Número:351/2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOCIÊNCIAS
ÁREA DE EDUCAÇÃO APLICADA ÀS GEOCIÊNCIAS

SANDRA ELENA MURRIELLO

AS EXPOSIÇÕES E SEUS PUBLICOS: A PALEONTOLOGIA NO *MUSEO DE LA PLATA* (PROVÍNCIA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

Tese apresentada ao Instituto de Geociências como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Ciências.

Orientador: Profa. Dra. Maria Margaret Lopes

CAMPINAS - SÃO PAULO

Janeiro – 2006

© by Sandra Elena Murriello, 2006

Catalogação na Publicação elaborada pela Biblioteca
do Instituto de Geociências/UNICAMP

Murriello, Sandra Elena
M967e As exposições e seus públicos: a paleontologia no Museo de La Plata (Província de Buenos Aires, Argentina) / Sandra Elena Murriello.-- Campinas,SP.: [s.n.], 2006.

Orientador: Maria Margaret Lopes.
Tese (doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências.

1. Museus. 2.Museus – freqüência. 3. Museus – La Plata. 4. Museus – Argentina. I. Lopes, Maria Margaret.
II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências.
III. Título.

Título em inglês: The exhibitions and their audiences: paleontology at the La Plata Museum (Buenos Aires, Argentina).
Keywords: - Museums;
- Visitors Studies;
- Communication in Museuns.
Área de concentração: Área de Educação aplicada às Geociências
Titulação: Doutor em Ciências
Banca examinadora: - Maria Margaret Lopes;
- Irina Podgorny;
- Ana Maria Ribeiro de Andrade;
- Adriana Mortara Almeida;
- Fresia Ricardi Branco.
Data da defesa: 27/01/2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOCIÊNCIAS
ÁREA DE EDUCAÇÃO APLICADA ÀS GEOCIÊNCIAS

AUTORA: SANDRA ELENA MURRIELLO

AS EXPOSIÇÕES E SEUS PUBLICOS: A PALEONTOLOGIA NO *MUSEO DE LA PLATA* (PROVÍNCIA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

ORIENTADORA: Profa. Dra. Maria Margaret Lopes

Aprovada em: 27 / 01 / 2006

EXAMINADORES:

Profa. Dra. Maria Margaret Lopes _____ Presidente
Dra. Irina Podgorny _____
Dra. Ana Maria Ribeiro de Andrade _____
Dra. Adriana Mortara Almeida _____
Dra. Fresia Ricardi Branco _____

Campinas, 27 de janeiro de 2006

DEDICATÓRIA

A meu pai,
que me ensinou
a ouvir distintas vozes
(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

À minha gratidão especial para Maria Margaret Lopes pela acolhida em Campinas e a paciente orientação nestes anos.

À Irina Podgorny, pelas conversas em La Plata que me ajudaram a pensar o projeto que deu origem a esta tese.

A Adriana Mortara Alemida e Maria Helena Pires Martins por seus comentários e correções na qualificação deste trabalho.

À Silvia Ametrano, diretora do *Museo de La Plata*, e a Alberto Julianello, seu coordenador, por me abrir as portas da instituição, da qual já não faço parte, me permitindo sentir novamente `como em casa´. Não apenas me deram espaço de trabalho e informação, mas também a sua confiança.

Aos muitos pesquisadores, técnicos e funcionários do *Museo de La Plata* que me dedicaram tempo, me forneceram informação e me revelaram suas vivências nessa instituição.

Às instituições cujo suporte financeiro permitiram realizar este trabalho e enriquecer meu conhecimento do mundo dos museus: a CAPES, a IUGS (*International Union of Geological Sciences*) e a Michel Reinvillard do ECSITE (*European Network of Science Centers and Museums*).

Às queridas Val, Edinalva, Regina e Ângela que apoiaram, com carinho, cada passo e me orientaram neste percurso por uma estrutura administrativa que me era desconhecida.

Aos bibliotecários do *Museo de La Plata* e a Maximiliano Farro e Susana García, pesquisadores do arquivo histórico da instituição, que me deixaram indagar em caixas e estantes. A Cássia Raquel da Silva, bibliotecária do IG, pela revisão das citações bibliográficas.

À Viviane e Rodrigo pelas correções do português, língua maravilhosa que ainda estou aprendendo.

Aos meus queridos colegas do IG --os que ainda estão e os que já passaram-- que, como eu, "moravam" naquele prédio dos alunos e que compartilharam o dia a dia --e também as noites— deste trabalho. Aos colegas e amigos do DGAE que compartilharam angustias e alegrias, cafés, cervejas e esperanças; a eles devo gratidão pelo estímulo permanente e a

cálida recepção no Brasil. Prefiro não dar os nomes por temor de esquecer injustamente de alguém, mas preciso destacar o apoio da minha amiga Iloni, cuja fortaleça admiro.

À minha querida amiga Adriana, companheira da vida, por discutir comigo as idéias desta tese. Aos meus muitos amigos de La Plata pelo apoio constante e a distancia. A Paulita e Gerardo, e a meus amigos estrangeiros em Campinas, por compartilhar os descobrimentos, as ansiedades e as angustias de morar em um outro pais.

À minha mãe, suporte incondicional das minhas empreitadas. A minha irmã, pelo estímulo ao trabalho e por ser, em verdade, a responsável de meu primeiro olhar crítico aos museus.

À meus filhos, Gerônimo e Lara, pela alegria de existir e por me deixar trabalhar roubando tempo de estar juntos.

