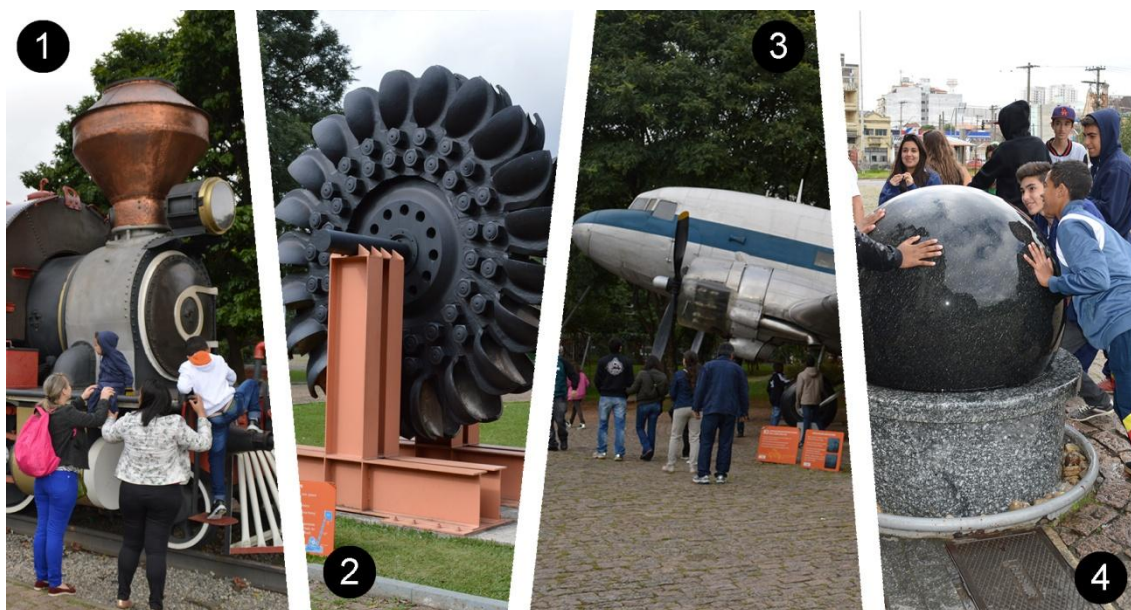


Figura 7. Área Externa: (1) Visitantes sobem na locomotiva a vapor para tirar foto; (2) Turbina Pelton; (3) Visitantes exploram a área do avião Douglas DC-3; e (4) Visitantes tentam mover a esfera de granito de 2.000 kg.

Desse modo, podemos perceber que, diferentemente do que se imagina para um centro de ciências convencional, que expõe exclusivamente aparatos tecnológicos e modelos pedagógicos, o Catavento também possui, ainda que em menor medida se comparados numericamente aos demais aparatos, um acervo de objetos histórico-preservedos. Esses objetos, como veremos a seguir, também compõem, ainda que timidamente, parte da exposição interna do Museu. Vale ainda salientar que os objetos são acompanhados por placas que contêm textos simples sobre seu uso e, em alguns casos, abarcam fatos curiosos sobre sua história. Esse é o caso do avião Douglas DC-3, em que consta da placa intitulada "Avião da segunda guerra no cinema" o seguinte texto:

Muitos consideram "Casablanca" (1943) o melhor filme de todos os tempos. Passa-se na cidade africana de mesmo nome, durante a II Guerra Mundial. Na cena final, os atores Humphrey Bogart e Ingrid Bergman se despedem emocionado sob as asas de um avião LOKEHEED, também lançado em 1936. Sua velocidade máxima era de 362 km/h e alcance de voo 1300 km⁹⁶.

- *Universo*: após passar pela bilheteria e comprar seu ingresso, o visitante tem duas possibilidades de entrada no piso térreo do Museu: um portal que o leva diretamente para a seção Vida ou uma entrada menor que o possibilita acesso àquele que é considerado, de acordo com o plano museográfico traçado, como o primeiro espaço expositivo a ser apreciado no Catavento: a seção Universo. Esta área trata de

⁹⁶ Informação retirada da placa explicativa que acompanha o avião Douglas DC-3, localizado na área externa do Museu Catavento.

temas relativos à Astronomia e à Geografia Física e encontra-se dividida em duas subseções, *Astronomia* e *Terra*.

Ao adentrarmos na subseção Astronomia, experimentamos um ambiente de imersão. Uma sala cuja cenografia busca remontar a primeira ida do Homem à Lua, fato entendido como um dos momentos mais marcantes da história da humanidade. Logo após, nos deparamos com duas áreas onde estão dispostos diversos objetos, a maioria contemplativos, como uma maquete do Sol, uma bandeira do Brasil na qual é explicado o significado de cada uma das estrelas que a compõe, entre outros aparatos, além de várias telas de TV na qual são visualizados vídeos que demonstram as galáxias, a via láctea, o sistema solar etc. Três experimentos chamam a atenção nesse espaço: uma projeção que, por meio de um *software*, demonstra a posição das estrelas no universo (experimento este que funciona somente com a presença de um monitor); um globo interativo que, ao toque das mãos, expõe as superfícies de diversos planetas do sistema solar; e um fragmento de meteorito que pode ser tocado pelos visitantes. Neste último, além das informações acerca de sua proveniência, visualizamos um texto singular: "METEORITO DE VERDADE: Veio do espaço sideral. Toque! Toque! Toque! Sua mão está cheirando ferro" [grifo do autor]⁹⁷. Contudo, apesar da linguagem aparentemente publicitária que acompanha alguns objetos, a maioria dos textos desta seção são mais longos, com elaboração mais formal, ainda que simples e direta.

No início da subseção Terra, vislumbramos maquetes do planeta Terra que tratam de diversos temas em Geografia Física, como a formação do manto e do núcleo, e algumas amostras de minerais e rochas, cuja linguagem de apoio elucida características de sua composição, clivagem etc. Dois espaços chamam a atenção nessa área: a reprodução de uma caverna, onde são explicadas estruturas como estalactites, estalagmites e dolinas, e uma grande maquete que representa os diversos tipos de relevo do planeta Terra. Um dos experimentos que mais atrai a atenção dos visitantes nesse espaço se refere a um módulo, chamado de *Sandbox*, composto por uma caixa com areia e um projetor no qual foi instalado um *software* que permite ao visitante criar estruturas de relevo quando movimentar a areia com as mãos ou com a ajuda de uma espátula.

⁹⁷ Informação retirada da placa explicativa que acompanha o meteorito localizado na subseção Astronomia.

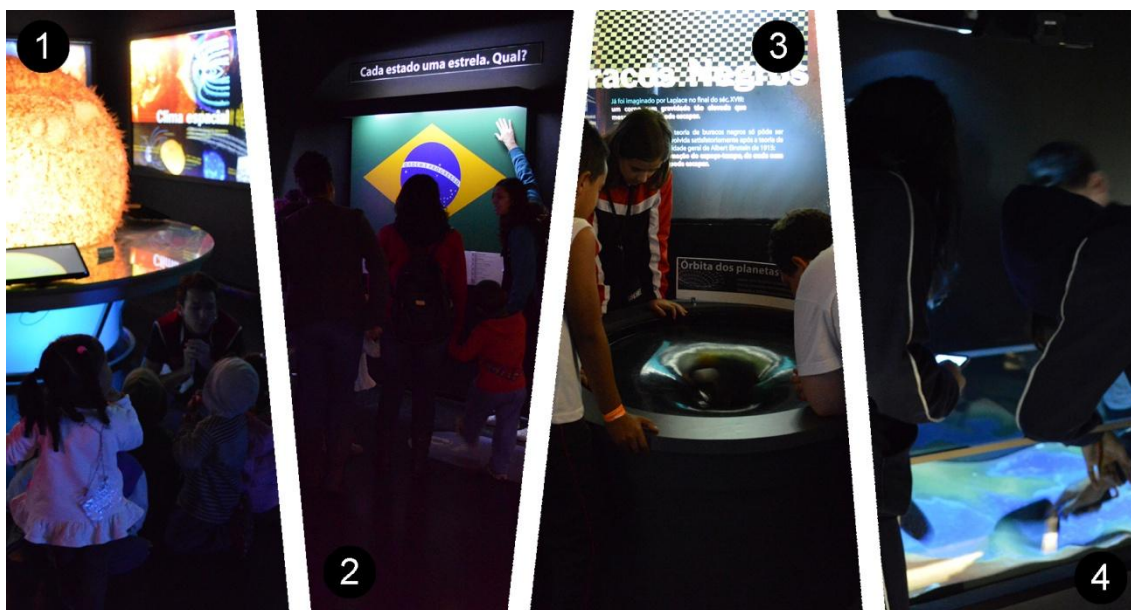


Figura 8. Seção Universo: (1) Visitantes menores de sete anos de idade ouvem explicação sobre o Sistema Solar durante atividade do roteiro "Catavento Acessível"; (2) Visitantes ouvem explicação sobre as estrelas da bandeira brasileira; (3) Estudantes e professor observam experimento sobre "Órbita dos Planetas"; e (4) Visitantes fazem curvas de nível no experimento "Sandbox".

Crédito: Thiago Padovan

Como podemos perceber a partir das imagens acima, a seção Universo possui um aspecto cenográfico singular. As cores escuras nas paredes e a luz direcionada para os experimentos e para os painéis conferem um clima de imersão ao espaço.

- *Vida*: Entre a subseção Terra e a seção Vida, existe um espaço expositivo de transição, que trata de questões acerca da fauna e da flora das regiões brasileiras. Composta majoritariamente por telas de TV contendo vídeos e por painéis com imagens e textos explicativos, essa área enseja a passagem entre as temáticas amplas de Astronomia e Geografia Física para as questões específicas que envolvem o meio ambiente, a vida no planeta Terra e o corpo humano. Dessa forma, vemos que a seção Vida trabalha com temas relacionados às Ciências Biológicas. As subseções dessa área não são definidas nominalmente de forma tão clara quanto nas demais seções do Museu, mas podemos perceber uma linha de raciocínio que parte dos temas mais gerais para os mais específicos, ou seja, no início do pavilhão são trabalhadas as questões que envolvem o mundo animal, na área intermediária, temas que versam sobre Evolução e, ao final, questões que envolvem as estruturas do corpo humano, das partes do corpo às células.

Ao adentrarmos a seção, visualizamos um grande painel, intitulado "Origem única da vida", que demonstra a divisão do Reino Animal. Os visitantes, por meio de um totem fotográfico, podem criar uma imagem que irá compor este painel. Esta fotografia também pode ser acessada no *site* da instituição por meio de uma senha,

caso o visitante queira guardá-la como recordação da visita. Logo após, vemos uma série de módulos expositivos: um deles contém borboletas taxidermizadas, outro contempla um conjunto de conchas, e um outro mostra a vida em um formigueiro. Dois aquários, contendo peixes e corais, são atrações que chamam a atenção nessa área inicial da seção Vida. Dentro de um deles, vemos placas contendo a frase "Isso é um animal"⁹⁸, a fim de indicar que os corais são organismos que pertencem ao Reino Animal. Ainda figura nessa área inicial um módulo expositivo formado por telas de computador e fones de ouvido nos quais os visitantes podem apreciar o canto de diferentes espécies de pássaros brasileiros.

Na área intermediária, estão dispostos crânios de diferentes hominídeos para explicar a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin e, logo após, um módulo expositivo com telas de toque onde os visitantes aprendem sobre seleção natural a partir de um jogo interativo. Próximo a esse módulo, vemos uma réplica em tamanho real de um tigre dentes de sabre, animal da Megafauna brasileira, que instiga o olhar dos visitantes. Próxima a essa área, em uma sala a parte, encontramos uma construção expográfica relativamente nova: a Sala do Corpo Humano. Nesse setor, são trabalhadas questões e curiosidades biológicas que envolvem desde o nascimento de um bebê até o funcionamento de partes do corpo como o coração, o cérebro e o intestino.

Ao final desta seção, encontramos ainda outro setor, composto principalmente por telas de TV com vídeos e por imagens e textos explicativos, que versam sobre o corpo humano numa perspectiva mais física (movimento de braços e pernas, funcionamento do olho etc.) e, mais a frente, uma área específica sobre as estruturas celulares e o DNA humano. Em uma sala a parte, encontra-se também uma das exposições mais recentes da seção, feita em parceria com a empresa *O Boticário*. Por meio de um equipamento de onde saem aromas diversos, o visitante pode aprender mais sobre o olfato humano. Uma última área disposta nesta seção abarca uma estrutura de microscópios na qual os visitantes, de hora em hora e com o auxílio de um monitor, podem visualizar estruturas celulares em lâminas.

⁹⁸ Informação retirada da placa explicativa inserida dentro do aquário de corais localizado na seção Vida.



Figura 9. Seção Vida: (1) Visitantes em frente ao painel "Origem única da vida"; (2) Visitante observa réplica de um glóbulo branco atuando sobre estruturas virais; (3) Visitantes interagindo com jogo virtual sobre seleção natural; e (4) Visitante observa réplica do tigre dentes de sabre.

Crédito: Thiago Padovan

A partir desta breve explanação, podemos perceber que a seção Vida possui aspectos expositivos, em grande medida, contemplativos, com exceção de alguns jogos interativos e réplicas que podem ser tocadas pelos visitantes. Muitas das áreas desta seção possuem textos longos, a exemplo da subseção que versa sobre o DNA que, de acordo com os gestores Alberto de Lima e Rosângela Ogata, será reformulada com o apoio financeiro da empresa farmacêutica e química Bayer (informação verbal)⁹⁹.

- *Engenho*: logo após a seção Vida, vislumbramos uma outra área de transição chamada de "Sala das Ilusões", que contém experimentos que buscam "enganar o cérebro" por meio de ilusões ópticas. Hologramas, figuras distorcidas e uma "Casa Maluca", cujas proporções conferem impressões visuais distintas aos visitantes, são alguns dos experimentos dessa área que enseja a entrada em uma das seções mais visitadas do Museu, o Engenho. Esta seção, que trabalha preponderantemente com temas relacionados à Física, está dividida didaticamente, por palavras associadas a cores, entre os seguintes setores: *Sala das Ilusões* (vermelho e branco), *Mecânica* (verde), *Som* (amarelo), *Eletromagnetismo* (laranja), *Calor* (vermelho), *Fluidos* (azul) e *Luz e Óptica* (preto). O longo pavilhão que abriga esta parte da exposição, com grandes janelas que conferem vista para a área externa, diferentemente dos demais

⁹⁹ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 10.

espaços do Museu, sofreu poucas modificações cenográficas para receber os aparatos tecnológicos que o compõe.

Na área de Mecânica, vemos equipamentos como o arco romano, armação em arco formada por peças soltas em que o visitante pode subir; o banco de pregos, no qual os visitantes podem se sentar; o pêndulo de Newton, estrutura de pêndulos acionada por um botão que demonstra a transferência de energia; um módulo com sacos de areia, que podem ser levantados por meio de um sistema de roldanas, entre outros equipamentos que são acionados pela força aplicada pelo visitante. Nesse setor, encontramos ainda alguns objetos histórico-preservedos, como a carcaça de um motor e uma hélice de avião.

Mais a frente, vemos alguns dos experimentos do setor que versa sobre o Som. Um deles é composto por um longo tubo no qual o visitante ouve sua voz em eco e outro é representado por um bumbo que, ao ser manuseado pelos visitantes, faz tremular fitas de tecido que estão à sua frente. O tubo de *Kundt*, interessante experimento dessa área, é composto por um tubo de vidro frio no qual são colocadas bolinhas de isopor. Quando o visitante aperta um botão para acionar a frequência de som desejada, diferentes desenhos das ondas se formam no interior do tubo a partir do movimento das bolinhas.

Em Eletromagnetismo, vemos diversas bancadas com experimentos que demonstram como se dá a geração de energia elétrica. Neste setor, chamam a atenção três equipamentos: o gerador de *Van de Graaff*, aparato comum em centros de ciências, no qual o visitante tem seus cabelos arrepiados quando toca em uma cúpula de metal eletrizada; a máquina de *Wimshurst*, em que um conjunto de visitantes, de mãos dadas, sente a corrente elétrica passar por seus corpos; e uma bicicleta que, quando pedalada, gera energia elétrica para acender um conjunto de lâmpadas de *led*. Os dois primeiros necessitam da presença de um monitor para serem acionados.

Logo após, vislumbramos os experimentos da área sobre Calor. O "Quente e Frio" faz os visitantes sentirem diferentes sensações térmicas ao colocarem as mãos em tubos de metal com diferentes temperaturas e o balão de ar quente, que sobe e desce de tempos em tempos, é um dos aparatos mais imponentes deste setor.

A área que versa sobre Fluidos é composta tanto por experimentos que contêm líquidos quanto por aparatos que funcionam com ar. Na área das "Bolhas de Sabão", o visitante pode criar bolhas a partir de pegadores de diferentes formatos e entrar em uma bolha de sabão que é formada por meio de grandes arcos que ficam ao redor de seu corpo. O experimento "Água e óleo" demonstra as diferentes densidades de

líquidos, enquanto o módulo que simula uma asa de avião explica conceitos de aerodinâmica.

Na sala de Luz e Óptica, vislumbramos espelhos de diferentes curvaturas e experimentos que explicam a composição das cores, como o "RGB" e o "prisma". Um poço sem fundo, uma cúpula com objetos fictícios e uma sala que parece não ter fim, são outros três exemplos de experimentos formados por conjuntos de espelhos para explicar os efeitos da luz que enganam nosso olhar. Esta é a única parte da seção Engenho que, devido às necessidades técnicas, possui paredes escuras e luz direcional sobre os objetos.

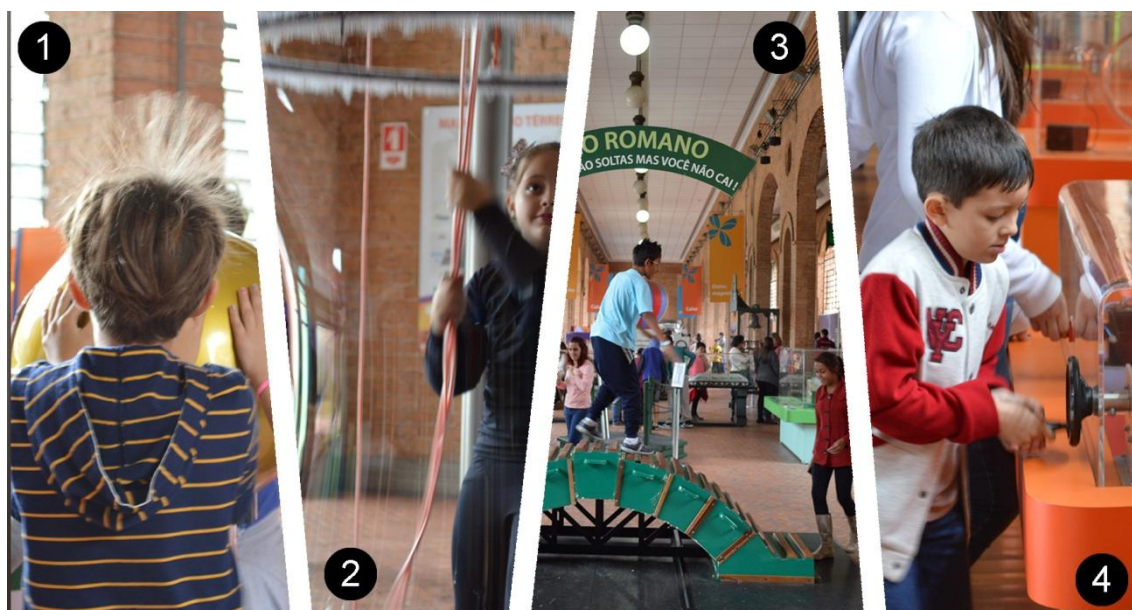


Figura 10. Seção Engenho: (1) Visitante arrepia os cabelos no Gerador de Van de Graaff; (2) Visitante dentro da Bolha de Sabão; (3) Visitantes em cima do Arco Romano; e (4) Visitante gira a manivela de experimento sobre eletromagnetismo.

Crédito: Thiago Padovan

Formada basicamente por bancadas e experimentos laboratoriais, muitos deles do tipo *hands on*, a seção Engenho demonstra o que há de mais comum nos centros de ciências. Os textos que acompanham os objetos são simples e explicam, de forma objetiva, como o equipamento funciona e qual efeito será observado quando de seu manuseio. Vale observar que todos os espaços descritos até então ficam dispostos no piso térreo do prédio. Para acessar os espaços expositivos do segundo andar, é necessário retornar pelo caminho das seções Engenho e Vida em direção a uma grande escadaria.

- *Sociedade*: o acesso ao segundo piso do prédio se dá por meio de uma escadaria monumental, cuja área contígua abarca dois objetos: na base da escadaria vemos uma réplica de um *gliptodonte*, animal da Megafauna brasileira, e ao final da

escadaria, um módulo expositivo que contempla um terrário, recipiente lacrado que contém plantas que nele sobrevivem mesmo sem contato com o oxigênio do exterior. Ao passarmos por este último experimento, chegamos à seção Sociedade, que contempla temáticas relacionadas à Geografia Humana, às Ciências Sociais, à História e à Química. Ela é dividida entre as seguintes subseções: *Ecologia*, *Jogos do poder*, *Educação para resultados*, *Alertas para a juventude* e *Matéria*.

A subseção Ecologia, composta por textos de apoio e telas de TV contendo vídeos e projeções do *Google Maps*, explica noções de sustentabilidade no uso da água e do solo, além de explicar brevemente sobre a formação político-cultural das macrorregiões do planeta.

A subseção Jogos do Poder, localizada no Salão Azul, área nobre do prédio, é dividida em quatro grandes módulos expositivos, que trabalham com questões relativas à História e às Ciências Sociais. Em "Questões de hoje e sempre", os visitantes debatem sobre temas polêmicos como interrupção da gravidez, violência contra a mulher e eutanásia etc. por meio de um jogo de perguntas e respostas. No globo interativo "As Histórias da História", os visitantes são instigados a responder questões sobre o Império Romano e Segunda Guerra Mundial. No módulo "A Arte que Revela a História", eles aprendem mais sobre o Descobrimento do Brasil ao remontarem digitalmente quadros do pintor brasileiro Cândido Portinari. No "Monte dos Sábios", uma das instalações mais procuradas da subseção, os visitantes escalam um paredão de 8 metros de altura enquanto ouvem pontos-chave da biografia de grandes nomes da história, como Napoleão Bonaparte, Cristovão Colombo, Princesa Isabel, Machado de Assis, entre outros.

Na sala Educação para resultados, a proposta é demonstrar como os estudos podem levar os indivíduos a melhorarem suas condições de vida. Esse espaço é composto por objetos histórico-preservedos de uso escolar e por telas com jogos interativos nos quais os visitantes respondem a perguntas sobre o universo do aprendizado. A sala contígua, Alertas para a juventude, trabalha com temas relacionados ao uso de drogas lícitas e ilícitas por meio de textos de apoio e vídeos que demonstram o efeito de algumas drogas sobre o corpo humano. Essas duas subseções possuem uma característica cenográfica interessante: enquanto a sala que versa sobre educação possui as paredes pintadas de branco com objetos de cores amenas, a sala que fala sobre drogas, ao contrário, traz paredes pintadas de preto e cores vibrantes nos painéis.

Na subseção Matéria, estão dispostos módulos expositivos nos quais são explanadas as questões que envolvem os diversos usos da Química no cotidiano, como a fabricação de remédios, a confecção de tecidos, a construção civil e a

alimentação. Esta área, dividida entre nichos temáticos, é composta basicamente por textos de apoio e alguns aparatos que simulam jogos interativos.

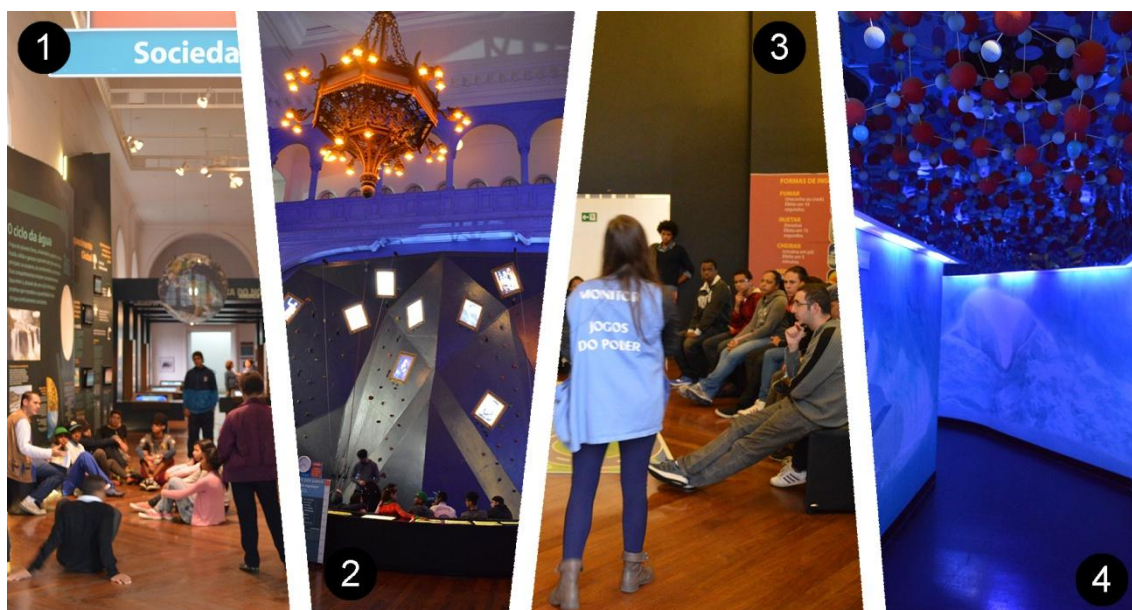


Figura 11. Seção Sociedade: (1) Visitantes em monitoria na subseção Ecologia; (2) Visitantes se preparam para escalar o Monte dos Sábios, na subseção Jogos do Poder; (3) Visitantes em monitoria na subseção Alertas para a Juventude; e (4) Corredor que representa os diferentes estados da água - sólido, líquido e gasoso -, e dá acesso à subseção Matéria.

Crédito: Thiago Padovan

No que se refere à linguagem de apoio das instalações do segundo andar, o que se percebe é a utilização de textos mais longos, ainda que simples, que buscam explicar não só o funcionamento dos equipamentos, mas trazem noções conceituais amplas e difusas acerca dos temas trabalhados.

- *Seções com hora marcada*: em meio às seções descritas até então, existem salas que funcionam como oficinas. Constituídas por espaços fechados, reservados para atividades que duram cerca de 45 minutos, estes setores funcionam com horários predeterminados e só podem ser acessados pelos visitantes mediante a apresentação de um ingresso adquirido quando de sua entrada no Museu, em um estande que fica próximo à Bilheteria. No *Estúdio de TV*, que fica localizado na seção Engenharia, os visitantes aprendem, a partir de quatro roteiros temáticos, como é feito um programa de TV e como funciona a técnica digital de recorte *chroma key*. No *Passeio Digital*, sala integrante da subseção Ecologia, os visitantes vislumbram paisagens do Rio de Janeiro por meio da tecnologia 3D. Em *Nanoaventura*, localizada entre as seções Jogos do Poder e Matéria, os visitantes aprendem sobre nanotecnologia por meio de apresentações teatrais e jogos interativos. No *Laboratório de Química* são apresentados experimentos laboratoriais diversos no estilo de um show de química. A

sala *Prevenindo a Gravidez Juvenil*¹⁰⁰ fica localizada nas proximidades da subseção Matéria. Nela, os visitantes acima de 13 anos vivenciam a ambiência de uma noite de festa onde tudo pode acontecer e, logo após, por meio de uma roda de conversa, são explicados os riscos de uma gravidez indesejada ou de contrair uma DST e como estes fatores podem mudar suas vidas.



Figura 12. Seções com hora marcada - (1) Visitantes acenam para a câmera filmadora durante sessão no Estúdio de TV; (2) Visitantes em monitoria na seção Nanoaventura; (3) Visitantes em veem experimento no Laboratório de Química; e (4) Visitantes em atividade na seção Prevenindo a Gravidez Juvenil.

Crédito: Acervo Catavento

Apesar de estarem localizadas em diferentes áreas do Museu, a exemplo do Estúdio de TV, que fica próximo à seção Engenharia, estes espaços são apresentados no *site* da instituição como sendo parte da seção Sociedade. A realização das sessões neste espaços dependem fundamentalmente da presença de um monitor responsável, sendo que o texto das apresentações, apesar de conter as informações básicas necessárias para a compreensão dos experimentos e vivências propostos, são imbuídos da criatividade inerente às monitorias. Vale salientar ainda que outras quatro seções em espaços fechados, com hora marcada, estão localizadas no subsolo do prédio.

- *Arcadas subterrâneas*: a ocupação do subsolo com espaços expositivos é fator relativamente recente no Catavento, com construções datadas de 2013 e 2014. A

¹⁰⁰ A sala Prevenindo a gravidez juvenil, quando da realização da pesquisa de campo, já não estava em funcionamento. Este espaço era gerido pelo Instituto Kaplan, centro de referência em educação sexual sediado na cidade de São Paulo. O contingenciamento de verbas devido à crise financeira, foi um dos motivos para a quebra de contrato com o Instituto.

entrada para este espaço se dá por uma porta na lateral do prédio. Quatro espaços expositivos, em suma, fazem parte desta área: as salas *Viagem pelo fundo do mar*, *Aventura no Sistema Solar*, *Se Liga no Lego*, com sessões com hora marcada e duração de 45 minutos, e a exposição *Do Macaco ao Homem*. Quando adentramos nas Arcadas Subterrâneas, está disposta na primeira ala uma maquete do Palácio das Indústrias feita com peças de lego. Logo após, seguem-se as quatro seções. Em *Viagem pelo fundo do mar*, chamada coloquialmente de Submarino, os visitantes são conduzidos em uma experiência de imersão pelo capitão de um submarino que os leva para as profundezas do mar e são instigados a realizarem missões, como a captura de espécimes, por exemplo, que estão dispostas em jogos interativos. De forma correlata, a sala *Aventura no Sistema Solar*, chamada de Nave Espacial, conduz os visitantes a uma viagem por diversos pontos do sistema solar onde são levados a realizarem missões como a limpeza de lixo espacial e o monitoramento de um robô na superfície do planeta Marte. Na sala *Se liga no Lego*, ou simplesmente Lego, os visitantes presenciam shows de robótica e montam aparatos a partir de kits pedagógicos contendo peças de lego. Na exposição *Do Macaco ao Homem*, formulada pelo arqueólogo, antropólogo e professor do Laboratório de Estudos Evolutivos Humanos da USP, Walter Neves, são evidenciados os conhecimentos acerca do processo de hominização. Nesse sentido, são demonstrados, por meio de modelos de crânios de homínídeos e demais estruturas ósseas, os principais passos de nossa linhagem evolutiva e as origens de nossa capacidade de criar símbolos e de produzir arte.

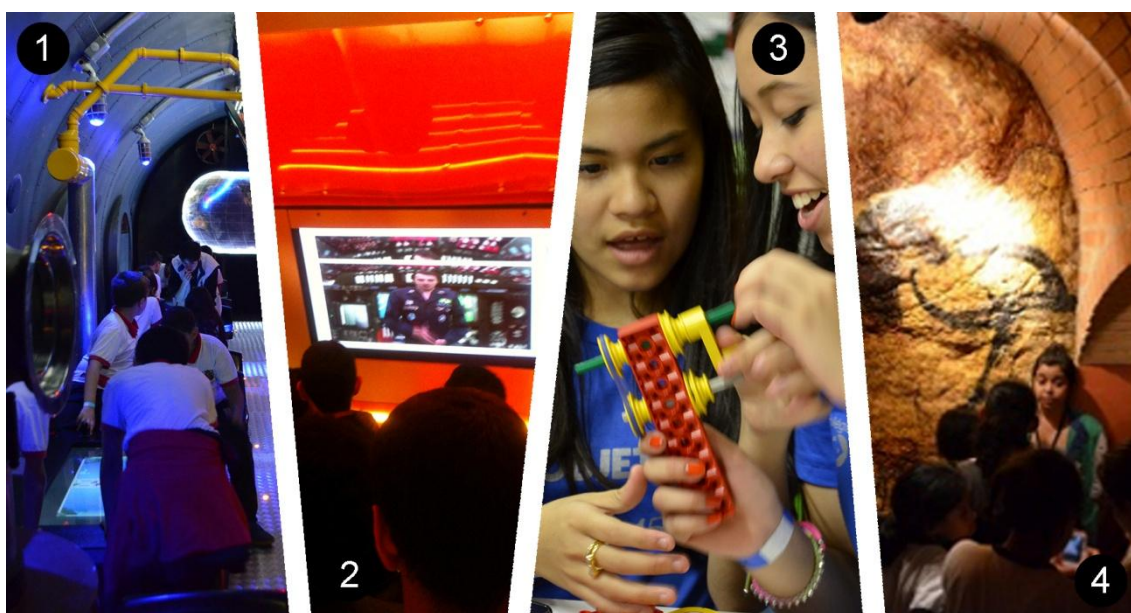


Figura 13. Arcadas Subterrâneas: (1) Visitantes observam as bancadas com jogos interativos do Submarino; (2) Visitantes ouvem a explicação do comandante na antessala da Nave Espacial; (3) Visitantes montam equipamento com roldanas e peças de lego na sala Se liga no Lego; e (4) Visitantes em monitoria na ala sobre arte rupestre da exposição Do macaco ao Homem.

Crédito: Acervo Catavento

Essas seções, apesar de estarem localizadas no subsolo do prédio, são ligadas às grandes seções, de acordo com a temática que adotam. Ou seja, a Nave é ligada à seção Universo, a Lego à seção Engenho, e o Submarino e a exposição Do Macaco ao Homem à seção Vida. Quando enseja a saída deste último espaço expositivo, o visitante, por meio de uma escadaria, acessa um dos espaços mais recentes construídos no Catavento, o Borboletário.

- *Borboletário*: finalizado em 2015, este espaço em forma de geodésica, disposto no jardim interno do prédio, abriga um borboletário no qual são mantidos espécimes vivos de borboletas. A proposta é que o visitante vislumbre os processos de formação do animal.



Figura 14. Borboletário: (1) Geodésica que abriga o Borboletário do Catavento; (2) Detalhe do Borboletário com destaque para o poço localizado no centro do jardim do Claustro do prédio; e (3) Monitoria no Borboletário.

Crédito: Acervo Catavento

Por fim, como podemos perceber a partir da breve descrição da visita realizada ao Catavento, as exposições possuem recortes temáticos amplos, que ensejam diversas áreas do conhecimento humano, e são divididas entre módulos mais contemplativos e espaços onde os experimentos requerem maior interatividade por parte do visitante. O percurso expográfico pensado para as seções, apesar de fragmentado didaticamente, apresenta problemas de circulação, como podemos inferir da fala abaixo, do arquiteto Ricardo Pisanelli.

Ricardo Pisanelli: A gente ainda tem problemas de circulação aqui, que a gente tenta minimizar, mas com certeza o prédio tem

problemas de circulação. Primeiro que essa característica toda assimétrica, gera uma dificuldade de entendimento das pessoas, do visitante quando ele chega. Mesmo para as pessoas que trabalham aqui... Até o momento pra ela entender o prédio, ela demora alguns meses para entender onde ela está. As vezes a pessoas andam ali pelas arcadas subterrâneas, e acho que tem gente na Administração, do Financeiro, que se colocar ela num lugar ali no Subsolo, ela não sabe voltar para a mesa dela. Imagina tentar explicar para um visitante que chega aqui, para ele entender onde está cada seção que ele tem que ir... É uma coisa complicada. A gente tenta resolver. Eu fiz uma maquete virtual, super bacana, pra espalhar pelo prédio... (...) A gente tem também um problema com o Engenho, porque o visitante muitas vezes vai... Ele vai pelo Universo, Vida, chega no final do Engenho e, para ele subir lá na Sociedade, que seria a continuação da expografia, ele tem que voltar o Engenho todo e isso é ruim dentro da circulação do Museu. (informação verbal)¹⁰¹

No que se refere aos textos que acompanham os objetos, percebemos que eles não são uniformes, pois ora são simplificados para demonstrar somente o funcionamento de um determinado equipamento, ora apresentam longos excertos acerca de noções conceituais sobre certo tema. Isso se dá, principalmente, pelas diferentes visões museográficas dos diversos pesquisadores que construíram as seções e, também, pelas modificações que nelas foram realizadas pelo setor Educativo durante os setes anos de vida do Museu. Dessa forma, faz-se importante que vislumbremos, ainda que brevemente, a maneira como se dão as reformulações nos espaços expositivos, bem como a proposição de novos módulos e aparatos tecnológicos.

2) Reformulação e proposição de instalações

A reformulação dos módulos expositivos já existentes, bem como a proposição de novas instalações para as seções do Museu, são funções inerentes ao trabalho dos educadores (informação verbal)¹⁰². A elaboração destas propostas é partilhada com outros setores da instituição, como a Arquitetura, a Manutenção do setor Educativo, a Informática e o Design Gráfico. Quando a proposta está em vias de execução, são acionados também fornecedores externos que conferem o aporte técnico para a realização do projeto. Nesse sentido, os educadores também contam com o auxílio do setor Financeiro, para receber os produtos e as notas fiscais, e da área de Comunicação Institucional, para publicizar o novo objeto ou módulo expositivo. Pisanelli nos explica sucintamente os caminhos que levam a esse processo.

Ricardo Pisanelli: Aqui no Catavento tem eu como arquiteto, tem os educadores responsáveis por cada seção, que normalmente são pessoas com formação ligada àquela área. Astronomia na

¹⁰¹ Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 11.

¹⁰² Idem, LIMA, 2016, informação retirada da pergunta nº 15.

Astronomia, Física no Engenho, Biologia na Vida... E tem essa interação com esses educadores para imaginar melhorias nas instalações existentes ou instalações novas. Então, tem desde coisas simples e pequenas, em bancadas simples e pequenas, até um Submarino, uma Nave Espacial, coisas maiores e projetos grandes, com um orçamento também muito maior. E tem o pessoal da Manutenção do Educativo que também vem evoluindo ao longo do tempo da manutenção das instalações, do manutenção ali dos mecanismos e das coisas que quebram e estão passando para um estágio de desenvolver junto com o educativo, junto com a arquitetura, as instalações. Essa é uma parte super legal e divertida, na verdade, porque tem a interação com os educadores e as ideias vão surgindo por conversas, debates, um vê uma coisa no *youtube*, o outro tem o livro com experimentos e a gente vai transformando. Tem fornecedores que são profissionais e empresas que trabalham com isso e que tem uma ligação com o Catavento de já desenvolver coisas anteriores, que tem uma abertura para vir aqui também, colocar algumas ideias. Então, tem muitos caminhos que levam a uma ideia vingar como uma ideia realizável. E dentro da experiência que a gente vai acumulando. (informação verbal)¹⁰³

Como podemos inferir do trecho acima, as ideias para instalações surgem de conversas, livros e até mesmo de vídeos compartilhados na internet. Do momento em que se tem a ideia de uma nova instalação até sua execução, segue-se um longo processo de debates tanto entre os educadores e demais funcionários do setor Educativo quanto com os gestores da área administrativa. Dessa forma, de acordo com Lima e Ogata, a proposição de novos experimentos, devido à crise financeira, não tem sido uma das tônicas dos últimos dois anos, diferentemente dos anos anteriores, como podemos inferir do diálogo a seguir.

Rosângela Ogata: A gente parou de colocar coisas novas, né, de um ano pra cá...

Alberto de Lima: Então, não 100%. Teve coisas novas, mas pontuais.

Rosângela Ogata: Muito pontuais e com investimento muito baixo, digamos assim. Não é no mesmo ritmo que a gente vinha de 2013, 2014, que a gente tinha investimentos constantes, cada vez mais, em novas instalações. Então, o que a gente consegue com apoio, a gente põe pra dentro, se for pertinente à temática do Catavento. Agora, se não dá pra fazer, a gente não vai colocar coisas novas. O que a gente conseguiu, foi administrar, né, Alberto, algumas coisas novas que a gente vinha trabalhando ao longo do tempo. Inauguramos o Borboletário agora, então a gente conseguiu trazer coisas novas agora em julho mesmo sem dinheiro, porque o Borboletário vinha sendo fomentado... (informação verbal)¹⁰⁴.

Uma das preocupações recorrentes na fala dos educadores se refere à manutenção dos objetos já existentes nas seções. Os experimentos, principalmente os

¹⁰³ Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 15.

¹⁰⁴ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 13.

da seção Engenho, gerida pelo educador Gabriel Furriel, são os que mais apresentam quebra de componentes devido ao manuseio dos visitantes, apesar dos demais educadores também relatarem problemas correlatos nas seções que administram. Como vimos anteriormente, as questões relativas à manutenção física do museu são apontadas pelos educadores como um dos motivos para compreenderem seu trabalho como algo mais técnico do que reflexivo. Furriel e Silvério, no trecho abaixo, apontam alguns dos dilemas referentes à manutenção periódica das instalações.

Gabriel Furriel: Eu acho que isso tem muita relação em como o Museu está estruturado, na real. Acho que o papel do educador, como ele é aqui, ele acaba fazendo com que isso se estruture dessa forma. Até a falta de tempo, eu acho que é o principal inimigo da gente. A gente acaba deixando a reflexão um pouco de lado pra botar a coisa em funcionamento de volta. Então, rasgou um painel, ao invés de repensar como esse painel estava, eu vou só reimprimir ele. Seria o momento perfeito para uma reflexão, o painel rasgou, eu vou ter que trocar! Mas eu vou trocar ele por uma coisa igual, só pra poder ir mais rápido. Então, eu acho que esse é o principal problema nosso. Quando eu disse que um equipamento quebra e quando ele para de funcionar dá pra refletir, é justamente por isso, por que ele vai sair da seção, eu vou ter que comprar peças novas, é um negócio que vai levar mais de um mês, vai demorar. Então, por conta de toda essa repaginação, eu vou ter tempo de pensar isso.

Nathalia Silvério: E que eu acho que é importante a gente ressaltar... Não sei se, em algum outro ponto da dissertação você coloca isso, mas o Educativo, ele não trabalha sozinho. Então, a gente trabalha sob supervisão de uma outra pessoa. Então, nem todas as coisas que o Educativo, nós aqui, programamos, acontece da forma como a gente programa. Isso depende, como foi falado antes, de outras autorizações, de outras demandas que vem de um corpo mais alto... (informação verbal)¹⁰⁵

Percebemos assim, que a reformulação de uma instalação ou de um módulo expositivo depende tanto do tempo que irá levar para realizá-la quanto das negociações com as esferas de decisão do Museu. Contudo, a possibilidade de reformulação de um módulo expositivo não se dá somente quando ele sofre algum tipo de dano, mas também por meio de novas formas de explicá-lo. Esse momento é apontado pelos educadores como um dos mais reflexivos no âmbito de seu trabalho, já não necessariamente envolve a reestruturação física de determinado espaço, mas a formação dos monitores responsáveis pelo atendimento dos visitantes, ponto sobre o qual me debruçarei a seguir.

3) *Formação de monitores*

A gestão das equipes de monitoria se dá de forma partilhada entre o setor Educativo e o setor de Visitação. O primeiro, busca estabelecer parâmetros de

¹⁰⁵ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 15.

formação técnica e conceitual em relação ao trabalho realizado nas seções, e o segundo atua no sentido administrativo, de verificar a assiduidade e as demais questões relativas ao estágio (informação verbal)¹⁰⁶. Nesse ínterim, os educadores explicam que, anteriormente, os monitores eram contratados de acordo com os cursos de graduação que teriam a ver com as temáticas trabalhadas nas seções. Entretanto, devido à diminuição no número de funcionários, prática decorrente dos cortes de gastos realizados pela instituição, os estagiários foram administrativamente divididos em blocos de trabalho. Ou seja, um mesmo monitor que explica os experimentos da seção Engenharia deverá também possuir conhecimentos para explicar os conteúdos da subseção Astronomia. Os monitores das áreas gestadas por Jackson, por exemplo, tem de explicar as seções Estúdio de TV, Nave, Submarino e Lego. Tal fator, segundo ele, torna difícil a contratação de estagiários, já que nem todos se habilitem a explicar conteúdos de seções tão díspares.

Pamella Freire: Por uma questão estrutural, de número de monitores, a gente precisou juntar algumas seções em blocos para a gente conseguir atender ao público que a gente precisava atender com o menor número de monitores que a gente tinha naquele momento.

Nathalia Silvério: Isso é algo administrativo, que não é passado pro público. (...)

Pedro Jackson: Meu bloco... Eu acho que meu bloco é bem particular nesse sentido, porque é o bloco que contempla quatro áreas completamente diferentes, inclusive dentro do Museu, que é dividido em quatro seções, Vida, Universo, Sociedade e Engenharia, e eu tenho seções que estão dentro dessas quatro grandes seções. E o trabalho de formação, ele acaba também sendo um pouco particular, porque são quatro apostilas diferentes, quatro manuais de instrução diferentes para uma equipe que também não é muito grande. Porque é uma equipe de 14, é a menor equipe e com essa versatilidade de seções. Então, se fosse dividir, ficariam quase dois monitores por cada área.

Nathalia Silvério: Então, o mesmo monitor que dá a seção na Lego é o mesmo monitor que dá na Nave, que é o mesmo que dá no Submarino, que é o mesmo que dá no Estúdio.

Pedro Jackson: Então aí, começa a dificuldade pra encontrar um perfil de um monitor para trabalhar em uma seção assim. Encontrar o perfil do monitor pra uma seção com essa característica tão diversa é uma dificuldade muito grande, que começa da entrevista e vai demandar uma versatilidade e um interesse maior pelo trabalho da educação e não necessariamente pelo trabalho...

Nathalia Silvério: Específico...

Pedro Jackson: De um assunto específico.

¹⁰⁶ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 19.

Pamella Freire: A gente abriu mão do discurso do especialista, de alguma maneira, em alguns espaços. (informação verbal)¹⁰⁷

Quando questionados acerca das dificuldades advindas dessa proposta, os educadores disseram que, inicialmente, viram com apreensão este novo modelo de formação de equipes, mas que, com o tempo, esta estratégia administrativa se transformou em um parâmetro interessante para exercer a transdisciplinaridade de saberes necessária para aprofundar os conhecimentos trabalhados pelo Museu.

Gabriel Furriel: Isso é muito louco e, na verdade, a formação do bloco, apesar de ela ter sido uma jogada administrativa, o que ela acarretou com essa contradição me deixou muito feliz, porque no Engenho eu sempre buscava gente de Física e, quando saía um pouco, era alguém de Filosofia, Matemática, as Engenharias, mas era Exatas e, no máximo, Filosofia. No momento que formou Engenho e Astro, que é o meu bloco, foi maravilhoso, porque a galera da Astronomia sempre foi uma galera mais da Geografia, uma galera da Biologia, da própria Física e dos cursos de Exatas. E hoje a gente tem um bloco de Astronomia e Engenho que eu tenho mais biólogos do que gente de Física propriamente dita. E essa galera dá monitoria na Astronomia e no Engenho. Eu acho que o momento mais importante da minha entrevista, na verdade, depois de avaliar esse pessoal, é quando eu pergunto se eles estão dispostos a esse desafio de trabalhar um pouquinho fora da sua área.

Nathalia Silvério: É a transdisciplinaridade, né? (...)

Pedro Jackson: Essa é uma questão central na minha entrevista. A pessoa tem que estar disposta a sair do seu lugar de conforto, porque ela vai ter que trabalhar com uma coisa que não é nada próxima à área de formação dela. (...) E, por fim, vale ressaltar que também essa mudança não foi plenamente aceita e plenamente acordada. Muita gente saiu do Museu por se recusar a trabalhar algo que ele não estuda.

Pamella Freire: Eu acho que... Eu posso falar por mim, eu também tive algumas resistências com essa novidade, assim. Hoje eu consigo ver coisas boas, frutos disso, e coisas ruins, como tudo na vida, mas num primeiro momento eu já coloquei como sendo algo 100% ruim, que a gente perderia em qualidade.

Nathalia Silvério: Acredito que isso não se reflete só nos monitores, mas na gente mesmo. Então eu, por exemplo, tive... Tive não, estou tendo que aprender sobre Química pra poder fazer gestão dessa área, porque é uma área com a qual eu não tenho a menor familiaridade e que o conteúdo, apesar de eu ver na Faculdade, ele não é completo, como um aluno que faz Química.

Pamella Freire: Isso foi o que aconteceu comigo...

Nathalia Silvério: Acho que com todos nós, né?

Pamella Freire: Não sou nem da área de Geografia nem Química, sou pedagoga. E acabo aprendendo sobre Química, sobre Geografia...

¹⁰⁷ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 21.

Nathalia Silvério: A gente acaba tendo que sair da nossa zona de conforto. (informação verbal)¹⁰⁸

A partir da leitura deste trecho, percebemos que um dos maiores desafios, tanto para os monitores quanto para os educadores no atual contexto do Catavento, é transitar entre esferas de saber distintas, que nem sempre corroboram diretamente com a formação inicial conferida pelos cursos de graduação.

No que se refere à formação pertinente aos conteúdos das seções, os educadores explicam que os estagiários, quando entram no Catavento, são apresentados a um conjunto de textos chamados de Tópicos Essenciais. Cada uma das seções e/ou subseções possui um material que congrega conteúdos técnicos e pedagógicos para explicar cada um de seus módulos expositivos e instalações. Além dessa leitura, os novos estagiários passam por um período de adaptação, no qual aprendem a lidar com os visitantes em situações de monitoria, junto dos monitores mais antigos ou dos monitores seniores, função que, por ser nova no Museu, ainda não está disponível em todas as seções (informação verbal)¹⁰⁹. Freire e Furriel nos apresentam sucintamente, no trecho a seguir, as vias pelas quais se dá esse processo de formação.

Pamella Freire: Acho que, num geral, talvez, todos nós sigamos esse modelo. De leitura de um conteúdo específico, tanto seja nos tópicos essenciais tanto seja em apostilas. A minha seção, por exemplo, ela tem uma apostila própria, que foi feita pela curadoria. E ela é muito boa essa apostila, então a gente usa ela. Aí alguns livros importantes da área, que ficam ali mais como consulta e aprofundamento, eu diria. Mas, como eu poderia dizer? O beabá mesmo está nos Tópicos Essenciais. E, querendo ou não, a observação da prática, ela é fundamental. De que adianta pro monitor ter um leque de referências, o repertório daquele assunto gigantesco, mas ele não sabe como acontece aquilo de fato, né? Você saber uma coisa é uma coisa, você propor uma coisa com um grupo de 25 crianças durante quarenta minutos sobre determinado assunto é outra. Eu também dou monitorias para que eles assistam as minhas, não só dos monitores antigos. Divido monitorias com eles no começo, até para que eles se sintam mais confortáveis nesse início. Mas, no geral, eu acho que todo mundo segue mais ou menos a mesma linha, né?

Gabriel Furriel: Eu uso muito livro didático, por incrível que pareça, eu tenho livro didático de Física, de Ensino Médio, aqui comigo. Até porque tem muita gente que chega aqui com um monte de coisas em defasagem. Então, não que eu vá dar uma aula. Em momento algum eu pego um giz e vou numa lousa, mas eu proponho bastante que eles leiam os Tópicos Essenciais, vejam e revejam a seção várias vezes, principalmente na área de Física, e se apoiem também nesse livro didático. Aí, também tem o de Ensino Médio e o de Curso Superior, para que eles possam consultar, porque as vezes eles chegam com uma série de vícios em Física que são problemas que,

¹⁰⁸ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 22.

¹⁰⁹ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 19.

em uma monitoria, podem passar conceitos errados. A gente se apoia bastante em texto, tem bastante textos de faculdade que eu uso...

Pamella Freire: Artigos científicos... (informação verbal)¹¹⁰

Dados os aspectos que ensejam a formação dos monitores, os educadores disseram que é também a partir das vivências que eles trazem das monitorias e dos questionamentos advindos dos visitantes, que são possíveis reformulações na maneira de apresentar os equipamentos e os módulos expositivos. Assim, vemos que o monitor, apesar de estar colocado num âmbito a parte no que se refere à questão administrativa, atua como um catalisador de expectativas e opiniões dos visitantes em relação ao conteúdo observado, podendo, mesmo que indiretamente, influenciar na reformulação da apresentação dos espaços já existentes no Museu.

De maneira provocativa, questionei os educadores se seria possível, na atual conjuntura do Museu, não existirem monitores para atender os visitantes. A pergunta dividiu opiniões. Para Furriel, a estrutura do Catavento é pensada para que exista o aporte da mediação: "A nossa comunicação é feita para o monitor estar lá e poder trabalhar com esse visitante. Os nossos experimentos são pensados para ter um monitor ali, auxiliando nosso visitante" (informação verbal)¹¹¹. Para Silvério, a instalação deve ser formulada para que fale por si: "Eu acredito que quando eu monto uma instalação, eu faço ela para que ela fale sozinha, então ela dê algum tipo de informação..." (informação verbal)¹¹². Entretanto, apesar das especificidades acerca das seções que gerem, os educadores entraram em consenso no sentido de acreditar que, independentemente das exposições comunicarem informações importantes aos visitantes, somente a presença do monitor cria laços mais profundos durante a visita. Freire resume esse pensamento na seguinte fala: "E eu acredito que é isso, assim, o cara pode ir lá apertar um botão, ver a coisa funcionar e aquilo não significar nada para ele. E eu acho que essa presença humana, a mediação entre o experimento e o visitante, acho que ela é que pode provocar uma reflexão..." (informação verbal)¹¹³. Jackson complementa esse pensamento de Freire ao dizer que: "Tem duas vertentes: uma ele enriquece, mas tem seções também que ele é fundamental, imprescindível. Por exemplo, Estúdio de TV e Lego, não tem como funcionar com a ausência do monitor" (informação verbal)¹¹⁴.

¹¹⁰ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 19.

¹¹¹ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 24.

¹¹² Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 25.

¹¹³ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 25.

¹¹⁴ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 25.

Ao ser perguntada acerca dessa mesma questão, a gerente de visitação, Aline Luiza Campana, respondeu enfaticamente que a ausência do monitor nas exposições é algo impensável no atual contexto do Catavento.

Aline Campana: Não, obviamente que não. Hoje, os monitores de conteúdo são mais do que fundamentais. Eu costumo dizer que não adianta o setor do Educativo se dedicar 100%, a equipe de Visitação desenvolver um belíssimo trabalho, a Diretoria pensar em diversas ações, se nós não tivermos bons monitores. Porque os monitores é que estão na linha de frente, os monitores que estão atendendo esses visitantes todos os dias. Então, hoje o museu ele funciona muito bem porque a gente tem um bom time de monitores. Eles são o único contato com o nosso visitante. Hoje, o Museu precisa 100%. Eu não consigo imaginar um Museu sem a equipe de monitores, sejam estagiários, sejam funcionários, enfim... (informação verbal)¹¹⁵

Visto que esta é uma questão que reverbera de maneira dissonante entre os setores do Museu que atuam na gestão dos estagiários, falarei mais sobre as contradições que envolvem a monitoria durante a discussão proposta para este capítulo. A seguir, explicarei brevemente as demais atividades realizadas pelo Catavento, ainda no âmbito das exposições.

4) Oficinas, palestras e demais atividades educativas

Especialmente nos períodos de férias escolares, o Catavento promove uma série de atividades, como oficinas, palestras, seminários, mostras de filmes etc. Estes espaços de formação são propostos e levados a cabo também pelo setor Educativo da instituição. Tais atividades podem ser promovidas tanto pelo corpo de funcionários do Museu quanto por instituições e empresas externas. Alguns exemplos de atividades educativas propostas e executadas por educadores e monitores são as oficinas de Terrário, realizadas na seção Vida, as oficinas de Robótica, realizadas na sala Lego, e os roteiros temáticos temporários do Estúdio de TV. Dentre as atividades realizadas por grupos externos, podemos citar a palestra "BBC e a TV em 2020", que contou com a presença da presidente da BBC Worldwide, Jana Bennett; a "Mostra de Cinema 3D", realizada em 2011 e 2012 pela empresa Videociência e, em anos posteriores, pela própria instituição, que comprou os direitos dos filmes em 3D; o espetáculo "Ciência em Show", apresentado pelo trio de físicos Gerson Santos, Wilson Namen e Daniel Ângelo, conhecidos por sua participação em programas de TV; o "Verão Nick", evento realizado pelo canal de televisão Nickelodeon, entre outros. Estes eventos, a depender

¹¹⁵ Entrevista concedida por CAMPANA, A. L. *Entrevista com Aline Luiza Campana*. [jul. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (46 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta dissertação. Informação retirada da pergunta de nº 13.

do caráter e das necessidades técnicas, são realizados no Auditório da instituição ou na área externa do prédio.

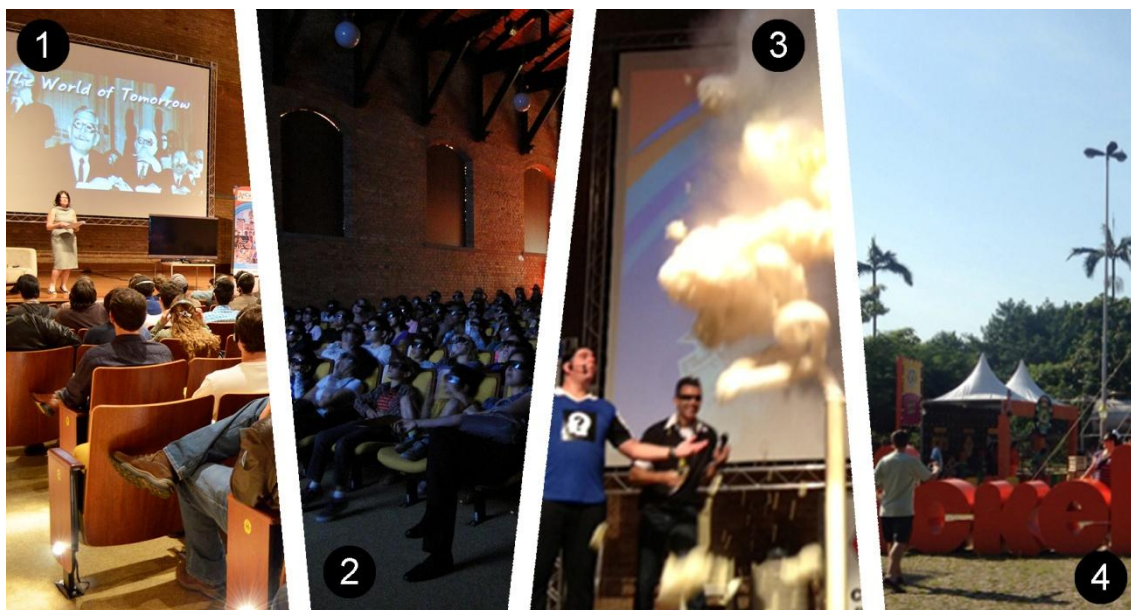


Figura 15. Eventos - (1) Palestra "BBC e a TV em 2020", com Jana Bennett; (2) Visitantes veem filme com óculos 3D durante a Mostra de Cinema 3D; (3) Espetáculo "Ciência em Show"; e (4) Tendões montadas na área externa no prédio para o evento "Verão Nick".

Crédito: Acervo Catavento

Dentre as atividades sazonais também figuram, ainda que em menor número, as exposições temporárias. Os espaços do Claustro e da Varanda Lateral do prédio foram fechados com vidro para, além de outras funções, abrigarem as exposições temporárias do Museu. Dentre elas, podemos citar a exposição "Opinião: o que o Brasil acha do Brasil", realizada em parceria com o Ibope, a fim de celebrar os 70 anos da empresa de pesquisa; a exposição "Ciência + Você", realizada em parceria com o Museu Kohl, de Chicago; a exposição "Uma viagem pelo universo do petróleo", realizada em parceria com a *British Petroleum* e o Instituto Abramundo; a exposição "Mudanças Climáticas", realizada em parceria com o Consulado Geral da França em São Paulo, entre outras.

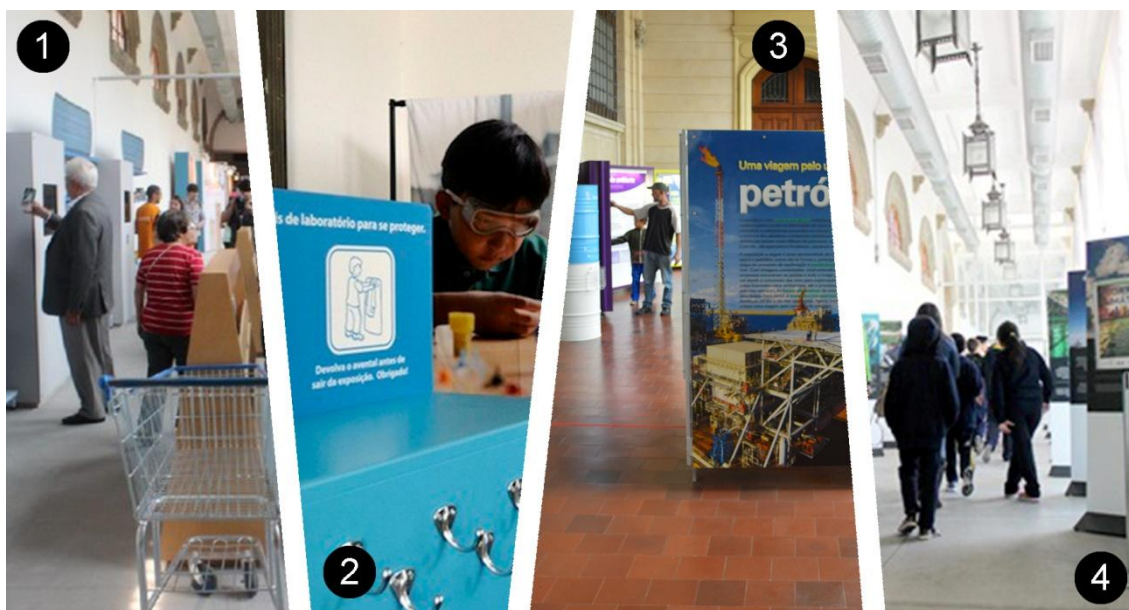


Figura 16. Exposições temporárias - (1) Visitantes interagem com objetos na ala do supermercado da exposição "Opinião: o que o Brasil acha do Brasil"; (2) Visitante manuseia equipamentos laboratoriais na exposição "Ciência + Você"; (3) Visitantes interagem com objetos da exposição "Uma viagem pelo universo do petróleo"; e (4) Visitantes observam imagens da exposição "Mudanças Climáticas".

Crédito: Acervo Catavento

Veremos mais adiante como estas atividades educativas auxiliam na visibilidade constante do Museu junto de seus públicos.

5) Demais serviços oferecidos

Para além das exposições de longa-duração e das atividades educativas, o Catavento ainda oferece serviços como café e lojinha, além da própria bilheteria do Museu, que presta serviços de atendimento aos visitantes. O "Café com Lua", pequeno restaurante localizado na área do Claustro, serve salgados, doces e bebidas tanto para visitantes quanto para funcionários do Museu. Na lojinha, também localizada na área do Claustro, são vendidos quebra-cabeças, amulhetas, *kits* pedagógicos, entre outros equipamentos e lembranças referentes ao universo das ciências. Todos estes espaços são geridos por empresas que prestam serviço ao Catavento.

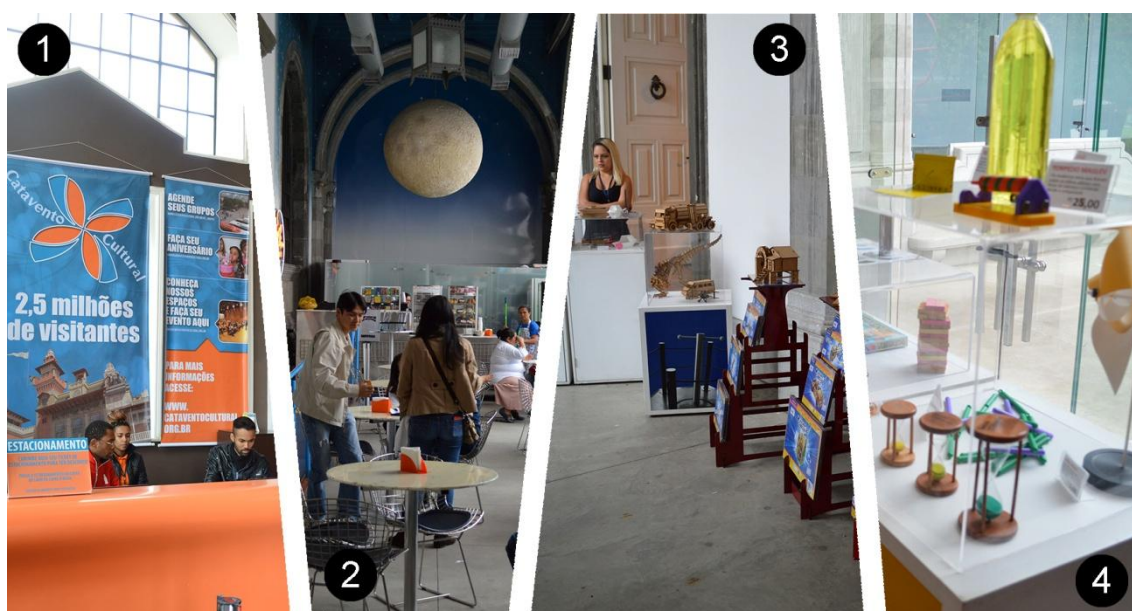


Figura 17. Serviços: (1) Funcionários na Bilheteria; (2) Visitantes no Café com Lua; (3) e (4) Materiais vendidos na lojinha do Museu.