Ao “Negro”, sem cujo amor, respeito, estímulo e paciência esta tese não teria exis

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
Pós-Graduação em Geociências

As exposições e seus públicos: a Paleontologia no *Museo de La Plata* (Província de Buenos Aires, Argentina)

RESUMO

Tese de Doutorado
Sandra Elena Murriello

Esta tese pretende ser uma contribução à compreensão do diálogo estabelecido nas instituições museais com seus múltiplos visitantes, o que vem permitindo a sobrevivência, quando não a transformação, e consolidação dos museus como espaços culturais valorizados socialmente. Em particular, analiso a relação estabelecida entre o público do *Museo de La Plata* (Província de Buenos Aires, Argentina) e suas exposições paleontológicas. Essas exposições e suas valiosas coleções são as mais procuradas pelos visitantes e, por isso, foram as que desde o início deram maior renome nacional e internacional à instituição. Com o objetivo de compreender como foi e ainda vem sendo construída a relação públicos-exposição através do tempo de existência desta instituição, abordo a conformação e as transformações de suas exposições paleontológicas. Proponho uma periodização que responda a distintos arranjos museográficos e procuro desvendar a trama das relações sócio-históricas em que foram construídos e mantidos. Esta análise se baseia em material documental e fotográfico que foi levantado e datado como parte da própria pesquisa. Entrevistas pessoais também foram realizadas para recolher opiniões e complementar os dados levantados. A proposta museográfica atual é abordada com maior detalhe com base nas próprias apresentações institucionais. Para me aproximar dos públicos não escolares do *Museo de La Plata* realizei um estudo exploratório de campo nos anos 2002, 2003 e 2005 através de entrevistas, enquetes e observações de percurso. A experiência museal dos seus públicos foi analisada tomando como referencial o modelo de aprendizagem contextual de Falk e Dierking (2000). A procura dos pontos de encontro e desencontro entre os objetivos institucionais e a geração de sentido da exposição pelos visitantes norteou esta pesquisa, a qual tenta abrir novos questionamentos sobre o diálogo estabelecido nas exposições paleontológicas do *Museo de La Plata.* A pesquisa evidencia a valorização social deste museu como um espaço de lazer educativo e familiar onde se produz um encontro com os objetos através dos atributos que lhes são outorgados pela instituição e pelos próprios visitantes. Porém, esse diálogo também se vê afetado pelos desencontros proporcionados por problemas museográficos e de interpretação da narrativa institucional. Procurei salientar a importância de conhecer e considerar o público ao planejar as exposições de museus e a necessidade da realização de estudos sistemáticos de público no *Museo de La Plata.*

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
Pós-Graduação em Geociências

The exhibitions and their audiences: Paleontology at the La Plata Museum (Buenos Aires Province, Argentina)

ABSTRACT

Doctorate thesis
Sandra Elena Murriello

This thesis intends to aid in understanding the dialogue established in museums with their multiple visitors, which permit their subsistence, transformation and consolidation as cultural spaces which are valued socially. Herein I am analyzing in particular the relation established between the visitors to the *Museo de La Plata* (Province of Buenos Aires, Argentina) and its paleontological exhibitions. Gifted with valuable collections, these exhibitions are the most convoking for the public visiting the Museum and, ever since it was founded –towards the end of the 19th century- have strongly contributed to the institution´s national and international renown. With the objective of understanding how the relation visitors-exhibition was formed, I undertake the conformation and transformation of its paleontological exhibitions throughout all the time this institution has existed. Hereby I suggest considering periods, which respond to the different museographic proposals and aim to come to an understanding of the scheme of the socio-historic relations in which these exhibitions were built and kept. This analysis is based on photographic and documental material which has been embossed -and in some cases dated- as part of the investigation. The present proposal of the museum regarding its paleontological rooms is undertaken in detail, analyzing the institution´s own presentation. In order to get a close look at the interpretation which the non escolastic visitors to the Museum make of its paleontological exhibitions, I have carried out an exploratory field study during the years 2002, 2003 and 2005 by means of interviews, surveys and observing tracking in the rooms. The museum experience of its visitors was analyzed taking as a reference Falk & Dierking´s (2000) model of contextual learning. What led to this research –which intends to open new questionings regarding the dialogue established in the *Museo de La Plata* exhibitions- was the search for points in common –and others that are not- between the institutional objectives of the exhibition and the sense they made to the visitors. This research shows the way in which the Museum is valued socially as a family space for pleasure and education, in which people are faced with the objects by means of the characteristics conferred to these by the institution and by the visitors. Nevertheless, such dialogue is somehow affected by conflicts generated by museographic problems and of interpretation of the institutional narrative. It is here intended to stress the importance of knowing and considering the visitors when planning exhibitions in museums and it is recommended that systematic studies of the visitors might be carried out in the *Museo de La Plata*.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
Pós-Graduação em Geociências

Las exposiciones y sus públicos: la Paleontología en el Museo de La Plata (Provincia de Buenos Aires, Argentina)

RESUMEN

Tesis de Doctorado
Sandra Elena Murriello

Esta tesis pretende ser un aporte a la comprensión del diálogo que se establece en los museos con sus múltiples visitantes, lo que viene permitiendo su subsistencia, transformación y consolidación como espacios culturales valorizados socialmente. En particular, analizo aquí la relación establecida entre el público del *Museo de La Plata* (Provincia de Buenos Aires, Argentina) y sus exposiciones paleontológicas. Dotadas de valiosas colecciones, esas exposiciones son las más convocantes para el público que visita el Museo y, desde los tiempos fundacionales –a fines del siglo XIX--, han contribuido fuertemente con el renombre nacional e internacional de la institución. Con el objetivo de comprender cómo se fue construyendo la relación público-exhibición, abordo la conformación y la transformación de sus exposiciones paleontológicas a través del tiempo de existencia de esta institución. Propongo aquí una periodización que responde a las distintas propuestas museográficas y procuro entender la trama de relaciones socio-históricas en que esas exposiciones fueron construidas y mantenidas. Este análisis se basa en material documental y fotográfico que fue relevado --y en algunos casos datado-- como parte de la investigación. También se realizaron entrevistas personales para recoger opiniones y complementar los datos relevados. La propuesta museográfica actual de las salas paleontológicas del Museo de La Plata es abordada en detalle analizando la propia presentación institucional. Para aproximarme a la lectura que los visitantes no escolares del Museo hacen de sus exposiciones paleontológicas realicé un estudio exploratorio, con viajes de campo durante los años 2002, 2003 y 2005 en los cuales realizé entrevistas, encuestas y observaciones de recorrido en las salas. La experiencia museal de sus públicos fue analizada tomando como marco de referencia el modelo de aprendizaje contextual de Falk y Dierking (2000). Guió esta investigación -que pretende abrir nuevos cuestionamientos sobre el diálogo establecido en las exposiciones del *Museo de La Plata*- la búsqueda de puntos de encuentro y desencuentro entre los objetivos institucionales y la generación de sentido en las salas paleontológicas por parte de los visitantes. Esta investigación pone en evidencia la valoración social del Museo de La Plata como un espacio de placer-educativo familiar en el cual se produce un encuentro con los objetos a través de los atributos a ellos otorgados por la institución y por los visitantes. Sin embargo, ese diálogo se ve afectado por desencuentros generados por problemas museográficos y de interpretación de la narrativa institucional. Se pretende aquí resaltar la importancia de conocer y considerar al público en la planificación de exposiciones en museos y se recomienda la realización de estudios sistemáticos de público en el Museo de La Plata.

SUMARIO

INTRODUÇÂO 1

Capítulo 1. OS PÚBLICOS NAS EXPOSIÇÕES DE MUSEUS 8

1.1. Objetos e exposições..... 8

1.2. Estudos de público..... 17
Um olhar dos museus latinoamericanos..... 28
Uma perspectiva educativa..... 33
Linhas de pesquisa..... 44
O modelo de aprendizagem contextual 54

Capítulo 2. O *MUSEO DE LA PLATA*: UM NOVO TEMPLO PARA A PALEONTOLOGIA..... 61

2.1. O *Museo de La Plata*, um museu de História Natural..... 62
As origens do Museu 63
"The new museum idea"..... 66

2.2. A Paleontologia em cena no Museo de La Plata..... 73
2.2.1. Época da fundação (1887-1912): um museu de primeira linha..... 73
O *Museo de La Plata*, um museu universitário..... 78
As exposições e seus públicos..... 82
2.2.2. Época de consolidação (1912- 1946): o reinado do *Diplodocus*..... 96
A consolidação das exposições..... 104
2.2.3. Época de "letargo"(1946 – 1986): um mosaico em formação..... 117
As exposições em "letargo"..... 123
2.2.4. Época de cenários (1986-1994): a grande reforma..... 135
2.2.5. Época de integração (1994-2005): uma nova perspectiva..... 155
Um novo projeto de reforma..... 157
As últimas reformas..... 166
"La Tierra una historia de cambios"..... 166
"Tiempo y materia: los laberintos de la evolución"..... 173

2.3. O Museu na nova transição de século..... 184
2.3.1.O Museu como um todo..... 185
A imagem de glória..... 185
El "*Museo del Bosque*"..... 188
As exposições..... 191
Formas de percorrer o Museu..... 192
2.3.2. As salas paleontológicas..... 201
Sala por sala: uma visita..... 202
SalaIV..... 207
Sala V..... 208

Sala VI..... 211
Sala VII..... 216
Sala VIII..... 217
Sala IX 219
Os "*vendedores oficiales del museo*": as visitas guiadas..... 221

2.4. Um olhar sobre as salas 224
"*Una rueda que no se para más*", as salas em reforma..... 224
No reino dos objetos..... 236

Capítulo 3: O *Museo de La Plata* e seus públicos..... 240

3.1. O público que visita o Museu 247
Um Museu muito visitado..... 248
A caracterização do público espontâneo..... 256
Enquete do *Servicio Educativo* - (1986-2005) 258
Enquete da Direção do Museu (1991)..... 260
Enquete da Direção do Museu (2000-2001)..... 262
Enquete das Cátedras da Facultad de Ciencias Naturales y Museo (2002)..... 267
Sondagem de visitantes da Direção do Museu (2004)..... 269
A modo de perfil..... 269

3.2 O público espontâneo nas salas de Paleontologia 276
O que o público faz nas salas paleontológicas ? 278
O que o público diz nas salas paleontológicas? 304
O questionário..... 307
As entrevistas..... 330

3.3.Algumas reflexões sobre a experiência museal dos visitantes..... 346

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 356

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 365

ANEXOS 385
– Quadro 1.Diretores do *Museo de La Plata* 387
– *Folders* do *Museo de La Plata*..... 388
– Descrição das salas paleontológicas 391
– Quadro 2. Sugestões do público..... 410
– Roteiro de entrevistas para o público espontâneo..... 411
– Questionários..... 412

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1 - Teorias educativas e de conhecimento - Hein (1995).....41

Figura 1.2 - Modelo contextual de aprendizagem. Adaptado de Falk e Dierking (2000)....55

Figura 2.1. Salas de Paleontologia. Época da fundação.....85

Figura 2.2. Salas de Paleontologia. Época de consolidação.....119

Figura 2.3. Ficha com informação anatômica e biogeográfica de um dos gliptodontes à venda. Provavelmente esse material, também existente para as outra espécies representadas, acompanhava as réplicas.....127