Crédito: Thiago Padovan

Dois outros serviços oferecidos pelo Museu se referem à realização de festas de aniversário no espaço do Claustro e ao "Catavento Itinerante", projeto que prevê o traslado de aparatos tecnológicos e partes de módulos expositivos para apresentação em feiras, eventos corporativos e *shopping centers*. O educador Gabriel Furriel, encarregado de levar a cabo este projeto, juntamente da coordenadora do setor, Ana Lima, nos diz que esta prática começou há pouco tempo, mas tem estimulado os educadores a refletirem mais sobre as exposições e sobre as formas de apresentá-las. Ele acredita que o ato de levar parte da exposição do Museu para diferentes locais seja a "cara" do Catavento. Nesse sentido, quando questionados se essa seria realmente uma nova forma de publicizar as atividades do Museu, Furriel e Silvério apresentam interessantes apontamentos acerca desse serviço.

Gabriel Furriel: Eu acho que sim. Eu acho que sim, porque a gente consegue... Eu acho que é bacana, porque a gente consegue levar esse Museu que ainda não chegou a um monte de gente. Então, as feiras de estudante são bem interessantes por conta disso. Você vai na feira de estudante, tem desde o cara que estuda num colégio *top* até o estudante da periferia. E é bacana porque em todo esse público, em toda essa amostragem, um monte de gente não conhece a gente. E gente de todos os níveis sociais... Então, eu acho que é legal porque a gente consegue levar o Catavento e mostrar um pouquinho do que ele é fora daqui.

Nathalia Silvério: Eu acho que o intuito do Catavento é... Pelo menos assim é como eu vejo, não estou falando por todos... Mas é... O intuito é apresentar a ciência de uma forma simplificada. E isso acontece no dia-a-dia em todos os lugares onde você vá. Num ônibus que você pega, no mercado... Então, eu acredito que caiba o

Catavento em qualquer outro lugar, incluindo shoppings ou feiras ou afins. (informação verbal)¹¹⁶

Com isso, podemos perceber que, assim como outros museus de grande porte, o Catavento busca oferecer diversos serviços que vão além das exposições. As próprias visitas monitoradas, da maneira como são realizadas no Museu, com um grande contingente de estagiários e um alto número de grupos de visitantes, representam essa lógica de serviços que buscam atender aos parâmetros de eficiência e eficácia previstos pelas novas formas de administração museal. Nesse ínterim, é interessante que observemos as maneiras pelas quais a instituição busca atender seus públicos. Para isso, no tópico a seguir, lançarei também um olhar sobre o setor de Visitação e sobre as práticas a ele referidas.

3.3.5 A perspectiva de visitação

O setor de Visitação, assim como o setor Educativo, é um dos que mais tem proximidade com as exposições e com o público que visita o Museu. Formado atualmente por 25 funcionários, entre jovens aprendizes, estagiários e CLTs, este setor é responsável pelo agendamento, pelo acolhimento e pela recepção dos grupos de visitantes, pelo recebimento do Fale Conosco do Museu, pelo roteiro de visitação "Catavento Acessível" e, como vimos no tópico anterior, pela coordenação administrativa dos monitores que atendem os visitantes nas seções (informação verbal)¹¹⁷. Quem nos conta os detalhes acerca do trabalho realizado pelo setor é a gerente de visitação, Aline Luiza Campana. Dentre as atividades por ela desempenhadas, além das gestão dos funcionários do setor, está o contato com a SEC SP, no sentido de cumprir as metas anuais estipuladas para visitação e de buscar mecanismos de avaliação das visitas (informação verbal)¹¹⁸. A entrevistada, assim como os educadores, iniciou seu trabalho no Museu como estagiária e galgou passos até a gerência do setor de Visitação. Dessa forma, pelo fato de participar das atividades do Museu desde antes de sua inauguração, Campana nos traz interessantes elementos para analisar a maneira pela qual se deu o crescimento de público do Catavento e as diferenças entre os perfis dos visitantes.

Ela nos diz que, logo no início da operação do Museu, existia um grupo de monitores, do qual ela fazia parte, que eram chamados de *monitores guia*. Estes estagiários eram responsáveis por acompanhar todas as atividades de um grupo durante sua visita ao Catavento, desde sua chegada até o término das atividades. Sua

¹¹⁶ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 16.

¹¹⁷ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada das perguntas nº 8 e 9.

¹¹⁸ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada das perguntas nº 7 e 26.

função, primordialmente, era ligada ao estabelecimento de normas relacionadas ao comportamento dos visitantes dentro do espaço expositivo. Juntamente dos monitores do setor Educativo, estes estagiários acompanhavam a visita, que durava cerca de três horas (informação verbal)¹¹⁹. Entende-se como "grupo", no contexto do Museu Catavento, a existência de mais de 20 pessoas que visitam os espaços expositivos conjuntamente, sejam elas provenientes de escolas, ONGs e demais instituições, sejam formadas por uma grande família ou por um agrupamento de amigos. Nesse sentido, Campana nos explicou que "(...) a gente acaba dizendo grupo escolar, porque como o conteúdo do Catavento é alinhado com os conteúdos curriculares das escolas, a gente atrai aí uma grande maioria realmente de grupos escolares, mas a gente não deixa de atender outros grupos" (informação verbal)¹²⁰. Dessa forma, consta que no início da operação do Museu, eram agendados cerca de cinco grupos no período da manhã e cinco no período da tarde, que chegavam ao espaço, majoritariamente, por meio da Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social (Smads) (informação verbal)¹²¹.

Entretanto, ainda no início das atividades do Catavento, não era formado um setor específico de Visitação, cabendo ao setor Institucional os agendamentos das visitas. Com o aumento do número de grupos no Museu, essa categoria de estágio foi extinta e, a partir daí, foi formado o setor de Visitação, que chegou a contar com cerca de 30 funcionários, número que foi atualmente reduzido devido à crise financeira. Nesse ínterim, mesmo com o contingenciamento de verbas, o setor, além de suas funções corriqueiras, de agendamento e acompanhamento das visitas, passou a abarcar, há cerca de dois anos, a função de partilhar a coordenação dos monitores que atuam no setor Educativo. Campana nos explica como se deu esse compartilhamento de gestão no trecho a seguir.

Aline Campana: Além disso, hoje em dia, o setor da Visitação também é responsável por toda a parte comportamental dos monitores do Educativo dentro do nosso espaço. Hoje a gente conta, aproximadamente, com 110 monitores do Educativo, então toda a parte de admissão, demissão, comportamento, vestimenta, folha de ponto, controle de horário, toda essa parte comportamental também é o setor da Visitação que é responsável. Nesse caso, a Visitação trabalha muito próxima do setor Educativo, porque o Educativo é responsável por gerir toda a parte de conteúdo desses monitores, mas a Visitação entra com essa questão comportamental. São todos jovens, estudantes, de diversas áreas de conhecimento... Muitas vezes aqui é a primeira oportunidade profissional que eles estão

¹¹⁹ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 2.

¹²⁰ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 6.

¹²¹ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada das perguntas nº 3 e 4.

tendo. Então, existe uma lapidação desse jovem que o setor da Visitação acaba auxiliando bastante. (informação verbal)¹²²

Vê-se assim que a noção administrativa de gestão dos estagiários imputada ao setor de Visitação, está em muito ligada à assiduidade e ao comprometimento destes estudantes de graduação com a realização do estágio. Outro ponto importante referente à atuação do setor no contexto atual é o atendimento de grupos com necessidades específicas, como os formados por deficientes físicos e mentais, crianças menores de sete anos, idosos, entre outros, por meio do roteiro "Catavento Acessível". Junto dele, 10 outros roteiros podem ser agendados por escolas, ONGs e demais instituições. Nestas visitas, os grupos passam por três seções e/ou subseções do Museu, em um período que, hoje, perfaz duas horas. Nesse sentido, os visitantes são agendados em dois horários no período da manhã e em dois horários no período da tarde, o que totaliza cerca de 45 grupos de visitantes por dia.

Aline Campana: Hoje, são 10 roteiros fixos e um roteiro chamado "Catavento Acessível". Esses 10 roteiros fixos foram pensados pelo nosso grupo de educadores e o roteiro do Catavento Acessível é o roteiro que a gente recomenda pra educação infantil, pra idosos, pra professores e pra grupos compostos somente por deficientes, de instituições que trazem grupos somente com deficientes, que são grupos que precisam de uma atenção diferenciada, um tempo diferenciado, um preparo diferente pra ser atendido. Então, a gente conta com 10 fixos divididos em quatro horários e um roteiro chamado "Catavento Acessível". Então, no total são 11 por horário. (informação verbal)¹²³

Além do agendamento de grupos, o Museu também recebe os chamados visitantes espontâneos, públicos diversos que visitam o Museu, majoritariamente, aos finais de semana e durante o período de férias escolares. Nesse ínterim, podemos perceber que, de uma forma ou de outra, o Museu se pauta no universo escolar para estabelecer as atividades que serão realizadas para cada tipo de visitante. Campana, no excerto a seguir, resume com clareza todo esse processo de visitação, tanto dos grupos agendados quanto dos visitantes espontâneos.

Aline Campana: Bom, a gente costuma dividir o nosso ano de visitação em períodos escolares e períodos não escolares. Períodos não escolares são dezembro, janeiro e julho e os demais meses são os períodos escolares. Nesse período escolar, de ano letivo, de terça a sexta, a nossa grande maioria de públicos são os grupos agendados, onde 90% deles são grupos escolares, de escolas particulares, municipais, estaduais de São Paulo, de outros estados e do Brasil inteiro que nos visitam para conhecer um roteiro específico. Então, a gente oferece uma série de roteiros para essas escolas, a coordenação dessas escolas seleciona um roteiro de acordo com o que os alunos estão aprendendo e esse grupo escolar vem aqui pro

¹²² Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 8.

¹²³ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 11.

nosso espaço e fica num período de duas horas com a gente. É uma visita inteiramente monitorada, do início ao fim, e o grupo tem a oportunidade de conhecer três de nossas seções. Nesse caso, os monitores conseguem se aprofundar mais com um conteúdo que eles já tem total controle para esse grupo. E a gente recebe pouquíssimos visitantes espontâneos. Já aos finais de semana, isso se inverte. A gente cresce com os visitantes espontâneos, mas a gente também conta com alguns grupos agendados, tanto aos sábados quanto aos domingos, que são os grupos muitas vezes até escolares, mas de outros estados, que só tem oportunidade de nos visitar no final de semana, enfim... Já com os visitantes espontâneos, que é pai, mãe, tio, grupos de amigos, que chegam na nossa Bilheteria, adquire ingresso e entra pra visitar o Museu, o papel do monitor é um pouco diferente. Ele não consegue se aprofundar tanto com o conteúdo. Ele tem um papel um pouco mais de tirar as dúvidas quando elas surgem. Na verdade, o monitor, para atender o visitante espontâneo é um grande desafio. É algo que a gente tem trabalhado com muita frequência para entender esse perfil de visitantes e como eles gostariam de ser recebidos. Então, o que difere é isso. O grupo agendado tem uma monitoria mais aprofundada, que acontece de terça a sexta, em que tem um tempo para ficar dentro do nosso Museu. O visitante espontâneo, que cresce muito aos finais de semana, eles podem ficar muitas vezes, o dia inteiro dentro do nosso espaço, mas ele não recebe uma monitoria mais aprofundada. Então, depende muito dele, do espaço expositivo e da instalação para adquirir esse conhecimento. Isso, nos períodos letivos. Já nos períodos de férias escolares, a gente tem uma quantidade de visitantes espontâneos, de terça a domingo nos visitando, e a gente conta com poucos grupos agendados. (informação verbal)¹²⁴

Vemos, então, que existe uma preocupação por parte da gestora em relação ao atendimento dos visitantes pelos monitores do Museu. Este atendimento, para além dos demais serviços oferecidos pelo espaço, está ligado à efetivação das monitorias, sejam elas para grupos ou para visitantes espontâneos. Essa preocupação também se reflete nas falas dos educadores que, assim como Campana, acreditam que um dos desafios para o Catavento seja o atendimento especializado dos visitantes espontâneos. Contudo, em contrapartida, ao analisar o comportamento destes visitantes, Freire postula que "o visitante espontâneo, ele quer sim explicação, mas ele também quer autonomia, ele quer estar livre, ele não gosta de prender muito o tempo toda da visita dele a uma explicação" (informação verbal)¹²⁵.

No que se refere ao perfil dos públicos esperados pelo Catavento, ao ser questionada sobre quem seriam eles, diferentemente do que postula o Estatuto Social e alguns dos entrevistados, Campana não inicia sua fala ao abarcar especificamente as crianças e os jovens, mas reflete sobre as pessoas de diversas classes sociais que podem, eventualmente, visitar o Museu.

Aline Campana: Bom, hoje, na verdade, o Catavento quer trazer para dentro todos aqueles que não tiveram a oportunidade de nos

¹²⁴ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 10.

¹²⁵ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 25.

visitar. Então, classes sociais mais baixas, visitantes de periferia, mas também aqueles visitantes de classes sociais mais altas, que já tiveram a oportunidade de conhecer outros museus de ciência no mundo e a gente quer mostrar pra eles que no Brasil a gente tem um centro de ciências tão bom quanto os de fora. Na verdade, o Catavento, voltando ainda na missão dele, é aproximar a sociedade. Então, a gente quer trazer todos. Hoje, a gente percebe que quem nos visita, é um visitante ainda em formação. É um visitante que não só dentro do espaço expositivo precisa ter uma formação, mas quem nos visita também precisa ter uma formação do que vai encontrar num espaço expositivo, né. A gente percebe que os nossos visitantes não estão preparados pra isso. Eles confundem muito as nossas instalações com parque de diversões, com atividades que são oferecidas num *shopping center*, em uma oficina ali, e o que a gente quer mostrar pra eles que é diferente. Então, a gente percebe que o visitante, ele também precisa de uma formação para poder aproveitar o que o Catavento tem para oferecer de uma forma melhor, assim. (informação verbal)¹²⁶

Ponto interessante a ser observado no trecho acima é a forma como a gestora acredita que os visitantes enxergam o Catavento. Fica visível que, para ela, é necessário formar o visitante não só sobre os conteúdos abordados nas seções, mas também sobre a maneira de enxergar e fazer uso do Museu. Esta fala corrobora, ainda que panoramicamente, com a tese de Meneses (2000), quando o autor nos diz que é necessário, antes mesmo de educar o visitante em relação aos objetos, educá-lo também no sentido de aprender a fazer uso do museu enquanto espaço de construção de conhecimento e de enfrentamento do mundo material. Dessa forma, quando questionada se esta função de educar para pensar o Museu também seria uma das questões a serem abordadas pelo Catavento durante as visitas ou em suas exposições, Campana nos diz que

Aline Campana: Sim, sim, eu acho que é isso mesmo. O Catavento tem como função e precisa aprimorar ainda as formas, porque é tudo muito novo, o Catavento tem sete anos, é um museu relativamente bastante novo, que está aprendendo também, não tem muito com quem se espelhar aqui dentro, né, então a gente aprende com o nosso dia-a-dia, mas é uma função do Catavento sim delimitar até onde o visitante pode ir, até onde a gente é parecido com um parque e aonde está essa diferença. Então, a gente tem que estabelecer realmente esse limite para o nosso visitante, para que ele entenda que aqui é possível se divertir e aprender ao mesmo tempo. Então, aqui é um espaço de aprendizagem antes de ser um espaço de brincadeiras, interação. (informação verbal)¹²⁷

No que se refere à quantidade anual de visitantes, podemos perceber, a partir da análise do gráfico a seguir, que os números têm aumentado ano após ano desde a fundação do Museu.

¹²⁶ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 17.

¹²⁷ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 19.

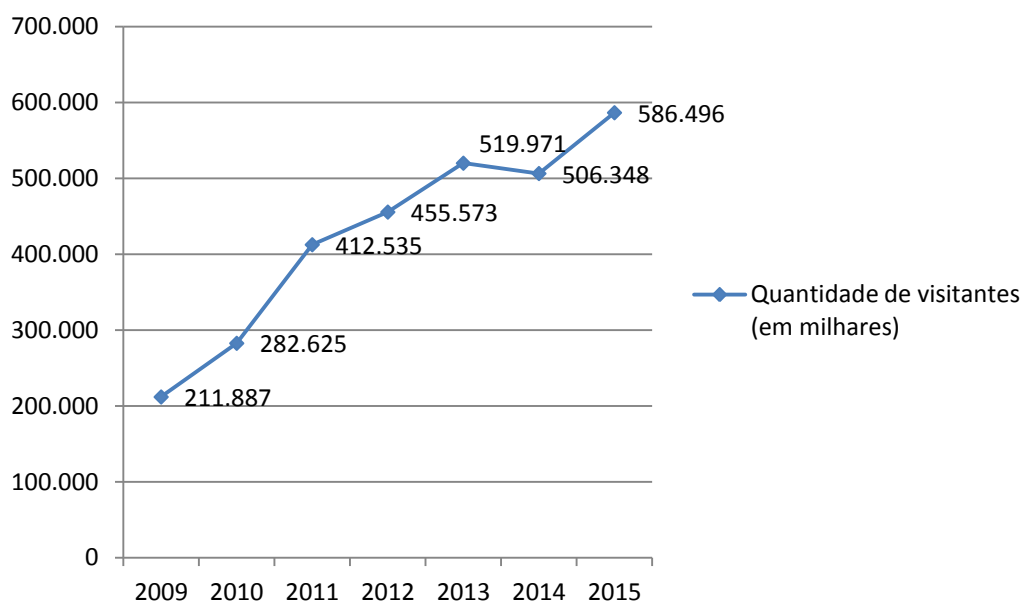


Gráfico 17. Quantidade total de visitantes do Catavento por ano.
 Fonte: Relatório de Visitação do Museu Catavento Cultural e Educacional

A partir destes dados, percebemos, se compararmos os números de 2013 com os de 2014, a quantidade de visitantes diminuiu um pouco, em cerca de 14 mil pessoas. Campana nos diz que esse ano foi particularmente atípico, devido à realização da Copa do Mundo no país: "A gente cresceu todos os anos, com exceção do ano de 2014, que foi um ano realmente muito atípico, que é um ano de Copa do Mundo e a gente consultou outros países que foram sede e em todos estes países teve uma queda de visitação em anos de Copa do Mundo, então foi algo esperado" (informação verbal)¹²⁸. A entrevistada ainda salienta que o número de visitantes cresceu tanto em relação aos grupos quanto em relação aos visitantes espontâneos. Os gráficos a seguir demonstram percentualmente a quantidade total de visitantes dividida entre os diversos perfis de visitação existentes no Museu.

¹²⁸ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 20.



Gráfico 18. Total de visitantes do Museu Catavento por categorias de visitantes de 2009 a 2014 (em %). *No ano de 2014, estas categorias foram modificadas para "Escolas Estaduais - convênio SEE" e "Escolas Estaduais - apenas isenção".

Fonte: Relatório de Visitação do Museu Catavento Cultural e Educacional

Dentre as categorias de visitantes observadas no gráfico acima, percebemos que os visitantes espontâneos eram maioria quando da inauguração do Museu (66%) e foram paulatinamente dando lugar às escolas, ONGs e demais grupos até o ano de 2013, quando perfaziam 42% do total de visitantes mediante 58% de visitas de grupos, se somadas todas as demais categorias. É interessante observar que, em 2014, essa lógica começa a se inverter, fazendo com que os visitantes espontâneos abarquem 52% do total de visitação, enquanto as escolas, ONGs e demais grupos totalizem 48%. Isso se dá, para além do fato de a imagem do Museu estar mais bem estabelecida do imaginário social, pela não renovação do convênio com a Secretaria Estadual de Educação, conforme elucidado por Lima e Ogata, e pela diminuição das visitas de escolas estaduais vinculadas ao Fundo para o Desenvolvimento da Educação (FDE) por meio do programa Cultura é Currículo, criado em 2008. De acordo com o *site* do Fundo, este programa possui três projetos vinculados, a saber:

O Programa é composto por três projetos: "Lugares de Aprender: a escola sai da escola", "O Cinema vai à escola – o uso da linguagem cinematográfica na educação" e "Escola em Cena", com o objetivo de proporcionar aos alunos do Ensino Fundamental (Ciclo I e Ciclo II), do Ensino Médio (EM) e Educação de Jovens e Adultos (EJA) da rede estadual de ensino a possibilidade de vivenciar experiências educativas em diferentes instituições culturais, bem como em espaços de apresentações de espetáculos de teatro, música e dança, contextualizadas em situações de aprendizagem significativas. Pretende-se assim, democratizar o acesso de professores e alunos

às mais diversas produções culturais que contribuam para ampliar sua formação.¹²⁹

Nesse sentido, o Catavento e outras instituições culturais, estão ligadas ao projeto “Lugares de Aprender: a escola sai da escola”. Por meio dele, alunos de escolas estaduais, da 1ª série do Ensino Fundamental ao 3º ano do Ensino Médio, tem a possibilidade de visitar instituições que estejam em um raio de 40 km da escola onde estudam. Para a efetivação da visita, é oferecido pelo governo do Estado o transporte e o lanche. Contudo, devido à crise financeira, o número de escolas atendidas diminuiu, fazendo com que diminuíssem, por consequência, o número de visitantes em museus e demais instituições culturais. Podemos perceber como este fator afetou decisivamente a mudança no perfil dos visitantes do Catavento a partir da análise do gráfico abaixo, em que consta a quantidade total de visitantes do ano de 2015, dividida entre os perfis de visitação existentes no Museu.

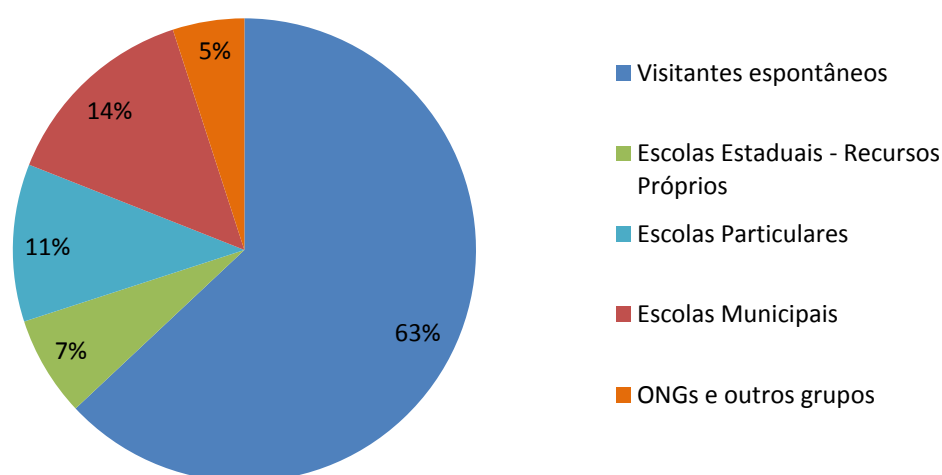


Gráfico 19. Total de visitantes do Museu Catavento por categorias de visitantes em 2015 (em %).
Fonte: Relatório de Visitação do Museu Catavento Cultural e Educacional

Como podemos perceber, apesar de o Museu ter abarcado em 2015 o maior número de visitantes desde sua fundação, 586.496 mil, a maior parte deles (63%) passa a ser formada por visitantes espontâneos em detrimento dos cerca de 37% que perfazem as visitas realizadas por escolas, ONGs e demais instituições. É interessante observar ainda que, diferentemente dos anos de 2009 a 2014, quando as escolas estaduais eram categorizadas como provenientes do FDE ou do agendamento direto, no ano de 2015 essa categoria passa a ser chamada pelo Museu como "Escolas

¹²⁹ Informação retirada da página "Cultura é Currículo" do site do Fundo para o Desenvolvimento da Educação. Disponível em: <<http://www.fde.sp.gov.br/PagePublic/Interna.aspx?codigoMenu=150>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

Estaduais - recursos próprios". Vale notar também que o número de visitantes de escolas estaduais também caiu consideravelmente entre os anos observados: se em 2012, ano de maior concentração de escolas estaduais no Museu, esse número chegava aos 31%, se somados os agendamentos diretos e os agendamentos via FDE, em 2015, com recursos próprios, a marca de escolas estaduais que visitaram o Catavendo chega a apenas 7% do total de visitas.

Contudo, independentemente das questões políticas e econômicas que envolvem a proveniência dos visitantes do Catavento, fato é que, ano após ano, o número de visitantes tem aumentado. A coordenadora do setor Educativo, Ana Lima, traz um interessante apontamento acerca da quantidade de visitantes do Catavento quando diz que a imagem do Museu foi sendo paulatinamente construída tanto no imaginário dos visitantes quanto na percepção de gestores de outras instituições museais.

Ana Lima: Isso é uma coisa construída, porque assim como a... Aí é opinativo, tá? É a minha opinião (risos). Assim como o público também não via o Catavento, agora que ele está entendendo que o Catavento é um local de salvaguarda do conhecimento, algumas instituições também não observavam isso, porque só ficavam vendo... "Número de pessoas! 500 mil pessoas!". Isso é extremamente benéfico, são 500 mil pessoas ano, que passam por uma instituição dessa, que passam por uma instituição como o Catavento e como outras tantas. Não é só o Catavento, como outras tantas. Aí havia essa questão: "Como vocês conseguem receber com qualidade 500 mil pessoas?". Agora eles entendem, agora eles estão vendo que realmente é possível. É um esforço, é uma demanda muito grande, é um esforço gigantesco, mas realmente é possível. E é uma diferença muito... Porque os museus, tem outros museus dinâmicos, que eles chamavam assim, "museus show". E agora já perdeu um pouco, assim, porque são visões muito diferentes. Nós temos museu na Secretaria da Cultura que é museu-casa, que só conseguem entrar 10 pessoas por vez, porque é simplesmente uma casa e não cabe mais ninguém (risos). [inaudível] Então, são muito diferentes os públicos. E todos os públicos estão sendo muito bem atendidos, na sua diferença e *expertise*. (informação verbal)¹³⁰

Depreendemos a partir da fala de Lima que a questão quantitativa já foi atrelada, por outras instituições museais, ao fato de o Catavento pertencer a uma categoria de museus intitulada como "museus show". Em contrapartida, essa percepção acerca do Museu estaria em transformação, na visão da entrevistada, a partir do entendimento das diferenças existentes entre as diversas instituições museais que, independentemente do formato, prestam um bom serviço aos seus públicos.

Por fim, vale observar que, para Campana, o crescente do número de visitantes no Museu está associado ao fortalecimento das estratégias de comunicação,

¹³⁰ Idem, LIMA, 2016, informação retirada da pergunta nº 10.

bem como à criação de novidades, que podem ser instalações, exposições temporárias ou demais atividades educativas, como podemos inferir do trecho a seguir.

Aline Campana: Eu acho que é a comunicação e a criação de novidades. A população agora conhece mais o Catavento, mas toda vez que a gente tem algo novo, isso acaba atraindo mais visitantes. Então, eu acho que essa divulgação em mídia, de jornais, revistas, televisão, atrai novos visitantes, e esses novos visitantes, um acaba atraindo o outro. (...) A gente percebe, nas nossas pesquisas, que o visitante do Catavento não é um visitante que visita uma única vez, ele é um visitante que volta. Então, na última pesquisa que foi feita, quando a gente contratou um pesquisador, ele nos deu esse dado, que o visitante volta para o Catavento, pelo menos, três vezes ao ano, ora como grupo agendado, ora como visitante espontâneo, ora pra conhecer uma instalação nova. Então, o público do Catavento é um público que retorna facilmente pro nosso espaço. Eu encaro o Catavento como um espaço de retorno mesmo. (informação verbal)¹³¹

Dessa forma, dada a importância que os meios de comunicação possuem na divulgação das atividades do Museu, passo para o último tópico de análise, que versa sobre essa relação.

3.3.6 A relação com os meios de comunicação

Sandra Annenberg: Agora que você viu que dá pra aprender muita coisa fora da sala de aula, então, que tal aproveitar um final de semana e visitar, assim, um museu de ciências? **É super divertido, eu garanto.** A gente pode, por exemplo, fazer um monte de experimentos que nós só ouvimos falar em sala de aula. **Uma experiência que agrada crianças e adultos.** Então vamos juntos, com Alexandre Henderson, porque, afinal, hoje é dia de... Museu de Ciências!

Alexandre Henderson: Nada como começar o final de semana pra visitar um ambiente onde **diversão e conhecimento andam juntos.** Vem comigo, porque hoje é dia de museu de ciências. Nosso passeio começa pelo Catavento, o museu mais visitado de São Paulo. **Aqui, crianças e adultos aprendem se divertindo.** [grifo meu]¹³²

O trecho acima foi retirado do início da matéria jornalística produzida sobre o Catavento pelo jornalista Alexandre Henderson para o programa de TV "Como será?", transmitido pela Rede Globo de Televisão e apresentado pela jornalista Sandra Annenberg. No decorrer da matéria, o jornalista entrevista o presidente do Conselho de Administração, Sergio de Freitas, o gerente de conteúdo, Ricardo Pisanelli, o monitor

¹³¹ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 21.

¹³² Informação retirada de matéria jornalística transmitida no programa "Como Será?", da Rede Globo de Televisão. Dados de referência: COMO Será? Apresentado por Sandra Annenberg. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 22 nov. 2014, 6h. Duração 2h. Quadro "Hoje é dia de...". Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/4015466/>>. Acesso em: 23 de jan. 2016.

da seção Engenho, Gabriel Avellar, e também visitantes que escolheram passar o final de semana no Museu. Diversas imagens das exposições são dispostas rapidamente durante o vídeo, em especial aquelas em que o visitantes manuseiam os aparatos tecnológicos. Dois fatores chamam a atenção nesse material: o fato de o jornalista ter gravado a passagem, momento em que ele aparece no vídeo, enquanto escalava o "Monte dos Sábios", módulo expositivo da subseção Jogos do Poder; e o espaço dedicado à seção Engenho, cujos experimentos das áreas de Fluidos e Eletromagnetismo são demonstrados durante três minutos e meio. A ideia de aprendizado com diversão e a perspectiva de interatividade são as tônicas do texto apresentado pelo repórter.

A partir deste exemplo singular, podemos perceber a maneira pela qual o Catavento, não raro, é representado pelos meios de comunicação. Quem nos fala sobre como se dá essa relação com os jornais, revistas, canais de TV etc., é a coordenadora do setor Institucional e de Comunicação, Sandra Laudani. Dentre as funções por ela realizadas, estão o contato com assessorias de imprensa e meios de comunicação e o atendimento de demandas institucionais, como o acompanhamento de visitas oficiais e a realização de eventos corporativos. Além dela, o setor conta com mais uma funcionária para realizar estas tarefas. A entrevistada, que atua no Museu desde antes de sua inauguração, nos traz interessantes observações acerca da relação com a mídia desde esse primeiro momento. Ela nos diz que a solenidade de inauguração do Museu foi realizada pela Secretaria de Comunicação (Secom) do Palácio do Governo do Estado de São Paulo. Além de toda a estrutura montada para o evento, a Secom também encaminhou convites para os grandes veículos de comunicação, que compareceram em peso à inauguração do espaço (informação verbal)¹³³. Seguem abaixo trechos de notícias publicadas nesse período.

Brincadeira que não cansa

Inaugurado hoje em São Paulo, Catavento é um espaço onde o aprendizado é pura diversão

Foi ao chegar ao topo de uma parede de escalada de oito metros de altura que Guilherme Mûri Souza, 12, ouviu uma frase que bem define o Catavento, um **espaço dedicado às ciências em que se aprende brincando, observando e experimentando** - o local é inaugurado hoje em São Paulo. [grifo meu]¹³⁴

¹³³ Entrevista concedida por LAUDANI, S. *Entrevista com Sandra Laudani*. [ago. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (45 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice G desta dissertação. Informação retirada das perguntas de nº 5 a 7.

¹³⁴ Informação retirada de matéria jornalística publicada pela Folha de São Paulo na seção "Folhinha". Dados de referência: FOLHA DE SÃO PAULO. Brincadeira que não cansa.

Um passeio pelo universo das ciências

No Catavento, museu instalado no Palácio das Indústrias, há jogos eletrônicos, filmes em 3D e experiências para ativar a curiosidade das crianças

No dia 28 de março de 2009, São Paulo ganha uma nova atração do gênero: o museu Catavento, dedicado às ciências. Instalado no Palácio das Indústrias, antiga sede da prefeitura no Parque Dom Pedro II, o espaço de 14 000 metros quadrados foi pensado não apenas como um **lugar de entretenimento**, mas que servisse de reforço a estudantes dos ensinos fundamental e médio (...) [grifo meu]¹³⁵

Museu Catavento é inaugurado em SP

A cidade de São Paulo acaba de ganhar uma nova atração. Apesar do nome, **o museu Catavento não atrai apenas as crianças. Há muito marmanjo encantado com o lugar.** [grifo meu]¹³⁶

Museu Catavento mostra a educação e a cultura como agentes transformadores

A cidade de São Paulo ganha mais um polo cultural e educativo. O Museu Catavento foi inaugurado no último dia 26, em sessão solene com a presença do governador do estado, José Serra, idealizador do projeto.

Localizado no antigo Palácio das Indústrias, abriga cerca de 250 instalações divididas em quatro seções independentes: Universo, Vida, Engenho e Sociedade. **O objetivo maior do museu é ser um difusor de conhecimento e ciência, associado a uma função social**; tal caráter é evidenciado na seção Sociedade, na qual o visitante é instigado nas mais diversas questões, como educação, gravidez juvenil e ecologia. [grifo meu]¹³⁷

Como podemos perceber a partir da leitura dos três primeiros excertos acima, a mídia comercial construiu uma imagem inicial do Catavento, em muito, relacionada à diversão e ao aprendizado. A Revista Espaço Aberto, ligada ao meio acadêmico, constrói uma imagem do espaço enquanto instrumento de divulgação científica que está associado a uma "função social". Nesse momento da inauguração, contudo,

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folhinha/dicas/di28030906.htm>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

¹³⁵ Informação retirada de matéria jornalística publicada pela Veja São Paulo na seção "Educar para crescer". Dados de referência: VEJA SÃO PAULO. Um passeio pelo universo das ciências. Disponível em: <<http://educarparacrescer.abril.com.br/politica-publica/catavento-cultural-431063.shtml>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

¹³⁶ Informação retirada de matéria jornalística publicada pela TViG. Dados de referência: TViG. Museu Catavento é inaugurado em SP. Disponível em: <<http://tvig.ig.com.br/noticias/educacao/museu-catavento-e-inaugurado-em-sp-8a49802c2b4a9df2012b4b8c46b301e6.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

¹³⁷ Informação retirada de matéria jornalística publicada pela Revista Espaço Aberto da USP. Dados de referência: REVISTA ESPAÇO ABERTO. Museu Catavento mostra a educação e a cultura como agentes transformadores. Disponível em: <<http://www.usp.br/espacoaberto/?p=3014>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

segundo Laudani, ainda não havia se configurado no Museu um setor que trabalhasse especificamente com assessoria de imprensa. A importância dessa ferramenta institucional, para a entrevistada, só foi ser percebida pela direção do Museu e pela SEC SP um ano mais tarde, como podemos inferir do trecho abaixo.

Sandra Laudani: O Catavento inaugurou em 2009, nós não tínhamos nenhum contato com imprensa, tudo era feito através do Palácio. Então, eu levei um projeto, na época eu pedi para o diretor, mostrando a necessidade de nós termos uma assessoria de imprensa. Por que o Catavento, ninguém sabia o que era o Catavento, ninguém sabia que era um museu de ciências, era o primeiro do Estado de São Paulo, na verdade, não nesse porte. (...) E aí, viu, demorou pra ser aprovado, porque a diretoria, primeiro foi difícil eles entenderem, depois foi passado para a Secretaria, que não queria a autonomia. Eles queriam que a gente ficasse como está agora, sempre linkado neles, mas nós mostramos a necessidade e a Secretaria autorizou. Aí eu fiz uma concorrência de assessorias e ganhou a Approach [Approach Comunicação] (...) e eles ficaram com a gente acho que dois anos, uma coisa assim. Depois eles tiveram muitas mudanças internas, mudou muito, mudaram os donos, mudou muito em termos de agência e nós resolvemos desistir desse contrato, porque eles não atendiam mais da maneira como deveria ser, estava muito aquém daquilo que a gente queria e precisava. Aí nós fizemos uma nova concorrência e nessa nova concorrência ganhou a HT [HT Assessoria de Comunicação], que era fantástica. Eles tinham um trabalho focado no Catavento maravilhoso. E ficaram até agora, até o começo de janeiro, quando nós tivemos que cancelar o contrato. (informação verbal)¹³⁸

Nesse ínterim, vemos que o Catavento chegou a contratar duas assessorias de imprensa externas entre os períodos de 2010 e 2014, a Approach Comunicação e a HT Assessoria de Comunicação. Contudo, atualmente, devido ao contingenciamento de verbas, o trabalho de elaboração de *releases* ficou por conta do setor Institucional e de Comunicação do Museu e o contato com a imprensa, em parte, é realizado pela SEC SP. Para Laudani, a existência de uma assessoria especializada é de suma importância para a construção da imagem do Catavento. Quando questionada acerca da diferença entre o período anterior a contratação das assessorias e o período em que elas atuavam no Museu, a entrevistada respondeu que: "1000%! O Catavento começou a sair muito na mídia, muito. (...) É Veja, capa de Vejinha, capa disso, capa daquilo. Então, é uma diferença de mais do que 1000% quando você tem uma assessoria" (informação verbal)¹³⁹. No que se refere à construção da imagem do Catavento pelos meios de comunicação, Laudani diz que

Sandra Laudani: Assim, primordial. Porque quando o Catavento começou a sair na imprensa como o principal museu de ciências do

¹³⁸ Idem, LAUDANI, 2015, informação retirada da pergunta nº 11.

¹³⁹ Idem, LAUDANI, 2015, informação retirada da pergunta nº 12.

estado de São Paulo, aí ele começou a crescer. Depois ele começou a ser o museu mais visitado do estado de São Paulo, depois ele começou a ser o museu mais visitado do Brasil. Então, assim, o papel da mídia é essencial, é os 1000%. Não tem nem como falar. Por que assim, é a mídia que mostra o que é o Catavento, que mostrou, que construiu essa imagem como museu de ciência, como **lugar de diversão com aprendizado**, com educação, quer dizer, diversão e educação, cultura e educação. Quer dizer, que você pode vir aqui e **aprender se divertindo. A criança pode vir se divertir, mas ela está aprendendo.** Aqui não é um parque de diversão, né, aqui tem um fundo, o principal objetivo é a educação, **mas é muito mais gostoso você aprender se você estiver se divertindo, brincando.** (informação verbal) [grifo meu]¹⁴⁰

Com isso, percebemos que a gestora corrobora com a perspectiva de que o Catavento deva ser retratado pela imprensa como um espaço dedicado ao aprendizado com diversão. Nos *releases* enviados aos veículos de comunicação, essa noção também é reforçada, como podemos inferir do trecho abaixo, comum a todos os *releases*, que versa sobre a instituição, além de trazer elementos acerca de suas características gerais e exposições.

Fruto de parceria entre as Secretarias Estaduais da Cultura e da Educação, o espaço foi inaugurado em março de 2009. São mais de 250 instalações, em oito mil metros quadrados, divididas em quatro seções (Universo, Vida, Engenho e Sociedade), cada uma delas elaborada com iluminação e sons diferentes, que contribuem para criar atmosferas únicas e envolventes.

Atrações como aquários de água salgada, anêmonas e peixes carnívoros e venenosos, uma maquete do sol e uma parede de escaladas onde é possível ouvir histórias de personalidades como Gengis Khan, Júlio César e Gandhi, **são apenas alguns exemplos de como o visitante pode aprender e se divertir ao mesmo tempo.** [grifo meu]¹⁴¹

Além da forma como o Catavento é demonstrado institucionalmente, outro ponto importante se refere à procura dos meios de comunicação pelo espaço. O setor Institucional e de Comunicação, além de suas atividades corriqueiras, elabora também um relatório acerca do *clipping*, ou seja, sobre o número de citações do Museu nos diferentes tipos de mídia. Nos gráficos abaixo, seguem os dados relativos ao período de janeiro de 2014 a junho de 2016.

¹⁴⁰ Idem, LAUDANI, 2015, informação retirada da pergunta nº 13.

¹⁴¹ Informação retirada do *release* "Oba! Férias! Janeiro é mês de muita diversão e conhecimento no Museu Catavento", enviado pela HT Assessoria de Imprensa em 07 de janeiro de 2015. Exemplos de *releases* enviados para os veículos de comunicação estão disponíveis no Anexo F deste trabalho.

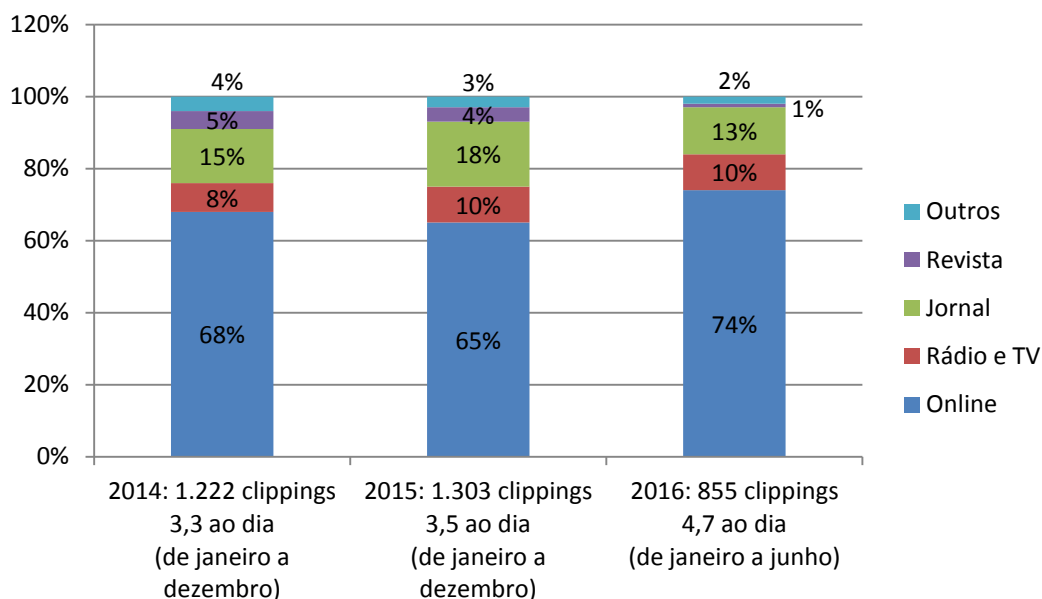


Gráfico 20. Número de publicações que citam o Catavento (em %).

Observação: os dados aqui disponibilizados pelo setor Institucional e de Comunicação se referem somente aos anos de 2014 a 2016, pois foi a partir deste período que esta contagem passou a ser realizada digitalmente.

Fonte: Relatório de Clipping do Museu Catavento Cultural e Educacional

A partir da análise do gráfico, podemos perceber que os meios digitais são os que mais divulgam as atividades do Catavento, seguidos do rádio e da TV e, em seguida, dos jornais impressos e revistas. O número de citações, de 2014 para 2015, aumentou em 81 publicações. Nesse sentido, vale salientar que, até junho de 2016, período em que o Museu começa a divulgar suas atividades de férias, já foram contabilizados 855 *clippings*, num total de 4,7 aparições do Catavento na mídia por dia. Ou seja, o número de publicações tende a ser ainda maior do que os observados nos anos anteriores. Quando questionada acerca do tipo de meio de comunicação preferido para atender às necessidades do Catavento, Laudani nos diz que o mais importante é a televisão, apesar dos demais meios também possuírem uma boa abrangência.

Sandra Laudani: O mais preponderante é a televisão. Rádio também é bacana, porque os adultos estão no carro ouvindo notícia. Então, sai no jornal da Band News, o cara vai pra casa e fala: "Vamos fazer esse programa no final de semana". Então, eu acho assim, que cada tipo de mídia tem a sua importância, entendeu, Thiago? Mas a televisão, não adianta, a Rede Globo é... Saiu na Rede Globo, no fim de semana é lotado. De verdade isso. Folha, Estado, Veja, Época, IstoÉ também é importante. Nossa, saiu na Vejinha, saiu na IstoÉ, na Época, que pega um público mais do Rio e tudo, mas que fica conhecendo pro dia que vier pra cá. E o online, eu não sei, tem muita saída no online, mas em geral, quando sai na Folha, sai na Folha Online, quando sai... (informação verbal)¹⁴²

¹⁴² Idem, LAUDANI, 2015, informação retirada da pergunta nº 16.

Os demais entrevistados, no que tange à imagem do Catavento, apesar de acreditarem que a relação com os veículos de comunicação é um ponto fundamental para fortalecer a publicização do espaço, possuem diferentes visões acerca das construções midiáticas. Para o gerente de conteúdo, Ricardo Pisanelli, a imagem do Catavento, enquanto o maior e mais conhecido museu de ciências de São Paulo, tem se consolidado cada dia mais no imaginário do público.

Ricardo Pisanelli: Acho que, como imagem, o Catavento vem fortalecendo, ficando mais conhecido, na verdade, do que ele era desde quando eu entrei. Dá para ver isso nas manifestações da imprensa, do interesse da imprensa, nas inserções na mídia que a gente tem. Entendo que ele está se consolidando, se já não se consolidou como um espaço de museus de ciência por excelência como o maior ou o mais conhecido de São Paulo, talvez do Brasil. Bom, do ponto de vista se ele realmente atende essa demanda, também é uma discussão um pouco longa, de pensar no papel dele como esse complemento das experiências, do conhecimento que você adquire na escola, na internet, na sua casa, na TV, mas eu até acredito nisso, nessa colaboração que um espaço como o Catavento dá para o conhecimento. (informação verbal)¹⁴³

A gerente de visitação, Aline Campana, traz um interessante apontamento ao problematizar as questões que envolvem a associação do Museu ao universo do entretenimento, fator que a entrevistada acredita ser interessante e, ao mesmo tempo, questionável, já que o objetivo primeiro do Museu é ser um espaço de referência na divulgação do conhecimento científico.

Aline Campana: Eu acho que o Museu é reconhecido sim. Obviamente que os meios de comunicação são fundamentais para o reconhecimento dele, mas existe esse processo de a gente melhorar a forma de reconhecimento. Então, até quando o Catavento está sendo encarado enquanto espaço de aprendizado e até quando ele está sendo encarado unicamente como um espaço de diversão? Então, eu acho que é isso, assim, reconhecido ele é, mas será que ele é reconhecido como um espaço de ciências com o objetivo de divulgação científica ou ele é reconhecido por ser um espaço legal, onde tem um monte de atividade legal? O que é legal também, acho que é bacana ser reconhecido dessa forma, mas a gente tem que sempre resgatar qual é o objetivo do Catavento, e o objetivo do Catavento é levar realmente a ciência. As vezes o visitante vem aqui e está levando realmente consigo o aprendizado, mas ele ainda não se deu conta disso. Então, é isso, eu acho que foram sete anos excelentes, acho que superou todas as expectativas, que eu lembro que foram traçadas inicialmente, mas são só sete anos. A gente não pode esquecer que são só sete anos. Então, a gente tem muito ainda pra mudar a visão das pessoas, a forma como as pessoas enxergam o nosso espaço e acho que, realmente, isso é só com o tempo

¹⁴³ Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 19.

mesmo. A gente vai precisar de um tempo muito grande pra isso. (informação verbal)¹⁴⁴

Os educadores Pamella Freire, Nathalia Silvério, Gabriel Furriel e Pedro Jackson, quando questionados acerca daquilo que os visitantes desejam encontrar quando chegam ao Catavento, elucidaram também a problemática apontada por Campana. A pergunta, como podemos ver no diálogo abaixo, causou certa polêmica entre os educadores.

Pamella Freire: Parando pra pensar sobre isso, o que é que nosso público quer? Ele quer o Engenho. Se o Catavento fosse um grande Engenho, o público estaria feliz.

Nathalia Silvério: Eu não concordo.

Pamella Freire: Eu acho. Cara, eu acho que não tem um visitante que chega aqui e não fale: “Onde ficam os brinquedos?”.

Nathalia Silvério: Não concordo. Eu acho que a gente tem o visitante... O visitante que vem aqui pela primeira vez, sem saber o que é o Catavento, e o visitante que vem aqui pela segunda vez. Então, o visitante que vem... (...) todos vem procurando lazer, a diversão, o relaxamento, mas no sentido de “vou me desestressar”, diferente do que eu acredito que as pessoas procuram em outros museus, como você disse, os tradicionais. Mas o visitante, quando ele vem pela primeira vez, ele quer provar tudo, mas quando ele vem pela segunda vez, ele não vem procurando o Engenho.

Pamella Freire: Não...

Nathalia Silvério: Ele vem querendo procurar o que tem mais além daqueles botões para apertar. (...)

Pamella Freire: Eu concordo, mas eu acho que, ainda assim, pensando num geral, eu acho que... Pensando a população no geral, acho que as pessoas não tem, não tem esse costume de ir mais de uma vez a determinados lugares. Não é uma prática real, eu acho.

Nathalia Silvério: Mas eu não acho que essa seja uma característica do público do Catavento. Eu acredito que o público que visita o Catavento vem muito mais do que uma vez.

Gabriel Furriel: Eu ia fazer só um comentário, que eu acho que a culpa é nossa. **Um pouco disso, de procurar o Engenho, é um pouco de culpa nossa, porque eu não sei se vocês perceberam, mas o momento que as Arcadas foram abertas, que a mídia, a mídia caiu lá embaixo matando, as pessoas procuraram lá embaixo.**

Nathalia Silvério: Aham.

Gabriel Furriel: Então, eu acho que a forma de como a gente se divulga. A gente se divulgou sempre como uma coisa interativa de apertar botão também. No momento que a gente pegou, abriu falou

¹⁴⁴ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 25.

que aqui tinha um Submarino, uma Nave e até uma exposição de evolução, que não tem um botão pra você apertar...

Nathalia Silvério: Que não conversa em nada com as outras exposições...

Gabriel Furriel: Que não conversa em nada com as outras exposições! A gente começou a ter gente fazendo fila para pegar senha e conhecer lá embaixo.

Nathalia Silvério: É por isso que eu não concordo com a sua fala.

Pamella Freire: E não só. A gente tem essa questão da fila, que é algo que a gente está querendo resolver, que é problemática, que é: as pessoas enxergarem aquela fila como "isso é o supassumo do Catavento, todo o restante não é legal". (informação verbal)¹⁴⁵

Depreendemos do diálogo entre os educadores, em especial na fala de Furriel, que a noção de diversão, em muito imputada à seção Engenho, estaria ligada à maneira pela qual o Museu se divulga e às exposições que o espaço escolhe para encabeçarem esse processo.

Dessa forma, dado o montante de elementos apontados até então, sigo para a apresentação dos parâmetros de análise que buscarão traçar a relação entre as instituições museais e a indústria cultural e, em um plano mais específico, demonstrar como o Catavento se enquadra neste cenário.

3.4 Parâmetros de análise para pensar a indústria museal

Com base nas referências bibliográficas apresentadas neste trabalho e, também, nos pontos que foram explanados nos tópicos anteriores deste capítulo, busquei delimitar parâmetros de análise que aproximam os museus da indústria cultural. O aporte inicial para o delineamento destes parâmetros, deu-se a partir da leitura do texto "A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas", de Adorno e Horkheimer (1985). Os pontos levantados quando da análise deste texto - *1) a cultura enquanto mercadoria reprodutível; 2) a padronização do conteúdo e da forma do produto cultural; 3) o apelo à diversão como perspectiva primeira para o consumo cultural; e 4) a intrínseca relação entre publicidade e indústria cultural* -, bem como as demais leituras realizadas no decorrer do capítulo 2, ensejaram a elaboração deste exercício de análise. Entretanto, ressalto de antemão que tal exercício, longe de ser definitivo, não busca definir caminhos de atuação para as instituições museais, mas apontar elementos que as levam, no campo da cultura, a uma inserção maior na lógica de mercado e na sociedade de consumo. Dessa forma, proponho oito parâmetros para análise, a saber: *1) Modelo de gestão voltado para o mercado; 2)*

¹⁴⁵ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 29.

Quantificação de visitantes e sua importância para a instituição; 3) Padronização dos aspectos expositivos e homogeneização do fazer científico (ou artístico); 4) Apelo ao entretenimento; 5) Realização de megaexposições temporárias e/ou exposições de longa duração com temáticas de forte apelo público; 6) Uso de recursos tecnológicos e interativos nas exposições; 7) Uso de linguagem econômica e publicitária nos textos de apoio das exposições; e 8) Relação estreita com os meios de comunicação de massa. Dessa forma, irei discorrer sobre cada um destes parâmetros e, a partir do estudo de caso do Museu Catavento, buscarei explicar como determinado ponto está associado às características dos centros de ciências contemporâneos.

1) Modelo de gestão voltado para o mercado

Assim como a economia de mercado e a sociedade de consumo norteiam a relação que temos com a cultura produzida em larga escala, o modelo de gestão institucional diz muito sobre a maneira pela qual os museus operam sua relação com a salvaguarda do acervo, com o manutenção das exposições e com o atendimento do público visitante. Nesse sentido, o modelo de gestão constitui a base administrativa para a compreensão não somente do funcionamento do museu, mas também das características culturais que o espaço deseja promover.

Como vimos, o modelo de gestão adotado pelo Catavento e pelos demais museus ligados à SEC SP é a Organização Social. Tal modelo, em comparação com a Administração Pública Direta, faz com que os processos de gestão sejam desburocratizados tanto no que se refere à contratação de serviços e pessoas quanto à compra de materiais. A agilidade na prestação dos serviços por parte das instituições museais é um ponto positivo agregado por este modelo de gestão. Contudo, a preocupação reside no fato de este modelo também preconizar uma relação mais estreita com empresas privadas, principalmente em tempos de crise econômica, quando o estado não consegue suprir as demandas financeiras inerentes ao cotidiano das instituições. No caso do Catavento, grandes empresas como a Bayer e a Syngenta já estabeleceram parceria para a construção de exposições. O Laboratório de Química, sala localizada na subseção Matéria, foi reformulado pela Bayer, que também tem estabelecido parceria com o Museu para a reformulação da área do DNA, na seção Vida. No que se refere ao espaço já reformulado, por se tratar de uma área que promove apresentações de experimentos laboratoriais no estilo de um "show de química", ou seja, onde são demonstradas as técnicas referentes aos experimentos e não as críticas relacionadas à produção de fármacos e à atuação da indústria farmacêutica, a relação entre o espaço expositivo e a empresa não é comprometida, cabendo ao Museu somente o papel de visibilizar sua marca, dado o

aporte financeiro adquirido. Contudo, essa não é a mesma relação observada, por exemplo, no atual módulo expositivo da área do DNA que versa sobre os transgênicos. Este setor da exposição foi construído em parceria com a Syngenta, multinacional voltada para o agronegócio, especializada em sementes e produtos químicos. O tema, que gera polêmica tanto na esfera acadêmica quanto nas esferas política e econômica, é trabalhado de forma técnica na exposição, que explica, por meio de textos de apoio e de um vídeo, como é realizado o processo de transgenia. No texto, diz-se que "transgênico é todo ser vivo que carrega, no seu genoma, um fragmento de DNA que foi isolado de uma outra espécie. Por isso, o organismo transgênico produz uma nova proteína"¹⁴⁶.



Figura 18. Transgênicos: (1) Painel "Os avanços da engenharia genética"; (2) Detalhe do painel com destaque para o intertítulo "Os Transgênicos"; (3) Logomarca indicativa do apoio da empresa Syngenta.

Crédito: Thiago Padovan

A partir deste breve exemplo, vale questionar: em se tratando de um assunto controverso, não seria também função do Museu mostrar as diferentes visões que envolvem a questão? Não seria interessante também, já que os transgênicos fazem parte do nosso dia-a-dia, demonstrar na exposição os estudos que se referem à relação dos transgênicos com a saúde humana ou as questões políticas relativas ao tema, como o projeto de lei que prevê o fim da rotulagem de produtos de origem transgênica?

Nesse sentido, vale salientar que, apesar de atualmente serem poucos os espaços expositivos do Catavento que contam com o apoio de empresas privadas, já

¹⁴⁶ Informação retirada do painel "Os avanços da engenharia genética", localizado na seção Vida do Museu Catavento.

que a maior parte da verba é provida pelo estado, a crise financeira que atinge a esfera da cultura tem feito com que a instituição busque de forma mais contundente este tipo de apoio externo. De acordo com o presidente de Conselho de Administração, Sergio de Freitas, este enlace com as empresas do setor privado pode ser a tônica do atual momento: "Pode ser que seja um caminho até definitivo. Não no básico. O básico sempre é o estado que vai proporcionar" (informação verbal)¹⁴⁷.

Por fim, faz-se necessário observar que esta prática não é exclusiva do Museu Catavento, mas é pertinente a todos os demais museus, já que as instituições necessitam primar por sua sustentabilidade financeira. Contudo, há de se tomar cuidado para que a aproximação com as empresas não influa de forma decisiva nas concepções e questionamentos que envolvem os temas de suas exposições.

2) *Quantificação de visitantes e sua importância para a instituição*

Como vimos no decorrer do tópico "Premissas e contextos: a cultura de massa e o desenvolvimento do capitalismo liberal", do segundo capítulo, a existência da cultura de massa não se dá somente a partir de aspectos quantitativos, podendo ser este um índice irrelevante caso não esteja amparado por outras características, sendo que a principal delas é o alinhamento da esfera da cultura às práticas da sociedade de consumo e à lógica de mercado. Com isso, aponto a quantidade, enquanto parâmetro de análise, como fator relacionado à previsibilidade do fenômeno cultural. Um bom exemplo acerca deste fator é a preferência pela criação de centros de ciências em detrimento de outros tipos de museus. Essa escolha, para além das características museais inerentes a estes espaços, está também relacionada à previsível quantidade de visitantes abarcada por este modelo de museu, já que o grau de interesse público por dada instituição é um dos indicativos mais básicos para refletir sobre a noção de "sucesso" na sociedade contemporânea.

A ideia para a constituição do Catavento, como vimos a partir das falas de Freitas e do então governador José Serra, vieram do vislumbre de outros centros de ciências ao redor do mundo, como o Papalote Museo del Niño, na Cidade do México. A noção de sucesso, em muito amparada no interesse público por estas instituições, foi decisiva para que este fosse o modelo de museu escolhido pelos gestores para figurar no Palácio das Indústrias. Como bem disse Freitas: "É um modelo que tem sucesso em muitas partes do mundo. Nós não inventamos nada. Aliás, a minha tese é não inventar. Olha o que é bom e copia" (informação verbal)¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 42.

¹⁴⁸ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 5.

As informações relacionadas à quantidade de visitantes também são utilizadas para publicizar o espaço. Como vimos, estes dados estão dispostos na página inicial do Museu, em materiais publicitários e, não raro, em matérias de TV que indicam o Catavento como "o museu mais visitado de São Paulo". A própria SEC SP, quando da publicação do relatório acerca dos benefícios advindos do modelo de OS, utiliza-se de dados quantitativos, como número de exposições realizadas e quantidade de público atendido, para reforçar politicamente a expansão de tal modelo no campo da cultura. Denota-se daí, portanto, a importância que a quantificação de visitantes possui no âmbito das instituições museais geridas pela SEC SP. O trecho a seguir, retirado da entrevista com a gerente de visitação Aline Campana, traz fortemente essa correlação entre a quantidade de visitantes e o sucesso da instituição.

Aline Campana: Bom, eu estou aqui desde antes da inauguração, então eu realmente acompanhei esse processo de crescimento do Catavento. Eu acho muito gratificante, pois como eu disse l  no começo da nossa conversa, existia essa dúvida se dentro de uma cidade com um Museu da Língua Portuguesa, onde a gente tem um Museu do Futebol, que   paixão nacional, um museu de ciências seria encarado de forma positiva pela população. E a nossa melhor resposta   essa, hoje a gente ser um dos museus mais visitados de São Paulo. Então, pra gente   bastante gratificante,   sinal de que a gente está no caminho certo,   sinal de que a população quer, necessita realmente de um espaço como esse. (informa o verbal)¹⁴⁹

Nesse ínterim,   interessante associar este parâmetro n  s    quantidade de visitantes abarcada pelos museus, mas também ao número de instituições museais correlatas existentes no mundo, que atuam de forma parecida.. Com isso, as informa es obtidas a partir da obra de Padilla (2001a), referentes ao *boom* dos centros de ciências a partir dos anos, corroboram com essa outra perspectiva de análise adotada para pensar este parâmetro.

3) *Padroniza o dos aspectos expositivos e homogeneiza o do fazer científico (ou artístico)*

A partir dos tópicos "O espetáculo científico e a atra o do público" e "A reproduzibilidade do aparato tecnocientífico e do modelo de museu", do segundo capítulo, pudemos perceber como se dá o processo de padroniza o dos aparatos tecnológicos e dos módulos expositivos nos centros de ci ncias e, também, como a no o de ci ncia   circunscrita e homogeneizada a partir dos paradigmas da ciência hegemônica. Este tratamento dado   ciência limita sua apreensão por parte do público e, n  obstante, obscurece outros modelos e personagens que fizeram - e fazem - parte do universo científico. As demonstra es de no es estereotipadas do fazer

¹⁴⁹ Idem, CAMPANA, 2015, informa o retirada da pergunta n  24.

científico, ao passo que aproxima os públicos de museus destes fazeres, acabam também por afastá-los da ciência do dia-a-dia, que, como vimos, é um campo em constante disputa, tanto metodológica quanto política.

A partir da descrição das exposições do Catavento, apesar terem sido formuladas por pesquisadores brasileiros, podemos perceber um visível alinhamento com os temas propostos pela grande ciência em todas as esferas do saber. Muitos dos aparatos tecnológicos, copiados de outros museus ao redor do mundo, também fazem jus a essa noção padronizada e homogeneizada da ciência.



Figura 19. Geradores de Van de Graaff pelo mundo: (1) Museu Catavento Cultural e Educacional (São Paulo, Brasil); (2) American Museum of Science & Energy (Oak Ridge, Estados Unidos); (3) Papalote Museo del Niño (Cidade do México, México); (4) Ontario Science Centre (Toronto, Canadá); (5) Museu de Ciências e Tecnologia da PUCRS (Porto Alegre, Brasil); (6) Toshiba Science Museum (Kanagawa, Japão); (7) Exploratorium (San Francisco, Estados Unidos); e (8) The Mind Museum (Taguid, Filipinas).

Crédito: Imagens da internet

Dessa forma, podemos questionar: não cabe também aos museus de ciência e técnica demonstrar a diversidade existente na produção científica, já que é esta diversidade também que nos leva a crer que a ciência é uma construção social e, portanto, campo fundamental da cultura humana? Não seria papel dos museus aproximar o público das pesquisas que são produzidas nas regiões onde atuam?

Vale salientar ainda que as perspectivas de padronização e homogeneização culturais estão presentes não só nos museus de ciência e técnica, mas também em outros tipos de museus, como os ligados à arte. O exemplo do Guggenheim e as críticas em relação ao seu modelo expansionista, relatadas nas obras de Krauss (1990) e Mathur (2005), nos traz indicativos de como este parâmetro de análise pode ser aplicado a outros modelos de museus.

4) *Apelo ao entretenimento*

A noção de entretenimento aliada à lógica do consumo cultural é tida como um ponto-chave na abordagem de Adorno e Horkheimer (1985) para compreender o conceito de indústria cultural. Como vimos a partir do texto de Huyssen (1997), os megaeventos e os espetáculos fazem, cada vez mais, parte do cotidiano dos museus. Meneses (2001) aponta também que a educação, tida muitas vezes como elemento primeiro na atuação dos museus contemporâneos, tem entrado também nesta lógica do divertimento voltado para o mercado. Somado a isso, no que se refere à atuação dos centros de ciências, Padilla (2001b) nos mostra que a noção de divertimento aliada à educação é uma constante nestes espaços, ainda que haja críticas em relação aos modelos de diversão - mais próximos dos parques do que dos espaços acadêmicos - abarcados por muitos deles.

Nesse sentido, pudemos perceber no decorrer deste capítulo, o quão a imagem do Catavento é associada à ideia de diversão com aprendizado, tanto pelos veículos de comunicação quanto pelos funcionários entrevistados durante a pesquisa de campo. As críticas dos educadores Gabriel Furriel e Pamella Freire, bem como os questionamentos levantados pela gerente de visitação, Aline Campana, nos mostram que este ainda não é um ponto pacífico dentre as estratégias adotadas pelo Museu. Afinal, como nos disse Campana, "(...) até quando o Catavento está sendo encarado enquanto espaço de aprendizado e até quando ele está sendo encarado unicamente como um espaço de diversão?" (informação verbal)¹⁵⁰.

5) *Realização de megaexposições temporárias e/ou exposições de longa duração com temáticas de forte apelo público*

Como vimos no decorrer do segundo capítulo deste trabalho, as megaexposições temporárias, ou exposições *blockbuster*, são apontadas por Huyssen (1997), Mathur (2005) e Meneses (2000) como eventos que ligam os museus à cultura de massa.

No que se refere ao Catavento, os gestores Alberto de Lima e Rosângela Ogata, trazem um interessante apontamento a respeito das exposições temporárias realizadas pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) em comparação com as atividades do Catavento.

Alberto de Lima: E um detalhe, que eu faço questão de colocar: você tem lá no MIS uma visitação que superou o Catavento no ano

¹⁵⁰ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 25.

passado, uma visitação de grande apelo popular, por exemplo, Castelo Rá-tim-bum.

Rosângela Ogata: E é pontual, não é ao longo do ano, não é?

Alberto de Lima: É pontual, a visitação do Catavento é constante.

Rosângela Ogata: É constante ao longo de todo o ano, é consistente no que se refere ao público, porque a gente tem sempre aquele público escolar, infanto-juvenil, com pais e crianças... Castelo Rá-tim-bum teve aquele *boom* de crianças e jovens adultos saudosistas... Agora, o Truffaut que está lá, não tem esse apelo todo. É lindo, mas não tem.

Alberto de Lima: É linda a exposição, fui lá ver, muito bacana, muito legal lá, mas é um nicho muito específico... (informação verbal)¹⁵¹

A partir da leitura deste diálogo, podemos perceber o peso que o sucesso de público tem na fala dos gestores e, além disso, que o foco do Catavento são as atividades que acontecem no decorrer do ano, ou seja, as exposições de longa-duração e as demais atividades educativas. Com isso, os gestores associam o sucesso do Catavento tanto à divulgação do museu por parte da mídia quanto às novas atrações que surgem durante o ano.

Alberto de Lima: Essas coisas novas são muito bacanas... A gente sempre tem coisas novas nos períodos próximos às férias, porque isso tem um efeito em termos de mídia muito positivo. A estatística é impressionante. O Catavento, nesse último mês, foi citado, no mínimo, cinco vezes nos meios de comunicação por dia...

Rosângela Ogata: Por causa do Borboletário aqui e da programação de Férias, que todas as férias traz uma programação diferente.

Alberto de Lima: Você tem que estar atento a essa coisa nova, porque a imprensa precisa de pauta. Então, tudo o que tem novo, uma nova instalação, chama a imprensa. Então, cinco vezes por dia, Globo, Bandeirantes, a mídia de uma maneira geral, isso é muito importante pra nós... Quase 80 mil em julho...

Rosângela Ogata: 87 mil em julho.

Alberto de Lima: 87 mil visitantes só em julho! (informação verbal)¹⁵²

Os educadores, quando questionados acerca dos motivos para o Catavento não focar sua atuação nas megaexposições temporárias, corroboraram com a visão de Lima e Ogata, ao afirmarem que

Pamella Freire: Eu acho que é um museu que tem muita coisa. A pessoa não consegue vir aqui e fazer tudo que ela gostaria em uma única visita. E ela se dá conta disso e é por isso que ela acaba querendo voltar.

¹⁵¹ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 14.

¹⁵² Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 13.

Nathalia Silvério: Concordo, mas a partir disso eu acho que a gente acaba renovando sim o conteúdo.

Pamella Freire: Sim.

Nathalia Silvério: Apesar de ser um conteúdo de longa duração, a gente acaba renovando o conteúdo. Então, o visitante nunca vem aqui e passa por essa seção e vê a mesma coisa em meses diferentes.

Pamella Freire: Outra coisa que a gente tem feito, que está forte, eu sei que é uma coisa temporária, são as oficinas.

Gabriel Furriel: Eu ia falar isso...

Pamella Freire: E isso chama muito. (...)

Gabriel Furriel: Eu acho que a gente, a gente percebeu que a gente não é um museu muito parecido com o jeito do MIS, de levar exposição grande e aí a gente tomou outras medidas. Porque, realmente, a gente não vai trazer uma exposição como a do Tim Burton pra cá, mas a gente pode fazer isso nas férias. As férias acho que tem sido o grande alvo de oficinas da gente. A gente tem feito, todas as férias, oficinas. (informação verbal)¹⁵³

Vemos, então, que o Catavento apresenta essa singularidade de não atuar no âmbito das megaexposições temporárias, mas, em contrapartida, a amplitude temática do Museu, atrelada à realização de atividades educativas sazonais, conferem a visibilidade necessária para atrair os públicos que, de acordo com os educadores e com a gerente de visitação, não raro retornam ao espaço para uma segunda visita.

6) Uso de recursos tecnológicos e interativos nas exposições

Como vimos no decorrer do capítulo 1, a noção de interatividade é uma das tônicas dos espaços expositivos dos centros de ciências, bem como o uso das novas tecnologias. De acordo com Padilla (2001b), tal tendência é uma estratégia para atrair mais visitantes e, também, uma forma de projetar maior participação do visitante durante a realização da atividade proposta.

No contexto do Catavento, percebemos que ambas as estratégias apontadas pelo autor são postas em prática. O Museu é divulgado enquanto espaço não só de ciência, mas também de tecnologia. O gestor Alberto de Lima, nesse sentido, rememora a missão do Catavento, que contempla também a divulgação da tecnologia para os públicos infantil, juvenil e adulto.

Alberto de Lima: Eu acho que uma coisa que sintetiza bem a visão do Catavento, ela sintetiza bem a nossa responsabilidade, é a nossa missão: "apresentar e divulgar ciência, tecnologia e cultura e ser

¹⁵³ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 30.

reconhecido pela população infantil, juvenil e adulta como espaço de referência nacional". Essa é a nossa missão, que é basicamente aproximar crianças e jovens do mundo científico, despertando a curiosidade, transmitindo conhecimento básico e valores sociais por meio de exposições interativas e atraentes. O Catavento, enquanto museu, eu acho que são essas duas referências maiores, que é o nosso norte. (informação verbal)¹⁵⁴

Contudo, vale observar que não só museus de ciência e técnica como o Catavento fazem de novas tecnologias interativas. Os paulistanos Museu do Futebol e o Museu da Língua Portuguesa, por exemplo, foram criados a partir de acervos digitais e objetos tecnológicos. Mais recentemente, vemos que essa mesma postura foi adotada pelo Museu da Imigração do Estado de São Paulo, após passar por processo de reestruturação física e temática. A exposição teve o acervo histórico reduzido para dar lugar a instalações artísticas e aparatos tecnológicos que chegam a formar módulos expositivos inteiros. Não por acaso, estes museus também figuram entre os 10 mais visitados da cidade de São Paulo, de acordo com o levantamento realizado pela SPTuris.

A gerente Aline Campana acredita que o uso de tecnologias e a interatividade expositiva sejam algumas das características do Catavento que faz com que o visitante ainda não o compreenda enquanto um espaço museal.

Aline Campana: Não. Na realidade, a ideia que a gente percebe que a ideia que o visitante tem de museu não é o que o Catavento oferece. A gente sente muito isso! Que o visitante quando fala em museu, ele ainda espera um espaço com corredor vazio, onde ele vai poder circular, onde vai estar em silêncio, onde ele não pode falar alto, onde tem que ter um cuidado para não tocar em algumas peças. Então, isso é o que a gente percebe que o visitante acha do museu. E talvez esteja aí a chavinha, porque quando ele chega aqui no Catavento e ele percebe que o Catavento é um museu e que o Catavento não oferece isso, que o Catavento não oferece corredor vazio, que o Catavento não oferece o proibido tocar, aí ele fica um pouco confuso. "Eu estou dentro de um museu, eu estou em um espaço em que eu posso brincar, que eu posso tocar" e aí é que o visitante acaba se perdendo um pouco. Então, na realidade, eu não acho que é pelo que ele conhece de museu, mas é pelo fato de o Catavento... Hoje, os museus estão se adaptando a um novo perfil de visitante, mas o Catavento oferece muita tecnologia, o Catavento oferece muitas atividades em que o visitante pode ser relacionar com a instalação, então isso é o novo, isso é o que ele desconhece. Eu acho que é aí que está o grande lance que o visitante acaba perdendo um pouco... (informação verbal)¹⁵⁵.

Dessa forma, a partir da fala da entrevistada, podemos levantar a questão: qual seria o novo perfil de visitante dos museus? Tal pergunta enseja a discussão do próximo parâmetro de análise: a facilitação da linguagem das exposições.

¹⁵⁴ Idem, LIMA; OGATA, 2015, informação retirada da pergunta nº 2.

¹⁵⁵ Idem, CAMPANA, 2015, informação retirada da pergunta nº 18.

7) Uso de linguagem econômica e publicitária nos textos de apoio das exposições

Adorno e Horkheimer (1985) apontam o enlace com a publicidade como dos reflexos de atuação técnica e fenomenológica da indústria cultural. A linguagem objetiva e imperativa dos materiais publicitários, ampliadas para os demais âmbitos de construção cultural, tornaria os discursos repetíveis e de baixo teor crítico e reflexivo. No campo dos museus, Meneses (2001) nos mostra que, cada vez mais embrenhados nas tramas da indústria cultural, os museus chegam a infantilizar sua linguagem com a finalidade de educar seus visitantes.

No caso do Catavento, como vimos, as seções apresentam diferentes configurações cenográficas, expográficas e textuais, ora mais contemplativas, com textos mais longos e linguagem mais aprofundada, ora mais interativas, com textos rápidos e linguagem publicitária. Alguns módulos expositivos chamam a atenção em relação às construções textuais que acompanham os objetos. É o caso da área onde foi colocada a réplica do hominídeo "Lucy". No local, que só pode ser visualizado a partir da área externa do prédio, vemos a seguinte chamada acima da réplica: "Nossa Avó Comum", seguida, na área inferior, do texto "Somos todos irmãos! Comprovado cientificamente"¹⁵⁶.



Figura 20. Lucy: (1) Módulo expositivo "Lucy", localizado na área externa do prédio; (2) Detalhe do módulo expositivo "Lucy" com destaque para a réplica do hominídeo; e (3) Detalhe do módulo expositivo "Lucy" com destaque para os textos com linguagem simples e direta.

¹⁵⁶ Informação retirada do módulo expositivo "Lucy", localizado na área externa do Museu Catavento.

Vale observar ainda que, para além da importância de expor a réplica, o módulo é utilizado como chamariz para a exposição "Do Macaco ao Homem", nas Arcadas Subterrâneas.

Outros espaços expositivos apresentam aparatos com linguagem simples e direta. Os equipamentos científicos da seção Engenho, por exemplo, são acompanhados de textos simples e diretos sobre como manuseá-los e, por vezes, explicações rápidas acerca dos conceitos que demonstram. Na subseção Astronomia, como vimos anteriormente, chama a atenção o texto que acompanha o meteorito, que pede "Toque! Toque! Toque!"¹⁵⁷ ao visitantes. Versão textual também publicitária é encontrada nas placas indicativas do aquário de corais, que indicam: "Isto é um animal"¹⁵⁸. Na subseção Alertas para a juventude, consta do título do painel inicial a frase: "As drogas **arruinam** a vida dos viciados" [grifo do autor]¹⁵⁹. Já na placa indicativa da réplica de *gliptodonte* o título "Tatu gigante" é reconfigurado a partir de uma nota de rodapé "Na verdade não é um tatu. É chamado de Gliptodonte e tem um ancestral comum com os tatus atuais"¹⁶⁰.



Figura 21. Exemplos de linguagem publicitária: (1) Texto de apoio que acompanha o meteorito, localizado na subseção Astronomia; (2) Placa indicativa dentro do aquário de corais da seção Vida; (3) Detalhe do primeiro painel da subseção Alertas para a Juventude com destaque para o título; e (4) Texto de apoio que acompanha o *gliptodonte*, localizado na base inferior da escadaria monumental.

¹⁵⁷ Informação retirada da placa explicativa que acompanha o meteorito localizado na subseção Astronomia.

¹⁵⁸ Informação retirada da placa explicativa inserida dentro do aquário de corais localizado na seção Vida.

¹⁵⁹ Informação retirada do painel inicial da subseção Alertas para a juventude.

¹⁶⁰ Informação retirada da placa explicativa que acompanha a réplica de gliptodonte, localizada na base inferior da escadaria monumental.

Estes são apenas alguns exemplos de linguagem econômica ou publicitária encontrados nos espaços expositivos do Museu. A maior parte das seções mantém a formulação inicial, com modificações pontuais em um módulo expositivo ou outro. Contudo, a simplificação da linguagem das exposições parece ser um dos pontos-chave na atual conjuntura do Museu. Nesse ínterim, quando perguntado se a ideia inicial para a formulação do Catavento continuava viva na instituição após sete anos de existência, Freitas respondeu que: "Segue. Alguma coisa, vamos dizer assim, evolui, por exemplo, a simplicidade. Texto muito grande não funciona. O cara está passando aqui duas horas, três horas no Catavento, está com filho, com a criança, o professor com os alunos... Ninguém mais lê texto longo" (informação verbal)¹⁶¹. Pisanelli, de certa maneira, corrobora com essa fala de Freitas, ao indicar que a leitura é, cada vez menos, uma das prioridades da sociedade atual e que, no Catavento, a configuração arquitetônica dos espaços corrobora com diferentes práticas de interação, contemplação e leitura.

Bom, eu acho que é uma coisa um pouco da sociedade contemporânea, de a gente ler pouco. A sociedade hoje tem um tempo diferente, de como era até pouco tempo atrás. Você vê nos filmes, nos programas de TV, o tempo daquelas imagens, de 10 anos atrás, daqueles cortes, eram outros. Da internet e tudo mais. Dá pra fazer diversas leituras, mas falando especificamente do Catavento, eu acho que não difere dos outros. É só isso, o público vem, vai e tudo mais. Mas, eu acho que as vezes o que acontece, no próprio Catavento, em diferentes espaços, com atitudes diferentes, é porque também por causa da arquitetura do lugar. O Engenho parece um lugar como *Las Vegas*, tem um monte de gente andando, com um monte de experimento fazendo barulho, um gritando, outro tomando choque atrás de você, outro com cabelo arrepiando, outro gritando porque viu alguma coisa, o outro com o bumbo... São muitos estímulos sensoriais aos mesmo tempo e que o ambiente para leitura é um ambiente mais de concentração, e o Engenho, por exemplo, é um espaço mesmo de dispersão da atenção, porque tem muitas coisas, muitas informações e estímulos externos. Então lá, realmente, é um espaço complicado. Agora, quando você vai ali no "Macaco ao Homem", com um espaço ali no subsolo, nas arcadas subterrâneas, o ambiente silencioso, mais escuro, ali você vê como o espaço propicia uma maior reflexão, porque ele sugere mais uma introspecção e tal. (informação verbal)¹⁶²

Como podemos perceber, esta fala de Pisanelli, ainda que panoramicamente, corrobora com a discussão proposta por Heath e Lehn (2008), quando os autores apontam que os textos de exposições contemplativas promovem maior interação social e debate do que as instalações interativas, que nas quais os visitantes ficam mais focados na atividade proposta pelo aparato.

¹⁶¹ Idem, FREITAS, 2015, informação retirada da pergunta nº 46.

¹⁶² Idem, PISANELLI, 2015, informação retirada da pergunta nº 17.

Vale ainda observar que a simplificação dos métodos e das linguagens é enlevada por Popper (1994), em sua teoria da racionalidade crítica, como um dos caminhos para a reestruturação metodológica e crítica do fazer científico para que este alcance a reais caminhos de emancipação humana. Contudo, como vimos a partir do debate entre ele e Adorno, como o fato de simplificar as linguagens e métodos pode dar conta de transformar as complexas relações humanas? No caso dos museus, como fazer com que a linguagem, que deve sim ser simples e acessível a todos, consiga abarcar as complexidades e diversas visões científicas acerca dos temas trabalhados?

8) Relação estreita com os meios de comunicação de massa

As assessorias de comunicação das instituições culturais exercem papel fundamental na criação e divulgação de sua imagem para o todo da sociedade. Para alcançar sucesso na empreitada em busca de mais visibilidade, faz-se cada vez mais necessária, na sociedade contemporânea, a relação estrita com os meios de comunicação. No caso dos museus, a publicização das exposições e demais atividades educativas é fator preponderante para atrair mais visitantes e, não obstante, dado o sucesso de sua operação, colaboradores dos setores público e privado que estabeleçam parcerias que confirmem sustentação financeira aos espaços. Os profissionais que atuam na área de assessoria de imprensa, não raro, provenientes dos cursos de Comunicação Social, ficam por conta do contato com os responsáveis pela gestão do conteúdo dos meios de comunicação, na tentativa de emplacar determinada pauta. Nesse sentido, o tipo de meio de comunicação preferido por este profissional - uma revista especializada ou uma grande rede de TV -, imbuído das orientações estipuladas pela instituição, poder dar o tom para essa ligação, em maior ou menor grau, com a indústria cultural.

A partir da análise da relação do Catavento com os meios de comunicação, podemos perceber nas falas da coordenadora Sandra Laudani um claro alinhamento da instituição com a grande mídia, em especial as redes de TV, os jornais e as revistas: Folha, Estado, Veja, Vejinha, Época, IstoÉ, BandNews e Rede Globo são alguns dos exemplos citados pela entrevistada. A ênfase nos materiais produzidos pela Rede Globo é uma das tônicas de sua fala.

Sandra Laudani: Porque é aquilo, né, Thiago, quando mais você fala, mais as pessoas querem saber o que é. Então, teve épocas que a Globo... Olha, em janeiro deste ano, a Rede Globo, nos principais programas, veio cinco vezes no Catavento. Então, saiu no Antena Paulista, um bloco inteiro do Tramontina [Carlos Alberto Tramontina, jornalista] aqui andando. Saiu no SPTV. Saiu no Bom dia São Paulo. No Bom dia Brasil. E, quando inaugurou lá embaixo, é que veio o

Jornal Nacional. Quando as Arcadas Subterrâneas foram inauguradas, em julho de 2014, a Globo veio umas seis, sete vezes aqui. E entrevistas que eram um blocos de sete minutos, 10 minutos! Sabe o que é 10 minutos na rede Globo? E o Jornal Nacional veio também. Eles falaram "Do Macaco ao Homem", entendeu? Então, não é brincadeira. Porque sai no SPTV, na sexta-feira a noite, num sábado isso daqui enche. Vem o Canuto [Márcio Canuto, jornalista] aqui, no sábado de manhã, e passa na hora do almoço, às duas horas isso aqui não dá mais pra entrar! Isso é reflexo direto da mídia, não tem como. (informação verbal)¹⁶³

A partir da leitura deste trecho, percebemos que o chamamento da grande mídia, quando da inauguração de um novo espaço expositivo do Catavento, possui diferença substancial na quantidade de público recebido nos dias posteriores à transmissão ou publicação do material. Quando questionada se essa era uma percepção pessoal ou se tinha base em análises promovidas pelo Museu, a assessora respondeu que: "Não, não tenho essa contagem. A gente tem a percepção, mas não tem a contagem. A gente sabe que saiu no SPTV na sexta, no sábado isso aqui lota, mas eu nunca fiz a contagem. Até porque, essa pesquisa de público é feita com a Visitação" (informação verbal)¹⁶⁴.

Vale salientar que apesar de a seção Engenho ser uma das mais publicizadas pelo Catavento, de acordo com os educadores, a noção de interatividade proposta pelo espaço pode não ser o fator preponderante para que os visitantes acessem os diversos espaços do Museu, cabendo também aos veículos de mídia essa função de instigar o olhar do público. Exemplo disto, também proferido pelos educadores, é a inauguração das Arcadas Subterrâneas, espaço que contém salas com proposta de imersão e uma exposição contemplativa que, quando publicizada pela mídia, causou furor entre os visitantes, que faziam filas para apreciar as novas atrações.

Por fim, dadas as referidas análises relativas aos oito parâmetros propostos, utilizarei o espaço reservado para a discussão, ainda que brevemente, para colocar em debate um aspecto que acredito ser fundamental na conformação dos museus contemporâneos: o comportamento crítico na formulação de exposições e atividades educativas e no atendimento do público visitante.

3.5 Discussão

À primeira vista, quando vislumbramos o Catavento de forma panorâmica, em especial a partir dos retratos proporcionados pela grande mídia, percebemos um museu que carrega em suas exposições as principais características dos centros de ciências contemporâneos, conforme dispostas no primeiro capítulo deste trabalho: a

¹⁶³ Idem, LAUDANI, 2015, informação retirada da pergunta nº 15.

¹⁶⁴ Idem, LAUDANI, 2015, informação retirada da pergunta nº 17.

divulgação das ciências e das tecnologias; o apoio didático-pedagógico às escolas; a noção de educação científica relacionada ao divertimento; e a interatividade expositiva e uso de novas tecnologias. Contudo, apesar de a instituição abarcar fortemente estas características, tornando-se uma referência entre os museus desse tipo no país, quando analisamos mais atentamente seus espaços e a atuação de seu corpo de funcionários, podemos perceber as controvérsias e singularidades que envolvem suas práticas cotidianas, tanto no que se refere à formulação das exposições quanto na relação que se estabelece com o público visitante.

Grande parte das exposições do Catavento, longe de serem somente interativas e de rápido deleite, apresentam ao público espaços de contemplação com temas complexos em ciências e extensa linguagem de apoio que, apesar de não instigar as controvérsias a partir das diferentes visões de pesquisadores, fator pertinente às disputas no campo do saber científico, serve como base conceitual para que os visitantes possam se questionar - e questionar também os monitores que atuam nas exposições - acerca das temáticas propostas.

Nesse sentido, quando perguntados se são estimulados a realizarem projetos que abordem diferentes visões sobre os temas científicos das exposições e se estas conseguem estabelecer questionamentos e críticas em relação à ciência que é produzida, os educadores da instituição responderam que

Pamella Freire: Não... Não.

Gabriel Furriel: Eu acho que depende da onde vem esse estímulo. Da supervisão não.

Nathalia Silvério: Eu acho que esse estímulo a gente acaba recebendo como demanda dos monitores...

Gabriel Furriel: É, é...

Nathalia Silvério: Da hierarquia social mais baixa do Catavento, assim. Então, os monitores seriam o operacional, mas a gente acaba recebendo essa demanda mais deles do que da nossa supervisão. Concordo plenamente.

Pamella Freire: E dos próprios grupos, né?

Nathalia Silvério: Sim.

Pamella Freire: Quando você está lá dando a monitoria... Eu vou sempre trazer as minhas referências, porque é a partir delas que eu consigo explicar. Então, sei lá, estou lá na Terra explicando sobre o núcleo e aí a criança me pergunta: "Ah, mas alguém já foi até o núcleo?". "Não". "Então, como você está me falando isso?". E a gente questionar com ele sobre o que é uma teoria científica e o quanto isso não está no âmbito da verdade absoluta e que a ciência... A história da ciência é exatamente isso, essa luta de poder mesmo com relação ao que está sendo colocado como verdadeiro. E o Catavento trabalha

sim com esse verdadeiro, porque eu estou ali falando sobre aquela teoria, não estou falando sobre o criacionismo, por exemplo, ou sobre alguma outra teoria que exista. A gente acaba seguindo essa linha mais da ciência enquanto verdade, mas os grupos nos colocam questões sobre isso...

Nathalia Silvério: Na verdade, é a ciência mais difundida, né?

Pamella Freire: Sim. Os grupos nos realocam nessa situação de dizer "Opa!". Então, eu penso: "Não, isso eu tenho que abordar com eles, esse tipo de questão". Mas não vem de cima, não vem no sentido de... Isso não está na organização do Catavento.

Gabriel Furriel: O que vem de cima é: vamos fazer algo que seja científico, ou seja, buscar fugir de criacionismo, de esoterismo, de tudo que não seja científico, de forma simplificada. É isso que vem de cima.

Pamella Freire: Bem simplificada. (informação verbal)¹⁶⁵

É interessante observar a partir deste diálogo que, apesar da coordenação do Catavento primar pela criação de exposições com aspectos científicos mais técnicos, explicados de forma simples, diversas questões emergem no âmbito das monitorias. O domínio da técnica e a simplificação das exposições, nesse sentido, fazem com que os visitantes, imbuídos de seus saberes ulteriores, provenientes de outras vivências, questionem aquilo que está colocado enquanto "verdade científica" pelo Museu. As falas seguintes deste diálogo demonstram contundentemente esta perspectiva.

Gabriel Furriel: Agora, o que vem... O que vem da monitoria, o que vem do grupo, é exatamente isso que elas comentaram. É você conseguir lidar com isso. Porque apesar de você estar passando uma ciência que busca ter esse caráter realmente científico, por mais que isso seja dúbio, vai chegar um aluno de uma escola católica e vai perguntar onde está Deus no arco-íris. É só um exemplo da óptica, besta, mas é de fato isso, né? Quando a criança chega e te questiona porque que o arco-íris você está falando que é a luz branca, ali que se dividiu e não a ponte entre Deus e a humanidade, você tem que rever essa sua forma de apresentar o conteúdo.

Nathalia Silvério: Ao passo que, por exemplo, eu faço gestão do "Macaco ao Homem", e lá a gente recebe inúmeros grupos de pessoas religiosas, mas que não questionam exatamente a evolução enquanto ciência, mas questionam a nós enquanto pessoas não acreditarmos no invisível. Então, é um ponto em que você precisa sair de um mais difundido do que a verdade científica para passar a pensar em outros aspectos para entender o que o seu público quer ouvir e de que forma apresentar isso. Para que a ciência seja passada, porque é nela que a gente... É com base nela que a gente trabalha.

Pamella Freire: Mas essa relação perpassa no individual, não no institucional. O Catavento não se propõe a fazer esse trabalho...

Nathalia Silvério: Acho que é isso que a gente está falando...

¹⁶⁵ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 17.

Pamella Freire: Ele ocorre, ele ocorre, por uma opção individual do monitor que está ali conduzindo aquele grupo, mas isso não é institucionalizado, o Catavento não tem essa proposta. (informação verbal)¹⁶⁶

Assim, podemos perceber que até mesmo debates sobre religião acabam fazendo parte deste jogo complexo que é lidar com o conhecimento científico no âmbito das exposições do Museu. A força que a monitoria atinge na esfera do debate e da reflexão é um dos pontos-chave para compreender não só a relação do Catavento com as temáticas científicas que propõe aos visitantes, mas a própria relação da sociedade contemporânea com estes temas, que ainda causam polêmica e estão em constante disputa nos diversos campos do saber humano, da religião à ciência, da arte à política.

No que se refere ao sucesso observado na operação do Catavento nestes sete anos de existência, a coordenadora do setor Educativo, Ana Lima, imbuída dos saberes referentes à área de conhecimento em que atua, a Administração de Empresas, nos traz uma interessante reflexão.

Ana Lima: Hoje, nós já estamos numa fase que é aquela fase de, de... Mais um refinamento na manutenção. E quando eu digo manutenção não é manter o negócio funcionando especificamente, é manter o Catavento. Como que a gente pode manter o Catavento? Por que nós estamos... Será que nós já chegamos... Por que assim, a administradora de empresas tem hora que tem que falar também. Tudo tem uma linha de ascensão, mantém e depois tem uma linha de queda. Então, essa linha de queda é que nós não chegamos... Nem sabemos se chegamos na ascensão ainda. Ainda estamos subindo, estamos subindo, estamos na fase de ascensão? Então, isso tem que ser pensando. (informação verbal)¹⁶⁷

Vale salientar que o Catavento é um espaço diverso e, assim como as demais instituições criadas pelo Homem, está repleto de contradições. Acredito que, para além dos mecanismos que fazem do Museu um forte aliado da indústria cultural, são as contradições e a diversidade de pensamentos, suscitadas em seus funcionários e também em seus visitantes, que fazem com esse centro de ciências seja um sucesso, ainda que não saibamos por quanto tempo e de que maneira essa "linha de ascensão" irá perdurar. Por fim, resalto uma frase, dita pela educadora Nathalia Silvério, que resume bem o teor da análise obtida por meio desta pesquisa de campo: "Eu acho que, na verdade, a gente tem um monte de Catavento dentro de um Catavento só" (informação verbal)¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 17.

¹⁶⁷ Idem, LIMA, 2016, informação retirada da pergunta nº 20.

¹⁶⁸ Idem, JACKSON et al., 2016, informação retirada da pergunta nº 25.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que quer dizer civilização do espetáculo? É a civilização de um mundo onde o primeiro lugar na tabela de valores vigentes é ocupado pelo entretenimento, onde divertir-se, escapar do tédio, é a paixão universal. Esse ideal de vida é perfeitamente legítimo, sem dúvida. Só um puritano fanático poderia reprovar os membros de uma sociedade que quisessem dar descontração, relaxamento, humor e diversão a vidas geralmente enquadradas em rotinas deprimentes e às vezes imbecilizantes. Mas transformar em valor supremo essa propensão natural a divertir-se tem consequências inesperadas: banalização da cultura, generalização da frivolidade e, no campo da informação, a proliferação do jornalismo irresponsável da bisbilhotice e do escândalo. (LLOSA, 2013, p. 29-30)

Para Adorno e Horkheimer (1985) o mundo inteiro é obrigado a passar pelo filtro da indústria cultural, que padroniza, homogeneiza, estereotipa e reproduz a cultura, propagando-a como subproduto, como cultura de massa. O entretenimento aliado à espetacularização da vida, tido como poderoso atrativo dessa indústria, rege o cotidiano da sociedade contemporânea e de suas instituições. Contudo, como vimos no decorrer deste trabalho, tal conceito, como parte de um campo científico em disputa, não esteve livre de críticas desde a sua formulação até o tempo presente.

A totalidade proposta pelas teorias de base marxista foi - e ainda é - colocada em cheque em diversos âmbitos, da esfera acadêmica ao universo político. Dessa forma, um dos principais desafios para esta dissertação foi compreender estas contradições e agregar ao debate visões dissonantes acerca deste e de outros conceitos do campo filosófico. Portanto, acredito que as divergências entre os autores apresentados residam mais nos aspectos políticos e nas formas de alcançar os objetivos propostos do que, necessariamente, no objetivo geral de suas teorias, que versam, em maior ou menor medida, sobre a transformação da sociedade e sobre a emancipação humana. Entretanto, dado que os debates acerca das teorias científicas, enquanto parte das construções sociais que habitam a cultura, se fazem em arenas trans-epistêmicas, onde os atores sociais, munidos de suas viseiras ideológicas, se digladiam a fim de se fazerem ouvir pelos seus convivas e pelo todo da sociedade, nada mais natural que existam, mesmo com objetivos correlatos, divergências acerca dos conteúdos e formas utilizadas para alcançá-los. O vislumbre das controvérsias e, não obstante, a aceitação de sua existência no âmbito das ciências, é o primeiro passo para que possamos enxergar esse campo de outra forma, com os olhos voltados para sua face mundana, para seus fazeres cotidianos, que são iminentemente políticos. A noção de neutralidade científica, nesse sentido, deve atuar mais como parâmetro para legitimar diferentes diálogos acerca de um mesmo tema, conferindo-lhes pesos mais equilibrados na esfera dos debates, do que como fator de

desagregação e de propagação de verdades científicas absolutas, dado que os paradigmas estão em constante transformação.

Portanto, no que se refere à discussão acerca da Teoria Crítica e do conceito de indústria cultural, ademais das diferentes visões propostas, defendo que sua atualidade não reside somente nas práticas que, aprofundadas pelo capitalismo tardio, ainda regem nossa sociedade, mas no enfrentamento crítico da racionalidade tradicional e da própria noção de esclarecimento, pontos sobre os quais ainda temos muito a discutir dentro e fora do ambiente acadêmico. Para isto, creio que sejam necessárias mais perguntas do que afirmações acerca da ciência produzida e de seus efeitos sobre a vida das pessoas. A racionalidade científica, da maneira como tem sido apregoada no tempo presente, nos tornou pessoas mais sábias, que primam pela construção de uma sociedade mais solidária, justa e igualitária? Esta mesma racionalidade nos tem levado a ter uma relação de empatia e alteridade em nosso trato com o outro, com aquele que nos é diferente? O progresso do homem e da mulher "pós-modernos" tem levado à extinção do comportamento fascista, apontado por Adorno e Horkheimer como um dos grandes males da modernidade?

Em meio a estes questionamentos, qual seria o papel dos museus no mundo contemporâneo, em especial daqueles que se propõem a salvaguardar, expor e comunicar os conhecimentos e os objetos tecnocientíficos? Sua função social deve corroborar com os fazeres da ciência hegemônica ou apresentar diferentes visões acerca das ciências? Ou seja, seu papel é iminentemente técnico, no sentido de representar por meio dos objetos, sejam eles reproduzidos ou histórico-preservados, os âmbitos de domínio da técnica pelo ser humano, ou o seu papel também deve estar ligado ao estabelecimento de parâmetros críticos de análise acerca da produção e uso das ciências e das tecnologias?

A museóloga Waldisa Rússio, na formulação do projeto para a Estação Ciência, nos indica um possível resposta a estas questões.

É preciso mudar o mundo. É preciso respeitar a vida. É preciso realizar um desenvolvimento que se faça em benefício da maioria dos homens e em benefício de todos os seres vivos. Se o Cientista da Renascença, versátil e universal, se preocupava com as dimensões do Homem e com o compromisso da Ciência para com o Homem, o Cientista da atualidade, altamente especializado, mas cômico de sua responsabilidade humana e social, preocupa-se sim com as dimensões do Homem, dimensões que se estendem para lutar em benefício de todas as formas viventes. Essa inquietação e essa atitude têm de estar reveladas em toda a exposição, mas também na ação educativa e cultura a ser desenvolvida pela Estação Ciência. (GUARNIERI, 1986, p. 295)

A autora nos demonstra, de forma clara e sensível, que a função dos cientistas e dos museus da atualidade é de transformar o mundo, refletindo o respeito à vida e as inquietações humanas em suas exposições e demais atividades educativas. Guarnieri acredita, com isso, que "está superada a fase do *museu reflexo da sociedade*; inicia-se e impõe-se a fase do *museu-processo* e do *museu agente modificador da realidade social*" (GUARNIERI, 1986, p. 297) [grifo da autora].

Dessa forma, acredito também que seja a partir do equilíbrio entre aquilo que se projeta enquanto saber técnico e as reflexões advindas dos debates acerca dos diversos temas em ciências, que os museus de ciência e tecnologia possam galgar passos em busca desse objetivo maior, tornando-se agentes modificadores da realidade. Os centros de ciências, filhos da modernidade e do progresso científico, são também agentes poderosos desta transformação. Contudo, para se firmarem neste âmbito, faz-se necessária não somente a apresentação dos conhecimentos científicos de forma divertida, mas o questionamento acerca das práticas e a diversificação dos olhares acerca das ciências em suas exposições. Saliento, nessa perspectiva, que o entretenimento não deve ser visto como um inimigo a ser enfrentado e nem como a forma primeira de compreender a atuação destes espaços. O divertimento é parte fundamental do nosso processo de desenvolvimento social. O tempo de viver, para retomar o termo utilizado por Hannah Arendt, em oposição ao tempo do trabalho, é também o tempo do divertir, mas não só. O tempo de viver é o tempo de observar, de aprender, de questionar e de criar vias de diálogo com os diferentes conhecimentos e indivíduos do mundo que nos cerca. O ato de entreter, assim como o ato de educar, devem ser práticas da liberdade.

Por fim, vale lembrar que os museus são fruto do ideário iluminista. Fruto do desejo de lembrar ao homem do presente que é a razão que deve movê-lo para o futuro. Racionalidade esta constituída a partir da práxis científica que tinha como objetivo primeiro a libertação e a emancipação humanas. Objetivo não alcançado na modernidade, com os avanços do sistema capitalista, e que aprofunda sua não observância no mundo contemporâneo. O museu, assim como outras instituições que constituem o sistema que emerge e se aprofunda com o racionalismo científico, sofre também das mesmas inobservâncias, dos mesmos desejos de emancipação não concretizados. E, ainda assim, no âmbito de suas mais frementes contradições, por ser essa engrenagem ainda tão cara ao sistema, ela sobrevive e possui, assim como a ele mesmo, todas as ferramentas necessárias para construir os caminhos da emancipação. Ferramentas que não estão somente nas instituições e em suas renovadas tecnologias, mas nos homens e mulheres que as inventam e reinventam cotidianamente. A racionalidade científica construiu o museu esclarecido e essa

mesma racionalidade, no entendimento de suas contradições, tem os elementos necessários para constituir-se como racionalidade crítica, e assim, também criar o museu crítico, o museu emancipado, o museu liberto, o *museu-processo*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELMAN, M. Visões da Pós-modernidade: discursos e perspectivas teóricas. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009. p. 184-217.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Zahar: Rio de Janeiro, 1985. 223 p.

AGÊNCIA FAPESP. *Conhecimento da sociedade sobre ciência na América Latina é dramático*. Disponível em: <http://agencia.fapesp.br/conhecimento_da_sociedade_sobre_ciencia_na_america_latina_e_dramatico/20985/>. Acesso em: 07 de mar. 2015.

ALBAGLI, S. Divulgação científica: informação científica para a cidadania? *Ciência da Informação*, Brasília, v. 25, n. 3, set./dez. 1996. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/index.php/ciinf/article/viewFile/465/424>>. Acesso em: 16 de mar. 2014.

ALBORNOZ, F.; LEMBERGMAN, E. G. Perspectivas para la ciencia y la tecnología en Iberoamérica. *El Estado de la Ciencia - Principales Indicadores de Ciencia y Tecnología Iberoamericanos/Interamericanos*. Buenos Aires, 2014. Disponível em: <http://www2.riicyt.org/files/Estado%20de%20la%20Ciencia%202014/Perspectiva_para_la_ciencia_y_la_tecnologia_en_iberamerica.pdf>. Acesso em: 02 de mar. 2015.

ALMEIDA, A. M. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), 2005. p. 31-53.

BBC BRASIL. *Guggenheim critica o Rio por veto ao museu*. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/cultura/story/2003/07/030704_krensapfn.shtml>. Acesso em: 20 de fev. 2016.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas volume 1. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 165-196.

BOLAÑOS, M. Un Museo de Extensión Planetaria. In: BOLAÑOS, M. (Ed.). *La memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000*. Gijón: Ediciones Trea, 2002. p. 324-353.

BRAGANÇA GIL, F. *Museu de Ciência da Universidade de Lisboa: sua caracterização à luz da museologia das ciências*. Lisboa: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, 1994. p. 169-200.

BRASIL. (2015a). Ministério da Ciência e Tecnologia. *Percepção Pública da C&T no Brasil 2015*. Brasília: MCTI, 2015. 18 p. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/MCTI/percepo-pblica-da-ct-2015-cgee>>. Acesso em 20 de set. 2015.

BRASIL. (2015b) Ministério da Ciência e Tecnologia. *Percepção Pública da ciência e tecnologia 2015 - Ciência e tecnologia no olhar dos brasileiros*. Brasília: Centro de Gestão e Estudos Estratégicos, 2015. 15 p.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus. *Museus em Números*. Brasília: IBRAM, 2011, vol. 1. 240 p. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf>. Acesso em: 10 de jan. 2016.

BRASIL. Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 15 jan. 2009. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em 15 de nov. 2014.

BRASIL. Lei n. 9.637, de 15 de maio de 1998. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização, a extinção dos órgãos e entidades que menciona e a absorção de suas atividades por organizações sociais, e dá outras providências. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Brasília, 18 mai. 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9637.htm>. Acesso em: 05 de jan. 2016.

BRASIL. Ministério da Ciência e Tecnologia. *Percepção Pública da Ciência e Tecnologia no Brasil - Resultados da enquete de 2010*. Brasília: MCTI, 2010. 54 p. Disponível em: <http://www.recyt.mincyt.gov.ar/files/ActasComisionCyT/Acta2011_01/Anexo_VII_Public_Survey_2010_Portuguese.pdf>. Acesso em 15 de nov. 2014.

BRASIL. Ministério da Ciência e Tecnologia. Secretaria de Ciência e Tecnologia para Inclusão Social. Departamento de Popularização e Difusão da C&T. *Percepção Pública da Ciência e Tecnologia*. Brasília: MCTI, 2006. 69 p. Disponível em: <http://www.mct.gov.br/upd_blob/0013/13511.pdf>. Acesso em 15 de nov. 2014.

BRUNO, M. C. O. Projeto Editorial. In: Bruno, M. C. O. (Org.). *O ICOM-Brasil e o Pensamento Museológico Brasileiro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, v.1, 2010. p. 280-300.

BUENO, S. F. (Org.). *Teoria Crítica e sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. 264 p.

BUENO, S. F. Dialética e senso comum: reflexões sobre cultura, política e ciência na sociedade contemporânea. In: BUENO, S. F. (Org.). *Teoria Crítica e sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 101-118.

CAMPANA, A. L. *Entrevista com Aline Luiza Campana*. [jul. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (46 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice F desta dissertação.

CARNAÚBA, M. É. C. Sobre a distinção entre Teoria Tradicional e Teoria Crítica em Max Horkheimer. *Kínesis: Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia*, São Paulo: Unesp, v. 2, n. 3, abr. 2010. p. 195-204.

CARNEIRO, M. H. S. Por que divulgar o conhecimento científico e tecnológico? *Revista Virtual de Gestão de Iniciativas Sociais*. Disponível em <http://www.ltds.ufrj.br/gis/porque_divulgar.htm>. Acesso em 15 de abr. de 2014.

CATAVENTO. *Catavento Cultural e Educacional: Organização social de cultura*. [São Paulo, 2009]. 1 folder.

CATAVENTO. *Estatuto Social*. Disponível em: <<http://www.cataventocultural.org.br/sites/default/files/documentos/Estatuto%20Catavento.pdf>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

CATAVENTO. Setor de Visitação. *Visitação*. São Paulo, 2015. Relatório.

CATAVENTO. Setor Institucional e de Comunicação. *Catavento na Mídia*. São Paulo, 2016. Relatório.

CAUNE, J. *Cultura e comunicação: convergências teóricas e lugares de mediação*. São Paulo: Editora Unesp, 2014. 144 p.

Centros e museus de ciência do Brasil 2015. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Centros e Museus de Ciência: UFRJ. FCC. Casa da Ciência: Fiocruz. Museu da Vida, 2015.

CHAUI, M. Cultura e democracia. *Crítica y emancipación: Revista latinoamericana de Ciencias Sociales*, Buenos Aires: CLACSO, ano 1, n. 1, jun. 2008. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye3S2a.pdf>>. Acesso em: 15 de abr. de 2014.

COELHO, T. *O que é indústria cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1981. 99 p.

COMO Será? Apresentado por Sandra Annenberg. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 22 nov. 2014, 6h. Duração 2h. Quadro "Hoje é dia de...". Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/4015466/>>. Acesso em: 23 de jan. 2016.

CURY, M. X. Estudo sobre Centros e Museus de Ciências : subsídios para uma política de apoio. *Caderno do Museu da Vida: o formal e o não-formal na dimensão educativa do museu*, Rio de Janeiro, v. 1. 2001-2002. Disponível em: <<http://www.museudavida.fiocruz.br/media/Cadernos-do-Museu-da-Vida-2001-2002.pdf>>. Acesso em 10 de fev. 2014.

CURY, M. X. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. Annablume: São Paulo, 2005. 160 p.

DALBOSCO, C. A. *Pragmatismo, Teoria Crítica e Educação*. Campinas: Editora Autores Associados, 2010. 260 p.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. Museu In: *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013. p. 64-67.

DIEGOLI, L. R.; MAGALDI, C. R. C.; BEM, J. P. FERRAZ, M. C.; ADAMI, G. (Coord.) *Palácio das Indústrias: Memória e Cidadania - O restauro para a Nova Prefeitura de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, 1992. 96 p.

DRAFT. *O case MIS: como André Sturm inovou para multiplicar por dez o público do museu*. Disponível em: <<http://projetodraft.com/o-case-mis-como-andre-sturm-inovou-para-multiplicar-por-dez-o-publico-do-museu/>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (Orgs.). *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. 215 p.

ESTADÃO. *Rodin volta à Pinacoteca de SP. E agora de graça*. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,rodin-volta-a-pinacoteca-de-sp-e-agora-de-graca,20011005p9150>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

FERREIRA, G. M. As origens recentes: os meios de comunicação pelo viés do paradigma da sociedade de massa. In: HOHLFELDT, A.; MARTINO, L. C.; FRANÇA, V. V. (Orgs.), *Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 99-116.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Brincadeira que não cansa*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folhinha/dicas/di28030906.htm>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Exposição Rodin leva público à euforia*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/6/16/ilustrada/15.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

FOLHA DE SÃO PAULO. *SP ganha no sábado espaço de conhecimento e diversão*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2403200910.htm>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

FÓRUM PERMANENTE. *Guggenheim-Rio é visão estereotipada do Brasil, por Ligia Nobre*. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/numero/rev-numero2/ligia-nobre>>. Acesso em: 20 de fev. 2016.

FREITAS, E. P. *Por uma cultura pública: Organizações Sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área de cultura*. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2010.

FREITAS, S. S. *Entrevista com Sergio Silva de Freitas*. [ago. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (52 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.

G1. *Exposição de Ron Mueck faz Pinacoteca bater recorde de público*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2015/02/exposicao-de-ron-mueck-faz-pinacoteca-bater-recorde-de-publico.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

G1. *Fechado após fogo, Museu da Língua Portuguesa terá mostras itinerantes*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/02/fechado-apos-fogo-museu-da-lingua-portuguesa-tera-mostras-itinerantes.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

G1. *Moradores fazem abaixo-assinado contra mostra do Castelo Rá-Tim-Bum*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/09/moradores-fazem-abaixo-assinado-contra-mostra-do-castelo-ra-tim-bum.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

GANEM, A. Karl Popper versus Theodor Adorno: lições de um confronto histórico. *Revista de Economia Política*, São Paulo, vol. 32, n. 1, jan.-mar. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rep/v32n1/06.pdf>>. Acesso em 20 de fev. de 2016.

GASPAR, A. *Museus e Centros de Ciências - conceituação e proposta de um referencial teórico*. 1993. 103f. Tese (Doutorado em Didática) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo. 1993.

GRUSCHKA, A. Escola, didática e indústria cultural. In: DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (Orgs.) *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 173-184.

GUARNIERI, W. R. C. (1986). Projeto para a Estação Ciência: Centro de Ciências para a Juventude. In: BRUNO, M. C. (Org.), *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. v.1, 2010. p. 280-300.

_____ (1981). A interdisciplinaridade em Museologia. In: BRUNO, M. C. (Org.), *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. v.1, 2010. p. 123-126.

_____ (s.d.). Museu, para quê? (A necessidade da arte). In: BRUNO, M. C. (Org.), *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus. v.1, 2010. p. 69-77.

Guia de Centros e Museus de Ciência da América Latina e do Caribe. Rio de Janeiro: Museu da Vida/Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz: RedPOP; Montevideu: Unesco, 2015.

HANNAH, A. A crise da cultura: sua importância social e política. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 248-281.

HARAWAY, D. Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936. *Social Text*, Durham: Duke University Press, n. 11, 1984-1985. p. 20-64.

HOKHEIMER, M. (1975a). Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. p. 125-162.

_____ (1975b). Filosofia e Teoria Crítica. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1975. p. 163-170.

HULLOT-KENTOR, R. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO, F. A.; ZUIN, A.; VAZ, A. F. (Orgs.) *A Indústria Cultural Hoje*. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 17-27.

HUYSSSEN, A. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: HUYSSSEN, A. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997. p. 222-255.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). Código Deontológico do ICOM para os Museus. Portugal, 2001. 41 p.

JACKSON, P.; FREIRE, P.; FURRIEL, G. G.; SILVÉRIO, N. B. *Roda de conversa Pamella Freire da Fonseca, Gabriel Giannini Furriel, Pedro Jackson Nascimento dos Santos e Nathalia Brandão Silvério*. [mai. 2016]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2016. 1 arquivo .m4a (1h e 43 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.

JACOMY, B. Instrumentos, máquinas e aparatos interativos de ciência e tecnologia exibidos nos museus. In: VALENTE, M. E. (Org.). *Museus de ciência e tecnologia: interpretações e ações dirigidas ao público*. Rio de Janeiro: MAST, 2007. p. 15-24.

KELLER, A. Review: Renaissance Theaters of Machines. *Technology and Culture*, Michigan: The Johns Hopkins University Press and the Society for the History of Technology, v. 19, n. 3, 1978. p. 495-508.

KÖPTCKE, L. S. Analisando a dinâmica da Relação Museu - Educação Formal. *Caderno do Museu da Vida: o formal e o não-formal na dimensão educativa do museu*, Rio de Janeiro, v. 1. 2001-2002. Disponível em: <<http://www.museudavida.fiocruz.br/media/Cadernos-do-Museu-da-Vida-2001-2002.pdf>>. Acesso em 10 de fev. 2014.

KÖPTCKE, L. S.; PEREIRA, M. R. N. Museus e seus arquivos: em busca de fontes para estudar os públicos. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702010000300014&script=sci_arttext>. Acesso em: 02 de abr. 2014.

KRAUSS, R. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. *October*, Cambridge: The MIT Press, vol. 54, 1990. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778666>>. Acesso em: 20 de mar. de 2016.

LARA FILHO, D. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2006.

LATOUR, B. *Ciência em ação: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 460 p.

LAUDANI, S. *Entrevista com Sandra Laudani*. [ago. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (45 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice G desta dissertação.

LÉVY, P. A interatividade. In: LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999. p. 79-81.

LIMA, A. R. C. *Entrevista com Ana Rita Carlos Lima*. [mai. 2016]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2016. 1 arquivo .m4a (51 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação.

LIMA, A.; OGATA, R. *Entrevista com Alberto de Lima e Rosângela Ogata*. [ago. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (43 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.

LIMA, L. C. Introdução geral: Comunicação e cultura de massa. In: LIMA, L. C. (Org.), *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. p. 13-68.

LOSSA, M. V. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. 207 p.

LOPES, M. M. A favor da desescolarização dos museus. *Educação & Sociedade*, n. 40, 1991. p. 443-455.

LOPES, M. M. Por que História nos Museus e Centros de Ciências? In: MARANDINO, M.; VALENTE, M. E.; ALMEIDA, A. M. (Orgs.). *Museu: lugar de público*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009. p. 199-210.

LOPES, M. M. Resta algum papel para o(a) educador(a) ou para o público nos museus? *Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro: Iphan, v. 1, n. 1, 2004. p.60-64.

LOPES, M. M. Trajetórias museológicas, biografias de objetos, percursos metodológicos. In: ALMEIDA, M.; VERGARA, M. R. (Orgs.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo; Rio de Janeiro: Via Lettera; MAST, 2008. p. 305-318.

LOUREIRO, J. M. M. Museu de ciência, divulgação científica e hegemonia. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 32, n. 1, jan./abr. 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v32n1/15976.pdf>>. Acesso em: 16 de mar. 2014.

MANTECÓN, A. R. O que é público? *Revista Poiésis*, Rio de Janeiro, n. 14, dez. 2009. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis14/Poesis_14_Publico.pdf>. Acesso em: 18 de fev. 2014.

MARANDINO, M. *Educação em museus: a mediação em foco*. São Paulo: Geenf/Feusp, 2008. 36p.

MARTINS, C. A. Razão Filosófica. In: BUENO, S. F. (Org.). *Teoria Crítica e sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 89-100.

MASSARANI, L. Desafios da divulgação científica na América Latina. *Guia de Divulgação científica*, Rio de Janeiro: ScivNet; Brasília: Secretaria de Ciência e Tecnologia para a Inclusão Social, 2004. Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br/media/Guia_Divulgacao_Cientifica.pdf>. Acesso em: 10 de fev. 2014.

MATHUR, S. Museums and Globalization. *Project Muse*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, vol. 78, nº 3, 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/3720504/Museums_and_Globalization_2005_?auto=download>. Acesso em: 20 de mar. de 2016.

MELLO, C. A. B. Organizações Sociais. In: MELLO, C. A. B. *Curso de Direito Administrativo*. São Paulo: Malheiros, 32ª ed. (revisada e atualizada até a Emenda Constitucional 84, de 2.12.2014), 2015. p. 241-246.

MENESES, U. B. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, jan./dez. 1994. p. 9-42.

MENESES, U. T. B. Educação e museus: sedução, riscos e ilusões. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 27, 2000. p. 91-101.

MORALES MORENO, L. G. ¿Que és un museo? *Cuicuilco - Revista de la Escuela de Antropología e Historia*. México, D.F. v.3, n.7, 1996. p. 59-104.

MOREIRA, I. C. A inclusão social e a popularização da ciência e tecnologia no Brasil. *Inclusão Social*, Brasília, v. 1, n. 2. 2006. Disponível em <<http://revista.ibict.br/inclusao/index.php/inclusao/article/view/29/50>>. Acesso em: 15 de abr. 2014.

NOBRE, M. *A Teoria Crítica*. Rio de Janeiro, Zahar, 2011. 79 p.

O GLOBO. *Indicado à presidência do Ibram, Carlos Roberto Ferreira aposta na diversidade dos museus*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/indicado-presidencia-do-ibram-carlos-roberto-ferreira-aposta-na-diversidade-dos-museus-15096473>>. Acesso em 02 de mar. de 2015.

OBSERVATORIO IBEROAMERICANO DE MUSEOS (OIM). Panorama de los museos en Iberoamérica - Estado de la cuestión. Disponível em: <http://www.iberomuseus.org/wp->

content/uploads/2015/05/2013_12_19_Panorama_Museos_Iberoamerica_ESP1.pdf>. Acesso em 02 mar. 2015.

OLIVEIRA, R. Globalização e tecnologia: a sociedade unidimensional e o processo de "des-educação". In: BUENO, S. F. (Org.). *Teoria Crítica e sociedade contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 181-196.

PADILLA, J. (2001a). Museos y Centros de Ciencias de México. In: CRESTANA, S.; HAMBURGER, E. W.; SILVA, D. M.; MASCARENHAS, S. (Orgs.), *Educación para a ciência: curso para treinamento em centros e museus de ciência*. São Paulo: Livraria da Física, 2001. p. 41-70.

_____ (2001b). Conceptos de museos y centros de ciencia interactivos. In: CRESTANA, S.; HAMBURGER, E. W.; SILVA, D. M.; MASCARENHAS, S. (Orgs.), *Educación para a ciência: curso para treinamento em centros e museus de ciência*. São Paulo: Livraria da Física, 2001. p. 113-141.

PEREIRA, M. A. Pesquisa ibero-americana mede a percepção pública de C&T. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 3, set. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000300011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 de mar. 2015.

PISANELLI, R. *Entrevista com Ricardo Pisanelli Rodrigues de Oliveira*. [ago. 2015]. Entrevistador: Thiago Lourenço Padovan. São Paulo: Museu Catavento Cultural e Educacional, 2015. 1 arquivo .m4a (1h e 15 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.

POPPER, K. R. Reason or Revolution? In: POPPER, K. R. *The Myth of the Framework: In defence of science and rationality*. Nova Iorque: Routledge, 1994. p. 65-81.

RED IBEROAMERICANA DE INDICADORES DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA (RICYT). Gasto en ciencia y tecnología en dólares. Disponível em: <<http://db.ricyt.org/query/AR,BO,BR,CA,CL,CO,CR,CU,EC,ES,GT,HN,JM,MX,NI,PA,PE,PR,PT,PY,SV,TT,US,UY,VE,AL,IB/1990%2C2012/GASTOUSD>>. Acesso em 02 mar. 2015.

RED IBEROAMERICANA DE INDICADORES DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA (RICYT). Gasto en CyT en relación al PBI. Disponível em: <<http://db.ricyt.org/query/AR,BO,BR,CA,CL,CO,CR,CU,EC,ES,GT,HN,JM,MX,NI,PA,PE,PR,PT,PY,SV,TT,US,UY,VE,AL,IB/1990%2C2012/GASTOXPBI>>. Acesso em 02 mar. 2015.

REVISTA ESPAÇO ABERTO. *Museu Catavento mostra a educação e a cultura como agentes transformadores*. Disponível em: <<http://www.usp.br/espacoaberto/?p=3014>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

SÃO PAULO. (1998a). Lei Complementar 846, de 04 de junho de 1998. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais e dá outras providências. *Diário Oficial [do] Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 jun. 1998. Disponível em: <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2015/09/LEI-COMPLEMENTAR-ESTADUAL-N.-846-consolidada-at%C3%A9-2014-com-destaques.pdf>>. Acesso em: 05 de jan. 2016.

SÃO PAULO. (1998b). Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998. Dispõe sobre a qualificação das organizações sociais da área da cultura e das providências correlatas. *Diário Oficial [do] Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 set. 1998. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/1998/decreto-43493-29.09.1998.html>>. Acesso em: 05 de jan. 2016.

SÃO PAULO. (2016a). Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. *Boletim UM: Cultura em Números*. São Paulo: Unidade de Monitoramento da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2016, n. 1. 36 p. Disponível em: <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/2016.03-boletim-um-n.-1.pdf>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

SÃO PAULO. (2016b). Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. *Boletim UM: 10 anos de parceria com OSs de Cultura – 2004 a 2014*. São Paulo: Unidade de Monitoramento da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 2016, n. 2. 27 p. Disponível em: <<http://www.transparenciacultura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/03/2016.03-Boletim-UM-n.-2-RY.pdf>>. Acesso em: 20 de mai. 2016.

SÃO PAULO. Decreto nº 53.330, de 18 de agosto de 2008. Acrescenta parágrafo único ao artigo 3º do Decreto nº 43.493, de 29 de setembro de 1998, que dispõe sobre a qualificação das organizações sociais da área da cultura e dá providências correlatas. *Diário Oficial [do] Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 set. 2008. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/decreto/2008/decreto-53330-18.08.2008.html>>. Acesso em: 07 de jan. 2016.

SCHROEDER-GUDEHUS, B. Patrons and Publics: Museums as Historical Artefacts. *History and Technology*, 1993, v. 10. p. 1-3.

SILVA, D. F. *Padrões de interação e aprendizagem em museus de ciências*. 1999. 279f. Dissertação (Mestrado em Educação, Gestão e Divulgação em Biociências) - Departamento de Bioquímica Médica, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1999.

SILVA, H. C. O que é divulgação científica? *Ciência e Ensino*, São Paulo, v. 1, n. 1, dez. 2006. Disponível em: <<http://prc.ifsp.edu.br/ojs/index.php/cienciaeensino/article/viewFile/39/98>>. Acesso em: 14 de mar. 2014.

STAR, S. L.; GRIESEMER, J. R. Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39. *Social Studies of Science*, Nova Iorque: Sage Publications, v. 9, n. 3, ago. 1989. p. 387-420.

TViG. *Museu Catavento é inaugurado em SP*. Disponível em: <<http://tvig.ig.com.br/noticias/educacao/museu-catavento-e-inaugurado-em-sp-8a49802c2b4a9df2012b4b8c46b301e6.html>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca da Escola de Administração. *Como citar no texto acadêmico as entrevistas oriundas de pesquisas qualitativas?* Disponível em: < https://www.ufrgs.br/escoladeadministracao/wp-content/uploads/2012/11/Anexo_citacao.pdf>. Acesso em: 05 de jul. 2015.

VALENTE, M. E. Museus de Ciência e Tecnologia no Brasil: uma "Reunião de Família na Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972. *Museologia e Patrimônio*, v. 2, n. 2, jun./dez. 2009. p. 73-86.

VALENTE, M. E. Os Museus de Ciência e Tecnologia: algumas perspectivas no Brasil dos anos 1980. *Anais do XVII Encontro Regional de História: o lugar da História*. ANPUH/SPUNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. Cd-rom.

VALENTE, M. E., CAZELLI, S. e ALVES, F. Museus, ciência e educação: novos desafios. *História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, v. 12 (suplemento), 2005. p. 183-203.

VASCONCELLOS, C. M. Los retos de la actuación educativa en los museos. In: ROSAS, W. A. L. (Org.). *Museos, Universidade y Mundialización: la gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Panamericana Forma y Impresos, v. 01, 2010. p. 99-117.

VEJA SÃO PAULO. *Um passeio pelo universo das ciências*. Disponível em: <<http://educarparacrescer.abril.com.br/politica-publica/catavento-cultural-431063.shtml>>. Acesso em: 11 de mar. 2016.

VOGT, C. (Org.). *Cultura Científica: desafios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp): Fapesp, 2006. 232 p.

WOLF, M. *Teorias das comunicações de massa*. Martins Fontes: São Paulo, 2008. 295 p.

APÊNDICES

APÊNDICE A

ENTREVISTADO: Ricardo Pisanelli Rodrigues de Oliveira¹⁶⁹

IDADE: 36 anos

ESCOLARIDADE: Superior Completo - Mestrado em História da Arquitetura na Universidade Politécnica de Barcelona

PROFISSÃO: Arquiteto e Urbanista

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Gerente de Conteúdo

TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU: 5 anos

1) Conte, sucintamente, os principais momentos de sua trajetória profissional antes de iniciar seu trabalho no Catavento Cultural. Como essa trajetória o auxiliou na construção de sua carreira no Museu?

Ricardo Pisanelli: Então, eu me formei em arquitetura pela Unesp [Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"] lá de Bauru, mas na verdade acho que dá pra falar até um pouco antes disso, porque eu sempre gostei muito de teatro. Então, na verdade, no colégio eu gostava muito de teatro e participava de grupos e montei em São Carlos um grupo de teatro amador e sempre foi um assunto que me interessou. Então, também a cenografia e tal, toda a linguagem cênica e dos textos do teatro sempre foi uma coisa que me interessou bastante. Depois, na faculdade de arquitetura, eu também acabei, até o meu projeto final era um teatro, mas não um teatro... Eu falava de teatro no meu projeto final de graduação, mas não a construção do prédio de um teatro. Era a construção urbanística do teatro dentro da sociedade no espaço público e privado também, mas principalmente no espaço público. Eu falava de uma visão teatral dos mercados, das feiras nas cidades. E depois eu mudei lá pra Barcelona, fiz o mestrado em História da Arquitetura. Então, eu estudei a História da Arquitetura e, na verdade, os arquitetos, como que os artistas... Era um mestrado que se chamava "História, Arte, Arquitetura e Cidade". Então, na verdade, eu estudava História da Arte e História da Arquitetura. Então, eu estudava a história dos artistas, dos arquitetos, como que foi a construção histórica da ideia de arquitetura, de pintura, de arte, como que isso acontecia e tal. Da história dessas construções e dos arquitetos e da sociedade que gerou aquela construção,

¹⁶⁹ Entrevista realizada em 03 de agosto de 2015, na sede do Museu Catavento Cultural e Educacional.

aquele tipo de pensamento, que frutificou naquela figura que imaginou aquele prédio, pra qual interesse econômico ou social ou de poder ali dentro da história da humanidade. E eu acabei até falando, no fim da minha tese, sobre um arquiteto chamado Aldo Rossi, que falava também dessa visão teatral da arquitetura, do espaço construído como um espaço cênico também, dos atores sociais, tinha essa visão também cenográfica da arquitetura. Então, isso tudo, depois, aqui no Catavento me ajuda muito inclusive pra encontrar motivações pra estar trabalhando aqui, porque estou trabalhando com intervenções em um prédio que é um patrimônio histórico. Então, eu gosto muito de estar envolvido em intervenções cenográficas dentro de um prédio que é um patrimônio histórico de São Paulo, do Brasil. Tudo isso confluiu no meu gosto por estar aqui, trabalhar aqui.

2) E como se deu sua entrada aqui no Catavento?

Ricardo Pisanelli: Eu voltei lá de Barcelona e estava dando aula de... Tem uma coisa também dentro da minha carreira como arquiteto, que também me ajudou aqui, que é importante citar. Eu trabalhei para um escritório de arquitetura de Londres que tinha uma divisão lá em Barcelona, que fazia uma coisa que se chama "compatibilização de projetos em 3D". Na verdade, pegava todos os elementos que constroem um prédio, tipo estruturas metálicas, tubulações hidráulicas, bombeiro e a parte de arquitetura, construía-se uma virtual e a partir dessa maquete virtual você ia descobrindo os erros possíveis que poderiam ter na execução, numa tubulação de ar condicionado, o que estava passando em uma viga metálica... Então, tinha que dentro da maquete, a gente mudava essa tubulação e depois refazia as plantas pra não acontecer esse erro dentro da obra. Mas isso me ajudou a aprender muito sobre essas tecnologias de softwares de modelagem em 3D de maquetes virtuais, que depois, aqui dentro, também construí bastantes maquetes virtuais do prédio e das cenografias das instalações.

Logo após, eu estava trabalhando aqui no Brasil, dando aula de *Autocad* e de maquetes virtuais no Senai [Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial], e tinha um amigo que trabalhava aqui, que se formou comigo em Arquitetura, que é o Flávio Tonelli. Ele trabalhava aqui e eram dois arquitetos que estavam aqui na época. Ele e a Fabricia [Fabricia Zulin, arquiteta]. Aí a Fabricia passou em um concurso e saiu. E a Sueli [Sueli Bresciani, ex-diretora do setor Educativo do Catavento], na época era diretora educativa, como uma funcionária dela, que era diretora e arquiteta iria sair, ela abriu uma vaga. Ela abriu uma vaga e publicou no *site* do Catavento a vaga, e falou pras pessoas quem tivesse pessoas que conhecessem, que fossem arquitetos e tivessem currículos, para mandar currículo. Aí esse meu amigo falou: "Abriu uma vaga

aqui, manda seu currículo". Mandei o currículo, a Sueli entrevistou algumas pessoas, aí ela me entrevistou. E, além dessa coisa teórica da cenografia e tal, da arquitetura, eu também trabalhei uma época curta, mas em Madri, pra uma empresa de cenografia que também fazia exposições lá, até foi em 2008, acho que foram 200 anos da expulsão dos franceses lá do Napoleão, lá na Espanha, e teve uma comemoração dos 200 anos dessa expulsão e era pra transportar até quadros do Goya lá dos fuzilamentos do Prado pra dentro da cidade e tal. Então, eu também fiz projetos lá de transporte dos quadros e tal. Então, eu acho que a Sueli, sei lá, viu que era bem compatível a minha formação com as demandas aqui de trabalho e ela me contratou.

3) Aqui no Catavento você já chegou como gerente de conteúdo ou isso se deu com o tempo?

Ricardo Pisanelli: Não, eu já cheguei no cargo de gerente de conteúdo, essa era a vaga aberta.

4) Bem, acho que isso resume bem um pouco da sua trajetória. A partir de então, as perguntas vão ser direcionadas para o prédio e a maneira como você atua nele enquanto arquiteto. O Palácio das Indústrias é uma edificação singular no centro de São Paulo. Quando e por quem ele foi projetado? Como esse estilo que o prédio apresenta é categorizado na arquitetura? Esse estilo é comum nesse período histórico em que o prédio foi construído? Que elementos nos remetem à singularidade do prédio?