Figura 2.4.Capa dos *Anales del Museo de la Ciudad Eva Perón* com o *EvaPerón* rabiscado.....129

Figura 2.5. Salas de Paleontologia. Época de cenários.....139

Figura 2.6. Desenhos de Federico Carden para o projeto de remodelação liderado por Ionne Carvalho nos anos 90. A Sala da Evolução contemplava a montagem do *Iguanodon* e do *Diplodocus* no centro. A Sala da Terra previa a construção de rampas e um mezanino.....163

Figura 2.7. Salas de Paleontologia. Época de integração.....175

Figura 2.8 Logomarca da *Fundación Museo*. O esmilodonte em primeiro plano.....193

Figura 2.9. Materiais institucionais (marcador de livro, Guia e ingresso) com a imagem do prédio do Museu. Nos destaques a logomarca do Museu em uso desde 1988. À direita, um folder promocional que liga a imagem institucional aos dinossauros 197

Figura 2.10. Plantas do andar térreo e superior do *Museo de La Plata*.....199

Figura 3.1. Sala VI - Áreas de detenção e material em exposição.....287

Figura 3.2. Percursos observados na Sala VI em 2002 e 2003: a) sentido proposto pela instituição; b) sentido oposto.....289

ÍNDICE DE FOTOS

Foto 2.1. Vista frontal do prédio em 1887. Na parte inferior da foto aprecia-se um plano das duas plantas originais do prédio.....69

Foto 2.2. Rotunda central do andar térreo vazia em 1890. Contra os muros se observam as grandes pinturas que cenificam o passado e, penduradas, as lâmpadas à gás que iluminavam o Museu.....69

Foto 2.3. Atual Sala V com fileira de gliptodontes em 1890. Na frente da primeira peça o cartaz adverte sobre a proibição de tocar os objetos, o que presume as tentativas de interação dos visitantes com os objetos. Podem-se observar as lâmpadas à gás penduradas do teto e as janelas que dão ao parque. Foto publicada por Moreno (1890-91a) e por Boscá y Casanoves e Boscá y Sertre (1911).....89

Foto 2.4. Na época da fundacão a sala da fauna e flora primária e secundária (atual Sala III) iniciava o anel evolutivo proposto por Moreno. A iluminação da clarabóia era complementada com lâmpadas à gás.....89

Foto 2.5. Parte da fileira de gliptodontes que ocupava o centro da atual Sala V na época da fundação. Esta parece ser a continuação da **Foto 2.4.** As vitrinas laterais, alternadas com as janelas que abrem para o parque, mantiveram sua localização até os tempos atuais. 91

Foto 2.6. Sala destinada aos megaterídeos (atual Sala VI) com esqueletos completos e incompletos sem proteção. Pode-se observar que as vitrinas laterais estão ocupadas com fragmentos, mas parecem vazias na parte superior. Foto publicada por Moreno (1890-91a).....91

Foto 2.7. Sala das macrauquênias e os toxodontes. Podem-se observar nas laterais as estantes-depósitos Essa sala não tem janelas, mas recebe luz da clarabóia e das lâmpadas à gás. Aqui também se observam estantes vazias.....93

Foto 2.8. Sala dos mastodontes (atual Sala IX) com os crânios sem proteçaõ. Época da fundação.....93

Foto 2.9. Sala III. Réplica de *Diplodocus* montada em 1912 com a cauda apoiada. No meio uma pequena réplica de gesso. Em destaque os fêmures de *Antarctosaurus* (foto posterior a 1920). Podem-se observar as altas estantes laterais altas.....99

Foto 2.10. Crânio de *Balaenoptera* que ocupou a rotunda central - Anterior a 1923, ano em que foi instalado nesse lugar o busto de Moreno.....99

Foto 2.11. Sala III. Réplica de *Diplodocus* com os fêmures de *Antarctosaurus* vistos de lado. Mesmo com difícil visualização, no destaque indica-se a amonita gigante. As estantes baixas e de fundo claro indicam que a foto é posterior a 1934 99

Foto 2.12. Gliptodontes protegidos por vitrinas ocuparam o centro da Sala V durante quase 90 anos. Na frente das peças etiquetas Identificadoras.....107

Foto 2.13. Sala IV – Vitrine com um plesiossauro montada em 1943 com etiqueta e aquarela ilustrando seu possível aspecto. **Detalhe Foto 2.13.** Aquarela que representa o mesmo animal no seu ambiente, pintada por Angel Cabrera.....107

Foto 2.14. Primeiro diorama montado nas salas dePaleontologia. A imagem reconstrói uma cena do Pleistoceno da Província de Buenos Aires mostrando os megatérios, um deles está se alimentando de um pé de ombú (árbore da região).....109

Foto 2.15. Réplica de *Iguandodon bernisartensis* montado no centro da Sala IV. Uma pequena réplica, na frente, representa seu possível aspecto. Outras três ou quatro caixas vidradas parecem conter réplicas ou peças isoladas. No fundo, a Sala V com os edentados expostos em vitrinas.....109

Foto 2.16 – Sala dos megaterídeos (Sala VI). Se se compara com a **Foto 2.7** pode-se ver os esqueletos centrais com maior número de peças. As vitrinas laterais com estantes superiores vazias. No fundo a Sala V com esqueletos de gliptodontes no interior das vitrinas.....113

Foto 2.17. Sala das macrauquênias e dos toxodontes com os esqueletos protegidos por vitrines na época de consolidação. Foto publicada por Torres em 1927.....113

Foto 2.18. Eqüinos fósseis nas vitrinas do Museu na Sala VIII.. Ocuparam esse espaço até o fim dos anos de 1980.....115