Ricardo Pisanelli: Ele foi projetado pelo Domiziano Rossi, um arquiteto italiano, dentro do escritório do Ramos de Azevedo. O Domiziano Rossi era um arquiteto que era professor do Liceu de Artes e Ofícios, de desenho de ornamentos. E ao mesmo tempo também era ligado a umas ideias *haussonianas* lá de Paris, que no século XIX, vingaram como ideais urbanísticas da transformação de Paris e tal. E ele se destacou muito dentro do escritório e até quiseram, um pessoal francês, até levar ele de volta pra França, pra trabalhar lá. Nesse momento, o Ramos de Azevedo chama ele pra ficar sócio dele no escritório, e eu acho que a partir desse momento que ele consegue um projeto mesmo dele, porque ele participou do Theatro Municipal, ele participou de alguns projetos, mas não como arquiteto principal, e aqui ele foi o arquiteto principal. Então, ele pegou o programa do edifício. Era um programa festivo, vamos dizer, porque era um programa de exposição das benfeitorias agroindustriais paulistas. Então, era um programa festivo, de mostrar, de exibição. Então, eu acho que ele aproveitou esse momento pra fazer um prédio com as características arquitetônicas que agradavam a ele, que era de um prédio com temas bastante

alegóricos e onde ele pode exibir toda a sua especialidade de ornamentos. Na verdade, fica bem claro isso quando a gente vê os outros prédios do Ramos de Azevedo. Todos são ecléticos, mas o Ramos de Azevedo normalmente encerra um período dentro do prédio dele, ele não mistura períodos muito díspares, de uma distância temporal muito longa. Ele faz um ecletismo que é um prédio neoclássico feito no século XIX, início do século XX, mas encerrado dentro de uma tipologia, que a gente chama na arquitetura, a tipologia é a forma que lembra um período. Então, você tem lá um frontão grego, umas colunas gregas, é uma tipologia que lembra a Antiguidade Clássica. E aqui o Domiziano Rossi usa muitas tipologias, mas que remetem a muitos períodos históricos. Talvez, porque o Domiziano Rossi sendo italiano, e o ecletismo italiano na época, os ecléticos de cada país buscavam reivindicar uma arquitetura que era característica daquele país, que marcava aquele país, os franceses com os góticos e tal, os italianos reivindicavam a cultura do Império Romano, que na verdade dominou a maior parte do ocidente conhecido durante muitos séculos. Então, tem desde uma arquitetura moura, às vezes, coisas neoclássicas, e até coisas super modernas. Porque se você for pensar naquelas cúpulas de vidro que tem em cima, que eram para receber luz elétrica, o projeto começou em 1910. Então, era uma coisa super moderna também. Ao mesmo tempo tinha uma coisa *high tech* da época com uma coisa que recuperava a Antiguidade Clássica grega.

5) Quais foram os principais usos do Palácio no decorrer do século XX?

Ricardo Pisanelli: Ele teve esse uso inicial como Palácio das Indústrias. Houveram algumas exposições já em 1917, na verdade. Ele começou a ser construído em 1911 e terminou em 1924, mas em 1917 acho que já tinham algumas galerias prontas, eles já fizeram algumas exposições desses produtos. A gente tem até, a Sandra [Sandra Laudani, coordenadora do setor Institucional e de Comunicação] tem uma lista. É até engraçado de ver a lista de produtos. Era bem um processo de industrialização inicial, com manufaturas primárias, tipo prego, sabonete, coisas assim que eles expunham. E animais também. Então, aqui no Engenho, até o espaço arquitetônico que hoje a gente tem aqui no Catavento como Engenho, era uma galeria um pouco mais rústica, que era pra abrigar até animais, sei lá... O porco premiado de uma fazenda não sei da onde, esse tipo de coisa... Então, até 1945, por aí, ele teve o uso de Palácio das Indústrias, mas ele começou até a ficar pequeno, essa exposição de animais, depois eu estava vendo, na mesma época foi ficando claro que, por mais que o prédio seja enorme, tem 3.000 m² de área construída, ele foi ficando pequeno para o número de pessoas que queriam expor coisas aqui, de indústrias e tal, de

industriais que queriam expor, e de animais também. Então, esse programa passou para o Parque da Água Branca, porque foi construído o Parque da Água Branca, que até hoje ele tem essa característica de ter animais... Você vai lá no Parque da Água Branca, tem galinha, tem essas coisas lá que, na verdade, foi construído na época e meio que passou pra lá o programa do prédio. Então, aqui ficou um espaço que perdeu seu programa inicial, que aí virou Assembleia Legislativa. Acho que depois da metade do século, eu não sei exatamente a data, tem uma tese lá de mestrado sobre isso, eu não tenho claramente, mas mais ou menos na metade do século XX, houveram algumas exposições de automóveis também. Então, algumas pessoas lembram daqui como Automóvel Clube, mas que era por causa dessas exposições de carros, da Ford e tal, desses veículos, que era também uma coisa ligada à indústria. Foi o último respiro dele como lugar de exposições da indústria, pra justificar o nome Palácio das Indústrias, essas exposições de carros. Porque depois isso virou Assembleia Legislativa, depois em 1968 virou sede da Polícia, teve Divisão de Bombeiro, até acho que a primeira Delegacia da Mulher. Acho que foi também a primeira transmissão de rádio daqui, que teve um negócio de rádio, que funcionou aqui. Não sei se a primeira, mas uma das primeiras que teve. Nessa época, depois de 1950, ele foi perdendo as características arquitetônicas, porque aí eles foram construindo puxadinhos. Dentro daquele livro do restauro da Lina [Palácio das Indústrias: Memória e Cidadania] tem uma planta em que fica bem clara uma cronologia arquitetônica assim, com as plantas bem básicas, com as paredes coloridas, mostrando o que foi construído depois da metade do século XX. Então, eles construíram anexos gigantescos aqui, onde a gente está aqui no Auditório para lá e tal. Colocaram baias para os parlamentares, para todo o pessoal, derrubando paredes, construindo anexos... O claustro também foi super descaracterizado e essa descaracterização foi até 1982, que foi o ano do tombamento. E aí, na verdade, junto com o tombamento vem o restauro da Lina, que foi o primeiro restauro, que foi gigantesco. A manutenção foi bem precária nesse período, então, a gente vê pelas fotos que todos os revestimentos de fachada estavam super deteriorados, a parte de cima das torres, aqueles torreões, todos deslocando, o revestimento deslocando, infiltrações e essas coisas foram deteriorando muito o prédio. E esse restauro da Lina, de 1992, foi um restauro gigantesco, com andaimes nas fachadas inteiras do prédio, todas as coberturas foram refeitas, todos os madeiramentos foram refeitos, foi colocada uma manta de subcobertura nos telhados, forros, a parte do subsolo foi bastante modificada, eles retiraram vários tijolos, que estão em abóbodas do subsolo, refizeram muitas partes. Foi um restauro bem grande e foi o momento em que ele foi tombado. Esse também é um momento interessante para pensar sobre a

característica arquitetônica do prédio, porque ele foi tombado em 1982 ainda com resistência de muitos conselheiros do Condephaat [Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico]. Foi um dos conselheiros lá que insistiu muito, durante alguns anos, para ele conseguir ser tombado, porque, na época, como uma herança do Modernismo, tinha-se uma ideia ainda, que eu acho estranhíssima, de não reconhecer o valor arquitetônico de um prédio como o Palácio das Indústrias. Pra minha geração, eu entendo as razões que eles tinham na época como uma ruptura com a arquitetura ainda, até porque o Palácio das Indústrias terminou de ser construído em 1924, uma época em que as ideias modernistas já estavam super... Era um estilo internacional, o mundo inteiro... Mas isso dura até 1982 como uma resistência dos arquitetos do Condephaat em tombar um prédio como esse, de inclusive textos do Condephaat dizendo que era um prédio que não tinha o valor arquitetônico relevante para a cidade, coisas assim... Mas aí ele foi tombado, teve o restauro que foi muito grande, da Lina, e que devolveu as características originais do prédio.

6) Então, estes anexos e tudo o que foi construído durante esse período em que foi Assembleia Legislativa e Delegacia de Polícia, até 1982, foi retirado e retornou-se às características iniciais?

Ricardo Pisanelli: Exatamente. Tudo foi retirado e foi devolvido ao prédio as características iniciais, mas com algumas intervenções. Intervenções também bem modernistas, que são elementos de concreto. Então, tudo o que você vê de concreto foi a Lina que fez, mas, na verdade, ela fez a adaptação. Se a gente tem um prédio hoje que abriga exposições e tem uma circulação relativamente boa, é porque a Lina fez uma intervenção muito cirúrgica de manter as características arquitetônicas do prédio, mas abrir passagens e rampas. Então, aquela rampa que tem abaixo, no subsolo, que chega aqui no Engenho, foi construída por ela. Ela também possibilitou o uso do subsolo, porque o subsolo era um espaço bem enclausurado, e muito de depósito mesmo. Teve umas épocas que era para encher mesmo de água, porque é uma várzea e imagina que aqui, em determinado período, era um lugar que enchia de água... Ela possibilitou o uso do subsolo como um espaço utilizável, uma vez que ela criou esses poços ingleses que a gente chama, que são essas aberturas em todo o perímetro do prédio. Ela cavou o perímetro todo, fez uma amarração com cinta de concreto que fica envolta do prédio inteiro e essas aberturas que ela cavou no perímetro todo, essas aberturas se transformaram em janelas, que criam até uma ventilação cruzada ali nos corredores, vira um espaço agradável e ventilado e que possibilitou até hoje a gente ocupar com exposição lá embaixo.

7) E quando a Lina Bo Bardi fez esse restauro já existia esse programa de aqui ser a sede da Prefeitura de São Paulo?

Ricardo Pisanelli: Sim, já foi para ser Prefeitura. Essa intervenção, na verdade, era um projeto maior que não foi concluído. Era o restauro do prédio e a construção, aqui do lado, onde tem esse viaduto aqui na frente, de um anexo, tem uma maquete, tem desenhos, mas que no fim não foi construído, que a Prefeitura viria para esse prédio do futuro. Mas isso não saiu do papel, depois vieram os outros prefeitos e depois eu acho que foi a Marta [Marta Suplicy, prefeita de São Paulo de 2001 a 2004] que saiu daqui e foi para o prédio onde é a Prefeitura hoje, de São Paulo.

8) Quando o prédio começou a se transformar em museu, foi realizado um novo restauro? No que ele se diferencia do anterior?

Ricardo Pisanelli: Eu acho que foi um restauro muito menor em escala de intervenções e modificações. Não foram construídos anexos, então não teve muita demolição. Foi um restauro de fachada, foram restauros pontuais, impermeabilizações... Então, foi uma coisa muito menor. Ele teve uma pequena deterioração, porque eu acho que, quando a Marta saiu para ir para o outro prédio, até o momento de virar Catavento, ele teve um certo abandono, mas não foi algo que chegasse perto da falta de manutenção que aconteceu durante a época de quando foi Assembleia, nesse período entre 1950 e 1980. Então, o restauro foi bem menor, foram alguns elementos de fachada, foram recomposições de revestimentos e algumas impermeabilizações, coisa bem mais simples.

9) Uma das características apontadas na criação do Catavento foi a rapidez com qual o processo foi realizado. Essa rapidez deixou lacunas na restauração para que esse prédio se transformasse em um museu?

Ricardo Pisanelli: Ela deixou. A rapidez é boa por um lado, porque ele foi realmente construído... Quando o prédio foi entregue para a OS, até a inauguração, foi um ano e meio, dois anos... Então, foi um tempo recorde para o museu vir a acontecer, principalmente com o tamanho do prédio e a metragem quadrada de instalações. Então, ele comparado a outros museus, ao tempo de restauro e até ao dinheiro investido para as instalações, foi um tempo menor com o dinheiro bem mais reduzido e isso tem uma vantagem por um lado, por causa dessa rapidez, mas por outro lado deixou algumas lacunas de intervenção que poderiam ser de uma maneira mais definitiva. Mas, ao mesmo tempo, o prédio tem 100 anos, e todos os prédios que

tem 100 anos, construídos nesse período, tem uma manutenção difícil. Aqui tem 100 bombas, 80 bombas de água, poços com bombas que tiram a água de água da chuva e tal e levam para esses poços e joga depois para as tubulações da rua e tal. A tubulação mesmo, é uma tubulação antiga e também tem problemas, por exemplo, a caixa d'água. Essa caixa d'água foi construída pra abastecer o Catavento e o anexo, que era um prédio enorme, então, essa caixa d'água é super, hiper, mega dimensionada para a necessidade também desse prédio. Então, tem uma pressão incrível, tem de ser instalados muitos redutores. Essas paredes construídas nesse período, até pela robustez, pela ideia que se tinha de castelo, são paredes robustas e essa tubulação interna tem outro agravante, que é o fato de terem duas avenidas com tráfego super pesado do lado. Então, tem trepidação no prédio e essa tubulação antiga, ela vai se deteriorando, vão aparecendo vazamentos. Eu acho que, de uma maneira ou de outra, essa manutenção seria difícil. Mas também aconteceram algumas intervenções, nesse período, nesse pequeno restauro que foi feito para virar Catavento, até de empresas que fizeram impermeabilizações aqui que o trabalho não foi bem feito, que até depois viraram processos na Justiça de disputas judiciais e brigas por causa desse trabalho que, para a visão dos administradores do Catavento, não foi bem feito.

10) Você crê que, ao ser transformado em museu, de alguma forma o prédio volta à sua função original? Porque essa é uma das coisas que até está escrita no site do museu. Mas você, enquanto arquiteto, acha que o fato de ser museu retoma isso?

Ricardo Pisanelli: Ah, eu acho que sim, mas ao mesmo tempo... Acho que sim, no sentido de ser um prédio que recebe pessoas para contemplarem ou interagirem com a exibição de uma exposição. Ele foi concebido para expor produtos agroindustriais e agora ele expõe experimentos de ciência, ligado às ciências biológicas, física, matemática, enfim... Só que as características arquitetônicas dele para exposições é uma ideia lá do século XIX e não uma ideia contemporânea. Então, ele tem alguns problemas, mas eu acho que, mesmo assim, ele foi bem ocupado em relação... Eu acho que tirou-se um bom proveito, na verdade, dessa arquitetura existente. No sentido de devolver ao prédio seu uso original, eu acho que sim, ele recebe as pessoas aqui, parece até um prédio medieval, por causa das características arquitetônicas dele, de não ser simétrico como os prédio, normalmente, do Ramos de Azevedo. Esse prédio do Domiziano Rossi é super assimétrico, parece essas construções medievais onde eram construídas coisas meio aleatórias, em períodos diferentes, com características arquitetônicas diferentes. E ele recebe o público e

agora a gente tem essa coisa das férias, de vir um público grande, então parece mesmo essa coisa de um castelo da Idade Média que tem as feiras, onde ele recebe um grande público, que vem ver as novidades e tal. Nesse sentido, eu acho que ele devolve a ideia original da construção. E aí, pensando arquitetonicamente na ocupação cenográfica interna dos espaços, no fim, essa ideia original de ser Universo, Vida, Engenho e Sociedade, ela foi bem pensada e bem ocupada. Porque você vai ali no Universo, vai num espaço fechado... Ali, na verdade, eu fico com um pouco de pena, por um lado, porque é uma arquitetura super bonita, tem um piso ali lindíssimo, umas colunas com capitéis coríntios... E foi tudo cenografado, envelopado por dentro, porque lá é a Astronomia. Mas eu acho que justifica também, pois você entra um lugar imersivo, em um lugar escuro, que eu acho que atende bem essa ideia do conteúdo de Astronomia. Aí você vai para a Terra, em que se abre um pouco já, e tem a maquete da Terra... Depois você vai na Vida, que é um espaço mais nobre porque tem aquele piso de madeira, aquelas colunas, um grande salão que lembra um pouco a ideia de museu mais antigo, das Ciências Naturais, de exibição de animais e tal, mas tem as características do Catavento, de interatividade, alguma coisa... Até nisso, agora, a gente está querendo mudar a cenografia, de tornar aquele espaço um pouco mais dinâmico, porque ele ainda está lembrando muito um espaço de exibição de museu antigo do século XIX, mas eu acho que até aquela característica arquitetônica dele é bacana por isso, de ser um piso de madeira e tal. Aí você vai para o Engenho e você vai para o quintal, que ele também dá esse respiro, de você estar em espaços fechados e, de repente, ele se abre. Porque é aquele piso rústico de tijolo, os janelões que abrem para o lado de fora... E aí você vai brincar, porque tem um monte de coisa de puxar, de alavanca, os botões que apertam e sobe um balão, e vira meio que o quintal aberto para o espaço externo. E, lá em cima, no Salão Azul, no salão nobre, tem a Sociedade... Acho que é bem aproveitado nesse sentido os espaços, o espaço arquitetônico do prédio, com a cenografia e a narrativa do Museu.

11) Hoje em dia, enquanto arquiteto responsável pelo prédio, como você avalia as requalificações realizadas no espaço? Elas dão conta do grande número de visitantes que o museu abarca?

Ricardo Pisanelli: A gente ainda tem problemas de circulação aqui, que a gente tenta minimizar, mas com certeza o prédio tem problemas de circulação. Primeiro que essa característica toda assimétrica, gera uma dificuldade de entendimento das pessoas, do visitante quando ele chega. Mesmo para as pessoas que trabalham aqui... Até o momento pra ela entender o prédio, ela demora alguns meses para entender onde ela está. As vezes a pessoas andam ali pelas arcadas

subterrâneas, e acho que tem gente na Administração, do Financeiro, que se colocar ela num lugar ali no Subsolo, ela não sabe voltar para a mesa dela. Imagina tentar explicar para um visitante que chega aqui, para ele entender onde está cada seção que ele tem que ir... É uma coisa complicada. A gente tenta resolver. Eu fiz uma maquete virtual, super bacana, pra espalhar pelo prédio... Com os mapas virados, como a maquete permite isso, eu tirar um render com uma imagem, com a maquete rotacionada onde eu quiser, então a pessoa está olhando para aquele mapa exatamente na posição do prédio em relação a ela ali vendo aquele mapa. Mesmo a ocupação das Arcadas Subterrâneas foi super complicado, porque não tem o acesso direto, de dentro do prédio, de lá para o subsolo. Então, a gente teve que usar uma escada externa e isso também implicou a gente transformar essas seções sempre com senha, de modo que ele tenha que entrar ali pelo lado de fora. A gente tem também um problema com o Engenho, porque o visitante muitas vezes vai... Ele vai pelo Universo, Vida, chega no final do Engenho e, para ele subir lá na Sociedade, que seria a continuação da expografia, ele tem que voltar o Engenho todo e isso é ruim dentro da circulação do Museu.

12) Você entrou em um ponto interessante: você acha que a expografia do Museu tem essa continuidade? Mesmo que o prédio não consiga trazer essa continuidade em termos de logística, você acha que existe uma continuidade, do tipo: daqui, você vai para cá, depois você pode vir para cá? Existe esse trajeto?

Ricardo Pisanelli: Eu acho que o trajeto existe, eu acho que ele acontece. Universo, Vida, Engenho, ele acontece bem. Agora, nem todo mundo sabe ir lá para a Sociedade. Mesmo os agendamentos durante a semana, que são as escolas que vem com o público agendado, ele vem muitas vezes para fazer um roteiro que já está específico para uma determinada matéria. Ele vai lá na Nave Espacial, depois ele vai na Astronomia, depois vai... Eu acho que, no fim, é adequado porque ele é flexível. Ele tem uma narrativa, se você quiser acompanhar, você acompanha essa narrativa. E a narrativa principal, ela existe, mas ele é flexível também. Você pode vir visitar uma parte... Normalmente as pessoas visitam um período, ou algumas horas você vê tudo, ou então as pessoas voltam para ver alguma coisa que não viram. Então, eu acho que ele é flexível, ele tem uma narrativa.

13) E como ocorrem as manutenções no prédio? Pelo fato de ser uma edificação antiga, as demandas são maiores?

Ricardo Pisanelli: A demanda de manutenção é igual a de outros prédio que tem 100 anos. Então, o que a gente tenta fazer é minimizar ou melhorar. Agora tem

um projeto do FID [Fundo de Interesses Difusos], que a gente vai fazer um trabalho grande nas coberturas, para minimizar infiltrações nas paredes. Então, agora a gente vai atacar a cobertura que é o principal fator que causa infiltração e depois deslocamento de revestimento. Então, calhas, os condutores e os telhados. Tem agora um projeto da Secretaria [Secretaria do Estado da Cultura do Governo do Estado de São Paulo], de fazer uma reforma grande, um projeto enorme, que vai ser mais de um ano e meio de obra, de modernização de todo o sistema elétrico do prédio. Então, desde a cabine primária que está lá fora, até os transformadores aqui dentro e todos os quadros elétricos e cabeamentos elétricos vão ser todos modernizados. Um problema grave que a gente tem ali, logo que chega aos condutores da caixa d'água, aqui embaixo dos paralelepípedos, vai ter uma reforma ali, que causa bastante problema. Aí a gente vai, na verdade, atacando por partes, é normal. Agora a gente fez um projeto de restauro, um projeto executivo de restauros pontuais, de algumas partes que estavam deslocando, principalmente nas torres, e quem ganhou a licitação foi uma empresa chamada "Pauliceia" [Pauliceia Arquitetura e Restauro], e na primeira reunião, essa mulher dessa empresa, a Rosângela [Rosângela Martinelli Biasoli, arquiteta], ela trabalhou com a Lina aqui, na época do restauro, e ela, depois disso, sempre trabalhou com restauro, e fala que ela trabalha com arquitetura geriátrica (risos). Porque não tem jeito, as coisas antigas eram feitas com materiais... Tudo, na verdade, que vão degradando. Esse tipo de construção, pensando no sentido da manutenção de arquitetura, ele ainda é super generoso. Ele é robusto, as fundações foram bem feitas, a gente não tem problemas estruturais no prédio, são problemas nos complementares, que a gente diz, de elétrica, hidráulica, coisas assim, e algumas coisas de cobertura, mas são ainda pontuais, se você for pensar no Modernismo com arquitetura, a herança do Modernismo, vão ser ruínas, porque os vãos livres, as grandes lajes de concreto, elas infiltram muito e a tendência delas é ruir com os séculos. Esse prédio ainda vai durar muito mais do que o Masp [Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand], por exemplo, se não tiver uma intervenção grande no vão livre do Masp, ela é uma arquitetura mais degradável que essa.

14) Nesse mesmo sentido, como é a relação com os órgãos que gestam o patrimônio? É você quem lida com essa interface entre esses órgãos e a administração do prédio?

Ricardo Pisanelli: Essa relação acontece bastante porque é um prédio tombado, são muitas intervenções para adaptar alguns espaços tanto do ponto de vista de criar circulações e construir cenografias. Aí tem essas premissas da

reversibilidade, que a gente sempre pensa nela para pensar nas intervenções que a gente faz, mas tudo que é da construção, que interfere na parte estrutural, de alvenaria ou de restauro, tem que passar pelos órgãos de patrimônio. Então, sempre aprovações no Conpresp [Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo] e no Condephaat constantes, tanto dos restauros quanto das escadas, quanto do fechamento do Claustro com vidro, tudo isso tem que passar pelo Conpresp ou pelo Condephaat, pelas aprovações dos órgãos do patrimônio histórico.

15) Para além das questões que envolvem a edificação, você também é responsável pela equipe que cria o *design* dos experimentos e móveis que compõem o acervo do museu. Como é realizado esse trabalho? Como é a relação com as demais equipes do museu? De onde vem a inspiração para a criação destes aparatos?

Ricardo Pisanelli: Bom, por onde eu posso começar? Aqui no Catavento tem eu como arquiteto, tem os educadores responsáveis por cada seção, que normalmente são pessoas com formação ligada àquela área. Astronomia na Astronomia, Física no Engenho, Biologia na Vida... E tem essa interação com esses educadores para imaginar melhorias nas instalações existentes ou instalações novas. Então, tem desde coisas simples e pequenas, em bancadas simples e pequenas, até um Submarino, uma Nave Espacial, coisas maiores e projetos grandes, com um orçamento também muito maior. E tem o pessoal da Manutenção do Educativo que também vem evoluindo ao longo do tempo da manutenção das instalações, do manutenção ali dos mecanismos e das coisas que quebram e estão passando para um estágio de desenvolver junto com o educativo, junto com a arquitetura, as instalações. Essa é uma parte super legal e divertida, na verdade, porque tem a interação com os educadores e as ideias vão surgindo por conversas, debates, um vê uma coisa no *youtube*, o outro tem o livro com experimentos e a gente vai transformando. Tem fornecedores que são profissionais e empresas que trabalham com isso e que tem uma ligação com o Catavento de já desenvolver coisas anteriores, que tem uma abertura para vir aqui também, colocar algumas ideias. Então, tem muitos caminhos que levam a uma ideia vingar como uma ideia realizável. E dentro da experiência que a gente vai acumulando. Às vezes surgem ideias que a gente sabe por experiência que vai ser mais complicado de executar e de que ela vai atender apenas a uma pessoa e não a um grupo, de como que isso vai funcionar na monitoria, de como que a manutenção disso vai ser feita, se a manutenção é complicada, muitas vezes a gente já muda de rumo dentro de uma ideia que surja, mas as ideias tem uma

maturação. Acaba sendo um pouco natural pelo envolvimento de cada um, pela solução que a pessoa encontra pra levá-la pra frente, tem muitas maneiras. É muito legal pensar em como cada instalação se trimensionalizou ali, são muitas energias diferentes que tem que confluir para uma coisa virar um objeto ali dentro do espaço e elas dependem de muitos fatores, as vezes de uma empolgação de uma pessoa. Aí, o legal é isso, cada área vai abordando uma expertise ali de uma determinada maneira. Os educadores, muitas vezes eles tem o conceito científico bem embasado, porque é a área específica deles, aí a arquitetura pode aportar uma linguagem... Porque é nisso que eu insisto bastante aqui... Às vezes tem uma confusão do papel da arquitetura como beleza e como uma beleza fútil, na beleza como uma futilidade. E, na verdade, não é isso! É uma ideia equivocada, primeiro do conceito de beleza, e depois do que é que a arquitetura pode dar para um espaço assim como um museu de ciências. A arquitetura é linguagem também, a forma, o material, ele é um instrumento de linguagem que ajuda a explicar um fenômeno físico, explicar um conceito científico. Então, material com que ele é feito, que determinado experimento é feito, ele ajuda a explicar aquele fenômeno físico. A gente já entrou em diversos debates, no momento do projeto de um experimento com os educadores, com as pessoas que se envolvem para fazer um projeto, sobre se um mecanismo vai ficar aparente no experimento, se ele vai estar escondido... Se ele vai estar aparente ou se vai estar escondido, faz parte da arquitetura do objeto e faz parte da explicação desse conceito físico. Dependendo do experimento, para explicar aquele fenômeno, é melhor que o mecanismo, esteja escondido, envelopado. Outros, é melhor fazer uma caixa de acrílico transparente para que ele apareça ali para o visitante enxergar porque aquele fenômeno está acontecendo, o que causa aquele fenômeno. Ou mesmo a ergonomia, que é muito importante, que são os tamanhos para ele estar adaptado a uma criança ou para uma pessoa mais alta, mais baixa, um cadeirante... Tudo isso é instrumento de linguagem, que é instrumento que serve para explicar o fenômeno e isso é o divertido, na verdade. Eu estava agora mesmo com o Fabinho [Fabio Tadeu de Jesus, Coordenador de Manutenção do Setor Educativo] e a gente estava exatamente nesse debate. O pessoal da manutenção estava propondo o experimento com um microfone e um placa eletrônica. O sinal do microfone, que é elétrico, a partir de uma placa eletrônica se transforma em um sinal de luz, através de um *led*, que transmite o som por um laser, adaptado a um outro dispositivo, de uma plaquinha, que transforma na elétrica de um áudio... E ele estava colocando essa placa fechada dentro de um rádio, mas porque que tem que ser um rádio se eu estou transmitindo uma luz aqui. O rádio é um elemento simbólico das ondas de rádio, mas eu estou transmitindo através de uma luz, será que isso não vai dar uma outra percepção pro visitante? Meu, isso é

uma linguagem semiótica, na verdade, é a linguagem dos símbolos, que é a linguagem da forma, é uma linguagem não verbal, mas que dentro de um museu, ela acontece muito. Existe a linguagem verbal, que está escrita nas palavras e existe uma linguagem não verbal, que ela é comunicada, que ela é comunicação, que vem através da forma e do material, que é arquitetura, que é *design*.

16) Você falou em alguns momentos de como o visitante vai perceber essa instalação, mas, em algum sentido, o que esse visitante demanda, o que ele percebe, está dentro das projeções de vocês? O visitante faz parte desse processo de trabalho? Quando você constrói algo, coloca no espaço e o visitante avalia, essa avaliação retorna para vocês? Isso modifica a forma como serão pensadas as próximas?

Ricardo Pisanelli: Sim, o tempo inteiro. Inclusive, não só as posteriores, mas as existentes. Elas sofrem muitas modificações a partir das observações dos visitantes. Lógico que a gente deveria pensar numa maneira mais sistemática, ou construir até um registro melhor dessas transformações, dessa observações, mas ela acaba acontecendo de uma maneira mais empírica, mas o tempo inteiro a gente está observando as instalações, o uso delas pelos visitantes e transformando essas instalações e adaptando a partir do uso que os visitantes fazem. Tem inúmeros exemplos disso. Aquele "Quente e Frio", aqueles dois tubos cilíndricos, um quente e um frio. Você coloca as mãos, sente uma mão quente e uma mão fria, e no meio tem um que está numa temperatura ambiente, para que, depois de um tempo que você está com a mão no quente e no frio, coloca as mãos no cilindro do meio com temperatura ambiente, e a mão que estava quente fica fria e a que estava fria fica quente. Tudo bem. Mas como fazer o visitante entender? Antes, tinha uma placa na frente, escrito, como se fosse uma bula de remédio, o que você deveria fazer e três cilindros na sua frente. Ninguém lia o texto todo, porque para explicar isso é longo. Então, a gente passou a usar, ao invés da linguagem escrita, a linguagem visual, a linguagem do *design* e da arquitetura. A gente colocou infográficos. São três imagens de uma mão nos cilindros quente e frio e duas mãos no cilindro do meio. Pronto! Duas imagens em que a leitura ficou muito mais rápida e a gente colocou nos dois cilindros laterais, a gente colou duas mãos... Isso transformou a maneira de as pessoas utilizarem aquele experimento, de uma maneira brutal. Todo mundo chega e usa. Antes as pessoas chegavam e a hora que olhavam aquele texto daquele tamanho passavam para o outro.

17) E você acha que essa é uma característica do próprio Catavento, dessa coisa de não ler o texto até o final, de demandar essa rapidez? Você acha que essa é uma diferença que esse tipo de museu tem em detrimento de outros tipos de museu?

Ricardo Pisanelli: Bom, eu acho que é uma coisa um pouco da sociedade contemporânea, de a gente ler pouco. A sociedade hoje tem um tempo diferente, de como era até pouco tempo atrás. Você vê nos filmes, nos programas de TV, o tempo daquelas imagens, de 10 anos atrás, daqueles cortes, eram outros. Da internet e tudo mais. Dá pra fazer diversas leituras, mas falando especificamente do Catavento, eu acho que não difere dos outros. É só isso, o público vem, vai e tudo mais. Mas, eu acho que as vezes o que acontece, no próprio Catavento, em diferentes espaços, com atitudes diferentes, é porque também por causa da arquitetura do lugar. O Engenho parece um lugar como *Las Vegas*, tem um monte de gente andando, com um monte de experimento fazendo barulho, um gritando, outro tomando choque atrás de você, outro com cabelo arrepiando, outro gritando porque viu alguma coisa, o outro com o bumbo... São muitos estímulos sensoriais aos mesmo tempo e que o ambiente para leitura é um ambiente mais de concentração, e o Engenho, por exemplo, é um espaço mesmo de dispersão da atenção, porque tem muitas coisas, muitas informações e estímulos externos. Então lá, realmente, é um espaço complicado. Agora, quando você vai ali no "Macaco ao Homem", com um espaço ali no subsolo, nas arcadas subterrâneas, o ambiente silencioso, mais escuro, ali você vê como o espaço propicia uma maior reflexão, porque ele sugere mais uma introspecção e tal.

18) Isso que você acabou de falar é interessante dentro dessa perspectiva do que é contemplação e interação dentro do espaço do museu. Você acha que um espaço como o Engenho, mais ligado ao espetáculo, e um espaço como o Macaco ao Homem, mais introspectivo, você acha que essas características, ou seja, a arquitetura desses espaços influencia no aprendizado do visitante?

Ricardo Pisanelli: Eu acho que a arquitetura ajuda, como eu estava falando, desde um experimento que é um objeto construído até o espaço onde você está lá, imerso, que isso é arquitetura também, e o ambiente como ele é proposto, dentro da minha fala toda, estou afirmando essa ideia, de que a arquitetura colabora com essa percepção do visitante sobre um experimento. Tanto um objeto ali, como um ambiente onde ele está colocado. Mas eu não vejo um problema, eu acho que são... O problema é quando ela acontece sem querer... O problema é esse, de quando você não sabe o que está fazendo e na hora que você vê, ele é assim. Eu acho que é legal quando você consegue refletir no projeto, quando você está projetando uma exposição, você

pensar se é isso que você quer, um espaço introspectivo, que vai levar à introspecção, ou se é um espaço do quintal e da brincadeira, porque eu também não vejo um problema no quintal e na brincadeira, porque pra mim foi no quintal e no pátio do colégio, e não na sala de aula, onde eu aprendi muitas coisas da vida. Só pra finalizar, essa coisa do quintal, eu acho que eu aprendi muito no meu quintal brincando, então eu também não vejo um problema na brincadeira e na... Mas, às vezes, a geração dos nativos digitais, eles até surpreendem mais ainda... Você acha que o Engenho é cheio de estímulos e de coisa meio espetacular, assim, ele está olhando na internet do celular, ao mesmo tempo me que ele está apertando um botão, mandando no *whatsapp* para não sei quem uma foto que ele tirou do outro... Esse negócio faz parte da vida dele... Bem, mas aí a gente vai entrar num assunto... (risos)

19) Como você avalia a imagem do Catavento hoje? Você acha que as pessoas entendem o Catavento como museu ou como um parque? Que papel a arquitetura tem na formação dessa imagem?

Ricardo Pisanelli: Acho que, como imagem, o Catavento vem fortalecendo, ficando mais conhecido, na verdade, do que ele era desde quando eu entrei. Dá para ver isso nas manifestações da imprensa, do interesse da imprensa, nas inserções na mídia que a gente tem. Entendo que ele está se consolidando, se já não se consolidou como um espaço de museus de ciência por excelência como o maior ou o mais conhecido de São Paulo, talvez do Brasil. Bom, do ponto de vista se ele realmente atende essa demanda, também é uma discussão um pouco longa, de pensar no papel dele como esse complemento das experiências, do conhecimento que você adquire na escola, na internet, na sua casa, na TV, mas eu até acredito nisso, nessa colaboração que um espaço como o Catavento dá para o conhecimento. Ela realmente acontece e é isso que a gente tenta fortalecer cada vez mais nas instalações aqui, quando a gente pensa também em uma instalação, como eu estava falando, "vai dar muita manutenção ou não vai?", "é muito caro?". Uma das coisas que a gente pensa quando vem uma ideia, da forma como ela vai ter, é pensar: "o cara vai poder ver isso no ipad dele, porque a gente vai colocar aqui?", "essa coisa que ele vai ver vai ser a mesma coisa que o livro didático dele?", "o meio vai ser o mesmo?"... Pode ser até o mesmo conteúdo, até eu acho que o conteúdo... Então, isso é uma coisa que a gente sempre pensa. Então, realmente eu acho que ele vem como colaboração, porque... Eu até estava vendo uma palestra de um cara de um museu de ciências lá de Minas, lá de Belo Horizonte, que ele estava falando da característica do brasileiro, acho que é característica do ser humano, na verdade, que ele chama de "gambiarra". E ele fala da "gambiarra", de como a gente pega uma coisa aqui que acaba servindo para outra

ali. Pega um monte de coisas que serviriam para outras coisas e junta tudo em uma outra coisa, que vai ser uma terceira coisa... E ele fala que todo mundo faz isso na mente, o tempo inteiro. Então, você vê uma coisa aqui, relaciona com aquilo lá e tal. E eu acho que esse é o objetivo do museu e acho que ele consegue isso na maioria dos experimentos, não em todos, que é de oferecer a mesma informação, o mesmo conteúdo, só que através de um meio diferente. E aí, dentro da cabeça das pessoas, ele vai criar essa "gambiarra" de coisas que ele viu em outros lugares, de uma coisa que ele leu em um livro, de uma coisa que ele viu na internet, alguma coisa que ele postou sobre tal coisa... Só que ele viu num vídeo e aqui ele vê ao vivo. Isso já é de uma enorme diferença, mesmo que ele tenha visto exatamente o mesmo experimento. Se ele vê um vídeo na casa dele, no quarto dele, e se ele vê ao vivo, acontecendo na frente dele, essas duas coisas são muito potentes dentro da formação de um conceito científico dentro da cabeça das pessoas e acho que isso é bom. É um objetivo super nobre e acho que ele consegue atingir isso, na verdade, ou então de deixar uma dúvida. Você viu acontecendo uma coisa na sua frente... Vê uma cadeira girando em uma posição, aí ele fica em uma outra posição, a cadeira girou mais rápido e daí ele pode nem ter entendido isso, mas isso fica na cabeça dele, porque ele girou na cadeira, ele sentiu a cadeira girando, ele estava com uma coisa na mão, ele puxou para mais perto dele, ele girou uma roda e estava girando numa cadeira com uma roda na mão, aí mudou a posição da roda que estava na mão dele e a cadeira girou num outro sentido... Ele viveu um fenômeno físico acontecendo no corpo dele. Então, depois quando ele estudar isso ou quando se interessar por isso ou quando ele voltar lá, no ônibus, pra escola e pensar "meu Deus, porque que aquela cadeira fez isso?"... Despertar essas coisas, que eu acho que só mesmo experimentando... É muito diferente você ver um vídeo de uma pessoa girando em uma cadeira, num sentido e no outro, isso é um outro tipo de percepção...

A arquitetura do prédio é diferente das outras, por essa característica de São Paulo, tem lá os monumentos históricos... Você vê os prédios do Ramos de Azevedo simétricos e tal, daí você vem aqui e vê uma coisa que tem um acastelado que parece uma muralha medieval, aí tem um carro de boi, tem um lago, tem uns animais assim, tem até cachorros, esculturas de cachorro, tem a quimera lá em cima, tipo um personagem da mitologia. Tudo isso claro que ajuda muito... Acaba ficando muito vinculada a imagem do Catavento... Acho que ela tem se construído nesse sentido, muito apoiada na arquitetura do prédio. E eu acho que pelo fato de o prédio ter sido construído com uma tipologia assim, festiva, alegre, quase humorística até, as vezes, mas ao mesmo tempo, tem uma coisa meio fantasiosa, de ter torres e coisas assim, ela ajuda nesse elemento de fantasia também. E aí você entra aqui dentro e tem uma

casa maluca, que tem o piso torto, tem uma bola que parece que ela vai subir mas ela desce, parece que vai descer mas ela sobe, gera uma aura que vai se fortalecendo como um lugar onde você vai entrar e viver experiências diferentes.

APÊNDICE B

ENTREVISTADO: Sergio Silva de Freitas¹⁷⁰

IDADE: 72 anos

ESCOLARIDADE: Superior Completo em Engenharia Elétrica

PROFISSÃO: Engenheiro Elétrico

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Presidente do Conselho de Administração da OS Catavento

TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU: 8 anos

1) Conte, sucintamente, os principais momentos de sua trajetória profissional antes de iniciar seu trabalho no Catavento Cultural. Como essa trajetória o auxiliou nesse processo de gestão do Museu?

Sergio de Freitas: A trajetória em si, as funções que eu exerci, não tem nada. Apenas me deram treino administrativo. Acho que a minha experiência administrativa me ajudou bastante aqui no Catavento. Mas as funções foram todas de mercados outros, não tem nada a ver com o Catavento. Agora, o que também me ajudou, eu sempre fui interessado em muita coisa. Viajei muito, estudava história, lia muito, biografia, muito livro de história, sou engenheiro, tinha visitado ao longo da minha vida inteira muito museu de ciência, porque eu gostava, ia lá ver, mas isso não é profissional.

2) Mas o senhor trabalhou antes em que lugares?

Sergio de Freitas: Trabalhei em setor público, trabalhei em banco. Trabalhei em banco e setor público.

3) Como surgiu a ideia de criar um museu como o Catavento?

Sergio de Freitas: Surgiu da seguinte maneira: o Serra queria criar um museu de ciência. E eu estava me aposentando na mesma época. E ele chegou pra mim e disse: "Você não quer fazer um museu?". E eu disse: "Sim, faço".

4) E como se deu essa articulação com então governador José Serra? Como vocês se conheceram?

¹⁷⁰ Entrevista realizada em 10 de agosto de 2015, na sede do Museu Catavento Cultural e Educacional.

Sergio de Freitas: Eu o conheci há muitos anos. Conheci o Serra desde pequenininho. (risos)

5) Porque criar um museu interativo, no estilo centro de ciências, e não um outro tipo de museu?

Sergio de Freitas: Porque ele é muito mais... Está aí a prova do sucesso. É um modelo que tem sucesso em muitas partes do mundo. Nós não inventamos nada. Aliás, a minha tese é não inventar. Olha o que é bom e copia. A primeira coisa que eu tenho é: olha o que está dando certo e faz igual. Então, foi isso, eu olhei para o que estava dando certo e fiz igual, não quis inventar nada.

6) E você acha que o contexto política naquele momento, no Brasil e no estado de São Paulo, influenciaram pra criação do museu?

Sergio de Freitas: Não, não tem nada a ver com política isso aqui.

7) Mas, digo também do contexto social, a cidade de São Paulo precisava de um museu assim?

Sergio de Freitas: Eu acho que pedia, porque tem 400 no mundo e a maior cidade do mundo, entre aspas, "a maior cidade", não sei se é bem a maior, não tem. Tem 400 no mundo. Esse museu é um sucesso no mundo inteiro. Eu acabei de ir a Dallas, que é uma cidadezinha típicamente comparada com São Paulo, lá nos Estados Unidos, e os caras fizeram um museu lá, com prédio, conteúdo. Um grande museu! Barcelona tem um espetacular, em Madrid. Aqui foi feito sem dinheiro nenhum. O que está aqui foi feito sem dinheiro, proporcionalmente. Claro que tem algum dinheiro...

8) No que se refere aos objetos dentro do Catavento, por se tratarem de objetos construídos e não de objetos históricos...

Sergio de Freitas: Isso foi muito importante para nós.

9) Isso transformou essa tarefa em mais fácil ou mais difícil para construir o Museu?

Sergio de Freitas: Diferente. Diferente e mais difícil. Porque uma coisa é você botar lá o berço em que Dom Pedro nasceu e eu jamais faria um museu assim. Tudo bem, merece ter, mas eu não faria. Eu acho que tem lugar, é evidente que você põe pinturas bonitas, coisas históricas, o prato em que José de Anchieta comeu, já imaginou, você botar o prato que José de Anchieta comeu? Super legal isso, porém,

não é o espírito com que nós fizemos aqui. Aqui, a ideia era mostrar coisas interessantes, deixar minhocas nas cabeças dos visitantes.

10) O fato desses aparatos trabalharem com fenômenos científicos tornou o museu mais atrativo ao público?

Sergio de Freitas: O espírito dele era selecionar, no âmbito da ciência, coisas que mesmerizem, que atraiam a atenção da pessoa. Então, ele é assim por causa disso. Agora, pode fazer um museu de ciência chato também, mas aqui nós procuramos selecionar aquilo que fosse interessante. Quer dizer, você toca uma bola, seu cabelo fica eletrizado, porque as partículas elétricas de mesmo sinal se repelem e elas estão no cabelo e elas se afastam... É um negócio legal isso, de você fazer, de mostrar, né?

11) Daí, eu queria saber como se deu o convite para o senhor pensar esse museu e quais outras referências de museus existiam.

Sergio de Freitas: O convite foi: "Você quer fazer?", aí eu disse "Quero". Não pensei um segundo, não pensei um segundo. Eu sempre fui interessado nisso, primeiro porque eu sou engenheiro, segundo que eu fui um excelente aluno. Pra construir o Catavento eu até visitei outros museus, mas eu andava muito pelo exterior, viajava muito. Isso já era natural.

12) Mas tem algum museu de referência?

Sergio de Freitas: Tem vários. O Papalote, no México, tem o museu de Barcelona, tem os museus da França. Eles foram os principais que eu olhei nessa época, foram os que me... Os da Inglaterra, os dos Estados Unidos... Eu fiz uma viagem ao Estados Unidos, visitei lá... Então tem uns oito ou dez museus que eu visitei assim, focando no Catavento, mas visitei porque eu visitava muito, viajava muito.

13) E porque o Palácio das Indústrias foi escolhido para ser sede do Museu Catavento?

Sergio de Freitas: Por que ele tem espaço pra isso, altura, dignidade, tem estacionamento, estava vazio há oito anos. Esse prédio aqui estava vazio há oito anos!

14) E o senhor estava presente nas primeiras visitas feitas ao Palácio, para avaliar o espaço?

Sergio de Freitas: Fui eu que fiz tudo, resolvi tudo. Tudo que resolveu fui eu aqui. Os erros são meus também. (risos)

15) E quanto tempo durou o restauro do prédio para virar Museu?

Sergio de Freitas: Eu falei pro Serra: "Você me dá o dinheiro que, um ano depois, o Museu está funcionando". E assim foi. Pra botar o dinheiro, no Brasil, eu tive que criar uma sociedade sem fins lucrativos, não sei o que, ser reconhecido. Vá lá, levou oito meses. Aí, entrou o dinheiro. Um ano depois, estava pronto o museu.

16) E o senhor se lembra quem foram os arquitetos, engenheiros?

Sergio de Freitas: Que arquiteto e engenheiro! Nós fizemos tudo! Como é que eles dizem, o cara que organiza uma exposição? Curador! Não tem curador, não tem engenheiro de logística, não tem nada! Nós fizemos tudo aqui, tudo feito em casa. Claro que, com gente boa, ajudando lá, teve uma pessoa que ajudou bastante. Toda a área tem um especialista específico. Por exemplo, a seção do Universo tem lá o Instituto de Astronomia da USP. Tem sempre um cara de alto nível olhando aquele espaço. A Vida foi a Sonia Lopes [Profa. Dra. Sônia Godoy Bueno Carvalho Lopes, do Instituto de Biociências da USP].

17) Isso também que preciso perguntar ao senhor: Como foram divididas as seções, como foi projetado isso?

Sergio de Freitas: Fui eu. Fiz o Universo, porque você sempre tem que mostrar o Universo e tal, chega na Terra. Na Terra surgiu a Vida, que começou lá, terminou no Homem. Do Homem, tem o Engenho, que no fundo é a Física, tudo o que ele foi descobrindo, foi bolando. E tem os problemas sociais. Então, são quatro seções: o Universo, a Vida, o Engenho e a Sociedade.

18) E como é que foi realizado esse contato, com esses profissionais, para construir essas seções?

Sergio de Freitas: Isso aí é um pouco... É uma busca de informações e uma seleção natural que você faz. E, mais ainda, uma afinidade que surge com alguns e não surge com outros. Então, por exemplo, o Instituto de Zoologia da USP aqui. Claro que eu tentei fazer o máximo com eles, porque criança gosta de animal, criança, jovem... Teria muita coisa, mas não deu certo, não casou. O diretor falou: "Mas aqui tem três departamentos, tem que fazer um projeto pra cá, outro pra lá". Então, você vai

pelo caminho do menor esforço, daqueles que se animam e cooperam. O Instituto de Astronomia da USP cooperou barbaramente. Então, eu cedi a eles... Com a Sônia, até hoje, nós fazemos coisas juntos aí na seção da Vida. Em outras áreas já não fui tão feliz. Então, você não só depende muito, porque aqui você não precisa botar isso, aquilo, aquilo e aquilo. Você tem todo o campo do conhecimento humano. Aqui não tem literatura, não tem música, não tem dança, não tem xadrez, que eu gosto, não tem matemática. Tem muita coisa que pode ser colocada aqui e não foi colocada. Não foi colocada porque? Matemática eu quis muito, porque eu era um bom matemático e tal, sempre me ajudou muito na vida, queria botar, mas não casou. Agora, parece que vai aparecer uma solução. Então, você tem que fazer aquilo que está pintando, aquilo que vai dar certo. Eu não ficava assim "aqui eu vou fazer isso, aqui eu vou fazer aquilo". Não consigo. Por exemplo, queria um holograma. No Brasil, foi difícilíssimo. Mas agora estamos pensando outra vez em botar um holograma. Descobrir um especialista no Brasil em holograma? Eu consegui um lá em Nova Iorque, entrei num porão de um cara... Então é isso aí...

19) E qual a proveniência desses profissionais? A maioria de universidades?

Sergio de Freitas: Claro!

20) Do tempo de restauração até a construção final do museu demorou um ano, certo?

Sergio de Freitas: Um ano. Do instante em que... Levaram oito meses para me dar o dinheiro e eu levei um ano para botar o museu de pé.

21) E o senhor lembra qual foi o montante gasto nesse processo inicial?

Sergio de Freitas: Foi, no total, nos dois anos praticamente que nós ficamos, foi... Seria aí, oito milhões de dólares. Bom, fazer um museu desse por oito milhões de dólares... O da Espanha lá custou 300. Na China, tem um que eu visitei que custou 600, 800. O prédio, se eu disser pra você como é o prédio, não consigo. Por que em São Paulo não tem nada parecido. Nenhum prédio de São Paulo é parecido com o museu de ciência da China. Então, não dá pra te explicar como que é. (risos)

22) Então, quando o senhor visita estes museus, o senhor acaba conversando também com gestores e outras pessoas ligadas à construção do museu?

Sergio de Freitas: Claro que eu converso também com o pessoal que administra o museu. Quando dá pra fazer isso. Na França eu fiz, na Espanha eu fiz. Mas visitar já dá uma belíssima ideia, já é 90%.

23) Como é que se deu a relação com as secretarias da Cultura e da Educação nesse momento de construção do Museu? Já existia um modelo de gestão pré-estabelecido?

Sergio de Freitas: Não, não... Eles sempre foram extremamente vigilantes e cooperativos. E muito pouca interferência... Como deve ser. São extremamente vigilantes, extremamente cooperativos. Mas não se envolvem muito... Óbvio que eu teria o máximo prazer em fazer qualquer coisa, porque eles são tão vigilantes e tão... Que eu faria e faço mesmo. Então, é muito raro aparecer assim, uma sugestão...

24) Mas o modelo de OS é pré-estabelecido pelo estado?

Sergio de Freitas: É, pelo estado. Existe o mesmo modelo para saúde, por exemplo. É o mesmo modelo de Oscip, OSs, Organizações Sociais...

25) Desde o início do museu já se formava um corpo técnico de trabalhadores?

Sergio de Freitas: Desde o início já existia. Aqui, eu sempre coloquei nós como administradores, uma pessoa responsável, de alto nível, responsável pela parte técnica. E outro que eu pegava era uma pessoa de arte, de bom gosto, para que a coisa saísse bonita. Então, é um par técnico, outro de arte, um cenógrafo de bom nível. Foi um par. E mais nós, que dizíamos, "isso vai agradar, isso não vai agradar, isso é complicado demais, isso não é..."

26) E esse nós era quem, Sergio?

Sergio de Freitas: Esse nós era eu e mais umas poucas pessoas. Basicamente eu.

27) Essas pessoas já eram divididas em setores?

Sergio de Freitas: Sim, já eram divididas em setores.

28) O senhor lembra quais eram?

Sergio de Freitas: Ah, não lembro assim... Mas tinham alguns setores aí...

29) E antes de inaugurar o Museu, foram feitas visitas de controle, para avaliar as instalações?

Sergio de Freitas: Não, não. Foi um ano! Não dá nem tempo! Foi rapidíssimo. No final, você pode usar essa frase aí, nós custamos um terço do Museu do Futebol, foi feito em um quarto do tempo. Custamos um terço, fizemos em um quarto do tempo e com o dobro da área. E uma coisa mais complexa... Que o Museu do Futebol não, que o Museu da Língua Portuguesa.

30) Eu queria saber como foi a inauguração do Museu? Quais as principais realizações nesse dia?

Sergio de Freitas: Não, não fizemos nada. Abriu aqui e todo mundo visitou.

31) Só abriu e visitou?

Sergio de Freitas: Abriu e visitou. Não fizemos foguete, não fizemos festa nenhuma não. Sou contra essas coisas. Não tem frescura não. Aqui é trabalho, abaixa a cabeça, trabalha, tem alguma opinião, vamos ouvi-la, vamos discutir, vamos pra frente. O dia da inauguração, abre e bota os alunos aqui dentro, fala e tal, e é isso aí.

32) E você lembra de como foi a cobertura da mídia nesse primeiro momento?

Sergio de Freitas: Foi muito boa. Mas o Catavento levou tempo pra pegar. Hoje ele pegou, teve 87 mil visitantes em julho [de 2015]. Não vou dizer que são espontâneos, porque a mídia faz muita propaganda do Catavento, sem que a gente... Nós chegamos até a colocar anúncio, numa certa altura, uma coisa que pouca gente faz, mas nós fizemos... Como um pequeno, muito pouco fizemos isso, mas como um esforço pra tornar o Catavento mais conhecido. Quer dizer, hoje é um sucesso.

33) E qual foi o principal objetivo que o senhor traçou para o Catavento quando ele foi criado?

Sergio de Freitas: É... O jovem visitar e receber em cada instalação ou um ensinamento simples ou ficar com uma perplexidade que o fizesse buscar mais informações.

34) Então, o público a ser atingido nesse momento é o jovem...

Sergio de Freitas: Sempre, sem dúvida. O jovem, mas queremos atingir até a faixa menor e também o adulto. Porque o adulto vem aqui e se diverte a beça. Uma das coisas que mais eu gosto de ver é o pai explicando ao filho. Tem a vontade disso aqui, você vem nas férias... Agora não, né, é uma visita mais de escola, mas nas férias é uma visita individual, tem muito. A coisa que eu mais gosto é pai ficar ali... Na verdade é isso, até... Mas vale o esforço (risos).

35) E quem foram os primeiros diretores aqui do Museu e como eles foram escolhidos para esse cargo?

Sergio de Freitas: Teve vários diretores... Teve a Sueli [Sueli Bresciani, ex-diretora do setor Educativo do Catavento], teve o... Esqueci o nome dele. [silêncio] Ah, teve vários... Mas eu diria que o diretor que realmente ficou pro aqui, foi o Alberto [Alberto de Lima, diretor executivo do Catavento], que tocou, toca a nossa parte administrativa e também a parte de conteúdo.

36) E na escolha destes diretores, eles tinham algo a ver com esse universo das ciências?

Sergio de Freitas: É... Da ciência nem tanto, tá? Eu tentei bastante entregar o Educativo, mas o Catavento, ele tem uma linguagem muito própria. Então, normalmente, a pessoa que vem pra cá, vem com uma moldura acadêmica. E o Catavento não tem um modelo acadêmico como sua diretriz. Quer dizer, nós aqui temos que falar uma coisa pequena, interessante, que instigue a pessoa, não tem que dar uma lição completa sobre aquele tema. E as pessoas acham, os acadêmicos, muitos acham isso... Quer dizer, minha batalha aqui sempre foi contra os acadêmicos que não entendem... É natural até, não estou fazendo uma crítica não! Que a linguagem do Catavento é como o filme... Há pouco eu estava falando, é pontual. Explica uma coisa e não explica a outra. Você não pode aqui querer ensinar o universo, por numa sala aqui de 100, 150 metros quadrados, 200 metros quadrados, não dá. Você pode explicar aqui que "Olha, nós somos esse pontinho aqui dentro desse mundo que é a Via Láctea. E a Via Láctea é um pontinho dentro deste universo fantástico que aqui existe. Então, as tentativas acadêmicas de direção geral, elas não foram assim, brilhantes. Porém, claro que eu respeito a academia, claro que eu respeito a academia.

37) Outra coisa que eu queria saber é sobre o número de visitantes, que todos os anos aumenta bastante...

Sergio de Freitas: Aumenta bastante, porque nós, hoje, somos... Praticamente você não encontra ninguém que não conheça o Catavento, que o parente não tenha visitado. E mais outra coisa: a gente procura também, além dessa parte, passar um conteúdo, assim, social. Você vê o Catavento todo limpinho, o jardim é bonito, tem carpa lá no pátio, a locomotiva é bacana, do cara ver lá, tirar fotografia... O banheiro é limpo. Quer dizer, nós achamos que você pode dar um exemplo social. Assim, eu estou falando do Catavento, mas as Fábricas também são assim. Você vai lá, tudo limpinho, tudo organizado, tudo funciona, tem horário, tem chefe, tem fiscalização, tem não sei o que... Tudo funciona! Que eu acho que não é a maneira pela qual a sociedade brasileira, em geral, vive. Agora, eu fiquei maravilhado com esse exemplo lá do Piauí. Bom, uma escola espetacular. Já foi assim, Ceará também, tem coisa muita interessante no Nordeste. Então, você tem que... Tem coisas boas, mas a média do Piauí é óbvio que é fraca. Então, é preciso dizer ao cara que é possível fazer uma coisa boa.

38) E a quais fatores você associa esse aumento do número de visitantes? Os meios de comunicação tem algo a ver com isso?

Sergio de Freitas: Não, não, primeiro que o Catavento é interessante mesmo. Não me lembro de um cara que tenha vindo aqui e "Não, que porcaria!", nada disso. Ele é bem feito, foi apoiado... Não é que nós inventamos, nós nos apoiamos em ideias que existem no mundo inteiro. Tem 400 museus de ciência pelo mundo, então a gente copiou, fez brasileiro, quer dizer, aqui não tem nada estrangeiro. Em outros museus aí tem coisas que vieram do exterior, nós não, praticamente tudo, tudo, tudo foi feito aqui no Brasil.

39) E dentro ainda desse sentido do crescimento da visitação, como você avalia o papel dos meios de comunicação?

Sergio de Freitas: Muito forte, muito forte. O meio de comunicação foi vital. Eu acho que nós temos uma coisa interessante e o meio de comunicação gostou da coisa, a população gostou, então ela fez o trabalho aí de... E outra coisa, a gente aqui esse ano nós não estamos tendo, mas durante cinco anos... Não estamos tendo por economia, porque a gente está num ano... Poxa, caiu a arrecadação, com esse desastre todo, a economia... A indústria caiu 6% esse ano em relação ao ano passado. A participação da indústria caiu para 11% no PIB brasileiro.

40) E em relação a essa crise, como o Catavento tem passado por esse momento?

Sergio de Freitas: Passado bem. Claro que a gente fez ajustes... Fez ajustes, é óbvio. Não tem aquele dinamismo para novas instalações que a gente tinha, mas a operação está absolutamente normal.

41) E o Museu tem procurado acessar outras formas de fomento que não a Secretaria?

Sergio de Freitas: Tem. Temos ido ao setor privado, A Bayer tem nos ajudado bastante. Estamos indo a outras empresas aí, a gente tem possibilidades aí...

42) E você acha que estas parcerias com o setor privado tendem a ser a tônica desse momento?

Sergio de Freitas: Pode ser que seja um caminho até definitivo. Não no básico. O básico sempre é o estado que vai proporcionar. Você vê que o nosso êxito foi feito sem visitação das escolas públicas, agora em julho, pois estão de férias. Foi êxito no sentido das famílias saberem, achar que o programa é legal. Vem aqui, trazem para um lugar seguro, a criançada brinca aqui a vontade, tem uma alimentação... Quem quiser aqui tem uma lanchonete simples, mas decente. Tem um jardim bonito, tem lugar de estacionamento, é relativamente barato, não é?

43) E como você caracteriza o Catavento hoje em dia? Ele seria um museu, um centro de ciências, que categoria você daria a ele?

Sergio de Freitas: Sempre rejeitei, sempre rejeitei isso porque havia a ideia de fazer pesquisa... Imagina se eu vou fazer pesquisa! Tem a USP aí, aquele colosso maravilhoso, excelente corpo docente. Intelectualmente são extraordinários. Não vou... Tem Instituto Biológico, tem institutos específicos pra isso. Isso aqui é uma coisa muito mais simples. Quer dizer, você, pra partir pra esse lado, teria que montar uma outra estrutura, não tem nem área, nem espaço, nem pessoal. Então, é isso que eu não faço. Você tem que saber o seu tamanho, o que você vai fazer.

44) Mas você não categorizaria o Catavento como centro de ciências, mas e como museu?

Sergio de Freitas: Também não. Também não é bem um museu, porque um museu envolve muita peça antiga. Basicamente, o museu dá logo uma conotação de histórico e coisas desse tipo. Nós temos peças antigas que no início até eu tive dúvidas em aceitá-las ou não aqui no prédio do Catavento, mas depois a gente bolou

esse sistema em que elas ficaram, muitas delas, decorativamente, no exterior, e ficou um espetáculo. O casamento... Você vai, por exemplo, ao *Deutsches Museum*, em Munique, eles tem muita máquina antiga. Vai no *British Museum*, na parte do *Children Museum*, lá na Inglaterra, tem. Na França tem, mas eles lá tem, sei lá... Bota lá uma locomotiva de *Stephenson*, a primeira locomotiva. É a própria! Você vê o laboratório do Lavoisier! É o próprio! Parece que o Lavoisier saiu dali... Aqui no Brasil nós não temos muito essas coisas. A ciência no Brasil acompanha muito a parte do exterior. Você não tem, assim, muita coisa original pra mostrar. E, por isso, quando você tem essas locomotivas aí, que foram do passado, evidentemente, elas não são a primeira locomotiva e tal, mas tem um grande banho de história sobre elas. A gente deu, assim, um efeito decorativo, as crianças saltam aqui, adoram subir na locomotiva, tirar foto lá em cima. O avião, que está aí, é uma maravilha, ficou super bem aqui.

45) Então, se o Catavento não é museu nem um centro, como é que você chamaria ele?

Sergio de Freitas: É diferente. Eu não quero dizer diversão também, porque a gente tem um propósito educacional. A melhor palavra aqui para o Brasil ainda é museu. Eu só chamo a atenção de que não é um museu no sentido tradicional, porque você interage muito e não tem coisa velha. O grosso que está aqui é tudo novo. E a gente vai, tem um programa acelerado aqui de mudança também. Mas pesquisa zero aqui dentro. Nós não temos... Antes de mais nada você precisa ter gente pra isso. O nosso objetivo não foi esse.

46) E você acha que o museu segue cumprindo o mesmo objetivo inicial para o qual ele foi projetado ou alguma coisa mudou no meio desse processo?

Sergio de Freitas: Segue. Alguma coisa, vamos dizer assim, evolui, por exemplo, a simplicidade. Texto muito grande não funciona. O cara está passando aqui duas horas, três horas no Catavento, está com filho, com a criança, o professor com os alunos... Ninguém mais lê texto longo.

47) A linguagem, então, se transformou em uma linguagem mais econômica...

Sergio de Freitas: Muito, muito mais econômica. Hoje, nós estamos refazendo a seção de DNA, vai ficar pronta aí por outubro, novembro, mais ou menos, e vai ser muito mais eficaz do que a que está aí, que foi feita por um grande especialista, mas está num formato que eu acho que está muito ruim.

48) Chegando às últimas questões, como você avalia a imagem do Catavento junto da sociedade?

Sergio de Freitas: Eu acho que está excelente, excelente. Eu fico muito feliz, porque a repercussão que eu... Pessoas que vem de todos os níveis, simples, mais informados, menos informados... Porque a pessoa vem aqui, ela passa momentos agradáveis. E eu gosto que ensinem coisas e tal, e também tem os complementos... Bom... O jardim é bonito, você pode sentar na sombra, você tira fotografia em cima da locomotiva, o banheiro é limpo, o estacionamento funciona... Aqui a gente faz muita questão que tudo funcione. A Aline [Aline Luiza Campana, gerente de visitação] é uma pessoa fundamental, porque ela controla a operação, eu diria assim, de Visitação do Catavento.

APÊNDICE C**ENTREVISTADO:** Alberto de Lima ¹⁷¹**IDADE:** 61 anos**ESCOLARIDADE:** Superior Completo**PROFISSÃO:** Economista**LOCAL DE TRABALHO:** Museu Catavento Cultural e Educacional**POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO):** Diretor Executivo**TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU:** 6 anos**ENTREVISTADA:** Rosângela Ogata**IDADE:** 50 anos**ESCOLARIDADE:** Superior Completo**PROFISSÃO:** Advogada**LOCAL DE TRABALHO:** Museu Catavento Cultural e Educacional**POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO):** Diretora Adjunta**TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU:** 4 anos e meio

1) Conte, sucintamente, os principais momentos de sua trajetória profissional antes de iniciar seu trabalho no Catavento Cultural. Como essa trajetória o auxiliou na construção de sua carreira no Museu?

Alberto de Lima: Eu fui de área técnica financeira de banco, depois fui superintendente comercial. Área técnica financeira de banco me ajuda diretamente aqui no Catavento, porque eu estou mais responsável pela administração e gestão financeira, junto com a Rosângela. Atuo no setor financeiro, tenho experiência no setor financeiro e atuo basicamente na gestão financeira e orçamentária do Catavento. Ou seja, o Sergio [Sergio Silva de Freitas, presidente do Conselho de Administração da OS Catavento] fica cuidando mais da parte expositiva e eu e a Rosângela mais da parte financeira.

Rosângela Ogata: Eu vim também de empresas privadas, com histórico de cargos administrativos, sou advogada por formação. Então isso, aqui no Catavento, me ajuda não só a cuidar da área financeira com o Alberto, mas também da área jurídica, que está sob minha responsabilidade hoje em dia, e de todos os trâmites que a gente tem que tocar junto às Secretarias, a órgãos fiscalizadores, respostas a

¹⁷¹ Entrevista realizada em 06 de agosto de 2015, na sede do Museu Catavento Cultural e Educacional.

Tribunais de Contas... A gente presta contas, né, de maneira bem formal para o governo mesmo.

2) Quais as principais responsabilidades do setor que gestam no Museu? Como o Museu é dividido em relação às funções administrativas? Com quantos funcionários o setor conta?

Alberto de Lima: Eu acho que uma coisa que sintetiza bem a visão do Catavento, ela sintetiza bem a nossa responsabilidade, é a nossa missão: "apresentar e divulgar ciência, tecnologia e cultura e ser reconhecido pela população infantil, juvenil e adulta como espaço de referência nacional". Essa é a nossa missão, que é basicamente aproximar crianças e jovens do mundo científico, despertando a curiosidade, transmitindo conhecimento básico e valores sociais por meio de exposições interativas e atraentes. O Catavento, enquanto museu, eu acho que são essas duas referências maiores, que é o nosso norte.

Rosângela Ogata: Agora, em relação à área administrativa e financeira, Thiago, a gente está com cerca de 30 pessoas, depois te passo. Mas eles estão divididos em que áreas? Financeira, Contábil, Administrativa de Compras, Administrativa de RH, Jurídico, Prestação de Contas e Arquivo. Porque é como a gente precisa dividir a área do setor financeiro. A gente não está nem tocando em área fim, que é Educativo, área de Arquitetura... É especificamente a área administrativa e financeira que faz o que? Que cuida do pagamento, das obrigações de todo o Catavento e não só do Museu, como da OS que cuida da administração das pessoas que trabalham não só no Museu, mas também na OS, no que tange a departamento pessoal, registros profissionais, acompanhamento...

Alberto de Lima: Inclusive, nós temos a responsabilidade das cinco Fábricas de Cultura...

Rosângela Ogata: Só o Museu está com 200 funcionários, de 180 a 200, mas o Catavento OS tem 600 funcionários, então, a gente não pode esquecer que a estrutura da OS atende não só ao Museu Catavento e, nisso, o Alberto e eu administramos a OS e não só o Museu. Então, a gente cuida não só dessa missão e visão do Catavento, mas também das Fábricas de Cultura que tem outros propósitos diferentes do Museu.

3) E são cinco Fábricas de Cultura?

Rosângela Ogata: Cinco Fábricas de Cultura, na Zona Leste, voltadas à formação cultural. Então, a área administrativa e financeira tem... As áreas de atuação são muito parecidas com qualquer área administrativa e financeira de qualquer

empresa de médio a grande porte: RH, Jurídico, Compras, Financeiro, Pagadoria, Tesouraria, Administração das Contas Correntes... Então, tudo isso é muito parecido. E a estrutura, a gente entende que é bastante enxuta, não é, Alberto?

Alberto de Lima: Por se tratar de uma Organização Social, a gente tem aqui um regulamento de compras, que a gente precisa dar cumprimento com esse regulamento, porque os recursos são verbas públicas. Então, há um certo rigor na gestão desses recursos.

4) Então, o modelo de gestão adotado é a Organização Social. Em termos gerais, como funciona esse modelo?

Rosângela Ogata: A Organização Social é uma entidade civil sem fins lucrativos que, depois de atender determinados requisitos, ela se qualifica como OS. Ela não nasce como OS. Ela primeiro nasce como uma associação civil sem fins lucrativos com um determinado propósito. No caso do Catavento, a associação nasceu com o propósito de gerir o Museu, naquele momento em 2007, nos primórdios da OS do Museu. Então, a Associação foi criada, cumpriu os requisitos para obter a qualificação como OS pelo Ministério da Justiça. Tem uma lista exaustiva de requisitos. Cumpridos os requisitos e virando uma OS, adquirindo essa qualificação, ela pode celebrar Contrato de Gestão com o Estado. O Governo do Estado de São Paulo admite a atuação das OSs em cinco vertentes, acho que é Educação, Cultura, Saúde, Assistência Social... Tem um determinado foco. Então, na área da Cultura, a Associação se qualificou como OS pra poder celebrar Contrato de Gestão, pra poder administrar o Museu. Porque é o meio que o Estado tem para entregar para a um ente privado a administração de um equipamento público, mediante um contrato com obrigações claras, que tem que ser cumpridas, sob pena de você perder o contrato. Então, o contrato tem 40 páginas, com diversas obrigações, metas a serem cumpridas, responsabilidades dos administradores, um plano de trabalho absolutamente concensado com as áreas responsáveis no governo e aqui... Então, esse contrato de gestão delimita o que? A atuação da OS. Então, apesar de não sermos administração pública direta, a gente se submete a muitas regras da Administração Direta. Por exemplo, temos que usar a concorrência, usar por analogia a Lei 8.666 [Lei nº 8.666, de 21 de junho de 1993, que "regulamenta o art. 37, inciso XXI, da Constituição Federal, institui normas para licitações e contratos da Administração Pública e dá outras providências."]. Então, o modelo das OSs veio, pelo menos é o nosso entendimento, em grande parte das OSs que hoje existem, ele veio trazer agilidade do governo na gestão de equipamentos públicos que ele não teria condição, nem pessoal, nem recursos para gerir diretamente. Por que ele, se fosse

contratar 200 pessoas pra tocar esse Museu, ele teria que abrir concurso público, teria que fazer licitações para qualquer compra de lápis e caneta. Então, o modelo de OS trouxe uma agilidade. É um modelo em que se transmite para um ente privado algumas atribuições que, sim, são do Governo do Estado, não deixam de ser, mas a gente responde ao governo entregando um produto que é o que? Atendimento ao público com qualidade, com excelência, com economicidade e transparência.

Alberto de Lima: Tem um exemplo que eu gosto também de dar. Imagine o seguinte: você pega uma licitação pública, aí você pega o leque de espaços culturais que tem em São Paulo, por exemplo, que eu acho que é uma excelência nessa área de gestão. Você pega aqui, você tem uma Pinacoteca, olha o Catavento, museu de ciências, olha o MIS, Museu da Imagem e do Som... A grande questão é a seguinte: a gestão pública teria capacidade, tecnicidade para tocar projetos dessa natureza, nessa especificidade?

Rosângela Ogata: O modelo de excelência das OSs, ele se reflete na gestão dos equipamentos que o Alberto citou - Pinacoteca, Catavento, MIS - que estão estourando de visitação, que tem reconhecimento do público não só na qualidade das exposições, como na temática e na organização dos espaços, em contraponto, por exemplo, ao Museu do Ipiranga, que está fechado e vai ficar fechado até 2022 e é gestado diretamente pela USP. Quer dizer, o que a gente pode dizer? O exemplo fala mais alto do que qualquer palavra...

Alberto de Lima: A preocupação minha e da Rosângela de colocar uma certa ênfase para você é porque há uma discussão política em torno da figura da OS. Porque quando, na verdade, por exemplo, na figura da OS, se a pessoa não corresponde, você demite, você contrata, você demite, você contrata uma exposição... Como agora, está acontecendo aqui uma exposição a ser feita para o DNA, você contrata um profissional por fora. Então, você tem uma agilidade. Em um ano e meio o Catavento estava de pé.

Rosângela Ogata: Em um terço do tempo, com metade dos recursos que o Museu da Língua consumiu.

5) Então, essa agilidade e capacitação técnica seriam vantagens da OS. Quais as desvantagens vocês apontam nesse modelo de OS hoje em dia, se existe alguma?

Rosângela Ogata: Eu acho que não dá para chamar de desvantagem, porque acabou virando a nosso favor, que é justamente ter a transparência na Prestação de Contas. Você tem que atender ao princípio da economicidade, provar que aquilo que

you are doing is, in fact, more economical than what would have been done by the Public Administration, it is boring, it gives work, but it is what guarantees our success.

Alberto de Lima: In a private company, you want to hire a specific service. You go, you choose, you hire quickly, to your choice. Here, I do a bidding. If, what I desire to execute the work is not the cheapest, I have to justify technically because I am going to hire, right? In the Public Administration, as a rule, you get the cheapest, which is not always the best. We have examples here, contundent, here in Catavento, when the works are executed directly by the Secretariat, gross errors were committed, because you hired the cheapest and... In the case of OS, this disadvantage, this is a problem, because it takes me time, but I have the advantage of being able to decline the cheapest in favor of a better quality, getting a higher value, incurring a higher expense, since it is properly justified, technically justified.

Rosângela Ogata: And also, people think that people are obsessed with the Auditoria, right, Alberto? It is a disadvantage, in a certain way, you have to attend five or six audits a year, right. But it is also good because you perceive that you are getting attention with public spending, that people are attentive to how it is being used, that the people are attentive to how public resources are being used. Who would expect that to happen in all instances and not only in the scope of OSs. The feeling that people have is that OSs are much more audited, much more audited, with a much more critical look than the proper Government of the State or the proper Federal Government, even worse... So, it is a disadvantage, because you always have to remember that people are talking with auditors the whole time, that people have that... People have the conviction that what they are doing is the right, it is the most economical, it is the best for public resources, but I need to prove it, and this is good because it forces us to also look for support and backing to answer or to defend a position. It gives work, it gives work. It is good, it is very good.

Alberto de Lima: But, even so, it is faster than the Public Administration.

Rosângela Ogata: Faster... Even so, people manage to do it in less time and with less money than the proper Public Administration. There is a discussion there in the secretariats, in the proper government... "But, how is it that you can prove that what the OS is doing is more economical than what the Government would do?". It is only to compare results...

Alberto de Lima: There are data here that clearly show this. The cost per visitor, in the universe of Social Organizations, it is cheaper than, for example, the MAC, which is direct...

6) A gente tem acesso a essas informações?

Rosângela Ogata: Tem, eu acho que eu tenho a atualização da Claudinéli [Claudinéli Moreira, da Coordenadoria de Controladoria e Monitoramento da SEC SP] do ano passado, se não me engano. São dados antigos... Você tem custos assim, você vai ver... O Museu de Zoologia da USP eu acho que custa R\$ 140,00, um visitante único, e o nosso aqui está batendo em R\$ 30,00.

7) Como se dá a relação da OS com a Secretaria da Cultura e com a Secretaria da Educação? São ambas que gestam aqui o Museu?

Rosângela Ogata: Não, agora é só a Cultura. Historicamente, a Educação participava, desde o início, no custeio da operação do Catavento, mas este ano especificamente agora de 2015, a Educação tirou totalmente o pé. Ontem recebemos a comunicação de que ela não vai celebrar convênio conosco esse ano, portanto nós não vamos atender os alunos das escolas estaduais com visitas monitoradas, lanche e ônibus, como historicamente sempre recebemos. Mas até então, né, Alberto, a gente vinha recebendo cerca de 140.000 alunos por ano, só da rede estadual, sem contar os outros que nos procuram ao longo de todo o ano, por isso a gente conseguiu atender 500 mil visitantes. Mas, a Educação até então, ela meio que participava com 60% dos nossos recursos ao ano e a Cultura com os outros 40-45%. Variava um pouco, 55-60%, 45-50% para a Cultura. Só que aí, de dois anos para cá, os recursos da Educação foram diminuindo gradativamente. Eles foram direcionando para outras coisas e nós fomos buscar na Cultura ajuda... "Como é que eu faço para gerir este Museu sem prejudicar a operação? Eu vou precisar de mais repasse, o que eu posso negociar?". Então, hoje a Cultura é o único órgão público que repassa dinheiro para o Catavento, além da Secretaria de Justiça e Cidadania, que temos um convênio também firmado desde 2010, para fazer o restauro de elementos arquitetônicos do prédio, mas só.

8) O Ricardo falou que é o FID...

Rosângela Ogata: É o Fundo de Defesa dos Interesses Difusos e Cidadania. Então, esse fundo está respondendo hoje com um milhão e duzentos mil, que seja. Os outros 10 milhões, que a gente tem, nove milhões e trezentos, na verdade, vieram exclusivamente da Cultura.

9) E existem outras formas de fomento que não as secretarias?

Alberto de Lima: Apoios, apoios pontuais. Sala da Química, Bayer [empresa farmacêutica e química de origem alemã] nos ajudando, vários outros exemplos aí.

Rosângela Ogata: O Borboletário, que a gente conseguiu estabelecer uma parceria com a Prefeitura de Diadema para trazer os espécimes de lá para cá. A *British Petroleum* fez uma exposição sem custos pra gente.

Alberto de Lima: O que está acontecendo? Também é uma informação importante, que as OSs, as Organizações Sociais, esses espaços culturais em São Paulo, no momento sofrem uma contenção de verba, por conta da queda de arrecadação do semestre, afetando diretamente a verba da Cultura.

10) Uma das perguntas é sobre isso... Como um Museu Catavento tem lidado com a crise que está instaurada no setor da cultura? Essa experiência tem levado vocês a estabelecer mais contato com o setor privado pra poder gestar o Museu?

Alberto de Lima: São essas situações que eu estou te colocando, são exposições pontuais, os movimentos de outras salas... A Bayer, por exemplo, que vai apoiar financeiramente a reformulação da sala do DNA. Então, nós estamos buscando alternativas. Muito embora, mesmo no setor privado... Ontem que eu lembrei, que pecado! Eu vi um trecho do Balé Corpo... Essas iniciativas culturais precisam de apoio do setor privado, mas o setor privado também está com o freio de mão puxado, com quedas de faturamento. Tudo tem um efeito em cadeia, né, Thiago?

Rosângela Ogata: Porque quem era o principal patrocinador de coisas culturais era a Petrobrás. A Petrobrás não está podendo mais nada e aí os grupos começam a acessar outras instituições, Itaú Cultural, que está atolado...

Alberto de Lima: No caso do Itaú diminuiu.

Rosângela Ogata: Diminuiu porque não está conseguindo atender, porque não dá para atender todo mundo. Então, a gente tem buscado sim apoios, parcerias com outras empresas, mas o cenário não é nada promissor. A gente está conseguindo assim, trabalho de formiguinha, pegar uma coisa aqui outra ali, mas não é significativo. Se for pensar na operação do Museu, nem se compara.

11) Em relação aos que vocês falaram sobre a Secretaria da Educação, vocês disseram que antes, grande parte dessa verba era alocada para as visitas de grupos...

Rosângela Ogata: Para a renovação do acervo temático também...

12) Hoje em dia, como tem sido alocada a verba, já que só tem a da Secretaria da Cultura?

Rosângela Ogata: Então, o que aconteceu quando a gente teve a notícia de que o convênio ia ser reduzido? Primeiro, a gente começou a reduzir equipe. Naturalmente, se eu vou atender menos gente, eu não preciso de tanta gente para atender menos gente. Então, a gente acabou cortando de 150 estagiários, a gente passou a 110, já na partida. Deixamos de contratar 40. Não é que a gente mandou embora 40 de uma vez. A gente tinha uma fila ali de pessoas para entrar. Para! Tinham 10 ou 8 pessoas que a gente resolveu não dispensar, mas dispensamos. Então, a gente teve que reduzir equipe voltada a atendimento ao público, adotamos algumas medidas de economia mesmo, fortes, não só pelo contexto financeiro, mas até pelo contexto ambiental. Reuso de água, que a gente conseguisse aproveitar a economia de recursos naturais, luz, essas coisas... Lâmpadas mais econômicas. Tudo o que for possível economizar, a gente está economizando, mas a principal medida, que não tem como você, não tem mágica, você gasta menos, é ter menos gente, porque não iria ter público para atender. Só com a redução do convênio a gente vai deixar de atender quase 100 mil alunos. Então, pra que eu vou ter uma equipe, né, esperando de braços cruzados, para pessoas que não vão vir? Então, a gente reduziu, só que adequou o atendimento e passou a atender os outros grupos.

13) E o número de equipamentos e aparatos tecnológicos no acervo, de renovação, isso mudou também?

Rosângela Ogata: A gente parou de colocar coisas novas, né, de um ano pra cá...

Alberto de Lima: Então, não 100%. Teve coisas novas, mas pontuais.

Rosângela Ogata: Muito pontuais e com investimento muito baixo, digamos assim. Não é no mesmo ritmo que a gente vinha de 2013, 2014, que a gente tinha investimentos constantes, cada vez mais, em novas instalações. Então, o que a gente consegue com apoio, a gente põe pra dentro, se for pertinente à temática do Catavento. Agora, se não dá pra fazer, a gente não vai colocar coisas novas. O que a gente conseguiu, foi administrar, né, Alberto, algumas coisas novas que a gente vinha trabalhando ao longo do tempo. Inauguramos o Borboletário agora, então a gente conseguiu trazer coisas novas agora em julho mesmo sem dinheiro, porque o Borboletário vinha sendo fomentado...

Alberto de Lima: Essas coisas novas são muito bacanas... A gente sempre tem coisas novas nos períodos próximos às férias, porque isso tem um efeito em

termos de mídia muito positivo. A estatística é impressionante. O Catavento, nesse último mês, foi citado, no mínimo, cinco vezes nos meios de comunicação por dia...

Rosângela Ogata: Por causa do Borboletário aqui e da programação de Férias, que todas as férias traz uma programação diferente.

Alberto de Lima: Você tem que estar atento a essa coisa nova, porque a imprensa precisa de pauta. Então, tudo o que tem novo, uma nova instalação, chama a imprensa. Então, cinco vezes por dia, Globo, Bandeirantes, a mídia de uma maneira geral, isso é muito importante pra nós... Quase 80 mil em julho...

Rosângela Ogata: 87 mil em julho.

Alberto de Lima: 87 mil visitantes só em julho!

14) O Catavento é um dos museus mais visitados de São Paulo...

Alberto de Lima: E um detalhe, que eu faço questão de colocar: você tem lá no MIS uma visita que superou o Catavento no ano passado, uma visita de grande apelo popular, por exemplo, Castelo Rá-tim-bum.

Rosângela Ogata: E é pontual, não é ao longo do ano, não é?

Alberto de Lima: É pontual, a visita do Catavento é constante.

Rosângela Ogata: É constante ao longo de todo o ano, é consistente no que se refere ao público, porque a gente tem sempre aquele público escolar, infanto-juvenil, com pais e crianças... Castelo Rá-tim-bum teve aquele boom de crianças e jovens adultos saudosistas... Agora, o Truffaut que está lá, não tem esse apelo todo. É lindo, mas não tem.

Alberto de Lima: É linda a exposição, fui lá ver, muito bacana, muito legal lá, mas é um nicho muito específico...

15) E a que fatores vocês atrelam esse alto e constante índice de visita?

Alberto de Lima: Eu diria a você o seguinte... Eu acho que o que você vê aqui, nitidamente, especialmente aos finais de semana, você vê os pais... Especialmente finais de semana e férias... As famílias, de maneira geral, procurando uma recreação associada a um aspecto cultural e educativo. Então, o Catavento conseguiu conciliar essas duas coisas. E, uma atratividade até certo ponto lúdica, para esse público jovem, infanto-juvenil, e cultural. Eu não esqueço da frase que eu ouvi do menino saindo daqui e falando: "Ô, papai, isso aqui é mais legal que o Playcenter". Isso deve ter sido muito gratificante para o pai ouvir isso. Quando o Sergio [Sergio Silva de Freitas, presidente do Conselho de Administração da OS Catavento] estava implementando, tocando o projeto e me botou pra trabalhar aqui, na primeira vez...

Rosângela Ogata: Não botou fé... (risos)

Alberto de Lima: Um ambiente científico, cultural, para o padrão de educação do Brasil, estava e ainda está. Eu não acreditava no projeto, Thiago, sinceramente, não acreditava, não dei bola. Aí ele insistiu muito, "tem que conhecer, vem conhecer, vem conhecer...". E você se encanta quando você vê! E há uma preocupação também da parte educacional, do Educativo, que você bem sabe, e eu estou vendo essa luta aqui agora, de você tornar temas complexos, acessíveis à grande maioria da população... Eu acho que esse é o pulo do gato...

Rosângela Ogata: Eu acho que esse é o pulo do gato, eu também acho...

Alberto de Lima: Eu sou fascinado por aquele tema do...

Rosângela Ogata: Bóson de Higgs?

Alberto de Lima: Bóson de Higgs... Eu fico impressionado com aquilo, pra onde está indo o conhecimento da Física, né. Mas é tão fascinante quanto complexo. Como é que você explica isso, numa linguagem jornalística, simples? A Sônia Lopes está com o Sergio começando a Sala do DNA. Como fazer desse tema tão interessante, mas também tão complexo, ele ser acessível e interessante ao grande público? O Sergio é obcecado com esse desafio.

Rosângela Ogata: Acho que uma das coisas, Thiago, na minha opinião também, que ajuda o Catavento a ser o que é hoje, primeiro: ele foi idealizado por pessoas apaixonadas. Segundo, essas pessoas apaixonadas foram atrás de gente que sabia o que estava fazendo.

Alberto de Lima: E foram ver o que tinha de melhor no mundo também...

Rosângela Ogata: Foram atrás de referências no mundo inteiro em museus de ciências, foram atrás de pessoas especializadas em cada tema... Então, a gente tem parceira com a Faculdade de Medicina, com a Unicamp, com a USP, com a PUC...

Alberto de Lima: Tem o pessoal do LSI...

Rosângela Ogata: Não são amadores, não são curiosos, são pessoas que estudam os temas a fundo. A própria Sonia Lopes [Profa. Dra. Sônia Godoy Bueno Carvalho Lopes, do Instituto de Biociências da USP]! Ela tem quanto livros publicados? Então, eu acho que casou o que? A paixão pelo tema com a busca por pessoas que, de fato, sabiam o que estavam fazendo, e com um jeito de fazer muito cartesiano, que é a característica mesmo do Catavento... Tem que trazer pra dentro, tem que trazer de um jeito fácil, objetivo, didático, tem que ter roteiro pré-definido, porque se não as pessoas ficam soltas, e trazer os grupos monitorados com roteiros com atendentes, monitores que saiba o que estão falando... Você não pega um curioso pra falar porcaria, é um estudante da área...

Alberto de Lima: É isso que eu acho muito legal... A Aline hoje está controlando essa parte. Essa monitoria específica, quem está fazendo Física está falando ali no Engenho, ele tem um certo prazer em falar daquilo que ele conhece. Então, é uma coisa prazerosa. A gente tem recebido vários elogios aí de atenção de monitores... Surpreende, realmente surpreende.

Rosângela Ogata: Então, quem vem durante a semana em uma visita monitora com a sua escola, de repente, e se encanta, vai falar com pai, com a mãe, com o tio, com o sobrinho, aí os pais falam com outros familiares. Então, o efeito boca a boca é muito positivo, mas isso também só se sustenta por causa desse trabalho de formiguinha que a gente vai fazendo...

16) Na entrevista com a Aline Campana, ela fala um pouco sobre esse efeito do boca a boca na visitação do Museu. Relacionado a isso, eu queria fazer uma pergunta sobre a imagem do Museu. Como vocês acham que o público compreende essa imagem que o Catavento construiu nesses seis anos? Qual é a intenção dessa atual gestão do Museu na construção dessa imagem? Ou seja, que tipo de Museu vocês gostariam que o público percebesse, com quais funções, e o que vocês acham que o público percebe?

Alberto de Lima: Deixa eu só falar uma coisa aqui... Você começou com uma palavrinha aí que foi inevitável... O Sergio bem sabe, e você deve se recordar da época... A gente gostaria de não ser chamado de Museu.

Rosângela Ogata: Aham (risos).

Alberto de Lima: Porque o que tem aqui é de coisa muito atual, é científico, e tal tal tal... Mas o "museu", entrou a palavrinha "museu", por conta da mídia. Como é que as revistas semanais iam nos classificar?

Rosângela Ogata: Passeio?

Alberto de Lima: O que nós somos? Passeio? Entretenimento? Mas, em todas elas, tinham seus blocos definidos nas datações museológicas aqui de São Paulo... Então, "museu".

Rosângela Ogata: E estamos ligados à Unidade de Museus.

Alberto de Lima: Estamos ligados à Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico. Hoje, há uma percepção de que o Catavento, museu de ciência, não é propriamente um museu de coisas antigas, há uma percepção clara de que... Já peguei táxi e o taxista falou: "Lá tem umas coisas interessantes...". Já ouvi de taxista! Me falou do avião, que está ali, na parte do Engenho... Há uma associação do Catavento, muito clara, com o acervo científico, e não museológico. O que está aí fora, só está aí fora porque foi pedido. Está aí, e tem a ver, de uma certa forma, com a

engenhosidade do homem, a capacidade de criação do homem, e por isso está aí. Mas hoje, o que está dentro, há uma percepção clara da população, que é um espaço de ciências, de conhecimento de ciências. É nesse sentido que a gente tem trabalhado, e a mídia explora muito este lado, de uma maneira muito feliz. Isso eu acho que é uma grande contribuição que a mídia dá pra nós, da exploração do conteúdo enquanto conteúdo científico, isso já colou, já colou. O Sergio quando dizia: "O Catavento já colou, já pegou". Porque, realmente, nas férias, já pegou e há essa associação muito clara por parte de pais e visitantes, do entretenimento mais focado na questão científica e cultural.

Rosângela Ogata: Tem uma questão, que é importante a gente lembrar. Acho que a gente está, nesse momento, justamente desenhando um Museu... Museu, olha! Ops! Um espaço que a gente quer ter pro futuro, porque a gestão precisa continuar, daqui a pouco vai ter que renovar contrato de gestão, o próprio modelo é muito recente. Eu acho que a própria Cultura precisa entender o que ela quer das OSs e dos equipamentos que ela administra, mas nós, eu, especialmente, quando eu penso no Catavento, eu penso no desafio que vai ser você manter a atratividade desse espaço em relação às constantes descobertas científicas, como é que você continua fazendo a coisa girar, porque amanhã ou depois, detona mais um planeta, amanhã ou depois descobrem que o Bóson não é a última partícula... Como é que a gente vai atualizando essas coisas sem deixar de ser didático e fácil de entender e sem também entrar na vertente, que às vezes a Secretaria fica pegando no nosso pé, falando que a gente deveria ter um departamento de pesquisa científica... Eu não sou entidade educacional, eu não sou entidade científica, eu sou cultural...

Alberto de Lima: Você se lembra que o Sergio colocava essa coisa de instigar, de despertar o interesse pela coisa do conhecimento científico...

Rosângela Ogata: A gente quer abrir, né, a gente quer abrir o paladar das pessoas para as coisas novas, mas não quer falar "Você vai aprender a cozinhar esse quitute!". Não! A gente quer dar uma degustação do quem de bacana no mundo científico para a pessoa ter um verniz. Ele vai se formar na faculdade, no instituto de pesquisa... Não vou montar um departamento de pesquisa... Você concorda, Alberto?

Alberto de Lima: É claro.

Rosângela Ogata: A gente vai montar um departamento de pesquisa, com cientista, pra que? Com que dinheiro, com que recurso? E voltado para que, se meu público é o público que vem ao espaço cultural obter entretenimento com cultura?

Alberto de Lima: Thiago, deixa eu falar uma coisa pra você, que eu gosto muito de discutir essa questão da OS, que é uma coisa apaixonante que a gente está vivenciando aqui, eu e a Rosângela, e a gente sabe o contraponto político que se tem

na percepção da figura da OS. Um exemplo que me toca assim, muito próximo, de eficiência na figura de uma execução social, ou seja, uma Oscip, que é uma prima da OS, é um exemplo aqui de São Paulo. A Orquestra Sinfônica de São Paulo é uma organização social, um início de Fundação... Não, não, desculpa... A Orquestra Sinfônica Municipal, a municipal é feita por licitação direta, funcionários públicos. Sabe o que acontecia no Teatro Municipal, na Sinfônica Municipal? O músico saía, isso minha filha presenciou tão logo veio dos Estados Unidos, saía do concerto, pegava o seu violino, seu violoncelo, colocava no armário e ia embora pra casa. Ao longo do tempo, o padrão da orquestra caiu tanto, tanto, tanto, que era coisa de mesmo leigo perceber problema de afinação, etc etc. Essa era... Quando foi feita a fundação pra Osesp [Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo], a OSESP enquanto organização social, foi promovida uma seleção... 90% desses músicos caíram fora... Foi um rebuliço! Aí criou-se todo um status, convocação, testes, etc etc. Lá em Minas, a Filarmônica de Minas, que hoje, seguramente, é a segunda melhor orquestra do país, os músicos fazem teste a cada quadrimestre. A minha filha estuda sábado e domingo direto, porque sabe que, se não estudar, no próximo teste vai cair fora. Então, eu acho que essa flexibilidade que dá pra gestão buscar qualidade naquilo que está se propondo a fazer, é o grande trunfo da Organização Social. E eu fico imaginando, na esfera governamental, implementar tantas frentes culturais, específicas, nichos, digamos assim, não há competência para isso, não há... Eu sou apaixonado, por isso que minha vida profissional foi toda no setor privado, eu via isso, essa capacidade de fazer, essa capacidade de realizar, capacidade de organizar... Você poder selecionar profissionais, melhorar... "Aqui não vai porque é concursado, não mexe aqui que é concursado, férias prêmio, não sei o que...". Não funciona! A coisa vai, vai, vai, você começa a ter uma decadência do ponto de vista de qualidade inevitável, entendeu? Eu só insisto nisso porque é um tema polêmico, muito embora junto ao STF, a figura da Organização Social está consolidada, reconhecida.

Rosângela Ogata: O próprio Governo Federal já celebrou com a Cinemateca, é uma OS Federal já.

Alberto de Lima: Pra fazer funcionar a Cinemateca, conformaram a Cinemateca numa Organização Social.

Rosângela Ogata: Acho que tem uma OS de tecnologia também... O próprio Governo Federal está mudando um pouco esse olhar sobre a OS, que no começo eles achavam que era uma coisa privatista, né, está terceirizando a ação do estado. Eu acho que não, eu acho que o Estado não tem como fazer as coisas acontecerem se não contar com a sociedade organizada assim.

17) Vocês falaram um pouco da forma como entendem o Catavento, mais como um espaço de ciências que como um museu. Nesse sentido, gostaria que vocês falassem mais sobre o que vocês acham que diferencia o Catavento dos demais Museus gestados pela Secretaria da Cultura. Vocês ainda tem essa pretensão de mudar o nome "museu" para outra coisa?

Alberto de Lima: Eu acho que uma coisa é a interatividade do Catavento, uma coisa fantástica, que fascina especialmente o público jovem.

Rosângela Ogata: Que é um museu em que você pode tocar em tudo, praticamente.

Alberto de Lima: Você interage, você vivencia, veja a nave aí, o submarino... Você está ali dentro, você está experimentando. A questão da palavra ficou e hoje a gente já não dá tanta importância, porque é percebido que não é museu na verdadeira acepção da palavra, uma coisa estática, antiga...

Rosângela Ogata: A própria concepção de "museu" eu acho que está mudando, né. Você já viu o projeto do Museu do Amanhã, no Rio?

Alberto de Lima: É um projeto fantástico!

Rosângela Ogata: O próprio nome já é contraditório. Como é que você faz um museu do amanhã, né? Vai deixar de ser onde você guarda coisas velhas, graças a Deus não é o nosso caso, mas é um repositório de conhecimento, de expectativas para o futuro, enfim... Acho que a gente vai acabar... Não dá pra comparar uma Pinacoteca, que é um patrimônio material histórico importantíssimo, mas, nesse sentido do conceito.

Alberto de Lima: Eu acho que, nesse sentido, o Catavento e outros espaços, como o Museu do Amanhã, vem como uma grande contribuição para a palavra "museu" não ter a percepção que se tinha no passado. Eu tinha...

Rosângela Ogata: O próprio Museu do Futebol, o Museu da Língua, não é mais só histórico, tem muita coisa que está acontecendo agora, sei lá...

18) Quais os principais desafios de gestão atualmente? Que meios tem sido utilizados para alcançá-los?

Alberto de Lima: Busca de recursos, acho que é um grande desafio, e os meios que a gente tem adotado é buscando lei de incentivo, divulgando o Catavento junto ao setor privado.

Rosângela Ogata: Dinheiro limpo, dinheiro livre de travas, possível.

Alberto Lima: Um exemplo aí é a própria Secretaria de Justiça. E na medida que o Catavento está se consolidando como um caso de sucesso, as empresas também querem ter essa associação. Com o devido cuidado, do ponto de vista de

reciprocidade, do que a empresa queira. Um caso clássico é a Coca-cola querer entrar aqui e oferecer um monte de dinheiro para esparramar propaganda de Coca-cola pelo Catavento. Não vamos querer! Não faz parte do propósito e seria uma coisa completamente negativa para a imagem do Museu.

Rosângela Ogata: E do lado administrativo, puramente falando, tem um desafio grande da gente, é lidar com as leis brasileiras. Nossa, como atrapalha as vezes. As leis trabalhistas atrapalham tanto, que você pensa, meu Deus, podia ter outro tipo de política. Podia ter um modo de trabalhar com pessoas de uma maneira mais inteligente, mais econômica até. O número de exigências que você tem que cumprir, você acaba virando um tecnocrata. E a atividade real, como é que está? Esse cara está fazendo direitinho? Está tudo certo? Tem a luz certa em cima? Tem a cadeira certa? Ele está trabalhando?

Alberto Lima: O problema da área trabalhista é que você tem que lidar até com mentiras. O atestado médico falso, sabe? Essas coisas tomam um tempo... Que as pessoas são diferentes, um tem interesse em trabalhar e o outro não tem, enfim...

APÊNDICE D

ENTREVISTADO: Pedro Jackson Nascimento dos Santos¹⁷²

IDADE: 26 anos

ESCOLARIDADE: Superior Completo em Ciências Sociais

PROFISSÃO: Cientista Social

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Educador

TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU: 4 anos e meio (2 anos como monitor)

ENTREVISTADA: Pamella Freire da Fonseca

IDADE: 29 anos

ESCOLARIDADE: Superior Incompleto em Pedagogia

PROFISSÃO: Estudante de Pedagogia

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Educadora

TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU: 3 anos e meio (6 meses como estagiária no setor administrativo)

ENTREVISTADO: Gabriel Giannini Furriel

IDADE: 23 anos

ESCOLARIDADE: Superior Incompleto em Física (Licenciatura)

PROFISSÃO: Estudante de Física

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Educador

TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU: 4 anos (1 ano como monitor)

ENTREVISTADA: Nathalia Brandão Silvério

IDADE: 30 anos

ESCOLARIDADE: Superior Completo em Ciências Biológicas

PROFISSÃO: Bióloga

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Educadora

TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU: 5 anos e três meses (2 anos como monitora)

¹⁷² Entrevista realizada em 26 de maio de 2016, na sede do Museu Catavento Cultural e Educacional.

1) Algum de vocês já havia trabalhado em museu anteriormente?

Pamella Freire: Não.

Nathalia Silvério: Não.

Gabriel Furriel: Não.

Pedro Jackson: Sim.

2) E você trabalhou onde, Pedro?

Pedro Jackson: No Sesc [Serviço Social do Comércio].

3) Mas você trabalhou com em que tipo de exposição?

Pedro Jackson: Exposição de arte contemporânea, chamada “Videobrasil”. Uma exposição bienal, que o Sesc [Serviço Social do Comércio] organiza, e pra trabalhar com esse tema do vídeo, do vídeo-arte.

4) Mas você trabalhava com monitoria também, com a apresentação do espaço?

Pedro Jackson: Isso. E com a elaboração de atividades de interação, de recebimento de grupo, atendimento de grupos... É isso que eu fazia no Sesc.

5) E quando vocês chegaram aqui no Catavento, tiveram algum tipo de formação relacionada às práticas que são corriqueiras dentro de um museu ou tiveram alguma conversa com alguém explicasse quais são as características do Catavento, como o lugar funciona, enfim, como tudo acontece aqui?

Pamella Freire: Sim.

Nathalia Silvério: Sim.

Gabriel Furriel: Sim.

Pedro Jackson: Sim.

6) E quem conferiu essa formação para vocês?

Pamella Freire: A minha formação aconteceu com a minha educadora na época, que era a Renata Raíssa.

Gabriel Furriel: Eu tive essa formação acho que desde o primeiro momento, na entrevista. Na entrevista já foi passado em um momento o que era o museu e o *modus operandi* dele, digamos assim. Aí, quando eu fui admitido eu entrei e aí teve mais um outro momento, que falou do *modus operandi* dele, do funcionamento, toda a logística até o momento que a gente começou a pegar os primeiros textos, não só de

conteúdo específico de Física, que foi a área em que eu fui atuar, mas também de um museu, qual o papel do museu e tudo mais.

Nathalia Silvério: Eu entrei num período um pouco conturbado, então quem fez minha apresentação do que era o Catavento, e não museus no sentido geral, foi o pessoal da Visitação. E aí, depois eu já vim pra seção e recebi conteúdo escrito a respeito do que era a seção, mas o Museu no geral não, nem museus no geral.

Pedro Jackson: Eu entrei como monitor, então, a gente aprendeu um pouquinho nas monitorias, na formação, na conversa com outros monitores, e a gente foi aprendendo ao longo do tempo, mas não foi uma coisa inicial, foi mais ao longo do percurso, que a gente foi entendendo e aprendendo, pelo menos no meu caso.

Pamella Freire: Quando eu entrei, por eu já ter entrado em um cargo que eu era estagiária e a minha educadora, na época, ainda era orientadora, e como de alguma maneira eu iria auxiliar ela na gestão dos estagiários, então, por uma conversa inicialmente informal, ela me explicou um pouco sobre como o Catavento se estruturava enquanto organização social, o museu enquanto um espaço de educação não-formal, mais ou menos isso. E, depois, a gente foi... Eu li alguns textos sobre, mas não como uma formação direta, foi mais essa conversa informal que me trouxe pra esse universo que, pra mim era bem desconhecido, assim...

7) E hoje em dia quais as principais funções que vocês exercem enquanto educadores aqui no Catavento?

Pamella Freire: Formação de monitores, tanto a formação inicial, de quando eles entram, então, os conteúdos básicos que eles tem que ter domínio pra poder atender o grupo, quanto uma formação continuada, no sentido de a gente repensar a prática, de melhorar algumas monitorias que a gente percebe que não estão tão bacanas. Cuidado geral com o espaço expositivo, desde pequenas manutenções até reformulações de conteúdo...

Nathalia Silvério: E desenvolvimento de novas instalações.

Pamella Freire: Desenvolvimento de novas instalações. A gente também acaba fazendo um trabalho de administrativo, no sentido de compras, prestação de contas, essa questão mais burocrática, que a gente trabalha diretamente com o financeiro, a gente também tem essa responsabilidade. Vocês querem complementar?

Nathalia Silvério: Estou pensando.

Pamella Freire: (risos)

Nathalia Silvério: Tem mais coisa, mas eu estou pensando...

Pedro Jackson: Elaboração de projetos, né?

8) Isso entra dentro do desenvolvimento de novas instalações?

Pamella Freire: Não só no desenvolvimento de novas instalações, mas de novas dinâmicas de apresentação...

Nathalia Silvério: De utilização...

Pamella Freire: Dessa mediação dos monitores com o público.

9) De instalações que já existem aqui no Museu...

Nathalia Silvério: Isso. Então, novas formas de apresentar, novos conteúdos... E acho que, além disso, todo mundo aqui faz um papel de complementação do estágio enquanto indivíduos e não como estagiários do museu Catavento. Então, todo mundo passa material complementar pra que sirva pras faculdades das pessoas, e não exatamente pro Catavento.

Gabriel Furriel: Isso é uma coisa interessante. A gente acaba tendo que fazer um trabalho bem forte nesse sentido, até porque muitos desses estagiários que chegam pra gente, estão no primeiro momento de emprego mesmo. Ele não tem a mínima noção do que é trabalhar. Não que a gente vá pautar e ensinar o que é trabalhar na vida inteira deles, mas a gente tem que meio que dar uma diretriz de como fazer essa inserção, de como a coisa vai rolar daqui pra frente. Então, é um trabalho bem pesado com os monitores, principalmente o começo deles, é onde dá mais trabalho, digamos assim.

Pamella Freire: Acho que a gente acaba entrando nessa questão da conversa com eles em relação ao comprometimento deles profissional e o comprometimento deles mesmo...

Nathalia Silvério: Pessoal.

Pamella Freire: Pessoal! No sentido de que todos... A maioria dos monitores que chegam aqui, algum interesse com educação eles tem. E, de alguma maneira, isso acaba levando eles a terem um comprometimento com o espaço, com os grupos que eles estão atendendo, enfim...

Nathalia Silvério: Além dessa parte toda, eu, particularmente, também faço a parte do cuidado dos animais vivos. Então, do Borboletário e dos peixes.

10) Essa é uma função específica sua?

Nathalia Silvério: É.

Gabriel Furriel: E eu, junto com o Ricardo, atualmente a gente cuida da manutenção do Educativo, já tem um tempo a gente é quem cuida. Até pela saída do Fabinho [Fábio de Jesus, ex-coordenador do setor de Manutenção do Educativo],

atualmente a gente está bem direcionado a isso. Então, a gente realmente meio que virou “chefe” do setor.

Pedro Jackson: E eu com a gestão do Auditório.

11) E vocês veem estas funções que vocês realizam como caracteristicamente mais técnicas ou como funções mais voltadas às reflexões conceituais, a um determinado tipo de pensamento crítico, em especial em relação aos aparatos que desenvolvem e às exposições que constroem? Lembrando que a pergunta é especificamente sobre a questão expositiva, e não sobre a formação dos estagiários, que eu vou perguntar depois...

Pamella Freire: Eu acho que é técnico.

Nathalia Silvério: Eu acredito também. Eu acho que existe a parte reflexiva, mas ela é 30, 40 por cento. O restante é técnico. É bem mais técnico.

Gabriel Furriel: Eu já enxergo a coisa de outro modo. Eu acho que a... Por mais que eu coordene o Engenho, que é a seção que, com certeza, que quebra mais coisa, essa manutenção diária de experimento, de fazer a coisa voltar a funcionar, é técnica. Só que toda vez que eu vou pensar em mudar um parafuso ou uma coisa, eu sempre para refletir sobre isso. Até porque, do que adianta eu botar um experimento que quebrou totalmente e está sem funcionar e vai dar muito trabalho para arrumar... De que adianta eu retomar o funcionamento dele como ele era antes? Muitas vezes, quando uma coisa quebra, também é o momento de reformar ela, de reformular, repensar tudo.

12) Mas você acha que essa reflexão que você se propõe a fazer quando um equipamento estraga ou algo do tipo acontece, é uma reflexão acerca de uma nova técnica ou uma reflexão acerca daquilo que a aquele equipamento pode proporcionar em termos de reflexão pro visitante?

Gabriel Furriel: Não, na verdade eu acho que vai mais em torno de uma nova técnica e não de uma nova abordagem. O experimento, ele volta a funcionar com a mesma proposta, muitas vezes mudando uma comunicação, muitas vezes mudando um jeito de operar... “Ah, se era uma manivela, vamos trocar por um botão”, ou então ao contrário, vamos fazer com que esse visitante não só aperte o botão, que ele gire a manivela e perceba a coisa acontecendo mais calmamente, mais nesse sentido do que... “Ah, esse experimento fazia isso, vamos fazer ele mudar o estilo dele e começar a operar ele com uma nova proposta”.

13) E vocês, Pamella, Nathalia e Pedro, vocês tem esse mesmo tipo de vivência que o Gabriel propõe? Porque ele vem se uma seção que é iminentemente de Física, que tem esse tipo de questão com os aparatos tecnológicos que provém da Física ou da Matemática ou de outras ciências exatas. Vocês vivenciam esse mesmo tipo de circunstância que ele?

Pamella Freire: Sim. Acho que, em menor escala, porque a gente tem bem menos experimentos que nessa proposta do Engenho, nesses outros espaços, mas sim. Eu tenho exemplo, sei lá, o globo da Terra, que ele estava ruim, a ideia era fazer novos globos e internamente a gente refez a proposta do globo, de maneira com que o visitante sim, compreenda com mais clareza o que aquele globo está querendo demonstrar. Então, de uma maneira, a gente foge sim de uma questão técnica, mas acho que a maneira como o nosso trabalho está estruturado, na elaboração de novos experimentos ou reformas, ela é bem técnica, bem delineado.

Nathalia Silvério: Eu tento, ao máximo, reformular, facilitar, fazer a coisa de uma outra forma, mas nem sempre é possível. Então, eu acho que talvez seja uma escala bem pequena, bem pequena mesmo, habitualmente eu não tenho essa mudança. Até porque meu conteúdo, basicamente, é todo contemplativo. Então, eu não tenho...

14) Mas dentro dessa perspectiva do conteúdo contemplativo, você me disse que tem que reformular texto , falou uma palavra aí que é “facilitar”...

Nathalia Silvério: Mas nem sempre eu tenho a autorização... Então, as vezes a gente deixa as coisas como estão.

Pedro Jackson: A minha, ela se divide entre técnica e conceitual, porque as propostas, elas sempre, pelo menos no meu caso, eu faço outras, para além das seções. Por exemplo, eu quero fazer, quero trazer os *Urban Sketchers* [comunidade de correspondentes que reúne pessoas do mundo todo, que produzem e compartilham desenhos de locações] aqui. Eu trouxe um grupo de desenhistas pra, na Virada Cultura, desenhar o Catavento e a gente acumular um conjunto de imagens pro acervo do Museu. E aí eles se relacionariam com os visitantes e proporcionariam esse momento de entender o que que é um *urban sketcher*. E outras relações, por exemplo, trazer uma turma de robótica lá da USP pra fazer um evento aqui nas férias, sabe, então essas propostas elas se dividem entre técnica e conceito.

15) Mas elas não necessariamente versam sobre os espaços expositivos de longa-duração que você gesta aqui no Museu, seriam atividades extemporâneas...

Pedro Jackson: Aham. Em relação ao fixo... Em relação ao fixo tem a Lego, que a gente deu uma, uma, repaginada e trouxe não só uma nova técnica, mas um novo conceito e a gente tenta trabalhar isso, porque, se no ano passado a proposta da sala de robótica era uma competição de carrinhos, que deveriam correr mais rápido, que a gente explicaria os sensores. Nesse ano já é uma luta de robôs, em que a gente demonstra princípios físicos dentro de uma luta de robôs. É técnico, mas também tem um conceito bem... Porque eu acho que o conceito, ele é bem claro no Museu, a margem para se alterar conceitos, eu acho que ela não é muito aberta. O conceito do Museu, ele já está bem definido e a gente vai incrementando, trazendo uma nova forma de apresentar esse conceito, mas acho que ele sai da regra quando a gente traz coisas extras, pra fora do acervo fixo.

Pamella Freire: Parece ser contraditório, assim, mas de alguma maneira, nosso trabalho, ele tem duas vertentes: essa questão mais... E querendo ou não, tudo que a gente pensa em elaboração de novos conteúdos expositivos ou reformulação, reformas, ele passa, ele está localizado nessa coisa técnica, apesar de a gente sempre pensar como é a monitoria, e não dá pra eu fazer um objeto que não favoreça a monitoria, mas, de alguma maneira, o que eu estou dizendo que é contraditório, é que isso está separado sim, no nosso trabalho. Então, eu diria que o momento reflexivo do nosso trabalho, ele está aqui, nesse posição de formar os monitores, de pensar nas monitorias, em cima desse acervo, em cima desse trabalho técnico. Ele deveria estar mais junto, eu acho, mais ele ainda é bem, bem separado, bem delimitado.

Gabriel Furriel: Eu acho que isso tem muita relação em como o Museu está estruturado, na real. Acho que o papel do educador, como ele é aqui, ele acaba fazendo com que isso se estruture dessa forma. Até a falta de tempo, eu acho que é o principal inimigo da gente. A gente acaba deixando a reflexão um pouco de lado pra botar a coisa em funcionamento de volta. Então, rasgou um painel, ao invés de repensar como esse painel estava, eu vou só reimprimir ele. Seria o momento perfeito para uma reflexão, o painel rasgou, eu vou ter que trocar! Mas eu vou trocar ele por uma coisa igual, só pra poder ir mais rápido. Então, eu acho que esse é o principal problema nosso. Quando eu disse que um equipamento quebra e quando ele para de funcionar dá pra refletir, é justamente por isso, por que ele vai sair da seção, eu vou ter que comprar peças novas, é um negócio que vai levar mais de um mês, vai demorar. Então, por conta de toda essa repaginação, eu vou ter tempo de pensar isso.

Nathalia Silvério: E que eu acho que é importante a gente ressaltar... Não sei se, em algum outro ponto da dissertação você coloca isso, mas o Educativo, ele não trabalha sozinho. Então, a gente trabalha sob supervisão de uma outra pessoa. Então,

nem todas as coisas que o Educativo, nós aqui, programamos, acontece da forma como a gente programa. Isso depende, como foi falado antes, de outras autorizações, de outras demandas que vem de um corpo mais alto...

Gabriel Furriel: E, só mais um adendo, pra completar a fala do Pedro. O Pedro falou que ele trabalha com essas questões de *urban sketchers*, os *ThunderRatz* [equipe de robótica da Escola Politécnica da USP], que vieram aqui, e aí a gente tem um outro lado do Museu, que começou faz pouco tempo, que são as exposições itinerantes, isso já vem de mais longa data, mas as feiras de estudante que a gente tem participado, o Catavento já vai pra shopping também, e aí, isso sim, leva uma cara mais do Catavento. Então, leva nossas exposições fixas. Então, quando a gente bota o Catavento num shopping. com alguns experimentos, que é um Catavento itinerante, a gente leva alguns equipamentos do Engenho, tem equipamento do Alertas...

Pamella Freire: Ecologia...

Gabriel Furriel: Tem da Ecologia, tem da Matéria... E aí, isso sim é pensado. E até por uma... Nesse ponto, a gente tem um pouco mais de liberdade. Quem tem feito bastante isso sou eu, a Ana Lima tem me ajudado bastante, a gente trabalha junto nessa questão e isso tem uma grande liberdade. Então, esse momento é maravilhoso, porque a gente consegue pensar, pirar e fazer bacana.

16) E uma coisa que você falou que é interessante: você acha que isso é bem a cara do Catavento? Você acha que levar o Catavento para fora do Catavento, para esses outros espaços, feiras de estudantes, shoppings, que eu acho que o shopping é um espaço muito simbólico, né? Você acha que isso é a cara do Catavento, de certa, por mais que isso seja um trabalho que te dê mais prazer, como você acha que isso representa o Museu?

Gabriel Furriel: Eu acho que sim. Eu acho que sim, porque a gente consegue... Eu acho que é bacana, porque a gente consegue levar esse Museu que ainda não chegou a um monte de gente. Então, as feiras de estudante são bem interessantes por conta disso. Você vai na feira de estudante, tem desde o cara que estuda num colégio top até o estudante da periferia. E é bacana porque em todo esse público, em toda essa amostragem, um monte de gente não conhece a gente. E gente de todos os níveis sociais... Então, eu acho que é legal porque a gente consegue levar o Catavento e mostrar um pouquinho do que ele é fora daqui.

Nathalia Silvério: Eu acho que o intuito do Catavento é... Pelo menos assim é como eu vejo, não estou falando por todos... Mas é... O intuito é apresentar a ciência de uma forma simplificada. E isso acontece no dia-a-dia em todos os lugares onde

você vá. Num ônibus que você pega, no mercado... Então, eu acredito que caiba o Catavento em qualquer outro lugar, incluindo *shoppings* ou feiras ou afins.

17) E você entrou num ponto que eu já ia perguntar... Vocês são estimulados a conduzir projetos, e aí falo em projetos num sentido bem amplo, que busquem questionar o tipo de ciência que é produzida e os métodos empregados pra produzir essa ciência?

Pamella Freire: Não... Não.

Gabriel Furriel: Eu acho que depende da onde vem esse estímulo. Da supervisão não.

Nathalia Silvério: Eu acho que esse estímulo a gente acaba recebendo como demanda dos monitores...

Gabriel Furriel: É, é...

Nathalia Silvério: Da hierarquia social mais baixa do Catavento, assim. Então, os monitores seriam o operacional, mas a gente acaba recebendo essa demanda mais deles do que da nossa supervisão. Concordo plenamente.

Pamella Freire: E dos próprios grupos, né?

Nathalia Silvério: Sim.

Pamella Freire: Quando você está lá dando a monitoria... Eu vou sempre trazer as minhas referências, porque é a partir delas que eu consigo explicar. Então, sei lá, estou lá na Terra explicando sobre o núcleo e aí a criança me pergunta: “Ah, mas alguém já foi até o núcleo”. “Não”. “Então, como você está me falando isso?”. E a gente questionar com ele sobre o que é uma teoria científica e o quanto isso não está no âmbito da verdade absoluta e que a ciência... A história da ciência é exatamente isso, essa luta de poder mesmo com relação ao que está sendo colocado como verdadeiro. E o Catavento trabalha sim com esse verdadeiro, porque eu estou ali falando sobre aquela teoria, não estou falando sobre o criacionismo, por exemplo, ou sobre alguma outra teoria que exista. A gente acaba seguindo essa linha mais da ciência enquanto verdade, mas os grupos nos colocam questões sobre isso...

Nathalia Silvério: Na verdade, é a ciência mais difundida, né?

Pamella Freire: Sim. Os grupos nos realocam nessa situação de dizer “Opa!”. Então, eu penso: “Não, isso eu tenho que abordar com eles, esse tipo de questão”. Mas não vem de cima, não vem no sentido de... Isso não está na organização do Catavento.

Gabriel Furriel: O que vem de cima é: vamos fazer algo que seja científico, ou seja, buscar fugir de criacionismo, de esoterismo, de tudo que não seja científico, de forma simplificada. É isso que vem de cima.

Pamella Freire: Bem simplificada.

Gabriel Furriel: Agora, o que vem... O que vem da monitoria, o que vem do grupo, é exatamente isso que elas comentaram. É você conseguir lidar com isso. Porque apesar de você estar passando uma ciência que busca ter esse caráter realmente científico, por mais que isso seja dúbio, vai chegar um aluno de uma escola católica e vai perguntar onde está Deus no arco-íris. É só um exemplo da óptica, besta, mas é de fato isso, né? Quando a criança chega e te questiona porque que o arco-íris você está falando que é a luz branca, ali que se dividiu e não a ponte entre Deus e a humanidade, você tem que rever essa sua forma de apresentar o conteúdo.

Nathalia Silvério: Ao passo que, por exemplo, eu faço gestão do “Macaco ao Homem”, e lá a gente recebe inúmeros grupos de pessoas religiosas, mas que não questionam exatamente a evolução enquanto ciência, mas questionam a nós enquanto pessoas não acreditamos no invisível. Então, é um ponto em que você precisa sair de um mais difundido do que a verdade científica para passar a pensar em outros aspectos para entender o que o seu público quer ouvir e de que forma apresentar isso. Para que a ciência seja passada, porque é nela que a gente... É com base nela que a gente trabalha.

Pamella Freire: Mas essa relação perpassa no individual, não no institucional. O Catavento não se propõe a fazer esse trabalho...

Nathalia Silvério: Acho que é isso que a gente está falando...

Pamella Freire: Ele ocorre, ele ocorre, por uma opção individual do monitor que está ali conduzindo aquele grupo, mas isso não é institucionalizado, o Catavento não tem essa proposta.

18) Mas isso só ocorre, em suma, pelo que vocês estão me dizendo, porque são demandas externas, do público que visita o Catavento ou de quem vivencia a exposição no dia-a-dia...

Pamella Freire: Sim, exato.

Gabriel Furriel: É.

19) Nesse sentido, partindo já pra isso, quero saber como se dá a formação dos monitores que atuam na apresentação dos conteúdos pra esses visitantes, se existe algum material que vocês disponibilizam pros estagiários quando eles chegam ao Catavento, para compreender as seções, para compreender os experimentos.

Nathalia Silvério: Bem... Eu acho que é importante a gente falar que a gestão do estágio desse pessoal é uma gestão compartilhada. Então, ela é feita por duas

equipes: a equipe do Educativo e a equipe da Visitação. Então, a equipe da Visitação faz o trabalho administrativo. Então, tudo o que compete à parte administrativa do estágio fica com a Visitação, e toda a parte Educativa compete a nós. Quando o estagiário novo inicia, ele passa um tempo com a Visitação e então recebe o conteúdo passado pela equipe do núcleo acessível. Então, é essa pessoa que dá uma volta com ele pelo Museu, que apresenta o Museu enquanto museu, na concepção de museu, mas também no dia-a-dia.

Pamella Freire: Um pouquinho da dinâmica, né, Nathi?

Nathalia Silvério: É, isso. Então, aqui é a seção tal, aqui funciona desse jeito, aqui tem essa pessoa... Uma apresentação mais generalizada. E passa todas as informações administrativas e afins. Então, essa pessoa vem pra trabalhar com cada um dos seus educadores. É... No meu caso, meu monitor novo, ele faz a leitura de um material que contempla um pouquinho da história do Museu... Na verdade do Museu não, do prédio, mas é uma folha só, bem simplificada mesmo. E aí ele faz a leitura de um material que chama Tópicos Essenciais. Ele faz essa leitura, ele conhece todo o Museu, ele não passa, ele não vai pra seção dele até que ele tenha visto todas as outras seções do Museu que, pra mim, é inadmissível uma pessoa trabalhar num museu e não conhecer o museu. Então... Ah, só conhece a seção dele... Pra mim, isso não... E aí ele vai pra seção, assiste as monitorias do pessoal, tem conversas com eles, tem conversas comigo e, até que ele se sinta confortável para iniciar a pegar grupos. Quando ele se sente confortável, ele começa a pegar grupos com... Como chama?

Gabriel Furriel: Supervisão?

Nathalia Silvério: Compartilhado! Então, o monitor novo faz a monitoria junto com o monitor velho, então, no assunto que ele não se sente muito confortável ele não fala e o monitor velho assume essa parte e eles levam assim. E ao longo do treinamento dessa pessoa, eu vou mandando e-mails com curiosidades, com conteúdo novo e aí eu tenho as formações continuadas também. Dado período eu escolho uma segunda-feira e a gente faz a respeito do Borboletário, a respeito do “Macaco ao Homem”, ou de alguma parte da seção Vida específica. Agora eu percebi que o pessoal está todo com dificuldade em falar de Megafauna, então eu reservo uma segunda-feira para fazer um treinamento sobre Megafauna... Porque a seção Vida é uma seção que contempla muitos assuntos, diversos assuntos, então precisa fazer pontual.

Pamella Freire: Acho que, num geral, talvez, todos nós sigamos esse modelo. De leitura de um conteúdo específico, tanto seja nos tópicos essenciais tanto seja em apostilas. A minha seção, por exemplo, ela tem uma apostila própria, que foi feita pela

curadoria. E ela é muito boa essa apostila, então a gente usa ela. Aí alguns livros importantes da área, que ficam ali mais como consulta e aprofundamento, eu diria. Mas, como eu poderia dizer? O beabá mesmo está nos Tópicos Essenciais. E, querendo ou não, a observação da prática, ela é fundamental. De que adianta pro monitor ter um leque de referências, o repertório daquele assunto gigantesco, mas ele não sabe como acontece aquilo de fato, né? Você saber uma coisa é uma coisa, você propor uma coisa com um grupo de 25 crianças durante quarenta minutos sobre determinado assunto é outra. Eu também dou monitorias para que eles assistam as minhas, não só dos monitores antigos. Divido monitorias com eles no começo, até para que eles se sintam mais confortáveis nesse início. Mas, no geral, eu acho que todo mundo segue mais ou menos a mesma linha, né?

Gabriel Furriel: Eu uso muito livro didático, por incrível que pareça, eu tenho livro didático de Física, de Ensino Médio, aqui comigo. Até porque tem muita gente que chega aqui com um monte de coisas em defasagem. Então, não que eu vá dar uma aula. Em momento algum eu pego um giz e vou numa lousa, mas eu proponho bastante que eles leiam os Tópicos Essenciais, vejam e revejam a seção várias vezes, principalmente na área de Física, e se apoiem também nesse livro didático. Aí, também tem o de Ensino Médio e o de Curso Superior, para que eles possam consultar, porque as vezes eles chegam com uma série de vícios em Física que são problemas que, em uma monitoria, podem passar conceitos errados. A gente se apoia bastante em texto, tem bastante textos de faculdade que eu uso...

Pamella Freire: Artigos científicos...

Gabriel Furriel: Artigos científicos e também... E na Astronomia, a gente usa uma apostila, não é nem um Tópico Essencial, não são Tópicos Essenciais, é uma apostila, de fato, lá do pessoal da USP, que eles deram pra gente, que é um material maravilhoso, que contempla muito mais do que a seção precisa e aí eles fazem a leitura dessa material até pra ter um conteúdo a mais. Em linhas gerais é isso, a gente, eu acho que é importante falar, no momento atual do Museu, de uns 6 meses pra cá, a gente tem o cargo do monitor sênior. E o monitor sênior, eu acho que ele tem papel fundamental nessa formação, porque ele é o cara que vai dividir esses grupos com os monitores novos...

Pamella Freire: Ele é a referência, né?

Gabriel Furriel: Ele é a referência. Até outro momento, a gente tinha que pedir pros outros monitores mais antigos fazerem esse papel com os monitores mais novos. Isso não é ruim. Até porque eu acho que o papel do monitor não é só passar pros grupos, ele também tem que ajudar os outros pra poder fazer uma reflexão sobre o que ele está falando e tudo mais. Mas o monitor sênior, ele é bacana, o papel dele

dentro do Educativo, porque ele é o cara que vai poder estudar mais, se dedicar mais, ele passa o dia inteiro aqui. Então, ele pode pegar um grupo e pegar duas horas pra estudar. Ele tem mais esse tempo, do que os monitores de modo geral...

Nathalia Silvério: Levando em consideração que nem todas as seções tem. [inaudível]

20) Quais seções tem esse cargo?

Pamella Freire: Matéria, bloco 6, que eu queria falar inclusive sobre isso daqui a pouco, que é Terra, Ecologia e Nanotecnologia.

Gabriel Furriel: Engenho e Astro também tem.

Pamella Freire: Engenho e Astro, que é um bloco também. E só.

Gabriel Furriel: Só.

Pamella Freire: É com relação a essa questão dos blocos que eu acho importante colocar, nesse sentido da formação. A gente recebe estudantes nas áreas. Com essa nova formação de blocos, por exemplo, o Bloco 6 é Nanotecnologia, Ecologia e Terra.

21) Me expliquem antes o que são esse blocos.

Pamella Freire: Por uma questão estrutural, de número de monitores, a gente precisou juntar algumas seções em blocos para a gente conseguir atender ao público que a gente precisava atender com o menor número de monitores que a gente tinha naquele momento.

Nathalia Silvério: Isso é algo administrativo, que não é passado pro público.

Pamella Freire: Exato.

Gabriel Furriel: Exatamente.

Pamella Freire: Então, por exemplo, o bloco da... O bloco Bio, que é o bloco da Nathi, ela tem biólogos, que tratam dos assuntos...

Nathalia Silvério: Não só biólogos...

Pamella Freire: Sim, é verdade, que era isso que eu queria falar daqui a pouco...

Nathalia Silvério: (risos)

Pamella Freire: Que tratam sobre assuntos da Biologia. O bloco da Nathi eu acho que é bem encaixadinho.

Nathalia Silvério: Sim, o bloco da Biologia, que eu não sei nunca o número, ele é composto pela seção Vida, "Macaco ao Homem" e Borboletário. Mas aí eu tenho o bloco da Matéria que é só a seção da Matéria. Mas são dois blocos que eu faço administração.

Pamella Freire: E aí o Pedro tem, por exemplo, o bloco Tecnologias para Educação, que pegou todas as seções então: Estúdio, Nave, Lego e Submarino. E as pessoas todas desse bloco dão monitoria nesses quatro espaços. E no meu bloco é a mesma coisa. Os monitores tem que dar monitoria tanto na Ecologia, quando na Nanotecnologia, quanto na Terra. Pensando no meu bloco, é uma questão problemática que é: me desculpa, mas Nanotecnologia não tem nada a ver com a Terra e com a Ecologia, vamos combinar.

Nathalia Silvério: É porque, quando a gente faz a escolha dos monitores, a gente prioriza alguns cursos que eles estejam fazendo. Então eu, por exemplo, procuro pessoas na área de Ciências Biológicas e na área de Química, pela minha gestão, mas as minhas seções, elas acabam tendo o mesmo cunho. Então, ou é Biológica ou é Química. Agora, outras áreas, elas acabam sendo um pouco mais generalizadas. Então, no bloco da Pamella, que é seção Terra, Ecologia, que são assuntos próximos, que conseguem ser complementados pelo mesmo grupo de formação, mas a gente tem a Nanotecnologia que é um assunto completamente diferente. Então, como um geógrafo fala sobre nanotecnologia se ele não viu isso na faculdade?

Pamella Freire: Então, vamos lá... O que é que a gente faz?

Pedro Jackson: Meu bloco... Eu acho que meu bloco é bem particular nesse sentido, porque é o bloco que contempla quatro áreas completamente diferentes, inclusive dentro do Museu, que é dividido em quatro seções, Vida, Universo, Sociedade e Engenho, e eu tenho seções que estão dentro dessas quatro grandes seções. E o trabalho de formação, ele acaba também sendo um pouco particular, porque são quatro apostilas diferentes, quatro manuais de instrução diferentes para uma equipe que também não é muito grande. Porque é uma equipe de 14, é a menor equipe e com essa versatilidade de seções. Então, se fosse dividir, ficariam quase dois monitores por cada área.

Nathalia Silvério: Então, o mesmo monitor que dá a seção na Lego é o mesmo monitor que dá na Nave, que é o mesmo que dá no Submarino, que é o mesmo que dá no Estúdio.

Pedro Jackson: Então aí, começa a dificuldade pra encontrar um perfil de um monitor para trabalhar em uma seção assim. Encontrar o perfil do monitor pra uma seção com essa característica tão diversa é uma dificuldade muito grande, que começa da entrevista e vai demandar uma versatilidade e um interesse maior pelo trabalho da educação e não necessariamente pelo trabalho...

Nathalia Silvério: Específico...

Pedro Jackson: De um assunto específico.

Pamella Freire: A gente abriu mão do discurso do especialista, de alguma maneira, em alguns espaços.

22) O que eu ia falar é que isso é uma contradição dentro de uma sociedade que, cada vez mais fragmenta o conhecimento, que cada vez mais as pessoas são especialistas. Elas vem das universidades e são formadas enquanto especialistas, e chegando aqui no Museu para, contraditoriamente, repensar essa lógica, né?

Gabriel Furriel: Isso é muito louco e, na verdade, a formação do bloco, apesar de ela ter sido uma jogada administrativa, o que ela acarretou com essa contradição me deixou muito feliz, porque no Engenho eu sempre buscava gente de Física e, quando saía um pouco, era alguém de Filosofia, Matemática, as Engenharias, mas era Exatas e, no máximo, Filosofia. No momento que formou Engenho e Astro, que é o meu bloco, foi maravilhoso, porque a galera da Astronomia sempre foi uma galera mais da Geografia, uma galera da Biologia, da própria Física e dos cursos de Exatas. E hoje a gente tem um bloco de Astronomia e Engenho que eu tenho mais biólogos do que gente de Física propriamente dita. E essa galera dá monitoria na Astronomia e no Engenho. Eu acho que o momento mais importante da minha entrevista, na verdade, depois de avaliar esse pessoal, é quando eu pergunto se eles estão dispostos a esse desafio de trabalhar um pouquinho fora da sua área.

Nathalia Silvério: É a transdisciplinaridade, né?