Foto 2.19. Sala prosbocídeos (atual Sala IX). Alguns dos crânios centrais protegidos por vitrines. Na lateral vitrinas altas de madera e vidrio com peças mais pequenas. Foto publicada por Torres em 1927.....115

Foto 2.20 *Megatherium americanum* encontrado na Província de Buenos Aires . Montado --em posição bípede—em 1927 no centro da Sala VI. Foto publicada na Memoria del *Museo de La Plata de* 1928.....115

Foto 2.21. Gliptodonte, réplica em cerâmica que estava à venda no Museu nos anos 60.....127

Foto 2.22. Artigo de jornal local anunciando as réplicas de megafauna à venda no Museu - (La Prensa, 1 sept. 1960).....127

Foto 2.23 e Foto 2. 24 – Cartões postais promocionais do Museu. À esquerda *Megatherium*, à direita a fachada do prédio. Data provável: década de 1960.....127

Foto 2.25. Aquarela representando uma cena do Pleistoceno superior da região pampeana que ocupava alguma das salas paleontológicas. Esse quadro atualmente ocupa a área de pesquisa de Paleontologia Vertebrados.....129

Foto 2.26. O esqueleto de *Titanosaurus* ficou na Sala IV após a remodelação de 1977. No fundo pode-se observar as estantes laterais com tons claros e iluminação interna.....129

Foto 2.27. A maioria das vitrinas remodeladas na época de cenários são de cores claras e com suportes de formas retas, apresentam alguns objetos com um painel explicativo (no destaque) e algum elemento ilustrativo - neste caso desenhos da suposta apariência dos animais vivos.Nesta foto, a vitrina dos cérvidos quaternários.....141

Foto 2.28. Algumas vitrinas foram desenhadas por outra equipe e respondem a um critério estético diferente. Formas arredondadas e de cores fortes servem de suporte para os objetos. Aqui, crânios e restos de toxodontes quaternários.....141

Foto 2.29. Vitrina que apresenta o couro e os excrementos de um milodonte encontrados no sul de Chile no final do século XIX.. Uma foto e um mapa da localização da caverna aonde foi achado o material e um desenho a lápis de seu provável aspecto oferecem informação complementar. No destaque, texto explicativo. O painel embaixo descreve os objetos expostos.....141

Foto 2.30. Desde a época de cenários e até 2004 a réplica de *Diplodocus* encabeçou a fileira de dinossauros da Sala V. Na lateral direita e no detalhe, as vitrinas destinadas a Paleontologia Invertebrados vazias desde 1992.....149

Foto 2.31. Sala III, em 2002, com exposição (temporária) de arte no lugar ocupado pela réplica de *Diplodocus* até 1992. Nas laterais as vitrinas reformadas em 1977.....149

Foto 2.33. Mural pintado no bar do Museu simulando uma cena com dinossauros num "bar".....153

Foto 2.34. Cenário de Sala VI que representa as linhagens de mamíferos sul-americanos. No primeiro plano, *Megatherium*..... 153

Foto 2.35. *Backlight* das aves gigantes do Cenozóico na Sala VI. A esquerda a escala graduada que permite comparar o tamanho das pessoas com o dessas aves. **Destaque Foto 2.35.** Vitrina com réplica da cabeça de *Argentavis* localizada na frente do backlight das aves gigantes (Sala VI). Painéis antigos e materiais que faltam tiram o atrativo da exposição.....153

Foto 2.36. Sala III totalmente reformada em 2002. Apresentação da tectônica de placas com uma museografia renovada, com cores claras e abundante apoio gráfico.....171

Foto 2.37.Ultimo setor da Sala da Terra com uma representação em acrílicos móveis da "espiral da vida" e, do lado, a representação das eras geológicas adotada no Museu.....171

Foto 2.38. Aspecto da Sala IV na época de cenários. No fundo, réplica de *Herrerasaurus* e à direita assoma-sea cabeça de *Diplodocus* que estava na Sala V. O painel que se observa à esquerda fazia uma introdução ao Triássico.....177

Foto 2.39. Como conseqüência da reforma da Sala III em 2003, as vitrinas do Paleozóico invadiram a Sala IV, destinada ao Triássico desde os anos 70.....177

Foto 2.40. A réplica de *Diplodocus* montado no centro da Sala *Tiempo y Materia, laberintos de la evolución* em 2004. No destaque, os fêmures de *Antarctosaurus* expostos de forma independente.....177

Foto 2.41. Técnicos do Museu trabalhando na montagem da réplica de *Diplodocus* à vista do público. 181

Foto 2.42. Fémures de *Antactosaurus* na Sala II. Um painel explicativo convida à comparação do tamanho com os fémures de *Diplodocus.* No fundo, as antigas vitrinas reformadas, agora com cores claras e iluminação própria.....181

Foto 2.43. Os processos de fossilização recebem especial atenção na renovada Sala II através de um modulo com uma proposta museografica diferente das outras vitrinas da sala 181

Foto 2.44. Vista área atual do Museu. Pode-se apreciar a forma ovalada do prédio inserido no parque.....193

Foto 2.45. Vista do parque desde a entrada do Museu. No fundo, uma lateral do Zoológico de La Plata.....193

Foto 2.46. Frente do prédio com esmilodontes custodiando o acesso. As bandeiras anunciam uma exposição temporária.....193

Foto 2.47. Em 2004 foram colocados painéis indicadores do sentido do percurso e planos para localização das salas. Aqui, o painel do andar térreo sugere iniciar o percurso pela direita.....203

Foto 2.48. Novos painéis indicadores foram colocados na entrada das salas. Contêm uma apresentação da sala, destacam três objetos e sugerem um percurso para a visita.....203