Gabriel Furriel: É, eu acho que é o máximo. E, na verdade, isso só enriquece o debate. Porque quando a gente senta para discutir um assunto, qualquer que seja ele, uma estrela ou então uma máquina de *Wimshurst* lá em Física, isso só acaba, na verdade, dando vários nortes ao nosso debate e fazendo uma loucura.

Pedro Jackson: Essa é uma questão central na minha entrevista. A pessoa tem que estar disposta a sair do seu lugar de conforto, porque ela vai ter que trabalhar com uma coisa que não é nada próxima à área de formação dela. Ela vai ser uma pessoas de Rádio e TV, que trabalha em um Estúdio, que vai falar sobre métodos construtivos na seção Lego ou sobre vida marinho no...

Nathalia Silvério: Submarino.

Pedro Jackson: No submarino. Então, como é o trabalho de formação? A gente começa trabalhando... Por exemplo, primeiro pegando o perfil do monitor que a gente vai escolher. Nós procuramos trabalhar em equipe. Como é uma equipe pequena, isso acaba sendo mais fácil. Então, é uma equipe que vai ter, claro, pessoas que estudam essas áreas, mas que vão compartilhar e poder dividir informações. Então, vai ter alguém do Rádio e TV, vai ter alguém das Ciências Biológicas, vai ter

alguém mais da área de Matemática, vai ter alguém mais da área de Filosofia, Pedagogia... Então, a alternativa que a gente encontrou foi mesmo diversificar esse grupo. Já que é uma seção, um bloco que tem várias seções, a gente vai diversificar esse grupo, e a partir disso, trocar essas experiências. Então, o monitor de Rádio e TV, ele tem uma experiência que vai dividir com os outros, o monitor da Física tem uma experiência que vai dividir com os outros. Então, o monitor que chega, que tem essa disponibilidade, ele vai começar nas seções Sub e Nave, que são seções que são um pouco menos complexas para serem trabalhadas. Então, o monitor que entra ele começa pegando essas seções, ele aprende essas seções. E quando vão chegando os novos monitores, esse monitor que já está bem... Bem ambientado nas seções Sub e Nave, vai pra Lego e Estúdio, que são seções um pouco mais complexas, vão desenvolver outras questões. E assim a gente fica fazendo essa rotatividade, até que todos tenham formação em todas as áreas e saibam dar monitorias em todas essas áreas. Mas eles tem que se abrir pra... Se abrir pra aprender novas coisas.

Pamella Freire: Foi contemplada a minha fala.

Gabriel Furriel: A minha também. Eu acho que eu queria falar só uma coisa, sobre o tempo de formação. Não tem um tempo fechado de formação. O tempo é muito próprio de cada monitor, né? Eu tive um caso recentemente de um monitor que chegou e, em duas semanas, ele estava dando monitoria, pegando a mesma quantidade de grupos e atendendo o mesmo número de visitantes que os outros. Porque? Porque esse monitor veio do Cientec [Parque de Ciência e Tecnologia da USP], já tinha trabalhado numa dinâmica, sabe? É um monitor que trabalha na área de Física na USP, com um professor que tenta levar experimentos para escolas públicas de baixa, de baixa renda. Então, ele está muito linkado com essa área. Então, a gente recebe todo tipo de gente aqui. Gente que nunca trabalhou, monitor que nunca trabalhou na vida, não sabe o que é trabalhar, nunca trabalhou com educação, está começando a faculdade, entrando em licenciatura está no primeiro semestre, até o cara que já está mais no meio da faculdade, já está mais perto do fim, já trabalhou na área e chega aqui prontinho e aí ele só precisa que a gente dê um apoiozinho aqui, uma ajudinha ali, e a coisa anda muito bem.

Pedro Jackson: E, por fim, vale ressaltar que também essa mudança não foi plenamente aceita e plenamente acordada. Muita gente saiu do Museu por se recusar a trabalhar algo que ele não estuda.

Pamella Freire: Eu acho que... Eu posso falar por mim, eu também tive algumas resistências com essa novidade, assim. Hoje eu consigo ver coisas boas,

frutos disso, e coisas ruins, como tudo na vida, mas num primeiro momento eu já coloquei como sendo algo 100% ruim, que a gente perderia em qualidade.

Nathalia Silvério: Acredito que isso não se reflete só nos monitores, mas na gente mesmo. Então eu, por exemplo, tive... Tive não, estou tendo que aprender sobre Química pra poder fazer gestão dessa área, porque é uma área com a qual eu não tenho a menor familiaridade e que o conteúdo, apesar de eu ver na Faculdade, ele não é completo, como um aluno que faz Química.

Pamella Freire: Isso foi o que aconteceu comigo...

Nathalia Silvério: Acho que com todos nós, né?

Pamella Freire: Não sou nem da área de Geografia nem Química, sou pedagoga. E acabo aprendendo sobre Química, sobre Geografia...

Nathalia Silvério: A gente acaba tendo que sair da nossa zona de conforto.

23) Bem... Eu entendi esse processo novo que vocês estão vivendo, acho que é um processo interessante, acho que traz bastantes desafios. Mas eu tenho uma pergunta, que não sei se vocês já chegaram a refletir sobre isso, mas eu acho que ela é muito interessante. Eu fiz essa mesma pergunta para a Aline Campana, na época em que ela trabalhava aqui no setor de Visitação. Vocês acham que seria possível um Museu sem monitor?

Gabriel Furriel: Então, isso é muito louco, porque a gente teve recentemente o convite do pessoal do metrô, eu não sei o nome da empresa, mas é o metrô que administra as linhas azuis e vermelhas.

Nathalia Silvério: É metrô mesmo, exceto a linha amarela.

Gabriel Furriel: A ViaQuatro que é a amarela, né? E o pessoal do metrô convidou a gente a fazer uma exposição, no metrô, eles bancariam tudo, e a gente tinha que levar essa exposição sem um monitor. E aí, num primeiro momento, foi uma loucura, né? Como fazer isso? Então, a gente pensou, repensou e, infelizmente, por falta de verba a coisa não saiu. A Ana Lima...

24) Verba do metrô?

Gabriel Furriel: Verba do metrô, que ia pagar, não saiu, e a exposição não aconteceu. Mas a gente teve que pensar: como levar isso? Porque, a proposta do Catavento, enquanto Catavento, é que tenha os monitores. A nossa comunicação é feita para o monitor estar lá e poder trabalhar com esse visitante. Os nossos experimentos são pensados para ter um monitor ali, auxiliando nosso visitante. A coisa não tem uma autonomia enquanto experimento, pelo menos nas minhas seções. Não daria para eu deixar um *Van de Graaff* funcionando e chegar um carinha lá e usar.

25) Bem, eu entendo que um gerador de *Van de Graaff* é um equipamento que você precisa de um acompanhamento para que alguém faça ele funcionar, que traga ele à vida, à funcionalidade, mas a explicação sobre o que ele é, ou sobre quem é a pessoa que fez isso, ou pra que isso está dentro da sociedade, a teoria que está por trás disso, necessariamente não precisa de um monitor...

Nathalia Silvério: Eu não vejo da forma como o Gabriel vê. Eu acredito que quando eu monto uma instalação, eu faço ela para que ela fale sozinha, então ela dê algum tipo de informação... Mas eu acredito que o trabalho do monitor é indispensável, porque essa mediação com outros elementos, com adaptação de linguagem, com todo o elemento que uma pessoa pode trazer, eu acho que não tem painel nenhum que faça. Eu vejo como indispensável.

Pamella Freire: Eu acho que também é indispensável. E recentemente a gente fez um evento de Educativos, que a gente até estava falando sobre...

Pedro Jackson: Interatividade.

Pamella Freire: Interatividade! E eu acredito que é isso, assim, o cara pode ir lá apertar um botão, ver a coisa funcionar e aquilo não significar nada para ele. E eu acho que essa presença humana, a mediação entre o experimento e o visitante, acho que ela é que pode provocar uma reflexão...

Pedro Jackson: Na minha... Nas seções que eu gesto, elas necessitam a presença do monitor. Estúdio de TV, Nave, Lego e Sub. Mas o Sub, ele tem uma particularidade a mais. Sub e Nave ela foram construídas para funcionar quase que com a ausência do monitor. O monitor, ele vai servir para orientar o jogo, mas tem o capitão que explica o que é a atividade, tem o comandante que diz o que o visitante tem que fazer, que complementa a seção, e o papel do monitor, não necessariamente é traduzir... Explicar os conceitos, mas proporcionar uma interatividade maior, que a criança entenda alguns detalhes que talvez faltem na hora da monitoria, que pode ser interessantes, mas é mais no sentido de ser um ator de intensificar essa experiência, mas não necessariamente de explicar essa experiência, porque a todo momento a seção está se explicando. As únicas brechas que restam pro monitor são algumas falas muito, muito específicas, mas nunca como quem vai explicar a seção, quem explica a seção é o comandante e o capitão.

Gabriel Furriel: O ponto que você levantou, de tornar a coisa à vida é, de fato. Muitas vezes o monitor, ele acaba ficando no *Van de Graaff* só como um cara que faz com que o visitante possa subir sem tomar um choque, realmente fazer o uso dele. Mas, no trabalho diário, o que a gente faz de tentar melhorar essa comunicação, fazer com que essa comunicação dos experimentos seja mais acessível ao nosso público,

no sentido de ele entender como aquilo funciona, que aquilo provoque alguma coisa nele e não só que ele aperte e veja uma lâmpada acendendo. Eu acho que é bem complicado isso, porque a gente ainda tem muita gente que vem aqui, aperta um botão, vê uma lâmpada acender e fala “Ah, uma lâmpada acendeu”, “Esse fio de cobre acendeu uma lâmpada”. Mas, também, a gente não consegue, infelizmente, atender todo mundo que vem aqui. Não rola isso. Então, de certa forma o museu tem que funcionar sem monitor, porque, principalmente aos finais de semana, com o público espontâneo, eu não vou atender todo mundo. Então, o monitor ele vai até conseguir atender algumas pessoas, mas e as outras pessoas que estão lá? Elas vão só passar? Elas tem que conseguir interagir com isso. Então, eu acho que essa ideia de criar o painel para que as pessoas possam usar, está dentro disso. Você conseguir entender que você não vai atender todo mundo, porque infelizmente a gente não tem monitores suficientes, e também acho que não daria pra ter, porque a gente está recebendo uma quantidade de pessoas muito grande... E aí tentar fazer com que os experimentos consigam falar da melhor forma.

Pamella Freire: Uma quantidade grande de pessoas com um perfil específico perante a exposição, né? O visitante espontâneo, ele quer sim explicação, mas ele também quer autonomia, ele quer estar livre, ele não gosta de prender muito o tempo toda da visita dele a uma explicação.

Gabriel Furriel: A gente já tentou fazer...

Pamella Freire: O que eu queria falar é: acho que, operacionalmente, o Museu funcionaria sim, sem o monitor. Quando a gente pensa nas instalações sim, eu penso qual é a mensagem principal que eu quero passar. A gente tem a figura do doutor Sergio, que é uma pessoa que bate muito nessa tecla, ele acredita que o papel do Museu é pra isso, passar o conhecimentos...

Nathalia Silvério: Simplificados...

Pamella Freire: Científicos de maneira simples, com linguagem muito simples. É isso. Essa é a missão.

Nathalia Silvério: Apesar do Museu falar sozinho, eu acredito que, no discurso de todo mundo aqui, o monitor enriquece. Mas sim, pode falar sozinho.

Pamella Freire: Eu acho que o monitor, ele proporciona aquilo que a gente acabou de falar: a reflexão. É você rebater a ciência, a verdade sobre a ciência e acho que é o monitor, ele proporciona esse... O que eu acredito que seja como o ideal no âmbito educacional de um Museu.

Pedro Jackson: Tem duas vertentes: uma ele enriquece, mas tem seções também que ele é fundamental, imprescindível. Por exemplo, Estúdio de TV e Lego, não tem como funcionar com a ausência do monitor.

Nathalia Silvério: Sim, é verdade. Eu acho que, na verdade, a gente tem um monte de Catavento dentro de um Catavento só. (risos)

Pedro Jackson: Tem várias necessidades no Catavento.

Gabriel Furriel: Mas nesse sentido operacional também, se a gente fosse pensar um museu sem o monitor, o *Wimshurst* e o *Van de Graaff* não estariam lá. Mas teria alguma coisa no lugar que ia fazer o Museu funcionar. “Ah, não vai ter monitor”. Não tem Lego, não tem Estúdio, mas teria alguma outra coisa...

26) Outra coisa em relação às exposições do Museu: a inserção de objetos históricos e preservados. Objetos históricos dentro do Museu. Aqui é um Museu que trabalha muito com modelos pedagógicos, coisas que as pessoas podem tocar ou coisas que foram construídas contemporaneamente até mesmo pro próprio Museu. Que vocês acham desse tipo de perspectiva, no sentido de: Isso é possível? E o que isso poderia aglutinar pro Museu?

Gabriel Furriel: Então, no sentido histórico você entra também na questão do FMT [Fundação Museu de Tecnologia], essas peças mais históricas mesmo?

Nathalia Silvério: É, compõem o Museu.

Thiago Padovan: Essas peças compõem o Museu hoje em dia, mas eu digo nas exposições mesmo que vocês já atuam e já trabalham. Vocês achariam interessante, e aí eu estou falando do Universo, Vida, Engenho e Sociedade, e qualquer outra dessas exposições, a inserção desse tipo de elemento.

Gabriel Furriel: Ah, sim.

Nathalia Silvério: Desde quando eu iniciei a gestão dessas áreas e de outras áreas que acabou que a gente acabou trocando, a gente tem uma sala aqui que fala sobre Educação para resultados. Acho que eu nunca tinha reparado muito nessa sala. Até que uma vez um monitor me mostrou um equipamento, que era uma coisa que a gente estava tentando desenvolver, e que esse equipamento já existia. E aí a gente foi até lá e viu e tal. Então eu comecei a reparar que, de repente, eu estou tentando criar uma coisa que já existe. Então, eu acho que, elementos históricos podem sim ser usados, mas eu vejo a dificuldade da manutenção de um elemento histórico. Então, “Ah, ele descascou, ele quebrou. E como eu vou restaurar isso?”. Então, eu acho que uso disso é um pouco complexo, pelo menos pro Catavento hoje, essa é minha opinião. Mas eu acho que eles são fundamentais para que a gente se espelhe neles para criar outras coisas ou pra replicar, literalmente replicar. Então, eu vi que aquilo era bem legal, então eu repliquei aquele só que com um material mais resistente, de uma forma mais atrativa, com um colorido, com uma estatura, um tamanho menor... Algo assim...

Pedro Jackson: E o público do Catavento é muito diverso. Vai ter a criança que vai se impressionar com a luzinha, mas vai ter o adulto que vai se impressionar com o projetor de 1950.

Gabriel Furriel: E ao contrário também.

Pedro Jackson: É. Então, eu acho interessante.

Pamella Freire: Eu acho que a gente tem a presença desse acervo aqui no Museu, em vários lugares. Na área externa, na área interna, mas eu acho que ele está muito bem... Ele não tem essa relação da interdisciplinaridade, ele está muito bem localizado, assim. Então, a gente tem, por exemplo, ali a sala “Resultado para Educação”, a quantidade de peças que a poderia estar dividida entre Astronomia, Terra, Engenho... Não, mas ela está ali, fechadinha naquele lugar. Ou, sei lá, a gente tem a *Turbina Pelton*, que está ali fora, mas que dialoga diretamente com a história do prédio, mas em nenhum momento está explícito na comunicação daquela obra, sabe? Eu acho que isso está meio perdido... Sei lá... O *Van de Graaff*... A gente tem lá o *Van de Graaff*, mas a história do *Van de Graaff* não seria interessante de ser abordado ali no Engenho como uma maneira de você construir o conhecimento de pra que aquele experimento foi criado, em que momento, com qual intuito, como isso aconteceu...

Gabriel Furriel: Na verdade, a história do *Van de Graaff*, do *Wimshurst*, da Bobina de *Tesla*, da Garrafa de *Leyden*, tudo isso a gente busca... A gente consegue abordar na monitoria.

Pamella Freire: Na monitoria...

Gabriel Furriel: Na placa não tem. O visitante que vem sozinho, ele não vai ler isso, mas o cara que vem com o grupo e o espontâneo que acaba conversando com o monitor, ele consegue chegar nisso porque o monitor pode abordar isso, a gente trabalha isso na formação. Mas eu não acho que essas peças estejam perdidas. A gente tem alguns exemplos... Tudo bem, a sala da Educação, eu acho que é algo bem ímpar dentro desse Museu, até porque ela parece um espaço que não tem a cara do Catavento.

Pamella Freire: Não.

Gabriel Furriel: Acho que é algo que não dá pra gente tomar como “Ah, isso é a cara do Catavento”, porque não é. É aquilo que é muito a parte da nossa realidade, mas pegando as minhas seções onde eu tenho isso, poxa, a gente tem um teodolito, que é uma peça maravilhosa, um sextante que é outra peça maravilhosa que ficam no painel de História da Astronomia. Eu acho que não podia estar mais bem localizado. A coisa está muito bem. Óbvio que a gente podia pegar mais objetos e colocar mais, né? A gente também tem um bloco de motor que representa o bloco do Juscelino e um

painel de motor, no Engenho, sabe? Recentemente a gente colocou algumas balanças no Engenho, que eu acho que são objetos bacanas também, pra gente repensar essas medidas e a História da Física. Eu acho que a balança, infelizmente, tem uma comunicação que ainda é falha, mas eu acho que esses elementos históricos dentro do espaço do Museu, eles só enriquecem a coisa se bem trabalhados. A turbina *Pelton*, tem uma outra questão sobre ela, que você citou, eu acho que ela está no melhor lugar que ela podia estar. Porque ela está do lado do Engenho, e as pessoas as vezes não percebem isso, mas se você olhar a turbina *Pelton* e o pedaço do Engenho, é o pedaço de Eletromagnetismo, onde a gente fala de usina hidrelétrica. Então, aquela turbina, ela está em um lugar perfeito.

Pamella Freire: Sim.

Nathalia Silvério: Ela ficava bem de frente com a...

Gabriel Furriel: É! Ela ficava bem de frente com a usina que, infelizmente, ainda está quebrada... Mas é perfeito. Aquele lugar é perfeito. E é a manutenção desses experimentos que eu cuido, pelo menos a turbina que eu cuido, o motor, não me dão trabalho. A turbina não é algo tão delicado, acho que a gente só tem que tomar cuidado quando a gente vai fazer isso. Então, o teodolito e o sextante, que são os objetos de medida astronômica muito antigos, eles ficam fechado em acrílicos, não tem muito jeito, né? A gente fechou em acrílico porque se uma pessoa for mexer no teodolito, cheio de lentes, tal, vai quebrar, não tem jeito. Acho que é só como a gente vai apresentar isso ao nosso público.

Pamella Freire: O que eu quis dizer da turbina *Pelton* é que ela está localizada sim, ela está localizada ali no Engenho, mas você concorda que ela não dialoga, pensando no Museu, somente com o Engenho?

Gabriel Furriel: Sim, sim.

Pamella Freire: Ela dialogaria na Ecologia, dialogaria na Visita Histórica, enfim, foi nesse sentido que eu quis dizer que “está localizada”.

Pedro Jackson: As câmeras que ficam posicionadas perto do Estúdio. Eu acho que é muito interessante, novamente, um exemplo de combinar peças históricas com um museu dinâmico, um museu interativo. Acho que é nesse sentido. Então, eu acho que a gente tenta abarcar muitos públicos, então quando a gente tenta abarcar muitos públicos, ter várias abordagens é interessante. Uma abordagem mais interativa é legal, uma abordagem mais expositiva, uma abordagem mais distanciada para certos públicos é mais interessante. Então, eu acho...

27) Eu percebo que vocês falam muito de públicos e não de público do Catavento, no plural. Nesse sentido, uma questão que se impõe para mim é: o

que as pessoas vem procurar quando visitam o Catavento? E o Catavento conseguir suprir com essas demandas que os visitantes vem aqui procurar?

Pamella Freire: E é super difícil pelo questão dos públicos, que a gente acabou de falar. Essa pergunta é muito difícil, porque a gente tem diversos públicos. A gente tem o público das escolas e o que eles esperam encontrar aqui. Eu acho que o que a escola procura nesse espaço é sim esse discurso do especialista, de alguma maneira. É também a vivência, com aquele conteúdo que ele está explicando na sala de aula, que a escola acredita que aqui isso é abordado de uma maneira legal. E eu acredito que eles acham isso porque se não a gente não teria a quantidade de visitante que a gente tem. Eu não tem como falar que isso é verdade, mas eu acho que a escola gosta do Catavento, por algum motivo. E o público espontâneo que também é muito diverso, assim. Quando a gente fala que a gente atende de 0 a 100 anos, é verdade, não é mentira, não é brincadeira. Mas acho que, num geral, a gente tem as famílias, normalmente pais, tios e avós, que querem trazer as crianças para esse espaço. Querendo ou não, a gente não pode negar que o Catavento é visto como um espaço para as crianças.

Nathalia Silvério: É... Eu sempre falo para o monitor que o público vem aqui procurando diversão. E eu acho que dentro da diversão, ele vem... A criança vem trazida, o adolescente vem trazido por um "Ah, mas é um museu de ciências, mas já que ele é legal, eu vou ver como é que é". Então, eu acho que o público vem mais pelo aspecto do divertido, mas tem algo para eu tirar de lá. Não vou só no parquinho. Eu vou lá me divertir, mas vou trazer algum conhecimento, vou trazer alguma bagagem. Isso é a forma como eu acredito.

Pedro Jackson: Eu acho que, muitas vezes, chegando aqui, esse adulto se depara com o que não é só interessante para a criança, é interessante pra ele também. Então, isso é bem legal. Nas devolutivas que a gente recebe de Fale Conosco, de *facebook*, todas vão nesse sentido, de que vem primeiro achando que é pra criança e descobre que não, que é pra todas as idades.

Gabriel Furriel: Eu acho que a gente acaba contemplando desde o cara que acha que isso aqui é um parque de diversão, que no Engenho é bem presente essa fala: "Que horas fecha o parque? Que horas... Tem que pagar pra ir naquele brinquedo?". Até o cara que acha, que tem noção de que isso aqui é um museu, que é um espaço específico, onde a gente apresenta experimentos. Então, acho que a gente consegue contemplar todo esse leque. Porque tem bastante gente no meio, entre o cara que acha que é um parque de diversão e o cara que tem noção de que isso aqui é um museu. E, no final, a gente vê bastante gente contemplada, bastante gente

realizada com o que viu. Agora, o que cada um espera ver é uma questão muito complicada.

Nathalia Silvério: Sim.

Gabriel Furriel: Acho que a gente, acho que a gente consegue traduzir isso em algumas falas do tipo, o pai vem com a criança e no final a criança quer ir embora e o pai não. Tem esses pontos também...

28) Para essas pessoas que refletem o espaço enquanto um museu. Vocês acham que ela vem aqui devido a essa questão do divertimento, do poder tocar, do interagir, ou ela vem com uma perspectiva de que esse é um espaço de relaxamento, contemplação, lazer, enfim, características que são imanentes de um museu, digamos, tradicional, se pudemos dizer que isso exista.

Gabriel Furriel: Eu acho que aí depende um pouco, mas eu acho que isso é muito presente, mas depende. Porque? A gente consegue notar uma diferença de modo de agir das pessoas entre estar na Astronomia e estar no Engenho. Isso é muito, muito louco, né? E eu falo isso pros monitores, para eles perceberem como as pessoas se portam na Astronomia, sentadas nos *puffs* ou olhando o céu estrelado, e como elas se portam no *Van de Graaff* ou na Bolha, o que seja, no Engenho. Pisou no Engenho, a coisa muda de figura. Já na Astro, por mais que ele estejam vendo o poço gravitacional, que é algo interativo, com umas bolinhas lá que a pessoa taca, o negócio gira... Aquilo é interessante, você está mexendo, vendo acontecer, faz barulho, sabe? A pessoa, você não vê criança gritando, criança correndo, nem adulto jogando a bolinha para o alto. Agora, no Engenho você chega e vê uma coisas muito loucas, né? Então, eu acho que esse modo como as pessoas se portam, eles são muito específicos das seções onde as pessoas estão também.

29) E a que você acha que se deve isso, Gabriel?

Gabriel Furriel: Eu acho que o ambiente, ele traz muito isso. Você chega na Astronomia é um ambiente fechado, escuro, mais apertado. Você chega no Engenho, é algo colorido! O Engenho é uma maluquice de cores!

Pamella Freire: E é um lugar que fala “Pega! Toca! Mexe!”.

Gabriel Furriel: É, então... O Engenho, a comunicação está lá: “Venha aqui e aperta”, “Venha aqui e puxa”, “Venha aqui e levanta”, e o negócio é aceso, está vivo, é muita luz de tudo quanto é canto. Aquelas janelas do prédio são sensacionais, porque elas dão vida àquilo. Eu já percebi isso também. Dias que chovem, está muito escuro, a coisa muda de figura. A coisa já dá uma acalmada. As pessoas tendem a falar mais baixo. Isso é muito louco. Porque que quando a luz do lado de fora é... O dia está

escuro, a pessoa fala mais baixo na seção. Tem menos luz ali, a luz artificial promove uma calma, digamos assim, vai... Isso só, poxa, são quatro anos olhando isso, você começa a perceber umas coisas bem específicas, nessa ida ao banheiro, passando, olhando, tal, pensando...

Pamella Freire: Parando pra pensar sobre isso, o que é que nosso público quer? Ele quer o Engenho. Se o Catavento fosse um grande Engenho, o público estaria feliz.

Nathalia Silvério: Eu não concordo.

Pamella Freire: Eu acho. Cara, eu acho que não tem um visitante que chega aqui e não fale: “Onde ficam os brinquedos?”.

Nathalia Silvério: Não concordo. Eu acho que a gente tem o visitante... O visitante que vem aqui pela primeira vez, sem saber o que é o Catavento, e o visitante que vem aqui pela segunda vez. Então, o visitante que vem... Mas pra vim, todos vem procurando lazer, a diversão, o relaxamento, mas no sentido de “vou me desestressar”, diferente do que eu acredito que as pessoas procuram em outros museus, como você disse, os tradicionais. Mas o visitante, quando ele vem pela primeira vez, ele quer provar tudo, mas quando ele vem pela segunda vez, ele não vem procurando o Engenho.

Pamella Freire: Não...

Nathalia Silvério: Ele vem querendo procurar o que tem mais além daqueles botões para apertar.

Gabriel Furriel: Eu acho que...

Pamella Freire: Eu concordo, mas eu acho que, ainda assim, pensando num geral, eu acho que... Pensando a população no geral, acho que as pessoas não tem, não tem esse costume de ir mais de uma vez a determinados lugares. Não é uma prática real, eu acho.

Nathalia Silvério: Mas eu não acho que essa seja uma característica do público do Catavento. Eu acredito que o público que visita o Catavento vem muito mais do que uma vez.

Gabriel Furriel: Eu ia fazer só um comentário, que eu acho que a culpa é nossa. Um pouco disso, de procurar o Engenho, é um pouco de culpa nossa, porque eu não sei se vocês perceberam, mas o momento que as Arcadas foram abertas, que a mídia, a mídia caiu lá embaixo matando, as pessoas procuraram lá embaixo.

Nathalia Silvério: Aham.

Gabriel Furriel: Então, eu acho que a forma de como a gente se divulga. A gente se divulgou sempre como uma coisa interativa de apertar botão também. No

momento que a gente pegou, abriu falou que aqui tinha um Submarino, uma Nave e até uma exposição de evolução, que não tem um botão pra você apertar...

Nathalia Silvério: Que não conversa em nada com as outros exposições...

Gabriel Furriel: Que não conversa em nada com as outros exposições! A gente começou a ter gente fazendo fila para pegar senha e conhecer lá embaixo.

Nathalia Silvério: É por isso que eu não concordo com a sua fala.

Pamella Freire: E não só. A gente tem essa questão da fila, que é algo que a gente está querendo resolver, que é problemática, que é: as pessoas enxergarem aquela fila como “isso é o supprassumo do Catavento, todo o restante não é legal”.

Gabriel Furriel: É só o Catavento de sempre. Tem esse detalhe também.

Nathalia Silvério: É...

30) Vocês falaram de uma coisa interessante: dessa pessoa que vem pela segunda vez aqui ao Catavento e é uma característica dos museus contemporâneos se fazerem mais visíveis, mais presentes na vida do público. E uma das formas de ter essa visibilidade para os museus contemporâneos são as exposições temporárias. Um bom exemplo aqui em São Paulo é o MIS, que está agora com uma exposição do *Tim Burton* e outra do *X-men*, ambas exposições que não fazem parte do acervo de longa duração do Museu. A Pinacoteca, há pouco tempo, trouxe a exposição do *Ron Mueck*. Mas o Catavento não tem essa característica. Ele não traz exposições e baseia muito sua divulgação nas exposições de longa duração. O que vocês acham que traz as pessoas aqui uma segunda vez?

Pamella Freire: Eu acho que é um museu que tem muita coisa. A pessoa não consegue vir aqui e fazer tudo que ela gostaria em uma única visita. E ela se dá conta disso e é por isso que ela acaba querendo voltar.

Nathalia Silvério: Concordo, mas a partir disso eu acho que a gente acaba renovando sim o conteúdo.

Pamella Freire: Sim.

Nathalia Silvério: Apesar de ser um conteúdo de longa duração, a gente acaba renovando o conteúdo. Então, o visitante nunca vem aqui e passa por essa seção e vê a mesma coisa em meses diferentes.

Pamella Freire: Outra coisa que a gente tem feito, que está forte, eu sei que é uma coisa temporária, são as oficinas.

Gabriel Furriel: Eu ia falar isso...

Pamella Freire: E isso chama muito.

Nathalia Silvério: Acabam sendo oficinas fixas, mas a gente oferece a cada certo período. Então, por exemplo, a oficina do Terrário. É uma oficina que virou fixa no museu, mas a gente oferta ela a cada um período.

Pamella Freire: E o visitante, ele gosta disso de... Ele vê o experimento, ele ouve uma explicação sobre aquilo e ele põe a mão na massa. Ele faz o experimento.

Gabriel Furriel: Eu acho que a gente, a gente percebeu que a gente não é um museu muito parecido com o jeito do MIS, de levar exposição grande e aí a gente tomou outras medidas. Porque, realmente, a gente não vai trazer uma exposição como a do Tim Burton pra cá, mas a gente pode fazer isso nas férias. As férias acho que tem sido o grande alvo de oficinas da gente. A gente tem feito, todas as férias, oficinas.

31) Férias que você diz são férias escolares?

Gabriel Furriel: Férias escolares, isso.

Pamella Freire: Escolares.

Nathalia Silvério: Período de janeiro e julho.

Gabriel Furriel: Dezembro é bem vazio. Então, dá uma boa queda na visitação. Janeiro e julho e outubro também a gente costuma fazer bastante coisa por conta do mês das crianças.

Nathalia Silvério:

32) Então, o Catavento é um museu que se pauta muito pelo criança e pela escola...

Gabriel Furriel: Exatamente.

Pamella Freire: Sim, sim...

Nathalia Silvério: É, na verdade, nosso período de férias, ele não é voltado para público agendado, ele é voltado para o público espontâneo e a atender esse público. Eu acho que, por isso, a gente tem dado essa virada do antes era majoritariamente grupo agendado e, há dois anos, nosso número tem modificado pra atender muito mais o público espontâneo.

Pamella Freire: Mas eu acho que a fala do Thiago está certa, no sentido de que sim, nós nos organizamos em cima do calendário escolar.

Nathalia Silvério: Sim.

Pamella Freire: Nós nos organizamos para o estudante, de alguma maneira.

Nathalia Silvério: Sim, sim...

Pamella Freire: Quando a gente faz uma atividade de férias, a gente se distancia da escola, mas a gente pensa “O que essa mãe e esse pai vão fazer com essa criança nesse período?”. A gente chama eles para virem pra cá.

Gabriel Furriel: O que ela falou, na verdade, tem muito mais uma questão de a ver com as organizações com a secretaria, a Secretaria da Educação sair. Então, a gente entende que a gente recebe muito grupo agendado durante a semana. Sempre. Não tem jeito. Porque é que nas férias a gente propõe novas atividades? Porque toda essa galera que ia vir agendada, de certa forma, pode não ser... Podem não ser as mesmas pessoas, mas elas vão vir nas férias durante a semana. E aí a gente percebeu que os nossos espaços também já não dão muito conta disso. Não dá pra ficar recebendo 3 mil pessoas só no Engenho, só na Vida. Então, essas oficinas também são pra desafogar essas grandes áreas. Então, a gente faz oficina, joga no... Em outros espaços como o Claustro, aqui a Sala da Gravidez que está fechada, pra poder receber esse público e fazer a coisa rolar melhor.

Pedro Jackson: O que eu percebo é que é uma conjunção de fatores, né? É um fator de a pessoa sempre vir aqui e encontrar, nem que seja, alguma coisa de diferente, alguma instalação que mudou, alguma instalação nova, o preço é um fator importantíssimo para essa pessoa voltar, essa família que procura um lugar legal para levar o filho e sabe que o Catavento é divertido e barato. O lugar que o Catavento está. Então, tem acesso para várias áreas. Então... Eu acho que é uma coleção de fatores que fazem com que esse público, esse público volte por uma segunda, terceira, quarta vez.

Pamella Freire: Eu acho que a diversidade de assunto é muito importante nesse sentido, pensando na minha experiência, assim, as diferentes maneiras com que eu já olhei as seções, ao longo do tempo que eu estou aqui, sabe? Sei lá... Li um painel da Vida há três anos atrás e como eu leio ele hoje? E é o mesmo painel, mas, é... Pela quantidade de coisas que tem. Nem sempre você... [inaudível]

Pedro Jackson: E, por exemplo, a estratégia de seções com tempo fechado, por exemplo. Você só pode pegar duas sessões no período da manhã e duas sessões no período da tarde. Então, se a pessoa pega Sub e Nave na manhã, ela só vai poder pegar Lego e Estúdio. Ela não vai ir na Escalada, ela não vai na Nano, e vai ficar aquele sentimento de “Poxa, eu não vi isso. Então, para ver essas seções fechadas, eu tenho que vir uma segunda vez”.

Nathalia Silvério: Mas mesmo as seções abertas, né? Se a pessoa vi realmente observar as seção Vida, ela não vai ter tempo de chegar no Engenho.

Pedro Jackson: É...

Gabriel Furriel: E se ela for em quatro seções fechadas, ela não vai ver o Jogos, por exemplo.

Nathalia Silvério: Não...

33) Gente, partindo para a próxima questão (risos). Enquanto educadores, vocês tem contato com setores educativos de outras instituições? Conhecem outras realidades museais de maneira formal, via Catavento?

Nathalia Silvério: Bom... A gente tem... Eu vou falar de mim, tá? São oferecidos cursos pelo Sisem [Sistema Estadual de Museus] que a gente acaba sabendo. Então, eventualmente você vai lá, conhece alguém e acaba criando um vínculo pessoal com essa pessoa, né, com esse, que na verdade é de educativo de um outro museu. Eu mantenho contato com algumas pessoas que trabalham em outros museus, esse contato inicial se deu via formal, pelo Catavento, pelo Sisem, mas eu acabo mantendo uma relação pessoal, mas eu preciso de alguma coisa, então eu sei que se eu ligar lá na Casa das Rosas, eu sei com quem falar, se eu precisar de alguma coisa... Eu acredito que todo mundo tenha esse tipo de contato.

Pamella Freire: Via Sisem mesmo, nesses eventos que a gente faz ou nas oficinas técnicas que a gente faz aqui no Museu, a gente acaba recebendo essas pessoas, de diversos outros educativos. Eu tenho a experiência de uma, de uma parceria com o Museu de Arte Sacra, de dois anos, na Semana Nacional de Museus, que a gente envolveu os dois educativos para essa atividade, e que foi bem legal, inclusive, você pensar “Poxa, o que é que tem a ver o Museu de Arte Sacra com o Catavento?”, mas tem bastante coisa. Rendeu dois anos de atividade, por exemplo. (risos)

Nathalia Silvério: E poderia render mais. (risos)

Pamella Freire: E poderia render mais...

Gabriel Furriel: O meu contato é mais com a... Através da UPPM [Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico], porque a Ana Lima vai nas reuniões e quando ela não pode eu sou o substituto.

Pamella Freire: Tem o REM [Rede de Educadores de Museus] também, que a gente recebe os...

Gabriel Furriel: Aí eu acabo participando dessas reuniões. E lá está todo mundo que é mantido pela Secretaria da Cultura.

Pamella Freire: Mas não acho que seja o ideal. Eu acho que a troca poderia ser mais intensa...

Gabriel Furriel: Ah, sim.

Nathalia Silvério: Sim. É que eu acho que também há uma questão de que todo mundo, em todos os museus, tem um milhão de coisas pra fazer e a gente acaba deixando isso um pouco pra...

Pamella Freire: Eu acho que isso não é valorizado dentro do nosso trabalho...

Nathalia Silvério: “Daqui a pouco eu faço”, “Semana que vem eu ligo”, “Esse mês não deu, mas agora eu passei 20 dias de férias, mas quando eu voltar eu vou ligar e...”.

Pamella Freire: A gente teve uma experiência também de que a gente foi... Eu fiz saídas com os meus monitores pro IGC, que é o Instituto de Geociências lá na USP, e pra uma exposição do Sesc, da Amazônia. Isso foi muito legal, no sentido de eles também vieram aqui. Então a ideia era do meu corpo educativo, dos meus monitores, a gente foi pra lá e assistiu uma mediação deles e a gente conversou sobre isso.

34) Mas todos esses processos são processos pontuais, não tem, sei lá, uma reunião entre educativos de contínua, uma coisa um pouco mais programada em relação a isso...

Nathalia Silvério: Pontuais.

Pamella Freire: A gente fez o primeiro encontro de museus de ciências de São Paulo no ano passado, que foi um primeiro passo para algo anual, também não é algo contínuo.

Pedro Jackson: E todo ano tem o Encontro Paulista de Museus, que aí os museus da Secretaria e museus de outros lugares, participam de palestras, seminários... Esse ano o Catavento, o Ricardo [Ricardo Pisanelli, Gerente de Conteúdo] vai fazer uma apresentação do Catavento. Então, são esses encontros mais formais. Agora, a gente está estabelecendo um encontro de museus, tentando justamente articular isso que é uma demanda que o Sisem traz pra gente.

Pamella Freire: Eu acho que os museus estão caminhando pra isso. Tem até aquela questão de eles explicaram pra gente sobre as redes e qual é a ideia desses encontros? É exatamente isso, que esses educativos, eles dialoguem, que eles troquem experiências, enfim... Mas, efetivamente, isso não acontece.

Nathalia Silvério: Não tem acontecido até agora, pelo menos.

Gabriel Furriel: Eu tenho estado bastante em contato com o pessoal do Cientec, mas aí é uma coisa mais linkada com manutenções. A nossa Bola de Granito tem apresentado bastante problema, faz tempo, então eu fui até lá ver a deles, o funcionamento. E aí, por conta disso, a gente tem uma das pessoas lá, estava... Bateu bastante papo comigo, a gente troca vários e-mails, porque eles tem uma demanda

bem forte de manutenções que eles não conseguem cumprir. Então, a gente tem auxiliado eles nesse sentido, de ajudar eles “Ah, como é que eu faço isso?”. Aí, eu tento dar um jeito, né, para ajudar eles, mas é bem específico, é manutenção e é mais uma demanda, do tipo “me ajuda aqui, que eu te ajudo ali”...

35) Vou chegando à última pergunta da entrevista. Acho que muito do que vocês falaram contempla bastante o que eu preciso para esse dissertação. Essa é uma pergunta, de certa forma, bem objetiva: em relação aos demais tipos de museus que vocês conhecem, que vocês sabem que existe, em que pontos vocês acham que o Catavento se diferencia?

[silêncio]

Pamella Freire: A gente está pensando pra responder...

Nathalia Silvério: Ah, não sei. É... Eu não sei nem se é uma diferença boa ou ruim, eu sei que é uma característica diferente. A gente costuma fazer uma programação voltada pro público mais jovem, infantil... Então, talvez porque essa criança tenha que vir acompanhada e aí a mãe nunca vai vir sozinha, porque é um saco vir sozinha, levar a criancinha, então ela chama uma amiga, chama... E as pessoas acabam descobrindo que é um lugar legal, como elas mesmas utilizam, “Olha, o Catavento é bem legal”... Então, eu acho que talvez isso diferencie, mas diversos outros museus fazem também. Então, eu não sei se é exatamente uma diferença, mas acho que todos os museus trabalham muito na mesma linha. A gente tem um acervo diferente, mas não necessariamente trabalhamos de forma diferente.

Pedro Jackson: Eu não sei, talvez por ser menos complexo, é um museu que trabalha assuntos, mas esses assuntos, eles não, não... Eles são mais acessíveis de se aprender. Fazendo um paralelo, por exemplo, com o museu de ciências da PUC do Rio Grande do Sul, que é bem parecido com a gente. É um museu também cheio de coisas que atraem muito a criança, tem muita luz em quase todas as seções, mas... Que tem até mais coisa que o Catavento, mas assuntos muito, muito, muito cheios...

Nathalia Silvério: Densos.

Pedro Jackson: Muito densos, assuntos muito profundos, sabe? Aí você vê textos... E o Catavento também tem isso, mas não sei...

APÊNDICE E

ENTREVISTADA: Ana Rita Carlos Lima¹⁷³

IDADE: 56 anos

ESCOLARIDADE: Superior completo em História e Administração / Pós-graduação em Finanças

PROFISSÃO: Administradora de empresas

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Coordenadora do setor Educativo

TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU: 6 anos

1) Conte, sucintamente, os principais momentos de sua trajetória profissional antes de iniciar seu trabalho no Catavento Cultural. Como essa trajetória a auxiliou na construção de sua carreira no Museu?

Ana Lima: Bom... Eu entrei aqui no Catavento... Como você viu, eu sou administradora de empresas, formada em Finanças. Eu entrei no Catavento por uma necessidade, ainda no início, ele tinha um ano e ainda não tinha uma formação de um departamento para prestação de contas, porque é extremamente exigente, por ser uma Organização Social ligada ao Estado, exigem, obviamente e corretamente, né, tem vários processos de auditoria, vários relatórios que tem que ser entregues, justamente por que é um dinheiro público que tem que ser muito bem empregado. Então, quando eu entrei aqui, foi justamente para dar um norte e uma organização nesse setor de prestação de contas. E nesse período eu fiquei um bom tempo, até que foram assimiladas as Fábricas de Cultura dentro da Organização Social. Aí teria que ter um departamento amplo de prestação de contas, muito mais ligado a contabilidade e finanças do que propriamente a uma visão geral do Catavento, por que eu trabalhava com uma visão geral. E, nesse mesmo período, foi feito um departamento educativo, que a nossa antiga diretora financeira foi também para o departamento educativo e eu fui junto. Então, aí que o leque se abriu. A prestação de contas ficou realmente direcionada ao contábil e financeiro, ligada ao contábil e financeiro, e o Educativo ficou com essa visão ampla do Catavento, que é a área que eu nunca trabalhei, que pela primeira vez na minha vida eu consegui trabalhar na área fim de uma empresa. Administração, Finanças, tudo isso é área meio. Então, pela primeira vez eu trabalhando numa área fim, estou muito feliz e satisfeita. E como que muda e o

¹⁷³ Entrevista realizada em 19 de maio de 2016, na sede do Museu Catavento Cultural e Educacional.

que isso contribuiu na minha trajetória profissional e também contribuiu para o Catavento? Primeiro, todo o conhecimento em administração de empresas. Isso foi primordial para a organização do Catavento nesse sentido do Educativo. Agora eu estou falando só do Educativo, não estou falando mais do geral. Porém, se pensarmos no Catavento, no Educativo do Catavento, ele está com todas as áreas. Eu acho que ele só na faz RH e contabilidade, o resto ele faz tudo. É ele que faz as programações, é ele que pensa nas seções permanentes que vão ficar no Catavento, ele que faz uma curadoria, ele que faz a promoção, ele que vê o que vai surtir efeito para atrair mais público. Então, na verdade, o [Educativo do] Catavento ficou com um peso, assim, muito interessante, enorme, até por questões financeiras ou questões organizacionais ou de organograma. E é isso, eu acho que resumidamente é isso.

2) Já que você já falou quais funções são exercidas pelo setor em que você atua, queria que você me falasse das suas funções específicas no setor Educativo.

Ana Lima: Bem... Eu represento o Educativo externamente. Então, junto à Secretaria ou junto a outros órgãos, até pros atos, quando eu preciso reconhecer o Catavento, a parte do Educativo do Catavento em outras instâncias também eu sou chamada. Em algumas situações, especificamente do Educativo. Coordeno a parte de evento para público do Catavento, também é comigo, que é uma área que falta, justamente não tem essa curadoria, não tem esse pessoal aqui... Então, realmente é uma carência. E hoje eu estou com uma seção, que é a Sociedade.

3) Com quantos funcionários o Educativo conta para a realização dessas tarefas e como eles são divididos?

Ana Lima: Quando a gente fala em Educativo, também tem uma polêmica aí, também tem um detalhe. Porque nós temos as pessoas que apresentam efetivamente o Catavento ao público, que é o pessoal de frente, que esses são os monitores do Catavento. Então, de monitores, deve estar por volta de 100. Que eles apresentam os experimentos, eles apresentam o conteúdo, eles passam diretamente para o público. Então, é a linha de frente, tem todas essas pessoas. E aí tem o setor Educativo, que é o que a gente tinha. Sou eu, temos... Tenho que contar, tá? (risos). Gabriel, Pamella, Nathália e Pedro. Quatro educadores. E temos três orientadores de seção, que eles auxiliam o educador da sua área. E agora também surgiu uma figura, recentemente, temos uma figura diferente que é um monitor responsável. Porque, os monitores, que atuam na linha de frente, são estagiários. E agora nós temos um monitor sênior, que ele é um funcionário do Catavento, que ele fica o dia, ele passa o dia, justamente para

pegar os dois períodos de manhã , tarde... Então, ele é um funcionário do Catavento. Hoje temos dois, que é da seção do Engenho e da seção Terra.

4) E só uma curiosidade em relação a esses monitores seniores... Eles ainda estão em processo de graduação e são provenientes das seções onde atuavam como estagiários?

Ana Lima: Exatamente. Eles são ex-monitores, ex-estagiários que tiveram um destaque, né, tiveram um destaque ali em um determinado período e foi assimilado. E hoje eles fazem parte do quadro do Catavento. Tem mais um detalhe com relação a trazer o monitor. Todos os educadores e todos os orientadores de seções e os nossos dois hoje monitores seniores, sem exceção, todos foram ex-monitores, estagiários do Catavento. Hoje. Então, houve uma mudança no percurso.

5) Do tempo que você trabalha aqui, você me diz que houve essa mudança de percurso. Antes não era dessa forma?

Ana Lima: Antes o quadro era diferente, você sabe (risos). Nós tínhamos educadores seniores, um teoricamente voltado para Humanas e Biológicas e outro para Exatas, graduado ou pós-graduado. Todos os educadores também eles foram contratados, eles vieram de fora, com suas experiências externas, vieram para o Catavento, eram todos 100% graduados também, ou pós-graduados, nas suas áreas. E nós não tínhamos essa... E lentamente, um ou outro caso, tinha essa postura de orientador de seção... Não havia um, como é que eu vou dizer, um aproveitamento da mão de obra que tinha aqui. Porque? Até porque o Catavento é extremamente novo. Agora essa mão de obra pode ser formada, os estagiários estão terminando os seus cursos... Então, era muito novo. Você tinha que chamar o pessoal externo. Agora, temos aqui... Acho que a gente pode dizer que temos um banco, viu (risos). Temos um banco de futuros e possíveis profissionais aqui pro Catavento.

6) Queria falar agora contigo sobre a parte do seu trabalho que é relacionada aos contatos externos ao Catavento. Nesse sentido, como se dá a relação com a Secretaria da Cultura? Existe um plano de metas que deve ser seguido? Como vocês, do setor Educativo, se articulam em torno destas pautas?

Ana Lima: Então, vamos primeiro ao relacionamento com a Secretaria da Cultura. Hoje nós temos... Questão de dois, três anos atrás, surgiu uma coisa muito interessante, via Secretaria da Cultura, que está se propagando. É a valorização dos educativos de museus. Que o Educativo do museu era quase uma mão de obra

necessária e meio... Meio escondida. Agora não, agora o Educativo de museu, o valor que ele tem, como que ele pode realmente mudar essa perspectiva junto ao público, de como é o museu, de como o museu é bacana. Um museu de coleções, um museu de ciência ou... Que faz toda a diferença o educativo no museu. Então, nesse período, acredito que uns dois anos, existe um Comitê do Educativo dentro da Secretaria da Cultura. Todos os museus da Secretaria da Cultura, são 18 museus que hoje compõem, eles tem os seus representantes do educativo dentro desse Comitê. Então, nós fazemos reuniões periódicas, colocamos dúvidas, questionamentos... Então, está saindo muita coisa muito interessante e o que, pra mim, é de suma importância, é justamente essa valorização do educativo. Que o educativo, realmente, está carregando, praticamente, esse avanço dos museus. E isso é muito interessante. Bem... Isso é um relacionamento. O outro relacionamento, nós temos aqui a Organização Social que está ligada à Secretaria da Cultura, ela tem um... Recebe verba pública, via Secretaria da Cultura, mas para isso ela tem uma série de pontos, de metas que tem que ser cumpridas, de... Obviamente, né, você não fica aqui com o espaço sem fazer o que você precisa. Então, isso é uma responsabilidade minha desde o tempo da prestação de contas. Isso eu carrego, venho carregando de lá, porque as metas específicas que recaem sobre o Educativo, elas são variáveis, mutáveis e de diversas maneiras. Então, não é assim, como se fosse uma meta administrativa: "Tenho que apresentar o relatório tal, tenho que apresentar o balanço X, tenho que...". Não. Aqui, um mês você está fazendo uma coisa, outro você faz outra coisa. As ações diferentes, quer dizer, tem que ser pensadas e programadas pelo Educativo. Então, uma coisa é o grupo do Educativo se juntar para o cumprimento dessa meta. Outra coisa é fazer o registro e acompanhar e ter certeza que as respectivas metas estão sendo cumpridas. Com uma observação: nós não nos restringimos às metas. Meta é algo que você vai cumprir, mas, sempre que possível, são muito ultrapassadas.

7) Quando você me fala de atividades que vão para além das metas, quais seriam exemplos dessas atividades?

Em termos de metas, nós temos atividades corriqueiras... Não, atividades... Eventos, né. Vamos supor: temos eventos que nós precisamos cumprir. Uma comemoração do aniversário de São Paulo, comemoração da Semana Nacional de Museus, que vamos ter aqui em sequência, vamos ter a Virada Cultural, vai ter o Dia das Crianças. São datas comemorativas, eventos que nós temos que fazer. E tem que criar, criar alguma coisa para tal. E, dentro desse mesmo pensamento, você pode fazer também uma coisa que não está dentro da meta. Você pode comemorar o que

... O que você quiser (risos). Por exemplo, esse mês também vai ter alguma coisa falando sobre a Mata Atlântica. Você pode colocar dentro do escopo do Catavento, você pode falar o que você puder para o nosso público. O objetivo é sempre o nosso público, o público visitante do Catavento, agendado ou não, o público espontâneo.

8) Então, o que você me diz, em suma, nessa relação da Secretaria da Cultura com os educativos de museus, é que ela se transformou nesse tempo todo que você trabalha para manter essa relação. E, nesse sentido, surgiram mais demandas pros setores educativos, não só em termos de meta, mas para refletir mesmo sobre o trabalho que os educadores? O que o Catavento leva daqui pra lá e traz de lá pra cá?

Ana Lima: Então, tem-se essa visão, essa visão que foi perceptiva pra mim, quando começou esse Comitê Educativo, porque até então era algo institucional. Dentro de todas as funções da organização do Museu Catavento, uma lá era o Educativo. Podia ser qualquer outra, como Comunicação, Patrimônio, e era Educativo, estava lá no meio. Mas agora não, ela foi destacada, ele tem um comitê especial para isso. E isso, primeiro, nós estamos conhecendo os educativos de dos demais museus, o que é muito interessante. Segundo, estas demandas estão ficando tão fortes, tão interessantes, que agora em agosto vai ter o primeiro Encontro de Educativos de Museus da SEC. Eu estou te falando isso, isso não foi divulgado ainda (risos). Então, ela está ficando tão relevante, que a própria Secretaria da Cultura, ela vai fazer um encontro dos educativos dos museus da SEC! Entendeu? Justamente porque tantas coisas que são bacanas, que estão sendo discutidas, por mais que você divulga, divulga, divulga, acaba ficando ali no pessoal do Comitê. Então, é pra expandir pro pessoal do Educativo mesmo, para que todo o pessoal realmente veja que há uma preocupação, há uma demanda, todo mundo que isso forte, e isso eu estou vendo que é um nível, que não é a Secretaria da Cultura não só, mas a nível mundial. Você vai nos encontros de museus, e está muito forte. O pessoal viu que o Educativo não é só uma coisa pra chamar aluno de escola. Não! É pra todo mundo, sabe, é pra todo mundo. Essa visão de “vou atender o ônibus...”. Não, é para todos, é para todo o público.

9) E você acha que esse tipo de atividade realizada pelo setor Educativo acaba se sobrepondo às atividades que antes eram consideradas básicas dentro de uma instituição museal, como salvaguarda, pesquisa etc.? Ou você acha que ela vem como um complemento em termos de extroversão desse conhecimento?

Ana Lima: Exatamente! Não se sobrepõe absolutamente, não se sobrepõe, anda junto. E agora, muito mais. Imagina um setor de pesquisa. A pesquisa vai ficar aonde? Vai ficar lá escondidinha junto dos pesquisadores (risos)? Não, é justamente para você colocar. Quem é que vai traduzir na linguagem do leigo aquela pesquisa? Que pode ser do local ou pode ser de fora! E quem vai traduzir a linguagem? Que vai falar: “Olha, aconteceu isso... Olha, essa obra é aquilo... Olha, aqui no nosso museu de ciências...”. Transformar aquilo em algo acessível, interessante e ver que aquilo... Olha, essa é uma coisa muito importante, que passa muitas vezes despercebida. Mas não, não se sobrepõe, não se sobrepõe...

10) Agora, refletindo especificamente sobre as atividades realizadas aqui no Catavento, como se dá essa relação do Catavento enquanto centro de ciências, “museu dinâmico”, como você me disse no início, enfim... Um museu com as características que ele tem, com os demais museus da Secretaria da Cultura? Ou seja, esse entendimento do Catavento enquanto museu para outras instituições se deu naturalmente ou foi uma coisa construída, ou está em construção ainda?

Ana Lima: Isso é uma coisa construída, porque assim como a... Aí é opinativo, tá? É a minha opinião (risos). Assim como o público também não via o Catavento, agora que ele está entendendo que o Catavento é um local de salvaguarda do conhecimento, algumas instituições também não observavam isso, porque só ficavam vendo... “Número de pessoas! 500 mil pessoas!”. Isso é extremamente benéfico, são 500 mil pessoas ano, que passam por uma instituição dessa, que passam por uma instituição como o Catavento e como outras tantas. Não é só o Catavento, como outras tantas. Aí havia essa questão: “Como vocês conseguem receber com qualidade 500 mil pessoas?”. Agora eles entendem, agora eles estão vendo que realmente é possível. É um esforço, é uma demanda muito grande, é um esforço gigantesco, mas realmente é possível. E é uma diferença muito... Porque os museus, tem outros museus dinâmicos, que eles chamavam assim, “museus show”. E agora já perdeu um pouco, assim, porque são visões muito diferentes. Nós temos museu na Secretaria da Cultura que é museu-casa, que só conseguem entrar 10 pessoas por vez, porque é simplesmente uma casa e não cabe mais ninguém (risos). [inaudível] Então, são muito diferentes os públicos. E todos os públicos estão sendo muito bem atendidos, na sua diferença e expertise.

11) Mas você acha também que a aceitabilidade dessa questão do público pelos outros museus se dá pelo fato, de que eles, mesmo sendo diferentes do

Catavento, encontram também no público uma perspectiva de sucesso? Como o MIS, por exemplo, que mudou bastante a “cara” dele?

Ana Lima: É, ele teve que mudar, ele teve que mudar a “cara” dele, pra todo mundo descobrir... “Nossa, o MIS é muito bacana, é gostoso ir ao MIS” (risos). Ele fica num bairro... Mais nobre acho que não tem, né?! Ele fica num bairro hiper nobre, parecia uma coisa tão distante. Já tem a distância física e ainda parecia uma coisa distante. E não, todo mundo pode ir ao MIS! Nós podemos! Ele realmente mudou a “cara”. E eu acho que o Catavento, ele trouxe a oportunidade de, assim, “Você não se assustar quando você vai ao museu, você pode ir ao museu”. E mudar, quando eu falo que mudou a “cara”, a visão, me vem a pessoa e “Nossa, mas lá no Catavento tem muita coisa de qualidade”. No Catavento, você pode parar, você pode sair correndo pelo Catavento, mas também você pode parar pra pensar e analisar sobre alguma coisa. Vai ter esse oportunidade desde que essa seja sua busca.

12) Em suma, a ideia que muitos desses representantes de outros museus tinham era de que o Catavento era esse lugar do divertimento, do correr, mas que agora tem-se também essa ideia de que ele pode ser um espaço de contemplação, de olhar pra um determinado objeto e refletir sobre ele, trazer novos elementos etc., do jeito que a pessoa quiser.

Ana Lima: Do jeito que a pessoa quiser. Eu acho que é isso que a gente tem... As pessoas, imagino, não só no museu, mas em qualquer espaço, as pessoas, não à vontade, porque tem ambientes que não permitem isso, mas elas tem que estar livres para pensar e analisar como elas quiserem. Mas, realmente, há espaços que não contribuem pra isso, realmente, já entra... Já é contemplativo, o espaço uma maneira diferente. O Catavento possibilita mais de uma maneira de você analisar. Eu acho que o Catavento é mais livre nesse sentido.

13) De oferecer ao visitante possibilidade de visitação...

Ana Lima: Possibilidades. Você pode ir naquele, pode ir naquele, e você pode ir no outro, não tem problema.

14) Pensando especificamente nas atividades do setor Educativo, uma questão que me coloco quando estudo esse tipo de museu é a formação do educador e das pessoas que desenvolvem os aparatos que estão expostos. Nesse sentido, o que você acha que o Catavento valoriza mais: uma formação técnica, para construir os aparatos, ou uma formação humana, que busca trazer reflexões sobre esses aparatos?

Ana Lima: O Catavento, com sete anos, ele já não é mais aquele museu que se formou. A formação dele, eu acho que precisava uma equipe técnica e uma equipe, como posso dizer, “pensante”. Hoje, nós estamos na fase de manter, que é tão difícil ou mais difícil do que formar. Fazer é uma coisa, mas manter é outra coisa. E como manter? Manter, manutenção mesmo do dia-a-dia, e manter com coisas novas, com coisas que talvez o público não tenha visto em outro lugar, mas aqui no Catavento ele vai conseguir ver. Aí nós precisamos de uma mescla: não é só o técnico e não é só o... É uma mescla. Então, tem o pessoal de área de Humanas aqui que hoje entende mais de tecnologia do que muita gente, porque ele correu atrás. “Bom, isso aqui não tá funcionando legal, isso aqui funcionaria dessa maneira...”. Então, esses aparatos eles não se restringem às áreas de Exatas, vamos dizer assim. Eles estão espalhados pelo Catavento inteiro. Então, tem que ter uma mescla, ele tem que ter muito conceitual e tem que pensar que ele vai buscar ajuda, porque felizmente nós temos outras tantas instituições especializadas em determinados assuntos que auxiliam com seu conhecimento, com sua *expertise*. Então, hoje aqui no Catavento tem que ser uma mescla. Ele não pode falar “Ah, eu não sou técnico, não posso fazer isso. Ai, eu não sou da área tal...”. Não, ele vai ver. Então, tem que ser alguém que não se restrinja e nem se iniba quanto a isso. “Não entendo como funciona esse aparelho aqui”. Tudo bem, você não é o especialista no aparelho, mas o que ele faz ou o que ele poderá fazer pelo Catavento, eu entendo. Eu nunca vou conseguir decifrar esse teu celular aqui, eu acho que nenhum ser humano normal, mediano vai conseguir decifrar (risos). Mas o que eu uso, pra que eu preciso dele, pra que eu posso usá-lo em benefício, sim. Então, sempre vai ter uma mescla.

15) Como você avalia a formação dos educadores e dos monitores que hoje atuam no Museu? Eles possuem estas ambas prospecções, tanto técnicas quanto humanas, pra pensar as exposições? Pensando numa outra perspectiva, estes educadores conseguem ter um olhar crítico perante ao próprio uso da tecnologia dentro do museu, suponhamos?

Ana Lima: Hoje, nós estamos aqui mais... Como já tem um histórico, vamos dizer assim, hoje já tem um histórico. A gente já vai atrás de possíveis, possíveis demandas. “Olha, vamos falar sobre isso. O visitante, ele vem aqui e pergunta sobre isso e pergunta sobre aquilo”. Então, são demandas reprimidas que, destas demandas que aparentemente... As vezes estão atendidas, mas não estão visualmente. Então, o que muitas vezes se faz aqui no Catavento... Nós estamos falando... Nós estamos falando aqui sobre o celular, por exemplo. Só que ele está no meio ali de um assunto que não chama a atenção pra ele. A gente pode remodelar, refazer, e mostrar de uma

outra maneira aquilo que já estava a mostra aqui antes, devido a demanda do visitante. Então, ele passa ali e ele não vê aquilo. Tem uma formiga desse tamanho [experimento da seção Vida], mas ele não vê o que está sendo falado sobre a formiga. Então, alguma coisa... As vezes a comunicação que não está interessante, as vezes é o local, as vezes é a própria disposição cenográfica de um assunto que já estava ali presente. Então, você o refaz, então você remodela o espaço. As vezes, aos olhos do visitante que passou, ele não vai sentir a diferença, mas agora ele vai parar e ele vai ver o celular que estava lá e ele não via antes. “Ah, eu não via eles falarem de celular, mas olha o celular aqui”. Ele já estava lá, só que ele estava não tão visível. Ou ele estava no meio de assuntos que já não atraem mais. Então, você vai dar destaque àquilo que estava lá, mas não estava em destaque. Muitas vezes tem isso... Então, a gente usa aquilo que nós já temos, muitas vezes. E trazer coisas novas, aí é outra demanda... A cenografia, onde colocar, como fazer... Isso já é uma demanda de médio e longo prazo. Agora, pegar um assunto que já está lá, mas ele não... E trazer pro destaque, isso é uma coisa que já é feita constantemente.

16) E essa questão do processo de formação continuada de educadores e monitores? Como você me disse antes, muita gente não vinha dessa área de museus para trabalhar no Catavento, vinha de diversas áreas. Hoje em dia, o pessoal que já trabalha dentro do museu já possui um *know-how*. Essa formação continuada é uma demanda do Catavento ou da própria Secretaria da Cultura?

Ana Lima: Em relação ao Educativo não. Não há uma demanda da Secretaria da Cultura que tenha um plano de... Sei lá... Carreira, ascensão, ou alguma coisa assim, não é uma demanda. Agora, porque os museus, eles tem autonomia para a formação dos seus Educativos. Então, se em dado momento trazíamos pessoas de áreas diferentes do conhecimento, sem necessariamente uma formação em museus para trabalhar no Catavento, hoje eles são formados dentro do Catavento. Hoje está se atuando assim, mas não há uma demanda da Secretaria da Cultura. Os Educativos são formados de acordo... Os museus tem liberdade para formar os seus Educativos, não tem interferência nesse sentido.

17) Em relação aos demais tipos de museus, em que pontos você acha que o Catavento se diferencia? Você acha que essas diferenças é que garantem o público expressivo que o Catavento tem?

Ana Lima: Vejamos... Eu acho que o que diferencia o Catavento, eu acho que é justamente... É a casa de todo mundo. Não tem quem não possa. “Não vou ao

Catavento...”. Não vou ao Catavento porque não posso andar muito e isso pode ser uma restrição (risos). Mas é isso, é a casa de todo mundo, é pra todo mundo vir mesmo aqui ao Catavento. Então, você não precisa ter um conhecimento prévio, você não precisa ter um... Você não precisa ser um especialista, você não precisa de absolutamente nada. Você só precisa se dispor a sair da sua casa e entrar num espaço cultural e científico como é o Catavento. E eu acho que nisso, acaba diferenciando dos outros museus e até ajudando. Eu posso ir ao Catavento sem nenhuma perspectiva.

18) Mas você acha que outros museus tem essa perspectiva de você precisar ter outros conhecimentos prévios para conseguir inferir algo da exposição?

Ana Lima: Eu fico pensando assim, quando a gente fala assim... “Museu do Futebol. Mas eu não gosto de futebol, então eu não vou lá...” (risos). Eu fico imaginando isso. Com o Catavento, ele não coloca assim: “Museu de Ciência Catavento”, é Catavento, Catavento Educacional. Aqui, muitas vezes ele chega aqui e descobre o que é. Então, realmente eu fico pensando assim: “Ah, mas futebol, o que eu vou ver do futebol?”. Então, as vezes eu já me restrinjo só pelo nome, porque o tema já não é... E você chega no Museu do Futebol, é fantástico, é lindo e maravilhoso. Só que eu posso já me restringir àquilo. Ou, você mesmo citou, como poderia ser a algum tempo atrás. “Ah, mas Museu da Imagem e do Som, o que eu vou fazer no Museu da Imagem e do Som?” (risos). Você se restringe, o público já se restringe pelo não conhecimento. Aqui, ele vem sem saber nem o que é que é. Agora já tem o boca a boca. Mas, ele vem aqui... Eu mesma, eu mesma visitei o Catavento antes de trabalhar no Catavento, sem nem saber o que era o Catavento. Eu vim aqui porque eu queria entrar nesse prédio, porque eu nunca tinha entrado. Olha que coisa, olha que coisa! Eu queria entrar no Palácio das Indústrias, porque eu nunca tinha entrado. Eu passava minha vida inteira passando aqui em frente a esse prédio e nunca tinha entrado nesse prédio. Mas, ah, é aberto ao público, lá vou eu, não importa o que esteja lá dentro. Quando eu chego aqui eu me deparo com toda essa grandiosidade que tem aqui dentro. Eu, causou um espanto a mim, quando eu vim como visitante lá nos primórdios do Catavento. Então, eu acho que isso é uma coisa bastante interessante. Ainda temos pessoas em São Paulo que não sabem o que é o Catavento. Ainda... Apesar de 500 mil visitantes, ainda tem pessoas que não sabem o que é o Catavento. Então, falam “Ah, o Catavento é museu. Mas eu não vou a museu”. “Não, vai lá, vai ver o que é...”. Chega e se espanta... Ainda causa, ainda causa.

19) Dentro do que você falou, uma questão emerge pra mim. Você diz que muitas pessoas na cidade ainda não conhecem o Catavento. A que você acha que se deve isso: falta de publicidade ou certa falta de interesse das pessoas por esse tipo de equipamento cultural em detrimento de outros equipamentos que existem na cidade? Afinal, existe uma oferta enorme de entretenimento e cultura na cidade e o Catavento é mais uma delas...

Ana Lima: É uma delas, é uma no meio. Quando eu falo assim, que tem muita gente que não sabe ainda o que é o Catavento, pode ser publicidade? Pode. Porque as vezes, fala assim: “Venham, venham, venham ao parque tal, passar o dia com as suas crianças”. “Ah, mas o Catavento não é um parque”. “Sim, mas você pode vir passar o dia inteiro aqui com a sua família”. “Ah, mas eu não vou lá, mas eu não vou lá, eu vou ao parque, eu sei onde é o parque, mas eu não sei o que é Palácio das Indústrias, eu não sei onde é ali o parque.... Nunca vi nada ali no Parque Dom Pedro...”. Então, tem muito disso. No entanto, se você entra em um táxi hoje e fala assim: “Vamos até o Catavento”. Ele já sabe. É uma coisa muito forte. Antes você falava “Vamos ao Catavento”. “Que Catavento, gente”. Hoje os motoristas de táxi sabem. Mas existem muita gente... Eu sempre, quando alguém me pergunta, “Onde você trabalha?”, eu sempre falo que eu trabalho num museu. “Ai, museu, eu só conheci o Catavento até hoje”. Ouço muito isso! É uma coisa muito interessante que me aconteceu. Eu estava no interior de São Paulo e eu estava com uma camiseta com o logo do Catavento bem pequenininho nas costas, que foi um evento que teve aqui da Feira de Ciências. A logo do Catavento era desse tamaninho. Eu estava no supermercado no interior de São Paulo e tinha uma senhora que estava ali limpando o supermercado e varrendo ali o supermercado. Ela olhando pra mim e eu pensando “Ai, meu Deus, sujei o chão aqui, a mulher vai me matar” (risos). Ela veio pra mim: “Por favor, eu posso falar com a senhora uma coisinha? O que que é Catavento?”. Eu até me assustei, porque estava nas minhas costas o nome, né. Eu falei assim: “Ah, por causa da camiseta”, daí eu expliquei... “Eu tenho que saber o que é isso, porque minha filha de 7 anos, ela só fala do Catavento. Ela foi lá com o pessoal da escola, ela só quer voltar pro Catavento. Ela chegou em casa explicando... Ela chegou em casa explicando sobre fotossíntese e falando sobre os planetas. Eu queria saber que lugar é esse, que uma criança de 7 anos sai pra passear e volta falando sobre fotossíntese e os planetas!”. Aí eu expliquei sobre o Catavento, e ela falou assim: “Olha, muito obrigada, assim que eu puder, realmente é muito difícil, eu trabalho no supermercado sábado, domingo e tal, eu preciso ir, preciso levar minha filha pra conhecer o Catavento...”. Então esse é o tipo de coisa que a gente recebe. Posso falar porque isso aconteceu comigo. A gente percebe, as pessoas se espantam. Não só com o que

tem aqui no Catavento, mas o que acaba resultando, né, o que acaba resultando. Por exemplo, eu fiquei assim: “Poxa vida, mas a menina de 7 anos chega pra mãe e fica falando de fotossíntese e sobre os planetas! Realmente é uma coisa muito interessante...”. Talvez ela tenha tido aquela aula e não falou, porque ela não achou que era tão legal, nem era tão interessante assim. Não sei, pode ser uma resposta, pode ser uma maneira de responder.

20) Bem, chegando ao final de entrevista: como você avalia as mudanças realizadas no Museu desde a sua chegada até agora?

Ana Lima: Bem... Nesses anos todos, o Catavento, ele... Deixa eu pensar... Ele tem 7, eu estou aqui a 6... Então eu peguei uma fase do Catavento que era uma fase de produção mesmo, uma fase de produzir o que mostrar ainda. O Catavento foi inaugurado, mas ainda tinha muita coisa pra fazer ainda. Então, nesses anos, teve uma fase de produção, uma produção mais, talvez até mais apurada. Porque? Porque você já conhece teu público. Você está fazendo algo para um público hipotético, lá na inauguração, você imaginava que aquilo ia ser legal pelas experiências, até de outros espaços que já existem no Brasil e no mundo. Então, vamos usar, isso aqui deve dar certo aqui, isso aqui deve dar certo lá. Mas aí você vai conhecendo o seu público e você já vai podendo apurar. Então, teve uma fase muito forte de produção. Você tinha que produzir incessantemente novas coisas, novas ideias do Educativo. Como eu te falei, é o Educativo que faz essas coisas (risos). Hoje, nós já estamos numa fase que é aquela fase de, de... Mais um refinamento na manutenção. E quando eu digo manutenção não é manter o negócio funcionando especificamente, é manter o Catavento. Como que a gente pode manter o Catavento? Por que nós estamos... Será que nós já chegamos... Por que assim, a administradora de empresas tem hora que tem que falar também. Tudo tem uma linha de ascensão, mantém e depois tem uma linha de queda. Então, essa linha de queda é que nós não chegamos... Nem sabemos se chegamos na ascensão ainda. Ainda estamos subindo, estamos subindo, estamos na fase de ascensão? Então, isso tem que ser pensando. Isso já é um pensamento macro, isso já é um pensamento macro... E o Educativo, ele está aí. O que você vai fazer? Você vai atrair mais público, porque não adianta você visitar o Catavento uma vez, você não viu o Catavento, você viu uma coisinha, uma partezinha, um cantinho, o Catavento é muito grande. Você volta! Você tem que trazer esse público de volta. Não o público pelo público. Não é o “eu quero mais gente!”. Não é questão de mais gente visitando, e sim o maior número possível de pessoas que vão ter, talvez, o seu primeiro contato com ciências. Com as ciências! Olha a ousadia do Catavento, imaginar que as pessoas vão se interessar por ciência. Elas vão ver que ciência não é

aquele bicho horroroso que vai pegar no seu pé durante os anos que você estiver na escola. Não! Ciência é uma coisa boa, é uma coisa legal. É uma ousadia... Então, você tem que se manter atrativo. Você não pode repelir, você tem que se manter atrativo. E manter atrativo é trazer as pessoas aqui pra dentro cada vez mais, que estejam aqui dentro. E os outros museus, cada um nas suas áreas. Então, aqui a ideia é essa. Queremos mais gente que tenha uma... Vai ser um cientista? Não... Sim... Mas que tenham essa visão de que ciência não é uma coisa que é feita por um sujeito que fica lá escondidinho e depois ganha um prêmio e... Não! As pessoas descobrem as coisas, essas pessoas criam as coisas, e as coisas são criadas.

21) Então você acha que o Catavento é um espaço que te traz estas possibilidades científicas, mas que, na verdade, no final das contas, quem vai criando estas visões sobre as ciências são as pessoas?

Ana Lima: Exatamente! É a liberdade dele fazer. É a liberdade que ele quer. Tem menininhos aqui que eu não sei da onde vem, com uns 6, 7 anos, que eles já chegam com uma carga aqui, que é um assunto que... Paleontologia! Eles conversam com os paleontólogos aqui tranquilamente. Aquele já tem alguma coisa, não sei o que, se ele já nasceu (risos)... Mas tem um outro, que viu o pequenininho falando sobre Paleontologia e se descobre gostando de Paleontologia. Aquele já sabia, mas talvez ele nunca tenha visto Química, ele nunca tenha ligado pra Química. Talvez nunca tenha pensado em História, né, mas Paleontologia já está... E ver o outro, então você vê o colega discutindo, você vê um menininho, um garotinho, a menininha da mesma idade que você falando sobre aquilo... Mas ué? Deve ser um negócio legal, né (risos). Dever ser uma coisa interessante. Então, a ideia é essa: manter nesse sentido, manter um espaço que vai dar oportunidade das pessoas terem conhecimento. Quer aprofundar? Olha... Quer aprofundar sobre Paleontologia, que aprofundar sobre... Existe museus fantásticos, a USP tem lugares maravilhosos para isso. Agora, aqui não. Aqui é pra você ter aquele despertar para aquilo, pra, quem sabe, você vai atrás. Quem sabe, vai atrás? Nós temos aqui monitores, só pra você saber, temos monitores que eram, foram... Já temos essa geração! Olha! Mais uma geração, hein. Nós já temos aqui monitores que estão aqui na linha de frente, atendendo o público, que vieram com a escola. Eles vieram ao Catavento quando estavam aqui com a escola, gente. Em 7 anos! Então, é uma coisa muito interessante, é um projeto bastante interessante.

22) E, pensando pelo viés tanto da administradora quanto da coordenadora de Educativo, quais desafios você pensa que a instituição enfrentará nos próximos anos?

Ana Lima: Olha, o Catavento, como espaço cultural, o desafio maior vai ser... Eu penso na crise econômica, realmente, não tem como, não tem como não afetar. Quando você está no... É assim: quando o bolso está pequeno, né, o Catavento não sei como vai ser. Vai se manter com o que tem, mas se formos pensar no mundo, no Brasil, tem Educação, tem hospitais, tem Segurança, tem “n” coisas pra... Que é o mesmo bolso que vai sair, vamos pensar assim, é a mesma coisa. Então, uma crise financeira realmente afeta a Cultura, mas espero que, como crise, como o nome já diz, é passageira. Porque se não for passageira, não é crise (risos). Assim, espero que passe pela crise e se mantenha ao longo do tempo. Mas não tenho muito o que... Não vejo algo diferente disso. É, realmente, aguentar o tranco, passar pela crise e se manter depois dela. É isso que a gente espera.

APÊNDICE F

ENTREVISTADA: Aline Luiza Campana¹⁷⁴

IDADE: 26 anos

ESCOLARIDADE: Superior Completo em Pedagogia / Superior Incompleto em Administração de empresas

PROFISSÃO: Pedagoga

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Gerente de Visitação

TEMPO DE TRABALHO: 6 anos

1) Conte-me, sucintamente, sua trajetória profissional antes de iniciar seu trabalho no Catavento Cultural e como se deu sua inserção no corpo de trabalhadores/as do museu.

Aline Campana: Eu entrei aqui muito nova, né? Então, eu tenho 26 anos e pensando que eu vou completar sete anos aqui, então com 19 anos foi quando eu me inseri aqui dentro do Catavento. Anteriormente a isso, eu tive algumas experiências. Comecei em uma faculdade, trabalhei algum tempo na parte administrativa de uma faculdade chamada Escola de Sociologia e Política, Fesp [Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo]... Fiquei um tempo na Fesp, trabalhei no setor de graduação, onde eu fazia realmente atendimento aos alunos. Dali eu já fui pra escola estadual, onde eu trabalhei durante dois anos na sala de aula como segunda professora, ajudando no processo de alfabetização. Eu trabalhei dois anos em uma mesma escola, localizada na zona periférica de São Caetano do Sul e eu pude aprender bastante nesse contato com os desafios ali, porque era uma sala de aula cheia, onde os alunos estavam ali mesmo mais por obrigação... Então, foi um período de aprendizado bastante grande e de amadurecimento também.

2) Qual a faixa etária das crianças com as quais você trabalhava?

Aline Campana: Seis anos, de seis a sete anos. Primeiro ano na época, ainda estava nessa fase de transição, de primeira série para primeiro ano, era bem no comecinho dessa transição, mas era de seis a sete anos. A gente tinha pouquíssimos alunos que chegavam reconhecendo as letras, que era o que já era esperado, mas nessa escola eram poucos os alunos que chegavam com esse conhecimento prévio. Então, a gente tinha um ano realmente pra eu e a professora formada, já atuante há

¹⁷⁴ Entrevista realizada em 30 de julho de 2015, na sede do Museu Catavento Cultural e Educacional.

diversos anos, eu mais como auxiliar naquele momento, fazer com que aqueles de 35 a 40 alunos saíssem de lá lendo, para não enfrentarem dificuldades maiores nos próximos anos. Então, muitas vezes a gente brincava que a gente tinha que fazer dois anos em um. E aí eu fiquei ali por dois anos, que foi quando surgiu uma oportunidade aqui no Catavento, na época de monitor guia, foi antes da inauguração do Museu. Naquela época existia essa função... Existiam os monitores que eles eram fixos nas seções, que eram os chamados monitores de conteúdo, tudo muito parecido com o que acontece hoje, mas a gente tinha os monitores guias, que eram monitores que acompanhavam os grupos durante toda a visita. Era o monitor que realmente se apresentava pro professor e acompanhava aquele grupo durante o período de três horas, que naquela época um grupo escolar ficava aqui no Museu por três horas.

3) Esse grupo que você se refere é o grupo estritamente escolar...

Aline Campana: Escolar, exatamente. O monitor guia trabalhava estritamente com o grupo escolar, porque naquela época o Museu ainda não era inaugurado e ele não abria aos finais de semana. A gente funcionava de segunda a sexta, atendendo alguns grupos que a gente chamava de visita teste, que eram grupos da Smads, que nos visitavam.

4) O que é Smads?

Aline Campana: Secretaria Municipal de Assistência e Desenvolvimento Social. Então a Smads nos indicava alguns grupos, algumas ONGs, alguns centros de juventude, que nos visitavam até pra gente entender o nosso espaço naquela época. A gente sempre tinha o acompanhamento dos educadores, mas a gente era responsável realmente por aquele grupo durante aquele período que o grupo ficasse aqui dentro do prédio. Então, a responsabilidade do comportamento, do horário, era do monitor guia. Eu vi como uma grande oportunidade, já que na época eu estava estudando Pedagogia e seria o momento de eu trabalhar com faixas etárias diferentes daquela que eu vinha trabalhando. Era um estágio de meio período e eu podia continuar com a escola no período da manhã, na escola estadual, e vir pra cá no período da tarde. Foi isso que eu fiz quando surgiu a oportunidade, eu abracei sem mesmo entender a dimensão do que o Catavento iria representar futuramente para São Paulo. Quando eu vim, como não tinha ainda inaugurado, ainda existiam aquelas dúvidas "Será que vai dar certo? Um museu de ciências com um Museu do Futebol, com um Museu da Língua Portuguesa, será que a população está preparada para um museu de ciências?". Então, assim, eram muitas dúvidas, mas eu abracei a ideia e vim. Então, anteriormente a isso, eu tive poucas experiências profissionais, mas assim, elas foram

bastante importantes até para o meu amadurecimento pessoal. Uma bagagem que eu, assim... Eu acho que toda a experiência é válida, a gente sempre acaba aprendendo algo, mas essa questão de encarar os desafios mesmo, enfim... Eu acho que foi isso, foi muito importante. E aí eu cheguei aqui como monitora guia, um pouquinho antes da inauguração que foi lá em março de 2009.

5) E como é que foi esse processo de você se transformar em gerente de visitação dentro do Museu?

Aline Campana: Um processo bastante longo, fiquei um bom tempo como estagiária, sendo monitora guia. A gente inaugurou, o Catavento foi um sucesso. Nos primeiros meses a gente atraiu uma quantidade de público espontâneo significativa, mas ainda assim o carro-chefe eram os grupos agendados. A gente começou o ano de 2009 ainda com uma parceria com a rede estadual de ensino, então a gente atendia algumas escolas estaduais e eram poucos grupos, eram cerca de cinco grupos de manhã, cinco grupos a tarde. Ao longo de 2009 foi assim: a gente recebeu poucos visitantes espontâneos aos finais de semana, até porque a gente não tinha um setor que fazia um divulga o tão grande. Então, a divulga o foi feita para a inaugura o e aí, após a inaugura o, foi o boca a boca que trazia esses visitantes pra cá.

6) Quando você me fala de grupo, o que categoriza um grupo nesse momento?

Aline Campana:   um grupo acima de 20 pessoas, que agenda uma visita previamente. Então, desde o início do Catavento, grupos acima de 20 pessoas, precisam obrigatoriamente realizar um agendamento. Seja ela um grupo escolar, seja ele uma ONG, seja ele uma empresa, enfim... Uma família grande. Grupos acima de 20 pessoas, que, até pelo conteúdo do Catavento, a gente acaba dizendo grupo escolar, porque como o conteúdo do Catavento   alinhado com os conteúdos curriculares das escolas, a gente atrai aí uma grande maioria realmente de grupos escolares, mas a gente não deixa de atender outros grupos.

Durante 2009, então, eu fiquei nessa fun o de monitor guia, e a quantidade de grupos foi aumentando gradativamente e a gestão, até então naquele período, viu que talvez eles não dariam conta de ter uma quantidade de monitores guia suficiente para a demanda que estava chegando. E aí foi quando se extinguiu essa fun o de monitor guia e passou essa responsabilidade de comportamento do grupo para o professor ou para o adulto responsável, já que se pressupõe que esse responsável conhece esse grupo muito bem, então ele sabe como manter esse grupo unido, em como manter esse grupo atento e ajudar o monitor nessa questão de despertar o interesse dele.

Então, extinguiu-se essa função de monitor guia e criou-se o setor da Visitação, que até então não era um setor com esse nome. Ele não era chamado de setor da Visitação... A gente tinha uma responsável por parcerias, uma responsável por trazer esses agendamentos pro Catavento, o setor institucional... Tudo ali trabalhava meio junto, como um único setor que até então não tinha um nome muito específico. Aí criou-se essa função de monitor da visitação, o setor institucional se separou desse trio de pessoas, e criou-se um setor de Visitação. Quando criou-se o setor de Visitação foi no mesmo momento em que se extinguiu a função de monitor guia e foi criado o estagiário da Visitação, que a gente chamava de monitor da Visitação. E aí esse monitor da Visitação, então, como a gente não tinha mais o monitor guia que acompanhava esse grupo durante todo o período do percurso, caso o monitor de conteúdo tivesse algum problema que o professor não pudesse resolver, o monitor da Visitação era chamado pra resolver esses conflitos, e também fazer esse controle de público agendado no Museu, que até então a Bilheteria não trabalhava com essa separa o, visitante era visitante. Então, quem dizia quantos eram visitantes agendados e quanto eram visitantes espontâneos, era o setor da Visitação naquela época. E aí eu acabei sendo selecionada dentre os monitores guias para ficar como monitora da visita o e aí a gente foi crescendo. Fui pro agendamento, do agendamento fui pra auxiliar da coordena o da visita o, da coordena o da visita o eu fui até chegar no cargo de gerência. O setor da Visitação também foi se expandindo muito n ... Iniciou-se com quatro pessoas e chegou a ter mais de 30 funcionários já, esse setor. Então...

7) E qual a diferença dessa fun o de coordenador de visita o e gerente de visita o?

Aline Campana: O Coordenador respondia a uma antiga Gerência de Visitação. Então, ele auxiliava mais nos trâmites, eu diria, diários. Ele não tinha uma dedica o tão burocrática, ele não se preocupava tanto com os processos físicos do Museu. O coordenador fica mais, realmente, no dia-a-dia, resolvendo esses conflitos diários, cuidando do agendamento... O coordenador da visita o ficava mais com dia-a-dia mesmo, acompanhando o agendamento muito de perto, acompanhando os grupos chegando, a organiza o desses grupos no espaço, entrando em contato com institui es... E o salto pra gerência foi acompanhar mais essa parte de metas com a Secretaria da Cultura, trazer ideias pra Diretoria, em rela o a como a gente poderia ampliar essa rela o com os nossos visitantes... Então, fazer uma interface um pouco mais institucional também e o contato mais direto com a diretoria do Museu.

**8) Quais funções são exercidas pelo setor da Visitação hoje em dia?
Quais os principais serviços oferecidos pelo setor?**

Aline Campana: Bom... A gente tem uma equipe de agendamento, que é responsável por fazer todos os agendamentos de grupos acima de 20 pessoas aqui no nosso espaço. Hoje a gente agenda uma média de 50 grupos por dia. Então, a gente tem um setor responsável por atender todas essas solicitações de agendamento. Além disso, hoje em dia, o setor da Visitação também é responsável por toda a parte comportamental dos monitores do Educativo dentro do nosso espaço. Hoje a gente conta, aproximadamente, com 110 monitores do Educativo, então toda a parte de admissão, demissão, comportamento, vestimenta, folha de ponto, controle de horário, toda essa parte comportamental também é o setor da Visitação que é responsável. Nesse caso, a Visitação trabalha muito próxima do setor Educativo, porque o Educativo é responsável por gerir toda a parte de conteúdo desses monitores, mas a Visitação entra com essa questão comportamental. São todos jovens, estudantes, de diversas áreas de conhecimento... Muitas vezes aqui é a primeira oportunidade profissional que eles estão tendo. Então, existe uma lapidação desse jovem que o setor da Visitação acaba auxiliando bastante. Continuamos com a função do atendimento dos grupos agendados... Então, a recepção, o acolhimentos desses grupos aqui no nosso Museu ainda é feito pelo setor da Visitação, bem como a logística desses grupos dentro do nosso espaço. Então, o setor da Visitação tem o contato direto com o setor do agendamento, para dizer o que esses grupos esperam dentro do nosso espaço e organizá-los de forma funcional ocupando de forma prática todas as nossas seções. Também é função do setor da Visitação o Fale Conosco do Museu. Então, o Museu tem um Fale Conosco telefônico e por e-mail... Todas essas respostas e também o catálogo, eu diria, de cadastrar esses e-mails para saber da onde estão surgindo as maiores dúvidas para levar essa questão pra Diretoria, porque realmente a gente perceber onde está faltando informação, ou o que não estão funcionando muito bem, isso tudo é também uma função do setor da Visitação. Então, eu diria que as nossas frentes de trabalho, as maiores frentes de trabalho da Visitação, é o agendamento, é a coordenação dos monitores e é o acolhimento e recepção de todos os grupos agendados, e por fim, o Fale Conosco do Museu.

9) Com quantos funcionários o setor conta para a realização destas atividades e como eles são divididos?

Aline Campana: A gente passou por um processo de mudanças nesse ano. Porque a gente enfrentou aí... Acho que o Brasil inteiro uma situação econômica e isso acabou refletindo aqui no nosso espaço também. Hoje a gente está com dois jovens

aprendizes... Esqueci de falar do Catavento Acessível, que também está com a Visitação, que é um grupo responsável por tornar o Museu, na verdade, oferecer, trazer propostas pra tornar o Museu mais acessível. Acessível para deficientes, acessível para a comunidade, acessível para todas as pessoas. Então, também é um setor importante da Visitação. A gente conta com uma equipe de oito estagiários, dois jovens aprendizes e oito funcionários CLT. São 22 pessoas e comigo são 23 pessoas.

10) Como se dá a visitação no museu durante os dias úteis da semana? E aos finais de semana? Qual o perfil dos visitantes nesses dois momentos?

Aline Campana: Bom, a gente costuma dividir o nosso ano de visitação em períodos escolares e períodos não escolares. Períodos não escolares são dezembro, janeiro e julho e os demais meses são os períodos escolares. Nesse período escolar, de ano letivo, de terça a sexta, a nossa grande maioria de públicos são os grupos agendados, onde 90% deles são grupos escolares, de escolas particulares, municipais, estaduais de São Paulo, de outros estados e do Brasil inteiro que nos visitam para conhecer um roteiro específico. Então, a gente oferece uma série de roteiros para essas escolas, a coordenação dessas escolas seleciona um roteiro de acordo com o que os alunos estão aprendendo e esse grupo escolar vem aqui pro nosso espaço e fica num período de duas horas com a gente. É uma visita inteiramente monitorada, do início ao fim, e o grupo tem a oportunidade de conhecer três de nossas seções. Nesse caso, os monitores conseguem se aprofundar mais com um conteúdo que eles já tem total controle para esse grupo. E a gente recebe pouquíssimos visitantes espontâneos. Já aos finais de semana, isso se inverte. A gente cresce com os visitantes espontâneos, mas a gente também conta com alguns grupos agendados, tanto aos sábados quanto aos domingos, que são os grupos muitas vezes até escolares, mas de outros estados, que só tem oportunidade de nos visitar no final de semana, enfim... Já com os visitantes espontâneos, que é pai, mãe, tio, grupos de amigos, que chegam na nossa Bilheteria, adquire ingresso e entra pra visitar o Museu, o papel do monitor é um pouco diferente. Ele não consegue se aprofundar tanto com o conteúdo. Ele tem um papel um pouco mais de tirar as dúvidas quando elas surgem. Na verdade, o monitor, para atender o visitante espontâneo é um grande desafio. É algo que a gente tem trabalhado com muita frequência para entender esse perfil de visitantes e como eles gostariam de ser recebidos. Então, o que difere é isso. O grupo agendado tem uma monitoria mais aprofundada, que acontece de terça a sexta, em que tem um tempo para ficar dentro do nosso Museu. O visitante espontâneo, que cresce muito aos finais de semana, eles podem ficar muitas vezes, o dia inteiro dentro do nosso espaço, mas ele não recebe uma monitoria mais

aprofundada. Então, depende muito dele, do espaço expositivo e da instalação para adquirir esse conhecimento. Isso, nos períodos letivos. Já nos períodos de férias escolares, a gente tem uma quantidade de visitantes espontâneos, de terça a domingo nos visitando, e a gente conta com poucos grupos agendados.

11) Quantos roteiros de visitação são oferecidos hoje em dia?

Aline Campana: Hoje, são 10 roteiros fixos e um roteiro chamado "Catavento Acessível". Esses 10 roteiros fixos foram pensados pelo nosso grupo de educadores e o roteiro do Catavento Acessível é o roteiro que a gente recomenda pra educação infantil, pra idosos, pra professores e pra grupos compostos somente por deficientes, de instituições que trazem grupos somente com deficientes, que são grupos que precisam de uma atenção diferenciada, um tempo diferenciado, um preparo diferente pra ser atendido. Então, a gente conta com 10 fixos divididos em quatro horários e um roteiro chamado "Catavento Acessível". Então, no total são 11 por horário.

12) Por horário que você diz é manhã e tarde?

Aline Campana: Não, a gente trabalha com dois horários no período da manhã e dois horários no período da tarde. Então, são 22 de manhã e 22 a tarde.

13) Na sua explanação sobre os períodos escolares e não escolares, você me falou bastante dessa figura do monitor. Você acha que, hoje em dia, o Museu consegue se manter sem os monitores de conteúdo?

Aline Campana: Não, obviamente que não. Hoje, os monitores de conteúdo são mais do que fundamentais. Eu costumo dizer que não adianta o setor do Educativo se dedicar 100%, a equipe de Visitação desenvolver um belíssimo trabalho, a Diretoria pensar em diversas ações, se nós não tivermos bons monitores. Porque os monitores é que estão na linha de frente, os monitores que estão atendendo esses visitantes todos os dias. Então, hoje o museu ele funciona muito bem porque a gente tem um bom time de monitores. Eles são o único contato com o nosso visitante. Hoje, o Museu precisa 100%. Eu não consigo imaginar um Museu sem a equipe de monitores, sejam estagiários, sejam funcionários, enfim... No início da Catavento, lá no comecinho do Catavento, a gente imaginou um Museu, talvez, sem monitores, somente com algumas pessoas cuidando do espaço expositivo, mas aí a gente lembrou da nossa missão, que era aproximar o mundo científico da população e realmente só a instalação, com cartazes, muito bem escritas, elas não seriam suficientes para que a gente atingisse o nosso objetivo. A gente pode sim ter uma

série de visitantes dentro do nosso espaço, mas a nossa missão, com certeza, não será atingida sem uma equipe de monitores.

14) Existem mecanismos de avaliação das visitas? Quais são eles e quais são os tipos de reclamação/sugestão mais frequentes que vocês recebem dos visitantes?

Aline Campana: Hoje em dia, a gente avalia... Nosso visitante ainda é dividido, então a gente tem uma avaliação específica para os visitantes agendados e uma outra específica para os visitantes espontâneos. São fichas de avaliações. As fichas de avaliação dos grupos agendados são entregues no início da visita e são retiradas no término da visita pelos monitores da Visitação. Nessas avaliações, a gente percebe que a satisfação cai bastante quando a gente fala em duração de visita. Então, no grupo escolar, o responsável sente o interesse de permanecer mais dentro do nosso espaço, duas horas não são suficientes para eles. Eles gostariam de ter o tempo ampliado. Isso é um assunto que a gente leva muito para a Diretoria e discute também com o setor Educativo, pra entender também um pouco se é de nosso interesse aumentar. Então, existe essa discussão: até que ponto a gente pode ampliar, mas isso não vai ser uma sobrecarga de conteúdo muito grande pra esse aluno, porque a gente percebe que já no final dessas duas horas, o aluno já não está tão mais atento quanto ele estava no início. Críticas e sugestões, acabam entrando nessa questão de duração: "Sugerimos o aumento da duração da visita" ou "Achamos a visita muito curta". Isso, nos grupos agendados...

15) Geralmente, quem faz essa avaliação é o professor?

Aline Campana: O professor ou o responsável por aquele grupo. É ele quem faz. E a do visitante espontâneo é uma ficha de preenchimento mais livre. Essas fichas ficam disponíveis em dois pontos do Museu e o visitante vai ali para avaliar o nosso espaço. A gente percebe que, muitas vezes, quem preenche é quem não está satisfeito. Porque o número de fichas que a gente recebe é um número muito inferior à quantidade de visitantes. Então, em um mês que a gente recebe 40 mil visitantes, de espontâneo a gente recebe 10 fichas de avaliação. Pensando até nisso, a gente vai implantar agora nesse mês alguns totens pra ver se isso fica um pouco mais chamativo e interessante para o visitante para que ele possa nos avaliar de uma forma melhor, porque a gente sente que a nossa ficha de avaliação de espontâneo não traduz ou não é realmente uma fotografia do que acontece dentro do nosso espaço expositivo. A gente percebe que é um espaço para se queixar de uma eventualidade ou outra. A falta de um fraldário pra adultos ou alguma instalação que estava quebrada

naquele dia de visita. É mais um espaço para isso, assim, para registrar alguma possível reclamação.

16) Todo equipamento gestado pela Secretaria da Cultura também tem uma Ouvidoria. São vocês que recebem essas reclamações também?

Aline Campana: Hoje em dia a Ouvidoria está com o setor Institucional. Eles que recebem essa ouvidoria e passam para o setor responsável e auxiliam na resposta, junto com a Diretoria. Então, quanto à Ouvidoria, eu só tenho contato com aqueles que dizem respeito ao setor da Visitação ou da visita propriamente dita.

17) Se você traçar um perfil geral do visitante do Catavento, quem seria essa pessoa que o Museu quer mais atingir, trazer para suas atividades?

Aline Campana: Bom, hoje, na verdade, o Catavento quer trazer para dentro todos aqueles que não tiveram a oportunidade de nos visitar. Então, classes sociais mais baixas, visitantes de periferia, mas também aqueles visitantes de classes sociais mais altas, que já tiveram a oportunidade de conhecer outros museus de ciência no mundo e a gente quer mostrar pra eles que no Brasil a gente tem um centro de ciências tão bom quanto os de fora. Na verdade, o Catavento, voltando ainda na missão dele, é aproximar a sociedade. Então, a gente quer trazer todos. Hoje, a gente percebe que quem nos visita, é um visitante ainda em formação. É um visitante que não só dentro do espaço expositivo precisa ter uma formação, mas quem nos visita também precisa ter uma formação do que vai encontrar num espaço expositivo, né. A gente percebe que os nossos visitantes não estão preparados pra isso. Eles confundem muito as nossas instalações com parque de diversões, com atividades que são oferecidas num *shopping center*, em uma oficina ali, e o que a gente quer mostrar pra eles que é diferente. Então, a gente percebe que o visitante, ele também precisa de uma formação para poder aproveitar o que o Catavento tem para oferecer de uma forma melhor, assim.

18) E você acha que essa imagem que o visitante projeta do Museu tem a ver com o que? Você acha que essa ideia que o visitante tem de que aqui é um parque está ligada a uma ideia que ele já tem de museu?

Aline Campana: Não. Na realidade, a ideia que a gente percebe que a ideia que o visitante tem de museu não é o que o Catavento oferece. A gente sente muito isso! Que o visitante quando fala em museu, ele ainda espera um espaço com corredor vazio, onde ele vai poder circular, onde vai estar em silêncio, onde ele não pode falar alto, onde tem que ter um cuidado para não tocar em algumas peças.

Então, isso é o que a gente percebe que o visitante acha do museu. E talvez esteja aí a chavinha, porque quando ele chega aqui no Catavento e ele percebe que o Catavento é um museu e que o Catavento não oferece isso, que o Catavento não oferece corredor vazio, que o Catavento não oferece o proibido tocar, aí ele fica um pouco confuso. "Eu estou dentro de um museu, eu estou em um espaço em que eu posso brincar, que eu posso tocar" e aí é que o visitante acaba se perdendo um pouco. Então, na realidade, eu não acho que é pelo que ele conhece de museu, mas é pelo fato de o Catavento... Hoje, os museus estão se adaptando a um novo perfil de visitante, mas o Catavento oferece muita tecnologia, o Catavento oferece muitas atividades em que o visitante pode ser relacionado com a instalação, então isso é o novo, isso é o que ele desconhece. Eu acho que é aí que está o grande lance que o visitante acaba perdendo um pouco...

19) Então, você acha que acaba sendo uma das funções do Catavento, ainda que não uma função explícita, digamos assim, de mostrar pra esse visitante que o Catavento é um tipo diferente de museu?

Aline Campana: Sim, sim, eu acho que é isso mesmo. O Catavento tem como função e precisa aprimorar ainda as formas, porque é tudo muito novo, o Catavento tem sete anos, é um museu relativamente bastante novo, que está aprendendo também, não tem muito com quem se espelhar aqui dentro, né, então a gente aprende com o nosso dia-a-dia, mas é uma função do Catavento sim delimitar até onde o visitante pode ir, até onde a gente é parecido com um parque e aonde está essa diferença. Então, a gente tem que estabelecer realmente esse limite para o nosso visitante, para que ele entenda que aqui é possível se divertir e aprender ao mesmo tempo. Então, aqui é um espaço de aprendizagem antes de ser um espaço de brincadeiras, interação.

20) Houveram mudanças na quantidade de visitantes no decorrer de sua estada no setor de Visitação? Estas mudanças atingiram tanto os visitantes espontâneos quanto os agendados?

Aline Campana: Sim, o Catavento tem um crescimento de visitação ano após ano. A gente cresceu todos os anos, com exceção do ano de 2014, que foi um ano realmente muito atípico, que é um ano de Copa do Mundo e a gente consultou outros países que foram sede e em todos estes países teve uma queda de visitação em anos de Copa do Mundo, então foi algo esperado. Mas o número de visitantes cresceu muito, tanto de grupos agendados quanto de grupos espontâneos. Hoje a gente atende uma média de 500 mil visitantes por ano, que é um número bastante

expressivo, e a gente percebe isso também, que o nosso setor de divulgação também é um setor que foi se aprimorando. Então, quanto mais divulgação, mais visitantes a gente atrai. Quanto mais visitantes espontâneos nos visitam, mais grupos agendados vem. Quanto mais grupos agendados nos visitam, mais visitantes espontâneos. Então, acaba que o visitante espontâneo acaba trazendo o grupo agendado e o grupo agendado acaba trazendo o visitante espontâneo. E isso vai virando, realmente, um ciclo de divulgação.

21) É exatamente essa minha próxima pergunta: a que fatores você atrela estas mudanças, esse crescimento no número de visitantes?

Aline Campana: Eu acho que é a comunicação e a criação de novidades. A população agora conhece mais o Catavento, mas toda vez que a gente tem algo novo, isso acaba atraindo mais visitantes. Então, eu acho que essa divulgação em mídia, de jornais, revistas, televisão, atrai novos visitantes, e esses novos visitantes, um acabam atraindo o outro. Vem como visitante agendado, atrai o visitante espontâneo, porque se eu vim agendado, agora eu quero trazer minha família, se eu vim com minha família, eu quero agora trazer minha escola. E isso vai atraindo... A gente percebe, nas nossas pesquisas, que o visitante do Catavento não é um visitante que visita uma única vez, ele é um visitante que volta. Então, na última pesquisa que foi feita, quando a gente contratou um pesquisador, ele nos deu esse dado, que o visitante volta para o Catavento, pelo menos, três vezes ao ano, ora como grupo agendado, ora como visitante espontâneo, ora pra conhecer uma instalação nova. Então, o público do Catavento é um público que retorna facilmente pro nosso espaço. Eu encaro o Catavento como um espaço de retorno mesmo.

22) O que seriam essas novidades no Catavento? Seriam novas instalações, uma nova sala, exposição temporária?

Aline Campana: É tudo isso. É uma exposição temporária, é uma nova sala, é uma nova instalação dentro de alguns dos nossos setores, ou até mesmo uma mudança na programação ou atualização de um roteiro. A gente tem algumas salas, como por exemplo o Laboratório de Química, que tem uma apresentação X, mas o educador incrementa essa apresentação e faz um outro laboratório de química dentro do espaço expositivo. Na sala "Se Liga no Lego" também, tem uma atividade, traz outros incrementos, e faz uma outra atividade dentro da mesma sala. Tudo isso acaba atraindo, realmente, mais visitantes.

23) São salas meio coringa?

Aline Campana: Isso, são salas coringa. E nos grandes setores, como Engenho e Vida, trazer novas instalações também acaba atraindo os visitantes.

24) Atualmente, o Catavento está entre os museus mais visitados de São Paulo. Enquanto gerente de visitação, como você avalia essa trajetória alcançada pelo museu em termos de visitação? Quais desafios prevê para os próximos tempos?

Aline Campana: Bom, eu estou aqui desde antes da inauguração, então eu realmente acompanhei esse processo de crescimento do Catavento. Eu acho muito gratificante, pois como eu disse lá no começo da nossa conversa, existia essa dúvida se dentro de uma cidade com um Museu da Língua Portuguesa, onde a gente tem um Museu do Futebol, que é paixão nacional, um museu de ciências seria encarado de forma positiva pela população. E a nossa melhor resposta é essa, hoje a gente ser um dos museus mais visitados de São Paulo. Então, pra gente é bastante gratificante, é sinal de que a gente está no caminho certo, é sinal de que a população quer, necessita realmente de um espaço como esse. E, por ser um museu de ciências, o Catavento precisa ser atualizado constantemente, porque novas descobertas, novas pesquisas, a tecnologia é algo que evolui muito rápido. Então, eu acho que o grande desafio do Catavento é acompanhar essa velocidade de mudanças tecnológicas, de descobertas. O Catavento não pode parar! A equipe de educadores tem que continuar pensando em novidades, eu acho que o Catavento nunca vai chegar num momento e falar "paramos por aqui". Então, o Catavento precisa ser um novo Catavento a cada semestre, a cada ano, para que a gente possa continuar atraindo esses visitantes. Então, eu acho que um dos grandes desafios do Catavento é esse: continuar acompanhando na mesma velocidade tudo o que está acontecendo ao nosso redor. Porque a ciência está em tudo, então a gente precisa realmente acompanhar e se atualizar.

25) Como você avalia a imagem do museu hoje? Os meios de comunicação influem na criação dessa imagem? O museu é facilmente reconhecido pela sociedade?

Aline Campana: Eu acho que o Museu é reconhecido sim. Obviamente que os meios de comunicação são fundamentais para o reconhecimento dele, mas existe esse processo de a gente melhorar a forma de reconhecimento. Então, até quando o Catavento está sendo encarado enquanto espaço de aprendizado e até quando ele está sendo encarado unicamente como um espaço de diversão? Então, eu acho que é isso, assim, reconhecido ele é, mas será que ele é reconhecido como um espaço de

ciências com o objetivo de divulgação científica ou ele é reconhecido por ser um espaço legal, onde tem um monte de atividade legal? O que é legal também, acho que é bacana ser reconhecido dessa forma, mas a gente tem que sempre resgatar qual é o objetivo do Catavento, e o objetivo do Catavento é levar realmente a ciência. As vezes o visitante vem aqui e está levando realmente consigo o aprendizado, mas ele ainda não se deu conta disso. Então, é isso, eu acho que foram sete anos excelentes, acho que superou todas as expectativas, que eu lembro que foram traçadas inicialmente, mas são só sete anos. A gente não pode esquecer que são só sete anos. Então, a gente tem muito ainda pra mudar a visão das pessoas, a forma como as pessoas enxergam o nosso espaço e acho que, realmente, isso é só com o tempo mesmo. A gente vai precisar de um tempo muito grande pra isso.

26) Só mais uma pergunta, que deixei passar: vocês contrataram há algum tempo um pesquisador para fazer essa pesquisa de visitação, é isso? Esse processo já aconteceu alguma outra vez no Catavento?

Aline Campana: Esse foi um processo pontual, exatamente pela nossa pesquisa de avaliação não ser uma pesquisa que nos dava resultados objetivos. Isso não acontece unicamente no Museu Catavento. Então, a gente tem reunião onde nos reunimos com diversas instituições, com diversos museus, e a gente percebeu que isso era comum a todas as instituições culturais. E aí, diante disso, a própria Secretaria da Cultura recomendou um profissional, uma empresa especializada para fazer isso, e essa empresa foi em diversas instituições culturais e também no Catavento. Ele ficou com a gente aqui no período de seis meses a oito meses, fez uma média de 100 pesquisas por mês e nos levantou alguns dados. Foi pontual, foi bacana, eu acho que nos trouxe alguns dados que a gente não conhecia, mas a gente percebeu que a gente precisava de algo mais específico para o Catavento, porque uma pesquisa geral, para todas as instituições culturais, dava alguns dados também não passíveis de comparação. Então, a gente precisava de algo mais específico. Então, também em uma reunião de comitê de museus a gente percebeu que foi uma experiência bacana, uma experiência válida, mas que realmente, cada museu precisava fazer sua avaliação... Porque o Museu de Arte Sacra é muito diferente de um museu de ciências, então as avaliações precisam ser diferentes e também porque os resultados seriam diferentes e as gestões são diferentes. O que o Museu Catavento espera é muito diferente do que o Museu de Arte Sacra espera, são gestões diferentes. Então, nesse momento, a gente decidiu romper essa pesquisa desse profissional e partir para a pesquisa única, com cada museu fazendo sua pesquisa.

Então, teve uma participação muito grande da Secretaria da Cultura nesse processo de contratação.

APÊNDICE G

ENTREVISTADA: Sandra Laudani¹⁷⁵

IDADE: 66 anos

ESCOLARIDADE: Superior Completo em Museologia / Mestrado em História da Arte e Museologia

PROFISSÃO: Museóloga

LOCAL DE TRABALHO: Museu Catavento Cultural e Educacional

POSIÇÃO SOCIAL (NO UNIVERSO INVESTIGADO): Coordenadora do Institucional e da Comunicação

TEMPO DE TRABALHO NO MUSEU: 8 anos

1) Conte, sucintamente, os principais momentos de sua trajetória profissional antes de iniciar seu trabalho no Catavento Cultural. Como essa trajetória o auxiliou na construção de sua carreira no Museu?

Sandra Laudani: Bom, eu já trabalhei muitas vezes em museus, em áreas ligadas à cultura. Aliás, sempre trabalhei em áreas ligadas à cultura. Como eu morei na Europa e eu estudei na Europa e fiz Museologia e História da Arte fora daqui, né, na Europa, eu cheguei a trabalhar lá em dois museus: no Museu da Universidade Católica de *Louvain* e no Museu de Belas Artes, em Bruxelas. Então, desde assim, de muito moça, desde a época ainda estudando, formando, eu já entrei pra essa área. Quando eu voltei pro Brasil, além de eu dar aula de francês e tudo, que eu ficava dando aula, aproveitando dar aula de francês, eu logo fui trabalhar na Secretaria de Estado da Cultura. Então, eu trabalhei muito tempo na época do Cunha, né, do João Carlos Martins, e eu trabalhava na área de comunicação, de eventos, da própria Secretaria. Quer dizer então que eu sempre trabalhei com Cultura, foi uma coisa assim durante muito tempo. Depois eu saí um pouquinho, fui pra uma outra área internacional, mas que não tinha muito a ver comigo, e voltei para a área de cultura, quando eu fui convidada para ser curadora de uma galeria daqui de São Paulo. E, dessa galeria que eu fiquei cinco, seis anos, então aí eu vim pra cá pro Catavento. Quer dizer, então, que tem toda uma experiência, sabe, na área cultural e sempre tive muito ligada nas galerias, nesse universo.

¹⁷⁵ Entrevista realizada em 10 de agosto de 2015, na sede do Museu Catavento Cultural e Educacional.

2) Do tempo que você atuou na Secretaria da Cultura, você trabalhava diretamente com os museus ou você trabalhava com um aspecto mais amplo de comunicação?

Sandra Laudani: Não, eu trabalhava com os museus e no aspecto mais amplo. Mas o interessante é que, assim, eu tive dois momentos na Secretaria de Cultura. Primeiro nesse aspecto mais amplo, que eu trabalhava com eventos, com museus, com feira de cultura, tal tal. Depois eu fui trabalhar no Paço das Artes, que era no MIS. Quer dizer, era MIS e Paço das Artes, era uma coisa só, e funcionava o Paço das Artes dentro daquele prédio que hoje é o MIS. Quer dizer, de um lado era o MIS, de outro lado era o Paço das Artes. E aí eu era responsável por toda a programação de exposições, eu fazia os catálogos, eu que editava os catálogos lá, foi muito legal. Eu que era responsável pelos temas, pelas exposições. A diretoria, enfim, "vamos atrás disso", e eu ia atrás e fazia a pesquisa, convidava os artistas, aí eu fazia o catálogo, era multiuso (risos).

3) E como é que se deu sua entrada aqui no Catavento? Você já começou com essa função de coordenadora do institucional e da comunicação?

Sandra Laudani: Aqui, Thiago, eu passei por um monte de coisas, por várias áreas. Aí, eles iam me pegando, me jogando em outras áreas (risos). Eu comecei pra cuidar do aspecto internacional, de coisas que viriam pra cá. Então, eu seria o contato internacional pela facilidade que eu tenho de falar inglês, francês, né, do contato internacional. Depois, o doutor Sergio acabou se restringindo às coisas nacionais mesmo, às coisas de São Paulo, da USP, da Faculdade de Medicina da USP e tal. Então, eu acabei, que dizer, esse contato internacional, ele ficou mais ou menos em *stand by*. Aí eu fui pra uma área de projetos aqui. Então, eu fazia projetos, eu cheguei a fazer dois ou três projetos para o Governo. Em um deles, eu fiz um projeto de parceria e eu consegui uma verba, um patrocínio muito grande da *Syngenta* [empresa especializada em sementes e produtos químicos voltados para o agronegócio], daí eu fiz o projeto e eles aprovaram. Só que não tinha que passar pelo MINC, não era *Lei Rouanet*, era diretamente na empresa. Eu fiz dois projetos, um eles aceitaram, o outro ficou no *stand by*, mas esse aceitou. Então, eu cheguei a fazer projetos aqui. Depois, aí eu já fui pra área da Visitação, eu passei um tempo na área da Visitação ainda, na coordenação, nós éramos em três pessoas, mas era bem no comecinho, que ainda não tinha essa visita que tem. Nós estávamos formatando essa visita... Quando então eu fui para a área do Institucional e da Comunicação, e aí eu fiquei, desde antes de abrir, eu acabei ficando e fiquei nessa área onde eu estou até hoje. Eu coordeno

todo o institucional, eu recebo as pessoas, enfim, a parte institucional, e também faço toda a parte de comunicação.

4) Daí, Sandra, você me falou que entrou desde 2007 no Catavento e o museu foi inaugurado em 2009. Então foram aí dois anos que você esteve aqui até a inauguração do Museu. O Sergio de Freitas me disse que o Museu demorou dois anos para ser construído. Eu queria que você me contasse, em termos gerais, como foi esse processo de construção do Museu. Como eram divididos os setores? Foram realizadas visitas de teste? Como era o contato com fornecedores?

Sandra Laudani: Isso daí é uma coisa assim... O Catavento, quando nós viemos pra cá, o Catavento, primeiro que esse prédio era da Prefeitura. Aí, em 2007, o governador, que era o Serra, fez um decreto que passou esse prédio, porque ele já queria fazer um museu de ciências, já tinha na cabeça, já tinha um plano, já tinha feito contato com o doutor Sergio para ser o gestor desse projeto. Então, isso precisava desse prédio aqui, porque não tinha outro prédio. Era um prédio muito apropriado, porque ele estava sem função, tal. Então, esse prédio passou para o estado. Nisso, nós viemos para cá. Nós éramos em cinco, seis pessoas. Tinha um diretor, que ajudava o doutor Sergio, enfim, que colaborava com o doutor Sergio. Tinha uma pessoa, a Rilaine [Rilaine Alves, secretária da diretoria do Catavento], que fazia a secretaria. E mais um arquiteto, que fez toda a parte do Engenho. E a gente ia, e eram só essas pessoas. Aos poucos, foi sendo agregado o resto da equipe. Então, assim, da parte administrativa era só uma pessoa. Aí começou a aumentar, daí entrou mais outra. Aí as equipes foram se inchando. Aí veio o jurídico... Quer dizer, o jurídico já estava. A Tatiana [Tatiana Vaz, ex-advogada do Catavento], você não conheceu ela, acho. Então, a Tatiana estava antes de mim até. Ela veio com o prédio, eu vim no primeiro mês que o prédio estava aqui, né, e ela já chegou com o prédio. Aí, esses departamentos foram inchando, foram crescendo. Aí, cada um com suas funções. A Tatiana ficou com a parte do jurídico, a Isilda, que era da parte administrativa ficou com a parte administrativa, RH, era tudo com ela, depois foi crescendo. Eu ficava, assim, na comunicação ainda, quer dizer, e na visitação, e nós fizemos um teste, vários testes de visitação, a partir de novembro... Outubro, novembro de 2008. Então nós fizemos uma parceria com a Prefeitura, com a... Desculpe... Com a Subprefeitura da Sé. Quem tomava conta da parte educacional era a Olga Arruda, que hoje está aqui. Tanto que eu conheço a Olga há oito anos. Ela tinha uma equipe muito bacana e ela trazia o pessoal dos abrigos, sabe? Então, a gente começou a fazer a visitação, a sentir como era a visitação, com todas essas visitas dos abrigos da Secretaria de

Assistência Social. Então, eles ficaram vindo aqui, a gente fazia o agendamento, era eu e mais duas, até o Catavento inaugurar. Então, estes foram os testes da visitação.

5) Falando em inauguração, eu quero saber como foi esse processo e como foi a cobertura dos meios de comunicação nesse primeiro momento?

Sandra Laudani: Então, é assim... A gente queria fazer, o doutor Sergio e a Diretoria, queria fazer uma festa de inauguração aqui do Catavento, mas como era um projeto muito importante para o Governo do Estado, para a Secretaria, a Secretaria de Comunicação do Governo, que é a Secom, pegou esse projeto da inauguração pra eles, até porque eles tinham muito mais verba. Eles puderam fazer tenda, puderam fazer um monte de coisa. Você não chegou a vir na época da inauguração... Então, eles pegaram totalmente, tudo, todo o projeto de inauguração foi criado pela Secretaria de Comunicação do Palácio do Governo, né, que na época era o Serra. Então, assim, eles fizeram todo um projeto visual, eles criaram as tendas, eles fizeram os convites, que era um convite super bacaninha e tal... Era uma caixinha, que tinha, enfim, um Catavento e tal... Eles fizeram toda a parte de impressão, de layout, foi feito por eles. Criaram a tenda... Então, a gente só dava o apoio, a retaguarda. Por exemplo, eu mandei mais de, sei lá, mais de mil, dois mil convites. Eu pedia os endereços, os e-mails de cada educador que queria convidar sua universidade. Então, eu chegava pra você Thiago: "O que é importante pra você vir?". Então, pra cada um... Me mandaram uma lista de 10, 15, 20... Eu preparei essa lista toda e eu enviei todos os convites. Então, quer dizer, coordenar eu coordenava aqui dentro, mas a coordenação macro era feita pela Secom. O dia, a hora, o cerimonial... Tudo isso veio pela Secom. Quer dizer, como seria o cerimonial, o Serra ia falar depois do doutor Sergio... Tudo isso veio pela Secom.

6) E a cobertura dos meios de comunicação?

Sandra Laudani: Bom... Tudo feito por eles. Eles contataram os repórteres, Folha, Estado... Eles contataram toda a mídia. Na época nós não tínhamos nada, nós não tínhamos assessoria de imprensa.

7) E todos esses veículos de comunicação vieram fazer essa cobertura?

Sandra Laudani: Vieram fazer essa cobertura da inauguração. E aí foi um boom, né? O Catavento inaugurou, museu de ciências inaugurado no antigo Palácio das Indústrias... Porque ainda, nessa época, era a antiga Prefeitura, um prédio da antiga Prefeitura. Hoje, o Catavento já está... Todo mundo já sabe, ou uma grande parte já sabe, que aqui é o Catavento. Mas, antigamente... Até em taxi hoje, você fala:

"Assim, assim, o Catavento...", "Ah, sei, o Museu Catavento". Quer dizer, antes, "Ah, aonde é?", "Onde era a Prefeitura". Quer dizer, essa imagem já está ficando apagada, né?

8) Quais funções são exercidas pelo setor em que atua hoje em dia e qual sua função nesse setor?

Sandra Laudani: Como eu te falei, eu coordeno o Institucional e a Comunicação. Nós não temos mais uma assessoria de imprensa, devido ao corte de custos e tudo. Então, a gente... São seis meses que nós não temos mais uma assessoria de imprensa. Como você sabe, você é jornalista e tudo... Como a gente não tem assessoria, eu não tenho quem faça a ponte, o meio, a interface entre a imprensa e o Catavento. Porque o repórter da Folha, não adianta eu falar com ele. E você sabe que tudo isso é uma coisa muito corporativa, né, existe esse corporativismo. E por isso que existem as assessorias de imprensa. Se não elas não existiriam... Você falaria direto "Liga pra fulano, tenho uma pauta assim". Não, tem que ter esse meio entre a mídia final, a empresa e a assessoria de imprensa. Como nós não temos mais assessoria, como é que nós fazemos? Eu faço o release da pauta: "Vai ter um evento assim". Eu faço o release todo e eu vou na Secretaria e eu falo com a assessoria de imprensa e comunicação da Secretaria da Cultura. Eles estão dando esse respaldo pra gente. Logicamente, não é como se fosse a nossa assessoria, que ficava ali todas as pautas, mas é o que a gente tem no momento, entendeu? Então eu tenho que contar com isso. Eu criei um relacionamento muito bom, muito fácil foi pra mim criar um relacionamento com o pessoal da assessoria e eu mando as pautas pra ele, mando os releases e fico cobrando, né? "Solta isso, vende essa pautam, não sei o que...". É isso que está sendo feito hoje.

9) E você me falou que cuida do Institucional? O que é esse setor Institucional?

Sandra Laudani: Eu represento o Catavento como instituição, entendeu? Então, por exemplo, se vem um Fale Conosco ligado à instituição, alguma coisa errada, sou eu que vou ter que ver, sou eu que vou ter que responder. "Porque aconteceu isso? Porque o educador tal fez isso?". Então, nós vamos ter de responder de uma maneira mais correta. Sou eu que respondo todas as ouvidorias, tanto daqui do Catavento quanto das Fábricas, porque eu respondo pelas ouvidorias da OS Catavento Cultural. Por exemplo, tem uma visita de um secretário de estado, por exemplo, da Bahia. Sou que recebo. Então, eu vou, falo da instituição, do que é o Catavento, ando com eles... Aí, quando é uma área específica, vem o diretor da área

biológica da USP. Eu posso receber, mas aí eu convido a Nathalia [Nathalia Silvério, educadora] e o Mauricio [Mauricio Sabatino, orientador de seção] para virem junto. Vem a diretoria, por exemplo, da Folha ou da Vejinha. Eu posso receber como instituição, mas eu chamo o Pedro [Pedro Jackson, educador] para acompanhar. E se for só uma coisa não precisa, por enquanto, eu que recebo.

10) Você faz também esse trabalho de resgatar a memória do Museu, a memória institucional, certo?

Sandra Laudani: Isso acabou. Eu fiz, aí o doutor Sergio... Eu pesquisei durante dois anos o Palácio das Indústrias. Eu fiz todo um arquivo, eu fui no Museu do Ipiranga quando estava aberto ainda, cheguei a pesquisar lá as fotos que eles tem. Eles me deram, eles me passaram todas as fotos do arquivo que eles tinham com o Museu. Fiquei uns dois, três dias lá pesquisando. Eu fui no Instituto Moreira Sales pesquisar as fotos. Fui no Arquivo do Estado. Eu fui em algumas instituições que teriam fotos do Palácio antigas e que teriam referências. Fui também na FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP], recebi muita coisa da FAU. E eu fiz esse levantamento histórico. E eu li mais de 18 livros, 18 volumes, tudo o que se falava e eu fiz uma compilação de tudo o que os livros que tem Palácio das Indústrias... Eu pegava os temas Palácio das Indústrias, Parque Dom Pedro e Várzea do Carmo, que era onde era antigamente o Palácio, porque isso tudo era uma várzea. Era uma Várzea do Carmo que vinha desde lá de cima, onde tem o Larginho, né, o Largo Anchieta. Isso tudo que descia aqui em embaixo era uma várzea, que se chamava Várzea do Carmo. Que aí eles criaram o Parque Dom Pedro e o Palácio das Indústrias, que começou em 1911. Então, tudo o que tinha essas referências, eu estudei, eu fotografei, eu compilei. Fiz um trabalho muito bacana, mas o doutor Sergio resolveu, há uns seis meses atrás, pegar tudo isso e dar pronto pra uma outra pessoa. Eu ia fazer um livro, com ele. Ele ia escrever um livro, possivelmente eu iria colaborar com isso, mas o doutor Sergio resolveu dar pra uma outra pessoa fazer. Então, agora eu fiquei desligada disso.

11) Sandra, você me disse que não existe mais uma assessoria externa que presta serviço para o Catavento. Gostaria de saber quantas existiram aqui e como se dá a contratação dessas assessorias.

Sandra Laudani: Por concorrência. Enquanto OS não só tem autonomia, como é obrigada a fazer pra qualquer coisa que seja acima de... Como eu não faço mais isso, não sei exatamente o valor, mas era acima de R\$ 3.000. Então, a primeira concorrência, como você falou... O Catavento inaugurou em 2009, nós não tínhamos

nenhum contato com imprensa, tudo era feito através do Palácio. Então, eu levei um projeto, na época eu pedi para o diretor, mostrando a necessidade de nós termos uma assessoria de imprensa. Por que o Catavento, ninguém sabia o que era o Catavento, ninguém sabia que era um museu de ciências, era o primeiro do Estado de São Paulo, na verdade, não nesse porte. Não vou dizer que é o primeiro, porque tem o do Rio Grande do Sul, mas está entre os dois únicos grandes. E aí, viu, demorou pra ser aprovado, porque a diretoria, primeiro foi difícil eles entenderem, depois foi passado para a Secretaria, que não queria a autonomia. Eles queriam que a gente ficasse como está agora, sempre linkado neles, mas nós mostramos a necessidade e a Secretaria autorizou. Aí eu fiz uma concorrência de assessorias e ganhou a Approach [Approach Comunicação]. Você era da época da Approach? Então, ganhou a Approach, e eles ficaram com a gente acho que dois anos, uma coisa assim. Depois eles tiveram muitas mudanças internas, mudou muito, mudaram os donos, mudou muito em termos de agência e nós resolvemos desistir desse contrato, porque eles não atendiam mais da maneira como deveria ser, estava muito aquém daquilo que a gente queria e precisava. Aí nós fizemos uma nova concorrência e nessa nova concorrência ganhou a HT [HT Assessoria de Comunicação], que era fantástica. Eles tinham um trabalho focado no Catavento maravilhoso. E ficaram até agora, até o começo de janeiro, quando nós tivemos que cancelar o contrato.

12) Do momento em que se estruturou essa assessoria externa até o momento em que foi contratada a HT, que diferença você sentiu nesse contato com a mídia?

Sandra Laudani: 1000%! O Catavento começou a sair muito na mídia, muito. Assim, se você quiser, depois eu te dou um balanço, porque começou a aparecer a mídia. É Veja, capa de Vejinha, capa disso, capa daquilo. Então, é uma diferença de mais do que 1000% quando você tem uma assessoria. E aí nós começamos a fazer uma contagem. Antes de 2010 e depois de 2010, porque era uma diferença nítida, né.

13) E qual você acha que foi, ou ainda é, o papel dos meios de comunicação na criação da imagem do Catavento?

Sandra Laudani: Assim, primordial. Porque quando o Catavento começou a sair na imprensa como o principal museu de ciências do estado de São Paulo, aí ele começou a crescer. Depois ele começou a ser o museu mais visitado do estado de São Paulo, depois ele começou a ser o museu mais visitado do Brasil. Então, assim, o papel da mídia é essencial, é os 1000%. Não tem nem como falar. Por que assim, é a mídia que mostra o que é o Catavento, que mostrou, que construiu essa imagem como

museu de ciência, como lugar de diversão com aprendizado, com educação, quer dizer, diversão e educação, cultura e educação. Quer dizer, que você pode vir aqui e aprender se divertindo. A criança pode vir se divertir, mas ela está aprendendo. Aqui não é um parque de diversão, né, aqui tem um fundo, o principal objetivo é a educação, mas é muito mais gostoso você aprender se você estiver se divertindo, brincando. Então, você faz uma escalada, você vai ouvir o que o Leonardo da Vinci está falando, mas você está fazendo uma escalada, brincando, subindo. Todo o Catavento, inteirinho, nas quatro seções, o fundo, todo o espaço expositivo é de aprendizado.

14) Quando você elabora os releases, quando você pensa a comunicação, que tipo de público você pretende atingir?

Sandra Laudani: Bom... Porque assim, se você atinge o público adulto, os pais, você vai atingir o público infantil também. Você vai atingir as escolas. Então, esse trabalho todo, é pra pegar todo o tipo de público via o público de escolas, professores, via os adultos, né. Que aí o pai vê aquilo, vai ler aquilo na capa da Vejinha e falar "Um lugar pra levar meu filho, olha que bacana!" e vem depois... Tanto que o público espontâneo do Catavento é coisa de quase 80%, que é o pessoal que vem ao final de semana.

15) E você acha que essa relação se transformou com o tempo, de o visitante escolar ter certa preponderância durante um tempo e depois chegar com mais força o público espontâneo?

Sandra Laudani: Por que assim, o público espontâneo... Não sei se a Aline [Aline Campana, gerente de visitaçã]... Mas a Aline tem mais propriedade pra falar sobre isso. Mas, assim, a visitaçã era importante. Então, como é que foi feito o trabalho? Foi feito um trabalho com as escolas, mas tinha o FDE. Não verdade, a visitaçã não tinha o que... Vinha tudo de mão beijada, não que não fosse importante, mas vinha tudo de mão beijada. Porque o FDE mandava as escolas, a Aline pegava essas escolas, punha no roteiro. Então, tinha as 2.000, 2.000 e tantas crianças por dia e o público espontâneo vinha normalmente aos finais de semana e tal. Quando o FDE foi cancelado, todo o contrato com a Secretaria foi cancelado, então a Visitaçã começou a ir atrás das escolas particulares, de ONGs, mas é muito diferente de você ter, na certeza, não sei quantos mil alunos que já vem de mão beijada. Então, agora, esse trabalho é menor, porque a visitaçã é menor, e o público, tendo conhecimento da mídia... Porque é aquilo, né, Thiago, quando mais você fala, mais as pessoas querem saber o que é. Então, teve épocas que a Globo... Olha, em janeiro deste ano,

a Rede Globo, nos principais programas, veio cinco vezes no Catavento. Então, saiu no Antena Paulista, um bloco inteiro do Tramontina [Carlos Alberto Tramontina, jornalista] aqui andando. Saiu no SPTV. Saiu no Bom dia São Paulo. No Bom dia Brasil. E, quando inaugurou lá embaixo, é que veio o Jornal Nacional. Quando as Arcadas Subterrâneas foram inauguradas, em julho de 2014, a Globo veio umas seis, sete vezes aqui. E entrevistas que eram um blocos de sete minutos, 10 minutos! Sabe o que é 10 minutos na rede Globo? E o Jornal Nacional veio também. Eles falaram "Do Macaco ao Homem", entendeu? Então, não é brincadeira. Porque sai no SPTV, na sexta-feira a noite, num sábado isso daqui enche. Vem o Canuto [Márcio Canuto, jornalista] aqui, no sábado de manhã, e passa na hora do almoço, às duas horas isso aqui não dá mais pra entrar! Isso é reflexo direto da mídia, não tem como.

16) Existe algum meio de comunicação que você considere preponderante ou que seja preterido aqui dentro, devido à repercussão que o meio propõe?

Sandra Laudani: O mais preponderante é a televisão. Rádio também é bacana, porque os adultos estão no carro ouvindo notícia. Então, sai no jornal da Band News, o cara vai pra casa e fala: "Vamos fazer esse programa no final de semana". Então, eu acho assim, que cada tipo de mídia tem a sua importância, entendeu, Thiago? Mas a televisão, não adianta, a Rede Globo é... Saiu na Rede Globo, no fim de semana é lotado. De verdade isso. Folha, Estado, Veja, Época, IstoÉ também é importante. Nossa, saiu na Vejinha, saiu na IstoÉ, na Época, que pega um público mais do Rio e tudo, mas que fica conhecendo pro dia que vier pra cá. E o online, eu não sei, tem muita saída no online, mas em geral, quando sai na Folha, sai na Folha Online, quando sai...