Foto 2. 49. Junto aos novos painéis indicadores coexistem alguns antigos. Na entrada da Sala V se observa o antigo cartaz que indica a presença dos edentados que agora ocupam a Sala VII. Embaixo as placas em homengaem a Ameghino. 203

Foto 2.50. Vitrina no final da Sala V dedicada à extinção dos dinossauros. A representação gráfica reforça a hipótese da queda do meteorito como causa de extinção. Nos cartazes da direita se apresentam sinteticamente outras explicações.....213

Foto 2.51 Vitrina da Sala V na qual se observam as cores claras que caracterizam as vitrinas da época de cenários. O desenho apresenta "os sobreviventes" da extincão massiva do fim do Cretáceo.....213

Foto 2.52. Vitrinas da Sala VI que apresentam a diversidade dos mamíferos e de fósseis de vegetais do Cenozóico.....213

Foto 3.1. Fila de compra de ingressos para o Museu nas férias de Inverno de 2005.....253

Foto 3.2. Grupo familiar observando o crânio de *Tiranossauro rex* – Sala V.....253

Foto 3.3. Crianças observando o cenário de Edentados da Sala VII. O consumo de bebidas e comidas está proibido nas salas do Museu.....253

Foto 3.4. Visitantes na frente do computador da Sala III que oferece informações sobre a dinâmica da Terra. Férias de Inverno 2005.....285

Foto 3.5. Transição da Sala V à Sala VI. Na frente está a amonita gigante, à esquerda o display que apresenta o Cenozóico e ao fundo o cenário de mamíferos. Podem-se observar os grandes arcos que delimitam uma sala da outra.....285

Foto 3.6. Transição da Sala VII para a Sala VI. Acima, maquete de *Argentavis*. No centro da sala, vitrina com *Diatrima*.....285

Foto 3.7. Observação atenta do megatério no cenário da Sala VI.....299

Foto 3.8. Público mexendo no megatério do cenàrio da Sala VI.....299

Foto 3.9. Visitante adulto depositando o questionário na urna. Férias de inverno de 2002.....299

Foto 3.10. Vitrina vazia na Sala V – Férias de Inverno 2005. Os visitantes reclamam desses problemas.....299

Foto 3.11. O registro documental é uma das outras formas de interação com a exposição. Aqui, uma criança fotografa o megatério da Sala IX.....341

Fotos 3.12. Novos recursos museográficos da Sala III apreciados pelo público como novidade. Vídeo permanente sobre vulcanismo e painéis sobre tectônica de placas. 341

Foto 3.13. Nas mudanças museográficas da Sala II se conservaram as vitrinas antigas e construíram-se novos displays.....341

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1.1. *Papers* publicados sobre estudos de públicos (1920-1980).....21

Tabela 3.1. Quantidade diária de visitantes do *Museo de La Plata*- Férias de Inverno, 2004 249

Tabela 3.2- Comparação da idade dos visitantes por grupo etário.....257

Tabela 3.3. Comparação do nível e escolaridade.....257
Tabela 3.4. Comparação ocupação 257
Tabela 3.5. Comparação da procedência.....258
Tabela 3.6. Salas preferidas e motivos da preferência – Enquete institucional 1991.....261
Tabela 3.7. Motivo da visita e número de visitas – Enquete institucional 1991.....261
Tabela 3.8. Elementos positivos salientados pelos visitantes - Enquete 2002.....269
Tabela 3.9. Conformação dos grupos de visitantes - Sondagem 2004.....269
Tabela 3.10. Contexto social da visita na Sala VI – 2002-2003.....282

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 2.1. Comparação da descrição das salas IV-IX através de distintas mídias.....206
Quadro 2.2. Pontos de detenção mais freqüentes nas visitas guiadas nas exposições paleontológicas.....223
Quadro 3.1. Atributos dos paradigmas naturalista e de desenho experimental 245
Quadro 3.2. Áreas de detenção e material exposto na Sala VI.....291
Quadro 3.3. Objetos citados de forma recorrente - Entrevistas 2003 e 2005.....336
Quadro 3.4. Citações exemplo dos atributos dos objetos destacados pelo público.....337/338
Quadro 3.5. Citações sobre registro documental - Entrevistas 2003 e 2005.....339
Quadro 3.6. Citações de objetos e elementos - Entrevistas 2003 e 2005.....344
Quadro 3.7 -Citações a respeito da freqüência de visitação. Entrevistas 2003 e 2005.....345

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 3.1. Quantidade de ingressos vendidos ao público espontâneo. Anos 2000 e 2001.....252
Gráfico 3.2. Público espontâneo que realizou visita guiada - Anos 2000 e 2001.....252
Gráfico 3.3. Distribuição do público espontâneo na semana – Ano 2001.....255/256
Gráfico 3.4. Salas preferidas pelo público espontâneo - Férias Inverno 2000, Semana Santa 2001 e Férias Inverno 2001.....263/264
Gráfico 3.5. Denominações dadas às salas paleontológicas pelo público espontâneo - Férias de Inverno 2000, Semana Santa 2000 e Férias de Inverno 2001. .....264/265
Gráfico 3.6. Eleição de salas paleontológicas por grupo etário - Férias de Inverno 2000, Semana Santa 2000 e Férias de Inverno 2001. .....265/266
Gráfico 3.7. Comparação da avaliação dos objetos e das exposições - Férias de Inverno 2000, Semana Santa 2000 e Férias de Inverno 2001.....267