17) Quando você faz essa clipagem do material, você consegue fazer essa avaliação? Saiu uma matéria na Globo, no outro dia o Catavento está mais cheio?

Sandra Laudani: Não, não tenho essa contagem. A gente tem a percepção, mas não tem a contagem. A gente sabe que saiu no SPTV na sexta, no sábado isso aqui lota, mas eu nunca fiz a contagem. Até porque, essa pesquisa de público é feita com a Visitação.

18) Em suma, como você avalia essa relação da exposição na mídia com o aumento do número de visitantes no Museu?

Sandra Laudani: A mídia é primordial para a consolidação da marca de qualquer coisa. Então, num museu, que é uma instituição do estado, via Secretaria de Cultura, a mídia, de uma certa maneira, consolidou. O Catavento tem a importância dele e ele é maior do que tudo, do que todos nós. Porque implantar um museu desses, com todas as coisas que tem, que tem no mundo inteiro, em cada setor, é a coisa mais importante que existe no Catavento. É ele existir, terem conseguido a diretoria, o governo, implantar esse museu junto com a ajuda das equipes que fizeram, mas a mídia é o que coloca isso como existindo dentro da cidade, a existência do museu dentro da cidade. O Catavento, por si só, ele já é o Catavento, ele tem a importância dele, mas a mídia é o que consolida a marca e fideliza também o público.

19) E você acha que essa crise nas instituições culturais e essa falta de uma assessoria externa pode prejudicar a construção dessa marca? Ou a marca Catavento já está bem consolidada?

Sandra Laudani: Eu acho que... Marca, quando você não está presente, você esquece dela, entendeu? Isso é fatal! Por exemplo, eu adoro *Pepsi Cola*, quer dizer, eu não tomo porque eu não posso tomar, mas, assim, entre *Coca* e *Pepsi*, eu prefiro muito mais a *Pepsi*, só que você vai nos lugares, você não tem *Pepsi*. Então, como eu não tomo *Coca*, eu mudei para uma *H2O*, porque não tem *Pepsi*. Então, se você não trabalha aquela marca, ela cai no esquecimento... Bem, ela não cai no esquecimento, mas ela fica meio no *stand by*, meio hibernada. Não é o caso do Catavento, porque é o que eu te falei, o Catavento é maior do que tudo, mas, evidentemente, a gente não está mais construindo essa marca, a gente está só trabalhando com o que já tem, né, porque a gente não tem assessoria. Então, quando tem um evento novo, eu me mato de fazer release, de ir na Secretaria, "Oh, Jamile, pelo amor de Deus, bota isso aí na mídia, vende essa pauta". Como foi a do Borboletário. Eu fiz um trabalho no Borboletário, que você não acredita, junto com a Secretaria. Eu enchia a paciência delas direto, eu ia lá, eu ia fisicamente na Secretaria falar com a diretora de comunicação. Olha, a importância do Borboletário e mandava release... Aí, elas venderam a pauta e foi um sucesso, veio muita gente, a Globo veio... Mas, assim, teve todo esse trabalho. O corpo a corpo, eu estou fazendo o corpo a corpo.

20) Em relação aos demais tipos de museus, em que pontos você acha que o Catavento se diferencia?

Sandra Laudani: Eu acho que ele se diferencia pelo seguinte, Thiago. Primeiro, porque é o único museu de ciência que tem em São Paulo e que reúne uma exposição de Física, uma exposição de Biologia, uma exposição ligada à História

Social, né, às Ciências Sociais, à parte de História, à parte de Química... Nenhum museu... Ele tem uma característica, ele é diferente, porque, por exemplo, a Pinacoteca é uma coisa maravilhosa, eu amo aquele Museu, mas ele é um museu de Belas Artes, quer dizer, então as exposições são de Belas Artes, de grandes escultores ou de grandes pintores, grandes artistas ligados às artes plásticas. Sejam os gravadores, os pintores, os desenhistas, os escultores, mas ele é ligado às Artes Plásticas. E aí você vai no MAM, que é maravilhoso, também é ligado às Artes Plásticas, mais contemporâneo, mais com instalações, mas é ligado nas Artes. O Futebol é um museu diferenciado, eu acho, eu gosto muito daquele Museu. É um museu diferenciado, porque o tema é diferente. Não existe, é muito raro existir um museu que trate só de futebol. Então, eles tem essa diferença. E o Catavento tem a diferença por ser um museu de ciência, que tem um espaço expositivo totalmente ligado à ciência.

21) Como você avalia as mudanças realizadas no Museu desde a sua chegada até agora?

Sandra Laudani: Eu acho que todas as mudanças foram significativas. Como? Vinda de equipes que fizeram novas [instalações], que propuseram e que o doutor Sergio aceitou, ou criadas pelo doutor Sergio, incentivadas pelo doutor Sergio, que as equipes toparam fazer, coisa novas, né? O Museu mudou. Por exemplo, no Engenho tem um monte de instalações novas. No começo, vamos dizer, tinham 20, hoje tem 40. Quer dizer, as instalações do Engenho aumentaram, o Estúdio mudou totalmente, tem um outro enfoque. O educador do Estúdio, o Pedro Jackson, e desde a sua época, eu acho que isso começou com você. Porque, desde a primeira educadora do Estúdio, a Alessandra, o Estúdio era incipiente ainda, porque ele não estava formado. Depois veio a Sara, que já aprendeu a fazer *final cutting*, que já deu uma outra cara. E aí veio você, que começou a fazer atividades dentro do Estúdio. Quer dizer, dentro do Estúdio e do Auditório. Então, é um seminário, é um curso, aproveitando aqueles recursos. Então, já cresceu. E o Pedro está dando muito incentivo nessa área de vídeos, coisas que não tinha no *site*. Então, o Pedro gosta, ele faz bem, ele pegou essa coisa de fazer e tal. Então, todas as áreas... A área de Biologia cresceu, junto com o Borboletário. Quer coisa mais maravilhosa do que esse Borboletário? Então, eu acho que só houveram mudanças positivas, eu não vejo nada de negativo. As coisas negativas, é a manutenção, que são coisas que às vezes pegam pelo próprio ser humano, pelas equipes, quando um falha... Mas, assim, eu não acho que tenha nada negativo. Eu acho que o Museu é positivo, e acho que ele só cresce de maneira positiva. Com novas instalações... O doutor Sergio, ele está lutando por novas

instalações, pra mudar o DNA. Ah, por exemplo, na área da Vida, não tinha a área do Corpo Humano, então eles pegaram uma sala fechada e transformaram num espaço expositivo muito bacana! E pra uma aula de Biologia, aquilo tem tudo. Então, eu só acho que o Museu cresceu, e cresceu pra melhor.

22) Quais desafios você pensa que a instituição enfrentará nos próximos anos?

Sandra Laudani: Eita nós, hein. Essa pergunta é *tricky* (risos). Ah, eu acho assim, Thiago, que o Museu, por ser um museu dinâmico, não tem um espaço expositivo do tipo pinturas do século XVIII, que vai ter aquilo, vai ter o *Renoir* no Masp [Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand], vai ter aquilo. Por ser um espaço dinâmico, não ter, por exemplo, um acervo ou uma reserva técnica, a gente não tem, porque o acervo é esse. Tem, às vezes, do Engenho uma peça ou outra, mas o acervo, ele é aquilo que está exposto. Eu acho que os educadores tem que ter a criatividade de modificar as instalações, de fazer as coisas mais *up to date*. Porque? De quando eu comecei, até agora... De quando você estava aqui até agora, muita tecnologia já mudou. Porque hoje é tudo assim, se você fechou o olho já tem um negócio novo! Então, eles podem, eu acho que as instalações, elas podem ser melhoradas, pode ter um *upgrade* em todas as instalações, eu acho que o desafio é esse, entendeu? Então, o Portinari lá em cima, o pincel não pinta mais, não sei o que, vai ter que fazer uma outra coisa, vai ter... O DNA já está ultrapassado, tem que fazer... Então, eu acho que o desafio é criar sempre novas instalações, dando um tempo devido para que aquilo seja absorvido, aproveitado. Então, criar novas instalações. Ter uma manutenção de ponta, que eu acho que ainda não se chegou a isso. Ter uma manutenção de ponta mesmo, né? Que eu acho que eles até tentam, mas é muito difícil o quadro, é difícil técnico, mas enfim... Manter a marca, não manter o Catavento esquecido, fazer ele estar sempre na mídia. E o desafio de ter equipes que se envolvam com o Museu.

23) Com a crise econômica que tem afetado os equipamentos culturais, como você acha que o Catavento tem passado por isso?

Sandra Laudani: Isso com certeza, isso atingiu em cheio aqui o Catavento, administrativamente, expositivamente, porque não se tem verba mais pra fazer nada. Então, nós estamos dependendo dos projetos dos parceiros. Então, por exemplo, a gente está indo atrás, eu vou fazer um evento com a Bayer. Mas eu chego e falo "Você quer fazer? Você traz tudo?", "Eu trago, eu dou ônibus, eu dou lanche...", "Beleza, a gente dá o espaço". Então, nós estamos fazendo todos os eventos em

parceria, mas é diferente de você criar uma coisa. Um Borboletário quase que não seria possível hoje fazer.

24) Já que você tocou nesse assunto dos parceiros, ache interessante falar um pouco disso em relação à comunicação. Tem áreas no Museu que já foram criadas por parceiros, como a Bayer, por exemplo.

Sandra Laudani: Eles tem um setor de comunicação e eu logo me imponho, logo me apresento e a gente faz um trabalho coordenado. A linguagem tem que ser afinada, tem que ser alinhada. Tudo o que eles fazem passa por mim, eu corrijo, vejo se está adaptado. Se é uma coisa de Biologia, eu corrijo, depois eu passo pra Nathi, que é quem tem a palavra final. O educador dando a palavra final, eu passo para a SEC, a SEC autoriza e nós fazemos uma divulgação conjunta. Eu vou na SEC e faço a divulgação, eles vão fazer para o mailing deles, mas é tudo alinhado.

25) E aqui dentro do próprio Museu, na exposição? Existe, de certa forma, uma contrapartida. A marca desse parceiro, como ela é visibilizada dentro da exposição?

Sandra Laudani: Sempre junto com a marca do Catavento e do Governo do Estado. Isso é obrigatório. É o Governo do Estado, com a Secretaria de Cultura, que a logo deles, da Secretaria, está embaixo da bandeirinha. Então, sempre o logo do Governo com a Secretaria, o da OS e depois dos parceiros, quer dizer, na mesma régua. Ele não vai ficar nem invisível e não vai só ele se sobressair, porque eles podem fazer a realização, mas quem dá o apoio... Eles podem dar o patrocínio, mas quem dá o apoio é o Catavento cedendo... Cedendo o Claustro, cedendo o Auditório...

ANEXOS

ANEXO A: Página inicial do site do Catavento

Catavento
cultural e educacional
organização social

Home Como chegar Mapas internos Nossas 4 seções Visitação Agendamento de grupos Regras Agendamento de grupos Formulário Catavento TV Comunicação e Eventos

O Catavento Notícias do Catavento Aconteceu no Catavento Veja sua foto no Catavento Veja seu vídeo no Catavento Links Interessantes Fale Conosco Trabalhe conosco Compras e contratações de serviços

Home

Aqui você pode tocar um meteorito de verdade, encontrar Gandhi em uma escadaria, conhecer o corpo humano por dentro, entender como funciona um gerador de energia ou ainda descobrir que o Sol, visto de perto, não é tão redondo como parece quando estamos na praia.

Você vai se surpreender em cada uma das 4 seções: **Universo, Vida, Engenharia e Sociedade**. E entenderá como é possível aprender ciência e se divertir ao mesmo tempo. Venha nos visitar!

1

3.184.428 pessoas cocheram o museu mais visitado do Estado de São Paulo. Venha você também!

Atenção

Acesse o link "Notícias do Catavento" e conheça nossa programação para o mês de Junho.

Aberto de Terça a Domingo, com entrada das 9h às 16h e permanência no museu até às 17h.

Entrada: R\$ 6,00. Consulte no link "Visitação" nossa política de meia entrada e isenção.

Estacionamento: Visitantes Catavento - Até 4 horas R\$ 10,00, adicional por hora R\$ 2,00.

Infraestrutura: Acesso para pessoas com deficiência locomotora.

2

3



Museu **Catavento** – Espaço Cultural da Ciência
Av. Marquês, s/n - Pq. Dom Pedro II, Brás, São Paulo - SP - CEP 03003-000 - f. (11) 3315-0051
Aberto de Terça a Domingo, com entrada das 9h às 16h e permanência no museu até às 17h
Fale com a ouvidoria: ouvidoria@cultura.sp.gov.br | [Clique aqui e acesse o portal da transparência](#)

Desenvolvido com a permanente lembrança daqueles a quem condições pessoais e sociais não permitem desfrutar a vida por inteiro.

Aqui você pode tocar um meteorito de verdade, encontrar Gandhi em uma escadaria, conhecer o corpo humano por dentro, entender como funciona um gerador de energia ou ainda descobrir que o Sol, visto de perto, não é tão redondo como parece quando estamos na praia.

Você vai se surpreender em cada uma das 4 seções: **Universo, Vida, Engenharia e Sociedade**. E entenderá como é possível aprender ciência e se divertir ao mesmo tempo. Venha nos visitar!

1

3.184.428 pessoas cocheram o museu mais visitado do Estado de São Paulo. Venha você também!

Atenção

Acesse o link "Notícias do Catavento" e conheça nossa programação para o mês de Junho.

2

Catavento Cultural - Vídeo Institucional para as escolas.

1:44 / 3:56



ANEXO B: Pronunciamento de José Serra, Governador do Estado de São Paulo quando da inauguração do Museu Catavento

Mestre de Cerimônias: Senhoras e senhores, com a palavra, sua excelência, o senhor José Serra, governador do Estado de São Paulo.

José Serra: Queria dar a boa tarde a todos e a todas. Cumprimentar a Mônica, presidente do Fundo de Solidariedade; o Alberto Goldman, nosso vice-governador; o governador do Distrito Federal, de Brasília, nosso amigo, que dá a grande honra da sua presença, veio a São Paulo especialmente pra essa inauguração, queria agradecer de coração (aplausos); Alda Marco Antônio, vice-prefeita da nossa cidade; José Aníbal, líder do PSDB na Câmara Federal; os deputados estaduais Samuel Moreira, Célia Leão e Said Murad; os secretários de Estado aqui presentes, o da Cultura, o João Sayad, que falou uma coisa certa: "Eu tenho as prioridades, e dentro das prioridades, vem as prioridades obsessivas". E esta era a primeira prioridade obsessiva. Então, agora, abriu o caminho pras outras prioridades obsessivas, dentre as quais, isso tem a ver com o João, é a mudança do MAC para o Detran, o prédio do antigo Detran, que está custando pra acontecer. Não por culpa do Sayad, mas que precisa acontecer logo; a secretária Maria Helena, da Educação, que colaborou muito a Secretaria, não só para fazer o Catavento, como pro seu funcionamento daqui em diante; o secretário da Casa Civil, o Aloysio Nunes Ferreira. A Casa Civil foi uma parceira também fundamental para que os obstáculos múltiplos, dezenas, fossem sendo vencidos; o secretário Luna, do Planejamento; o secretário de Relações Institucionais, José Henrique Reis Lobo; de Comunicação, Bruno Caetano; da Gestão Pública, o Sidney Beraldo; do Ensino Superior, Carlos Gomes; e da Casa Militar, coronel [inaudível]. Queria também, através do Clóvis Carvalho, saudar a todos os secretários municipais aqui presentes. E saudar de maneira muito especial o Sergio de Freitas, que é presidente do Conselho de Administração do Catavento Cultural e Educacional.

Eu me tornei amigo do Sergio há aproximadamente 24 anos, um pouco mais. Quando eu fui convidado pelo Tancredo Neves para coordenar o plano de governo dele, antes de que ele, inclusive, vencesse a eleição no colégio eleitoral. E naquela oportunidade, houve uma comissão que eu presidi e o Sergio fazia parte. Ficamos amigos desde então. Eu sempre fiquei na marcação dele pra trazê-lo para a vida pública. Quando entrei na Prefeitura, tivemos a ideia do Museu, ou do Catavento, vou chamá-lo assim, que me foi dada pela minha filha, Verônica, que infelizmente está viajando e não conseguiu chegar a tempo, mas foi ideia dela. E me ocorreu, que o Sergio que estava deixando o Itaú, a vice-presidência, pudesse se dedicar de corpo e

alma a este Museu. E ele topou, ele aceitou. Na hora. Isso significou o início do nosso trabalho. Nós fomos juntos, visitar o Papalote, no México, que é muito menor do que este Museu. E depois o Sergio, por conta própria, visitou os principais museus de criança do mundo. Impropriamente, o Catavento, nos outros países, é chamado de museu da criança. Nós não temos muito [inaudível], mas é um nome consagrado. E recolheu experiências de muitos países, de muitos lugares. Inclusive, chegou a conclusão de que nós poderíamos fazer todo o material aqui no Brasil, com as nossas universidades. E, a partir de então, se dedicou de corpo e alma a esse Museu. O Sergio é o principal autor, alguém a quem eu devo muito, o Governo deve muito, a Prefeitura deve muito, mas acima de tudo, o povo de São Paulo deve muito. O Sergio foi o grande realizador material e intelectual deste Museu (aplausos). E como um bom dirigente na área pública, ele teve experiência, foi secretário de Finanças do Olavo Setúbal na Prefeitura, soube formar uma equipe, um talento que nenhum grande homem público pode não ter, de não saber formar equipe. Formar equipe na área de governo é 50% do trabalho. E o Sergio soube fazer uma equipe, que eu não vou citar aqui, uma equipe ampla, mas a quem eu também agradeço de coração todo o trabalho feito.

ANEXO C: Folder institucional "Catavento Cultural e Educacional: Organização social de cultura"

**GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO E
SECRETARIA DA CULTURA APRESENTAM**



Catavento
cultural e educacional
organização social de cultura



**GOVERNO DO ESTADO
SÃO PAULO**
Secretaria da Cultura

O Palácio das Indústrias foi inaugurado em 1924, como recinto para exposições de produtos agrícolas e industriais. Projetado pelo arquiteto Domiziano Rossi, do escritório de Ramos de Azevedo, o prédio foi sede da Assembleia Legislativa de 1947 a 1968, abrigou diversas repartições públicas de 1969 a 1991 e foi sede da Prefeitura de São Paulo de 1992 a 2004. Tombado pelo Patrimônio Histórico, o prédio volta, como sede do Catavento, a sua função original – exposições, agora para a educação e cultura.

Apresentação

O Catavento é um espaço cultural e educacional que apresenta ao público, especialmente o jovem, a ciência e os problemas sociais, de um modo atraente e participativo.

As instalações estão divididas em quatro grandes seções de modo encadeado:

- Universo - do espaço sideral à Terra
- Vida - do primeiro ser vivo até o homem
- Engenho - as criações do homem
- Sociedade - questões polêmicas da convivência humana.

As exposições foram executadas por renomados especialistas, cenógrafos e instituições educacionais. Elas apresentam, de maneira simples e interessante, os mais variados temas dessas quatro áreas do saber.

Visitação

De terça-feira a domingo, das 9 às 17 horas.
Entrada até as 16 horas.

Seções com senhas (que deverão ser retiradas no hall central, ao lado da escada monumental):

- Nanotecnologia
- Laboratório de Química
- Prevenindo a Gravidez Juvenil

As visitas podem optar por duas entradas:

- pela seção Universo, na sala da Recepção
- pelo Hall central, na varanda frontal

Recomendações

Menores de 7 anos devem ser encaminhados à sala Pequenos, que funciona somente aos sábados e domingos. Nesta sala encontrarão supervisão habilitada.

É permitido entrar com cadernos, câmeras fotográficas e filmadoras, e também o uso de flash. Não é permitida a entrada com sacolas, alimentos e bebidas.

Celulares devem ser desligados ou colocados no modo silencioso.

É proibido fumar.

Em caso de dúvidas, procure um monitor.

www.cataventocultural.org.br / Tel. 3315-0051

Palácio das Indústrias - Parque Dom Pedro - Centro

Mapa interno

Pavimento superior



Na sala dos Jogos do poder, uma escadaria instrutiva pela história.

Na Ecologia, o estudo de problemas atuais.



No laboratório de química, demonstrações práticas.

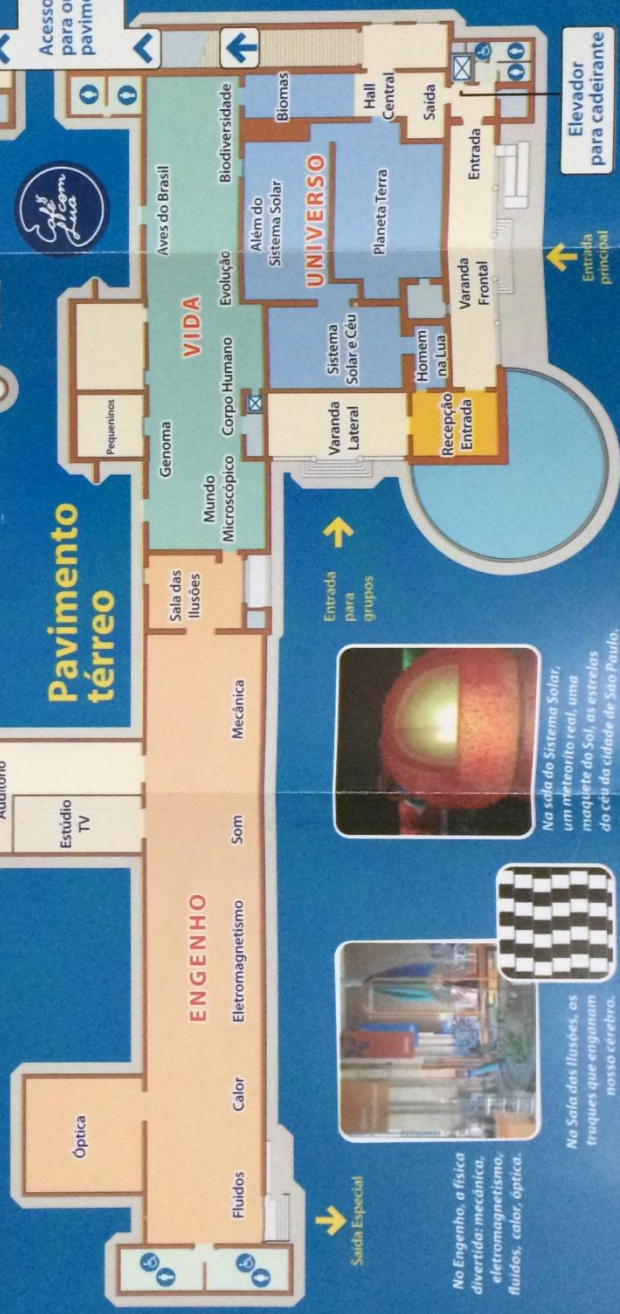


Na sala da Vida, a riqueza das aves do Brasil, o genoma.



Na sala Biomass, os cenários naturais brasileiros e suas faunas.

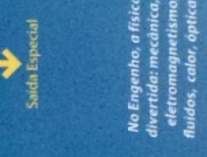
Pavimento térreo



Na sala do Sistema Solar, um meteorito real, uma maquete do Sol, as estrelas do céu da cidade de São Paulo.



No Sala das Ilusões, os truques que enganam nosso cérebro.



No Engenho, a física divertida: mecânica, eletromagnetismo, flúidos, calor, óptica.

Saída Especial

ANEXO D: Estatuto Social da OS Catavento Cultural e Educacional

ESTATUTO SOCIAL

8º REG. CIVIL DE PESSOA JURÍDICA
MICROFILME Nº 33982

CAPÍTULO I
DA DENOMINAÇÃO, FINS, DURAÇÃO E SEDE

ARTIGO 1º - O CATAVENTO CULTURAL E EDUCACIONAL é uma associação de direito privado, sem fins econômicos e lucrativos, doravante denominada **CATAVENTO**, será regida pelo presente Estatuto e pela legislação pertinente.

ARTIGO 2º - O CATAVENTO atuará para estimular o desenvolvimento sócio-cultural da população do Estado de São Paulo e tem por finalidade:

- I. criar e gerir espaços culturais e educacionais que promovam o conhecimento geral, a ciência, o espírito criativo, a saúde, e boas atitudes sociais entre as crianças e os jovens, através de instalações interativas e diversificadas segundo as suas finalidades;
- II. desenvolver estudos e pesquisas sobre crianças e jovens;
- III. promover atividades educacionais na comunidade, em conjunto com entidades públicas e privadas;
- IV. manter intercâmbio com outras instituições que atuam no âmbito da educação, cultura e arte;
- V. realizar, incentivar, patrocinar e promover eventos, congressos, simpósios, treinamentos, cursos e exposições.

ARTIGO 3º - O prazo da duração da associação é indeterminado, com sede e foro no Palácio das Indústrias, Parque Dom Pedro II, em São Paulo, Estado de São Paulo.

CAPÍTULO II
DOS ASSOCIADOS

ARTIGO 4º - São três as categorias de Associados do CATAVENTO:

- I. Associados Fundadores;
- II. Associados Titulares;
- III. Associados Beneméritos.

Parágrafo Primeiro - Os Associados Fundadores são todos aqueles que criaram o **CATAVENTO** cujos nomes constam da sua Ata de Constituição ou que forem indicados para seus substitutos pelos Associados Fundadores.

Parágrafo Segundo - Os Associados Titulares são todos aqueles que, por suas qualidades morais, culturais, intelectuais, venham a serem indicados por Associados Fundadores e confirmados pela Assembleia Geral.

Parágrafo Terceiro - Os Associados Beneméritos são todos aqueles que prestem serviços relevantes ao **CATAVENTO**, e são indicados por Associados Fundadores e confirmados pela Assembleia Geral por 3/4 (três quartos) dos presentes.

ARTIGO 5º - Os Associados não respondem subsidiariamente pelas obrigações sociais do CATAVENTO.

ARTIGO 6º - Não há entre os Associados direitos e obrigações recíprocas.

Sebastião Alberto de Lima
Diretor Executivo

Pedro Sotero de Albuquerque
Presidente do Conselho
de Administração

José F. S. D. Forbes
Advogado
OAB/SP 221.659

SEÇÃO I
DOS DIREITOS E DEVERES DOS ASSOCIADOS

ARTIGO 7º. – O Associado terá direito a:

- I. participar das Assembleias Gerais, discutindo e votando os assuntos tratados;
- II. propor as medidas que julgar convenientes ao interesse da Associação;
- III. ser eleito para os cargos do Conselho de Administração;
- IV. gozar das vantagens que forem votadas pelas Assembleias Gerais.

8º REG. CIVIL DE PESSOA JURÍDICA
33982
MICROFILME N.º

ARTIGO 8º. – São deveres do Associado:

- I. participar das Assembleias ou nela se fazer representar através de outro associado;
- II. zelar pelo interesse do CATAVENTO, seus estabelecimentos e instituições; e
- III. cumprir o presente Estatuto e os regulamentos que forem elaborados, respeitando ainda as deliberações tomadas pelas Assembleias Gerais, pelo Conselho de Administração e pela Diretoria.

SEÇÃO II
DA ADMISSÃO, DEMISSÃO E EXCLUSÃO DOS ASSOCIADOS

ARTIGO 9º - A admissão de Associados se dará por categoria, na forma do Artigo 4º deste Estatuto.

Parágrafo Primeiro - Podem ser Associados as pessoas físicas maiores de 30 (trinta) anos, com curso superior e destacada atuação em campo da atividade de ensino, de produção, cultural ou liberal e, ilibada reputação.

Parágrafo Segundo - Podem também ser Associados as pessoas jurídicas com as mesmas características do Parágrafo primeiro, no que couber, e que contribuem de qualquer forma para a finalidade da Associação.


Parágrafo Terceiro - As pessoas jurídicas serão representadas conforme seus estatutos, mas não farão parte do Conselho de Administração.

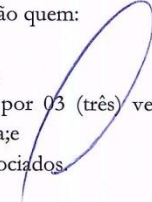
ARTIGO 10 - O pedido de admissão e/ou demissão do Associado deverá ser feito por escrito e endereçado ao Presidente, que deverá fazer sua leitura na primeira Assembleia Geral da Associação após a formalização do referido pedido. O número máximo de associados de todas as categorias é 30 (trinta).


ARTIGO 11 - A exclusão do Associado só é admissível havendo justa causa, decorrente de motivos graves, em deliberação da Assembleia fundamentada pela Diretoria, garantida ampla defesa.

Parágrafo Único - Considera-se falta grave e motivo de exclusão quem:

- I. infringir normas estatutárias e regimentais;
- II. praticar ato prejudicial à Associação e às suas mantidas;
- III. deixar de comparecer na Assembleia da Associação por 03 (três) vezes consecutivas ou 6 (seis) alternadas, num prazo de 2 (dois) anos, sem justificativa;
- IV. deixar de satisfazer as condições exigidas de novos Associados.


Sebastião Alberto de Lima
Diretor Executivo


Pedro Sotero de Albuquerque
Presidente do Conselho
de Administração


José F. S. D. Forbes
Advogado
OAB/SP 221.659

**CAPÍTULO III
 DA ADMINISTRAÇÃO**

 8º REG. CIVIL DE PESSOA JURÍDICA
 MICROFILME N.º 33982

ARTIGO 12 – O CATAVENTO é administrado pelos seguintes órgãos:

- I. Assembleia Geral;
- II. Conselho de Administração;
- III. Diretoria;e
- IV. Conselho Consultivo Educativo e de Conteúdo.

Parágrafo Único: Mediante aprovação do Conselho de Administração, poderá ser criado o Conselho Fiscal, cujas atribuições e competências são as desde já descritas na Seção V deste Capítulo.

**SEÇÃO I
 DA ASSEMBLEIA GERAL**
ARTIGO 13 – As Assembleia serão constituídas pelos Associados do CATAVENTO.

ARTIGO 14 – As Assembleias Gerais serão ordinárias, com uma reunião por ano até o último dia útil do primeiro quadrimestre, e extraordinária, por especial convocação do Conselho de Administração ou de 1/5 (um quinto) dos associados, a qualquer tempo.

Parágrafo Único - O Presidente do Conselho de Administração presidirá a Assembleia.

ARTIGO 15 - A convocação da Assembleia Geral far-se-á por edital afixado na sede da Associação, com antecedência mínima de 48 (quarenta e oito) horas.

ARTIGO 16 - Compete à Assembleia Geral:

- I. destituir os administradores;
- II. aprovar alterações estatutárias;e
- III. aprovar anualmente as contas.

Parágrafo Único: Para as deliberações a que se referem os incisos "I" e "II" é exigido o voto concorde de 2/3 (dois terços) dos presentes à Assembleia, não podendo ela deliberar, em primeira convocação, sem a maioria absoluta dos Associados, ou com menos 1/3 (um terço) nas convocações seguintes. Nas demais, o voto deverá contar com a deliberação da maioria simples dos presentes à Assembleia.


ARTIGO 17 - As Atas da Assembleia Geral aprovadas serão assinadas pelos Associados nela presentes, bastando para a sua validade a assinatura de associados representando a maioria simples dos presentes, ou do Presidente e Secretário, acompanhado da lista de presença.

**SEÇÃO II
 CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO**

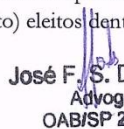
ARTIGO 18 - O Conselho de Administração é composto de 3 (três) a 7 (sete) membros, sendo um Presidente e um Vice-Presidente, com mandatos de 4 (quatro) anos, permitida uma recondução.

Parágrafo Primeiro - O Conselho será composto por:

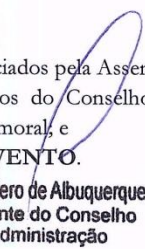
- I. Até 55% (cinquenta e cinco por cento) eleitos dentre os Associados pela Assembleia Geral;
- II. 35% (trinta cinco por cento) eleitos pelos demais membros do Conselho, dentre membros da comunidade, de notória capacidade profissional e idoneidade moral; e
- III. 10% (dez por cento) eleitos dentre os empregados do CATAVENTO.



Sebastião Alberto de Lima
 Diretor Executivo



José F. S. D. Forbes
 Advogado
 OAB/SP 221.659



Pedro Sotero de Albuquerque
 Presidente do Conselho
 de Administração



Parágrafo Segundo - Os Conselheiros eleitos pelos demais membros do Conselho e o eleito pelos empregados, na primeira eleição, terão o mandato de 02 (dois) anos.

Parágrafo Terceiro - Os Conselheiros não poderão ser parentes consanguíneos ou afins até o 3º grau do Governador, Vice Governador e Secretários do Estado de São Paulo.

ARTIGO 19 - Os membros do Conselho de Administração não receberão remuneração pelos serviços que, nesta condição, prestarem à Associação, ressalvada a possibilidade de ajuda de custo pelas reuniões que participarem, quando do interesse do **CATAVENTO**.

ARTIGO 20 - O Conselho de Administração reunir-se-á ordinariamente, no mínimo três vezes a cada ano e extraordinariamente quando convocado.

Parágrafo Primeiro - As reuniões ordinárias e extraordinárias serão convocadas mediante edital afixado na sede da Associação, com 48 (quarenta e oito) horas de antecedência da reunião, fazendo sempre constar à ordem do dia de forma específica.

Parágrafo Segundo - As Atas das Reuniões do Conselho aprovadas serão assinadas pelos Conselheiros nela presentes ou pelo Presidente e Secretário, acompanhado da lista de presença.

ARTIGO 21 - As decisões do Conselho de Administração serão tomadas por maioria de votos dos seus membros, cabendo ao Presidente o voto de qualidade, salvo nas hipóteses em que exige maioria de, no mínimo, 2/3 de seus membros.

ARTIGO 22 - O Diretor Executivo da Associação participará das reuniões do Conselho de Administração, sem direito a voto.

ARTIGO 23 - Compete ao Conselho de Administração:

- I. eleger seu Presidente e Vice-Presidente;
- II. nomear e propor a destituição dos membros da Diretoria;
- III. fixar as atribuições diversas e remuneração dos membros da Diretoria;
- IV. propor alteração do Estatuto;
- V. convocar Assembleia Geral Extraordinária a qualquer tempo;
- VI. aprovar o Regimento Interno que disporá, no mínimo, sobre a estrutura, o gerenciamento, os cargos e as respectivas competências;
- VII. definir e aprovar, por maioria de 2/3 (dois terços), o plano de cargos, salários e benefícios, e o quadro de pessoal da Associação;
- VIII. aprovar o plano de trabalho, a proposta do orçamento, o programa de investimentos e as propostas de contratos de gestão;
- IX. aprovar, por maioria de 2/3 (dois terços), o Regulamento Interno, contendo os procedimentos que deverá adotar para a contratação de obras, serviços, compras e alienações;
- X. exercer o controle dos objetivos sociais e decidir os casos omissos, na forma da lei e do Estatuto;
- XI. aprovar procurações;
- XII. aprovar a empresa de auditoria externa;
- XIII. encaminhar as contas anuais à Assembleia com seu parecer;
- XIV. aprovar e encaminhar ao Órgão, supervisor da execução do contrato de gestão, os relatórios gerenciais e de atividades do **CATAVENTO**, elaborados pela Diretoria;
- XV. fiscalizar o cumprimento das diretrizes e metas definidas e aprovar os demonstrativos financeiros e contábeis e as contas anuais da entidade, com o auxílio de auditoria externa; e

Sebastião Alberto de Lima
Diretor Executivo

José F. S. D. Forbes
Advogado
OAB/SP 221.659

Pedro Solero de Albuquerque
Presidente do Conselho
de Administração



- XVI. eleger os membros do Conselho Consultivo Educativo e de Conteúdo;
- XVII. criar o Conselho Fiscal e eleger seus membros.

Parágrafo Primeiro – O Presidente do Conselho de Administração poderá decidir, *ad referendum* do Conselho, matérias que, dado o caráter de urgência ou de ameaça de dano aos interesses da Associação, não possam aguardar a próxima reunião.

Parágrafo Segundo – As decisões tomadas *ad referendum* do Conselho, serão apresentadas na próxima reunião para conhecimento dos demais Conselheiros.

ARTIGO 24 - Os Conselheiros designados para integrar a Diretoria do CATAVENTO devem renunciar a função de Conselheiro.

SEÇÃO III DA DIRETORIA

ARTIGO 25 - A Diretoria será composta de 4 (quatro) Diretores, escolhidos pelo Conselho de Administração, sendo necessariamente um o Diretor Executivo, que terá o voto de qualidade nas decisões da Diretoria, e um Diretor Administrativo-Financeiro.

Parágrafo Primeiro - Haverá 02 (duas) Diretorias técnicas que terão suas atribuições estipuladas no regulamento interno.

Parágrafo Segundo - Os membros da Diretoria tomarão posse em livro específico e, em caso de vacância, poderão acumular funções até a nomeação de novo membro, conforme designação do Conselho de Administração.

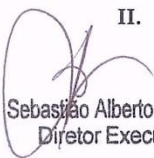
Parágrafo Terceiro - O Diretor Executivo será substituído, nos impedimentos temporários, pelo Diretor Administrativo-Financeiro ou, não sendo possível, por outro Diretor.

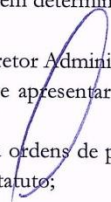
ARTIGO 26 - São atribuições do Diretor Executivo:


- I. representar o CATAVENTO ativa, passiva, judicial e extra-judicialmente, nas relações, nas relações com terceiros;
- II. representar o CATAVENTO junto aos Poderes Públicos e entidades privadas;
- III. gerir a administração ordinária dentro das diretrizes e instrumentos aprovados pelo Conselho de Administração;
- IV. contratar, promover, punir e demitir funcionários, respeitado o inciso VI do Artigo 23;
- V. endossar e emitir cheques ou ordens de pagamento, juntamente com outro Diretor ou com procurador designado na forma deste Estatuto;
- VI. emitir e aceitar cambiais, assinar contratos de financiamento em geral, conjuntamente com outro Diretor, após a aprovação do Conselho;
- VII. outorgar procurações, observando o inciso XI do artigo 23;
- VIII. outras atribuições que lhe forem determinadas pelo Conselho.

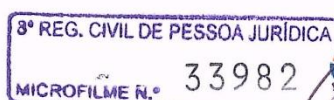
ARTIGO 27 - São atribuições do Diretor Administrativo-Financeiro:

- I. propor, acompanhar, dirigir e apresentar relatórios e documentos relativos a execução financeira e orçamentária;
- II. endossar e emitir cheques ou ordens de pagamento, juntamente com outro Diretor com procurador designado na forma deste Estatuto;


Sebastião Alberto de Lima
Diretor Executivo


Pedro Sotero de Albuquerque
Presidente do Conselho
de Administração


José F. S. D. Forbes
Advogado
OAB/SP 221.659



- III. dirigir a área de compras e administração de pessoal, conforme o Regulamento Interno;e
- IV. outras atribuições que lhe forem determinadas pelo Conselho de Administração.

SEÇÃO IV DO CONSELHO CONSULTIVO EDUCATIVO E DE CONTEÚDO

Artigo 28 – O Conselho Consultivo Educativo e de Conteúdo será composto por pessoas físicas, com destacada atuação no campo da atividade de ensino, pesquisa, cultural ou liberal, eleitos pelo Conselho de Administração.

Parágrafo Primeiro – São membros natos deste Conselho o Presidente do Conselho de Administração e os membros da Diretoria do CATAVENTO.

Parágrafo Segundo- Não haverá limite no número de membros deste Conselho e os mandatos se encerrarão no dia 31 de dezembro de anos pares.

Parágrafo Terceiro – A posse dos membros do Conselho dar-se-á na primeira reunião do mandato.

Parágrafo Quarto – O Presidente do Conselho de Administração será o Presidente deste Conselho.

Parágrafo Quinto – O Conselho reunir-se-á por convocação de seu Presidente ou do Diretor Executivo do CATAVENTO.

Artigo 29 – Os membros deste Conselho não receberão remuneração pelos serviços que, nesta condição, prestarem ao CATAVENTO, ressalvada a possibilidade de ajuda de custo pelas reuniões que participarem, quando do interesse do CATAVENTO.

Artigo 30 – Compete ao Conselho Consultivo Educativo e de Conteúdo:

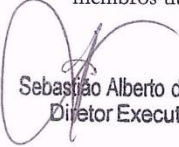
- I. analisar e avaliar a eficiência do conteúdo das Instalações;
- II. apresentar novos estudos científicos;
- III. orientar o CATAVENTO para o cumprimento dos seus objetivos educacionais;e
- IV. outras atribuições que lhe forem determinadas pelo Conselho de Administração.

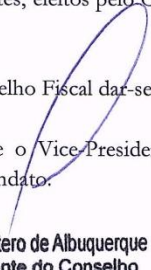
SEÇÃO V DO CONSELHO FISCAL


Artigo 31 – O Conselho Fiscal será criado por iniciativa do Conselho de Administração e será composto por 3 (três) membros titulares e seus suplentes, eleitos pelo Conselho de Administração, entre associados ou não, para um mandato de 04 (quatro) anos.

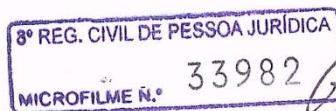
Parágrafo Primeiro - A posse do Conselho Fiscal dar-se-á na primeira reunião do mandato.

Parágrafo Segundo - O Presidente e o Vice-Presidente do Conselho Fiscal serão escolhidos entre os membros titulares, no início de cada mandato.


Sebastião Alberto de Lima
Diretor Executivo


Pedro Sotero de Albuquerque
Presidente do Conselho
de Administração


José F. S. D. Forbes
Advogado
OAB/SP 221.659



Parágrafo Terceiro - O Conselho Fiscal reunir-se-á por convocação de seu Presidente, pelo menos, duas vezes ao ano, para a análise das contas do exercício em andamento, expedindo o devido relatório semestral sobre a movimentação financeira e as contas auditadas, ou a qualquer tempo, por solicitação de qualquer dos membros do próprio Conselho Fiscal ou do Presidente do Conselho de Administração.

Parágrafo Quarto - Ao início de cada ano, o Conselho Fiscal analisará o balanço geral e a movimentação financeira do ano anterior, expedindo parecer.

Artigo 32 - Os membros deste Conselho não receberão remuneração pelos serviços que, nesta condição, prestarem ao **CATAVENTO**, ressalvada a possibilidade de ajuda de custo por reunião que participarem, quando do interesse do **CATAVENTO**.

Artigo 33 - Compete ao Conselho Fiscal:

- I. examinar e emitir parecer, semestralmente, sobre as contas, os livros, os extratos bancários, os documentos, os balancetes e os balanços da entidade;
- II. opinar e dar pareceres sobre balanços, relatórios financeiro e contábil, operações patrimoniais, encaminhando-os ao Conselho de Administração;
- III. requisitar do Diretor Administrativo-Financeiro, a qualquer tempo, documentação comprobatória das operações econômico-financeiras realizadas pelo **CATAVENTO**;
- IV. acompanhar o trabalho de eventuais auditores externos independentes.

CAPÍTULO III DO PATRIMÔNIO, FONTES DE RECURSOS E DIVULGAÇÃO

ARTIGO 34 - O patrimônio social do **CATAVENTO** é constituído pelos bens móveis, imóveis e semoventes que possua ou venha possuir, direitos a ele transferidos, pelos bens adquiridos no exercício de sua atividade e pelas doações, subvenções, contratos, convênios, ou outros instrumentos jurídicos com os poderes públicos, federal, estadual ou municipal, e/ou entidades privadas ou internacionais, legados, rendas, acaso existentes de seus bens e direitos.

ARTIGO 35 - O **CATAVENTO**, em qualquer hipótese, não distribuirá entre os associados, conselheiros, curadores, diretores, ou doadores eventuais excedentes operacionais, brutos ou líquidos, dividendos, bonificações, participações ou parcelas de seu patrimônio, auferidos mediante o exercício de sua atividade, e os aplicará integralmente na consecução de seus objetivos sociais.

ARTIGO 36 - Para alienar, hipotecar, vender ou onerar bens imóveis do **CATAVENTO**, o Conselho de Administração necessitará de parecer da Assembleia Geral.

ARTIGO 37 - A despesa é constituída pelo custeio e manutenção dos serviços prestados, pelos gastos de administração e encargos diversos.

ARTIGO 38 - É vedado ao **CATAVENTO**, por seus administradores, a prática de qualquer operação financeira estranha às suas atribuições, tais como: fiança, aval, empréstimo bancário e pessoal.

ARTIGO 39 - Os recursos financeiros necessários à manutenção do **CATAVENTO** serão obtidos:

- I. por contribuição dos Associados;
- II. por meio de contratos, convênios, termos de parceria, contratos de gestão, ou outros ajustes legais firmados, com pessoas de direito público e privado, físicas ou jurídicas, empresas nacionais ou estrangeiras, organizações nacionais ou internacionais, para desenvolvimento ou execução de projetos na área específica de sua atuação;

Sebastião Alberto de Lima
Diretor Executivo

Pedro Sotero de Albuquerque
Presidente do Conselho
de Administração

José F. S. D. Forbes
Advogado
OAB/SP 221.659



- III. por meio de contrato de prestação de serviços e consultorias;
- IV. pela contribuição de organizações patronais e de trabalhadores, entidades de classe e demais interessados no desenvolvimento da Associação;
- V. por rendimento de aplicações de seus ativos financeiros e outros pertinentes ao patrimônio sob sua administração;
- VI. por doações, legados e heranças destinadas a apoiar suas atividades;
- VII. pelo recebimento de *royalties* e direitos autorais; e
- VIII. por outros que lhe forem destinados.

ARTIGO 40 - A Associação publicará, anualmente, no Diário Oficial do Estado, os relatórios financeiros e o relatório de execução do contrato de gestão.

CAPÍTULO IV DA DISSOLUÇÃO DA ENTIDADE

ARTIGO 41 – A Associação somente poderá se dissolvida:

- I. por deliberação tomada em reunião extraordinária do Conselho de Administração, para esse fim convocado, e na presença de no mínimo 2/3 (dois terços) dos seus membros; ou
- II. por sentença do Poder Judiciário transitada em julgado.

Parágrafo Primeiro – Entrando a Associação em dissolução, caberá ao Conselho de Administração estabelecer o modo de liquidação e escolher o liquidante.

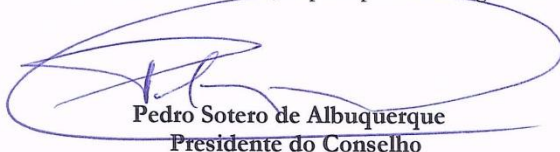
Parágrafo Segundo - Em caso de dissolução ou desqualificação, os bens remanescentes e os excedentes financeiros de sua atividade, serão incorporados ao patrimônio de outra Organização Social qualificada no âmbito do Estado de São Paulo, da mesma área de atuação, ou ao patrimônio do Estado, na proporção dos recursos e bens por este alocados.

CAPÍTULO V DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

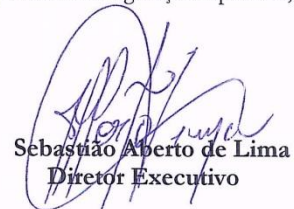
ARTIGO 42 - Todos os Associados reconhecem como de seu dever cumprir este Estatuto, bem como os regimentos e normas do CATAVENTO.

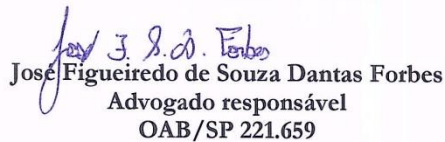
ARTIGO 43 - Nenhum Associado será impedido de exercer direito ou função que lhe tenha sido conferido, a não ser nos casos previstos em lei ou neste Estatuto.

ARTIGO 44 - Aos casos omissos deste Estatuto, aplicam-se as disposições previstas em legislação específica, e não as havendo, os princípios do Código Civil.


Pedro Sotero de Albuquerque
Presidente do Conselho




Sebastião Aberto de Lima
Diretor Executivo


José Figueiredo de Souza Dantas Forbes
Advogado responsável
OAB/SP 221.659

ANEXO E: Mapa 3D do Museu Catavento





ANEXO F: *Releases* enviados aos veículos de comunicação

1) *Release* enviado pela HT Assessoria em 07 de janeiro de 2015, referente à programação de férias.



<p>HT Assessoria de Comunicação (11) 2936-0530 / 2691-0540 Av. Moema, 728 Conj. 26 – CEP 04077-023 maria@htassessoria.com.br carina@htassessoria.com.br</p>	<p>Catavento Cultural e Educacional Palácio das Indústrias Parque Dom Pedro II, s/nº Centro São Paulo/SP</p>	<p>Secretaria de Estado da Cultura (11) 2627-8243 Giuliana Correia - gcorreia@sp.gov.br Renata Beltrão - rbeltrao@sp.gov.br</p>
---	---	---

Oba! Férias!

Janeiro é mês de muita diversão e conhecimento no Museu Catavento

Venha embarcar no barco do Bob Esponja e aprender a montar um robô

O **Catavento Cultural e Educacional**, museu de ciência e tecnologia da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, preparou uma programação para lá de especial para divertir a garotada durante as férias. O melhor é que, além de diversão, há também muita informação interessante!

Confira!

De 6 de janeiro a 1º de fevereiro/2015 – Projeto Albatroz – mostra temporária sobre a preservação do albatroz, suas espécies e suas características. Paralelamente, serão realizadas duas oficinas:

Às 10h e às 14h – **Jogo da Memória Marinha** – com peças gigantes, os participantes irão se divertir e aprender sobre animais marinhos.

Às 12h e às 16h – **A Grande Viagem do Albatroz** – os participantes interpretarão o papel da ave e viajarão das ilhas distantes da Antártica até as águas brasileiras em busca de alimento.

Local: Varanda lateral do Museu Catavento.

De 6 de janeiro a 1º de fevereiro/2015 – Às 10h30, 13h30 e 15h30 - **Oficina de Robótica** – A garotada vai aprender a montar um robô, utilizando peças de Lego.

Local: Sala Se Liga no Lego.

De 6 a 31 de janeiro/2015 – No Fundo do Mar 3 D – cinema. Uma aventura no fundo do mar com um incomum elenco de estrelas com escamas e barbatanas ajuda a compreender esse mundo inspirador, onde habitam algumas das mais exclusivas, perigosas e exóticas criaturas do planeta. Dirigido pelo diretor de fotografia subaquática, Howard Hall, No fundo do Mar 3D é um deleite audiovisual imperdível.

Local: Auditório Catavento Cultural

Horário: 11h, 12h, 13h, 14, 15, 16

Dublado.

Dias 10, 11, 17, 18, 24 e 25 de janeiro/2015 - Oficina Câmara Escura -

Interessados em fotografia e artes visuais, suas férias no Catavento, estão garantidas! 2015 foi declarado pela ONU o Ano Internacional da Luz, e o Museu Catavento preparou uma oficina especial para mostrar a importância da luz no nosso dia a dia.

Sempre aos finais de semana, a oficina trará uma breve reflexão sobre o mundo da imagem e os princípios físicos da fotografia, convidando o visitante a construir a sua própria Câmara Escura. Uma experiência para ser vivida com toda família.

A Câmara Escura é um aparelho em que, por meio de um furo, conseguimos projetar imagens em um fundo branco.

Local: Claustro do Catavento Cultural

Haverá Distribuição de Senhas

De 8 a 25 de janeiro/2015 – Verão Nick – com o apoio do Nickelodeon Channel, a garota vai viajar no barco do Bob Esponja e participar de outras brincadeiras muito divertidas:

No Barco do Bob Esponja:

- **Pesca com slime** – as crianças utilizarão varas para pescar peixinhos, bobs esponjas e objetos do mar, todos cenográficos.
- **Caça ao tesouro** – os participantes receberão chaves para tentar achar o tesouro em quatro baús distribuídos ao redor do barco.
- **Pesca ao lixo** – para conscientizar a criançada sobre a importância de manter as praias limpas, serão deixados objetos como botas, latas, sacos plásticos e outros, fora do barco, para que sejam pescados.
- **Quem faz o melhor hamburger** – brinquedos em formato de itens que compõem o lanche serão utilizados para que os participantes aprendam a montar o sanduíche.
- **No deck do barco** – outras atividades serão comandadas pelos monitores.

Fora do barco:

- **Bola ao alvo** – uma divertida brincadeira para ver quem tem a melhor pontaria.
- **Rouba receita** – a equipe do Bob Esponja deverá impedir que uma receita de hamburger de siri seja roubada pela equipe do Plankton.

- **Bob de pedra** – o personagem estará disponível para que as crianças tirem fotos ao seu lado.
- **Tenda da pintura** – os participantes vão ter oportunidade de desenvolver ou mostrar seu talento.

As atividades ocorrerão na área externa do Museu Catavento, das 9h às 17h.

Recomendadas para crianças de 5 a 12 anos, acompanhadas pelos pais, que terão uma tenda especialmente montada para eles.

Os participantes deverão se credenciar no próprio local.

Dias 24 e 25 de janeiro – para comemorar o aniversário da cidade de São Paulo, show **O que você sabe sobre H2O?**

Apresentado pelo Mad Science, o espetáculo trará experimentos científicos e curiosidades sobre a água, para, de uma forma divertida e interativa, conscientizar adultos e crianças sobre a importância do precioso líquido. Os participantes poderão conferir a experiência **Água pelo mundo**, em que os cientistas malucos mostram que, apesar do nosso planeta ser composto por cerca de 70% de água, apenas uma pequena parte é potável.

Local: Auditório do Museu Catavento

Horário: 15 horas

Duração: 40 minutos

Sobre o Catavento

Fruto de parceria entre as Secretarias Estaduais da Cultura e da Educação, o espaço foi inaugurado em março de 2009. São mais de 250 instalações, em oito mil metros quadrados, divididas em quatro seções (Universo, Vida, Engenho e Sociedade), cada uma delas elaborada com iluminação e sons diferentes, que contribuem para criar atmosferas únicas e envolventes.

Atrações como aquários de água salgada, anêmonas e peixes carnívoros e venenosos, uma maquete do sol e uma parede de escaladas onde é possível ouvir histórias de personalidades como Gengis Khan, Júlio César e Gandhi, são apenas alguns exemplos de como o visitante pode aprender e se divertir ao mesmo tempo.

No local também é possível conferir as atrações da Fundação Museu da Tecnologia de São Paulo, que teve seu acervo transferido para o Catavento no início de 2011. Entre os principais equipamentos estão a locomotiva Dübs (fabricada em 1888 na Inglaterra que pertenceu à Cia. Paulista de Estradas de Ferro e foi usada brevemente para o transporte de carga) e o avião DC-3 (1936), que foi utilizado como cargueiro militar na Segunda Guerra Mundial.

Serviço

Catavento Cultural e Educacional

Onde: Palácio das Indústrias - Praça Cívica Ulisses Guimarães, s/nº (Av. Mercúrio), Parque Dom Pedro II, Centro – São Paulo/SP

Telefone: 11 3315-0051 – atendimento das 11h às 17h

Quando: terça a domingo, das 9h às 17h (bilheteria fecha às 16h).

Quanto: R\$ 6 e meia-entrada para estudantes, idosos e portadores de deficiência. Gratuito aos sábados

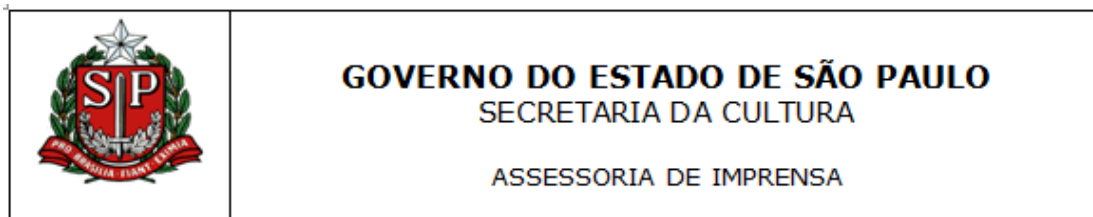
Como chegar: www.cataventocultural.org.br/mapas.asp

Acesso por transporte público: estação de metrô Pedro II e terminal de ônibus do Parque Dom Pedro II.

Estacionamento: R\$ 10 até 4 horas (para visitantes do museu). Adicional por hora: R\$ 2,00 (capacidade para 200 carros). Ônibus e vans: R\$20,00.

Infraestrutura: acesso para pessoas com deficiência locomotora.

2) *Release* enviado pelo setor Institucional e de Comunicação em 30 de junho de 2016, referente à programação de férias.



Museu Catavento realiza programação especial nas férias de julho

Exposições, teatro, experimentos, oficinas e outras atividades fazem parte da programação

O **Catavento Cultural e Educacional**, instituição da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, terá uma programação especial para divertir toda a família nas férias de julho. Durante todo o mês haverá muitas brincadeiras e diversão com informação no espaço.

Além do acervo fixo, diferentes oficinas, atividades interativas e espetáculos teatrais serão as atrações principais nessas férias.

Confira:

ENERGIA – teatro de bonecos

Energia é o oitavo espetáculo da companhia de teatro BuZum! e tem concepção e texto de Beto Andreetta e Mari Gutierrez, e direção de Wanderley Piras. Em um ônibus adaptado, a peça mostra aos pequenos as cinco fontes de produção de energia elétrica no Brasil: hidrelétrica, termoeletrica, atômica, solar e eólica. Numa espécie de quiz show, as crianças podem interagir com o espetáculo por meio de diversas brincadeiras como jogo da velha e jogo da memória, apresentadas num telão com perguntas sobre as formas de produção da energia elétrica que usamos para acender a luz e usufruir de aparelhos como televisões, rádios, geladeiras, chuveiros, entre outros.

De 7 a 10 de julho (quinta a domingo).

Local: Área externa.

Capacidade: 45 pessoas. Necessária retirada de senhas no local da atividade.

Duração: 30 minutos

Oficina LIGHT PAINTING – desenhando com a luz

Light Painting é uma técnica fotográfica que registra o movimento de uma fonte de luz, permitindo o registro de desenhos. Na oficina, o participante vai aprender sobre o funcionamento e a configuração de uma câmera fotográfica e também fará a sua foto Light Painting.

De 09 de Julho a 31 de julho.

Local: Piso Superior – Ecologia

Terça a sexta: 10h / 11h / 14h / 15h

Sábado e Domingo: 10h / 11h / 12h / 14h / 15h /16h

Classificação: A partir de 07 anos

Capacidade: 20 pessoas – Necessária retirada de senhas na Recepção.

Duração: 40 minutos

Estúdio de TV – Programação Mata Atlântica

Os visitantes poderão ser repórteres de aventura no Estúdio de TV do Catavento. A oficina tem como tema e objetivo conscientizar a população da importância da Mata Atlântica, assim como sua preservação. Além de promover uma reflexão sobre o bioma, considerado patrimônio da humanidade e que hoje conta com menos de 10% da sua área original, a atividade trará curiosidades e revelará algumas das maravilhas dessa floresta, como “espécies endêmicas” e “mapa do desmatamento”.

De 09 a 31 de julho

Local: Estúdio de TV

Horários: 10h, 11h, 12h, 13h, 14h, 15h e 16h.

Capacidade: 30 pessoas – Necessária retirada de senhas na Recepção.

Duração: 40 minutos

NA PISTA CERTA

Na Pista Certa é um programa idealizado pela Fundación Mapfre que proporciona vivências lúdicas e pedagógicas. Em um espaço cenográfico que simula uma cidade, o público é levado a assistir uma peça de teatro de bonecos e a participar de vivências em bicicletas sobre os conceitos de trânsito. Serão apresentados conteúdos e atividades que promovem comportamentos e atitudes responsáveis e cívicas em relação ao trânsito, tanto do ponto de vista do motorista quanto do passageiro, do pedestre, do ciclista, entre outros atores do trânsito. É uma oportunidade para aprender um pouco mais sobre segurança no trânsito e valores como o respeito ao próximo e ao meio ambiente. *Na Pista Certa* também inicia os participantes no conhecimento da sinalização viária e ressalta a importância das regras de convivência e de valores como solidariedade, respeito, inclusão e gentileza para a segurança e integridade das pessoas.

De 12 a 17 de julho

Local: Área externa (próximo à tenda).

Capacidade: 30 pessoas. Entrada por ordem de chegada.

Duração: 35 minutos.

Espetáculo VIVER COM SAÚDE

Durante as férias de julho o Museu Catavento receberá um espetáculo teatral que tem como tema a importância da alimentação saudável.

Durante as apresentações que o grupo Ciência Divertida vai promover, os pequenos aprenderão como preparar um café da manhã utilizando alimentos saudáveis, a importância da prática de exercícios físicos, quais nutrientes são indispensáveis para o bom funcionamento do corpo humano e muito mais!

A ação faz parte do Programa Viver com Saúde, desenvolvido pela FUNDACIÓN MAPFRE em parceria com a Ciência Divertida

De 13 a 17 de julho (quarta a domingo).

Local: Auditório do Catavento

Capacidade: 180 pessoas. Entrada por ordem de chegada.

Sessões: 11h30 e 14h30.

Duração 40 minutos.

Oficina de EXPERIMENTOS CIENTÍFICOS

Nesta oficina os participantes poderão montar seus próprios experimentos e entender sua dinâmica de funcionamento. Entre os experimentos apresentados: Catavento, sapo equilibrista, telefone com fio, ludião, relógio de sol e outros.

Dias 16 e 17 de julho (sábado e domingo)

Local: Piso Superior – Varanda Matéria.

Capacidade: 25 pessoas – Necessária retirada de senhas na Recepção.

Espetáculos QUÍMICA EM SHOW

A apresentação reúne diversos experimentos de química que retratam fenômenos interessantes e atrativos, desde misturar líquidos até segurar fogo com as próprias mãos sem se queimar. É possível observar diferentes tipos de fenômenos físicos como luz, som e calor, além de experiências com Luminol, Varinha Mágica, Bomba de Hidrogênio com oxigênio, entre outras, que unem educação e diversão. O objetivo é justamente mostrar que o aprendizado de química pode ser uma aventura interessante e divertida; que conceitos, aparentemente complicados, podem ser apresentados de forma simples e assimilados com facilidade pelos participantes.

De 19 a 31 de julho

Local: Auditório do Catavento.

Capacidade: 180 pessoas. Entrada por ordem de chegada.

Sessões: 10h30, 12h e 14h.

Duração 30 minutos.

Exposição Mudanças Climáticas

O Catavento, em parceria com o Consulado Geral da França em São Paulo, traz para os visitantes a exposição “Mudanças Climáticas”. A mostra, composta por 33 painéis de acrílico, todos traduzidos para o português e acompanhados de ilustrações explicativas, tem como objetivo trazer reflexões sobre o aquecimento global, efeito estufa, desmatamento e poluição da atmosfera. Os visitantes poderão descobrir, por exemplo, como é observado o clima do planeta, e que o banco de gelo Ártico reduz 10% a cada década, o que pode causar a sua extinção até 2050, se continuar neste ritmo.

De 14 de junho a 31 de julho.

Local: Claustro – Entrada Sala das Ilusões.

Classificação: livre

Mostra “CEBIMar 60 anos – Exposição de seres marinhos”

A mostra é composta por imagens fotográficas feitas por amantes da natureza e cientistas do CEBIMar – Centro de Estudos de Biologia Marinha, com o objetivo de despertar no público o interesse na ciência e na vida marinha visando a preservação da diversidade de espécies.

De 04 de junho a 31 de julho

Local: Varanda Lateral – entrada pela Seção Vida

Classificação: Livre

Nos acompanhe nas redes sociais, [facebook.com/cataventocultural](https://www.facebook.com/cataventocultural) e no nosso canal no [youtube.com/CataventoCultural](https://www.youtube.com/CataventoCultural) e fique por dentro de todas as novidades e programações do museu!

Sobre o Catavento

Fruto de parceria entre as Secretarias Estaduais da Cultura e da Educação, o espaço foi inaugurado em março de 2009. São mais de 250 instalações, em oito mil metros quadrados, divididas em quatro seções (Universo, Vida, Engenho e Sociedade), cada uma delas elaborada com iluminação e sons diferentes, que contribuem para criar atmosferas únicas e envolventes. Atrações como aquários de água salgada, anêmonas e peixes carnívoros e venenosos, uma maquete do sol e uma parede de escadas onde é possível ouvir histórias de personalidades como Gengis Khan, Júlio César e Gandhi, são apenas alguns exemplos de como o visitante pode aprender e se divertir ao mesmo tempo. No local também é possível conferir as atrações da Fundação Museu da Tecnologia de São Paulo, que teve seu acervo transferido para o Catavento no início de 2011. Entre os principais equipamentos estão a locomotiva Dübs (fabricada em 1888 na Inglaterra que pertenceu à Cia. Paulista de Estradas de Ferro e foi usada brevemente para o transporte de carga) e o avião DC-3 (1936), que foi utilizado como cargueiro militar na Segunda Guerra Mundial.

Serviço

Catavento Cultural e Educacional

Onde: Palácio das Indústrias - Praça Cívica Ulisses Guimarães, s/nº (Av. Mercúrio), Parque Dom Pedro II, Centro – São Paulo/SP.

Telefone: 11 3315-0051.

Quando: terça a domingo, das 9h às 17h (bilheteria fecha às 16h).

Quanto: R\$ 6 e meia-entrada para estudantes, idosos e portadores de deficiência.

Entrada gratuita aos sábados.

Idade mínima para visitação: recomendado para crianças a partir de seis anos.

Como chegar: www.cataventocultural.org.br/mapas.asp

Acesso por transporte público: estação de metrô Pedro II e terminal de ônibus do Parque Dom Pedro II.

Estacionamento: R\$ 10 até 4 horas (para visitantes do museu). Adicional por hora: R\$ 2,00 (capacidade para 200 carros). Ônibus e vans: R\$20,00.

Infraestrutura: acesso para pessoas com deficiência locomotora.

Mais informações à imprensa

Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo - Assessoria de Imprensa

Gisele Turteltaub (11) 3339-8162 | gisele@sp.gov.br

Gabriela Carvalho (11) 3339-8070 | gabrielacarvalho@sp.gov.br

Viviane Ferreira (11) 3339-8243 | viferreira@sp.gov.br