Gráfico 3.8. Quantidade de áreas de detenção na Sala VI, 2002-2003.....292/293
Gráfico 3.9. Número de detenções por unidades expositivas da Sala VI - 2002-2003.....294
Gráfico 3.10. Categorias de atitudes observadas na Sala VI - 2002-2003.....295
Gráfico 3.11. Grupos etários - Férias de inverno 2002.....309
Gráfico 3.12. Ocupação - Férias de inverno 2002.....310
Gráfico 3.13. Escolaridade - Férias de inverno 2002.....310
Gráfico 3.14. Procedência visitantes - Férias de inverno 2002.....311
Gráfico 3.15. Tipos de visitantes- Férias de inverno 2002.....312
Gráfico 3.16. Motivos de visitação - Férias de Inverno 2002.....314
Gráfico 3.17. Atenção - Férias Inverno 2002.....319
Gráfico 3.18. Novidades - Férias Inverno 2002.....322
Gráfico 3.19. Objetos Novos - Férias Inverno 2002.....322
Gráfico 3.20. Desconforto-Férias Inverno 2002.....323
Gráfico 3.21. Carências Férias Inverno 2002.....324

INTRODUÇÃO

Os museus não existem sem seus públicos. O crescente interesse por conhecer e entender os públicos de museus vem abrindo um campo de pesquisa ainda a ser aprofundado, em particular, em nosso contexto latino-americano. Esta tese pretende ser uma contribuição à compreensão do diálogo que se estabelece nas instituições museais com seus múltiplos visitantes - o que vem permitindo a sua sobrevivência, quando não a sua transformação - e sua consolidação como espaços culturais valorizados socialmente.

O *Museo de La Plata* (Província de Buenos Aires, Argentina), vinculado à *Universidad Nacional de La Plata*, está aberto ao público há mais de 100 anos. É um símbolo de sua cidade, valorizado pela sua população e referência internacional por suas coleções e pesquisas. Este trabalho trata de suas exposições paleontológicas - que desde o início deram maior renome à instituição -, e busca vislumbrar como elas foram se conformando ao longo do tempo. Como as exposições paleontológicas estão entre as mais procuradas pelos visitantes procuro também analisar a relação que se estabelece entre essas exposições e seus públicos buscando os pontos de encontro e desencontro no processo comunicacional entre essas exposições e seus visitantes.

Meu interesse em aprofundar o entendimento deste processo vem de longa data quando, na Argentina, me formei em Biologia na *Facultad de Ciencias Naturales y Museo* da *Universidad Nacional de La Plata.* Como mostrarei ao longo deste trabalho, o *Museo* e a *Facultad* fazem parte da mesma instituição. Até recentemente ocupavam, inclusive, o mesmo espaço físico. Embora mantenham uma certa autonomia entre si, compartilham também uma relação historicamente controvertida. Durante a minha graduação freqüentei aulas no porão e nos cantos mais incríveis daquele prédio antigo e instigante que abriga o Museu. Trabalhei na instituição por muitos anos na área de extensão universitária, com a preocupação de gerar atividades com a comunidade e de "levar o Museu para fora do prédio", de modo a expandir sua ação educativa. Formada em ciências, me interessei por seu potencial comunicativo e educacional, o que me capacitou e me e levou a trabalhar em jornalismo científico participando de grupos de pesquisas que se preocupavam com esses assuntos.

No Museu, a porta da minha sala se abria diretamente para as exposições que eu percorria dia a dia tendo o prazer de andar por esse prédio antigo, imponente, e muitas vezes carente de

manutenção. Aqueles objetos carregados de séculos me lembravam meu lugar na história do planeta e me davam a sensação de estar num teatro, numa cenificação da vida na Terra. Mas o que seria que atraia tantos visitantes nessas salas antigas, escuras e desbotadas? Aquele meu mesmo prazer? Eu circulava pelas salas me perguntando por quê as pessoas voltavam várias vezes ao Museu, levando amigos e parentes. Por quê as crianças corriam de sala em sala apontando os grandes esqueletos ali montados? Por isso, o incentivo para esta pesquisa talvez seja, em primeira instância, a procura de uma resposta a essas minhas antigas inquietações.

O doutorado veio, então, a ser minha primeira imersão nos museus a partir de uma perspectiva acadêmica da qual pude começar a refletir sobre aquelas práticas e vivências. Sendo a comunicação das ciências, em particular em museus, um campo ainda em formação na Argentina, vim ao Brasil - que já mostrava um maior desenvolvimento nesta área - em busca de um espaço para me especializar. A minha pesquisa na área de Concentração em Educação em Geociências, do Programa de Geociências do Instituto de Geociências da UNICAMP, e as oportunidades que tive a partir daí, me abriram um amplo panorama do mundo dos museus no qual adentrei através dos cursos, da bibliografia, das viagens, dos congressos e seminários de que participei. Pude visitar, assim, vários museus de ciências brasileiros -Museu Nacional (RJ), Museu de Astronomia e Ciências Afins - Mast (RJ), Museu de Arqueologia e Etnologia - MAE (SP), Museu de Ciência e Tecnologia da PUC – MCT/PUC (RS), Estação Ciência (SP) - e estrangeiros – *Royal Tyrell Museum* (Calgary, Canadá), *Calgary Science Museum* (Calgary, Canadá), *Natural History Museum* (Londres,UK), *Science Museum* (Londres, UK), *Cosmocaixa* (Barcelona, Espanha), *Museum National D´Histoire Naturelle* e a sua *Galerie de Paleontologie* (Paris, França) e o *Musée des Arts et Métiers* (Paris, França). Essas experiências inesquecíveis e duradouras somaram-se às minhas visitas a museus de ciência argentinos, como o *Museo Paleontológico Egídio Ferúglio* em Chubut, o *Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" (MACN)* e o *Museo Participativo* da Cidade Autônoma de Buenos Aires, para conformar uma visão atualizada e mais diversificada destas instituições.

Minhas perguntas e inquietações foram renovadas nesses anos e mudou meu olhar sobre o *Museo de La Plata* vislumbrando a complexidade de relações que se estabelecem nesse espaço museal desde o momento de conformação da suas coleções, a sua cenificação na exposição e na leitura feita pelo público. Entendo este trabalho como uma primeira aproximação às redes

comunicacionais que se estabelecem em e com o Museu e quero destacar a necessidade de novas pesquisas que permitam dar continuidade e amplitude a este trabalho.

A conservação da memória institucional no *Museo de La Plata* foi ameaçada pela perda e dispersão de arquivos documentais e fotográficos. Neste sentido cabe destacar a importância da recente reorganização do arquivo histórico sob a direção da Dra. Irina Podgorny, como um espaço que está conseguindo nuclear materiais ainda espalhados. Para a realização deste trabalho precisei buscar material fotográfico, bibliográfico e documental não apenas nos espaços oficiais da instituição, mas também em arquivos individuais de pessoas ligadas ao Museu que amavelmente me facilitaram o acesso. Foi necessário, portanto, investir um importante esforço na procura e datação de materiais e, para épocas mais recentes, a realização de entrevistas gravadas com pessoas envolvidas na concepção e montagem das exposições. Também foi uma rica fonte documental os contatos com o pessoal técnico do Museu. Algumas conversas informais com pessoas da instituição me ajudaram também na reconstrução de um passado fragmentado. Esta pesquisa se constitui, assim, em uma contribuição à história das exposições paleontológicas que poderá ser enriquecida e complementada no futuro com novas investigações.

Para a análise do público do Museu sistematizei questionários já existentes na instituição que não tinham sido processados, analisei dados de questionários oficiais e gerei meus próprios instrumentos de pesquisa. Entrevistas, questionários e observações de público foram aplicados *in situ* durante as minhas viagens de campo realizadas em 2002, 2003 e 2005. Novamente aqui, uma parte expressiva do trabalho realizado foi a sistematização dos dados dispersos já existentes e a análises e interpretação dos novos feitos a partir de uma abordagem quali-quantitativa.

No primeiro capítulo**, "AS EXPOSIÇÕES E SEUS PÚBLICOS"**, faço uma apresentação dos marcos referenciais que me permitiram delinear a perspectiva em que esta pesquisa se insere. Assim, comento as transformações que vêm acontecendo nas concepções de museus conduzindo a uma maior preocupação pelo estudo da experiência de seus visitantes. Na primeira parte deste capítulo, em "**Objetos e exposições",** me coloco frente à interpretação destas últimas como uma mídia de alta potencialidade educativa que é reinterpretada pelos seus leitores.

Apresento ainda um breve histórico dos **estudos de público** em museus que vêm sendo realizados em distintos lugares do mundo de forma a contextualizar esta pesquisa em um campo em expansão também no Brasil. Focando-me mais especificamente na **educação em museus** e entendendo os museus como espaços apropriados para a aprendizagem de livre escolha, introduzo

a perspectiva de análise do modelo de aprendizagem contextual de Falk e Dierking (2000). Nesse modelo, que utilizo como referencial para a análise da relação dos visitantes com a exposição paleontológica atual, o aprendizado é entendido como o processo/produto da interação dos contextos pessoal, sócio-cultural e físico através do tempo. Entre os múltiplos fatores que influenciam a aprendizagem, estes autores atualmente salientam, baseados em suas pesquisas em museus, onze fatores fundamentais que orientam a reflexão de como as exposições são vivenciadas por seus visitantes (www.ilinet.org., 2002).

No *contexto pessoal* consideram a *motivação e expectativas,* os *interesses* e os *conhecimentos e crenças prévias* que conduzem aos visitantes assim como a importância da *livre escolha e controle* da experiência*,* característica diferencial do museu em relação a outras instituições. Para o c*ontexto sócio-cultural* destacam o papel das *mediações intragrupais* que acontecem nos museus e a importância dos *facilitadores*, sempre que estes sejam mediadores do processo e não reprodutores de informações. Também a *cultura* local é considerada substancial. Já para o *contexto físico* salientam a necessidade de fornecer *orientação e indicadores* para os visitantes para facilitar a construção de uma boa experiência museal, e consideram o *ambiente* e o *desenho* como fatores fundamentais para facilitar o aprendizado. Um outro fator que merece destaque são as *experiências externas* que fazem parte do processo de aprendizado e que não respeitam limites institucionais nem temporais. Em função destes fatores, comentados quando nos referimos às exposições organizo, já no fim do trabalho, os resultados das pesquisas realizadas no *Museo de La Plata*.

No segundo capítulo, **"O *MUSEO DE LA PLATA*: UM NOVO TEMPLO PARA A PALEONTOLOGIA",** apresento brevemente a instituição enfatizando a origem de suas exposições paleontológicas. Na primeira parte, "**O *Museo de La Plata*, um museu de História Natural",** justifico a inserção do Museu nessa categoria em função de sua origem, sua missão, sua organização e seus modelos. Vou me deter especialmente nos primeiros anos da sua existência e nas idéias do Perito Francisco Pascasio Moreno (1852-1919), seu idealizador e primeiro diretor, pois foram esses princípios os que nortearam e norteiam até hoje os destinos da instituição. Assim, em **"As origens do Museu"** analiso, com base nos trabalhos de Podgorny (1995, 1998) o contexto de criação e a missão original do Museu, considerando seus princípios fundacionais. Essa abordagem se contextualiza no movimento de expansão dos museus que caracterizou as últimas décadas do século XIX e que fora analisado por Lopes nas suas pesquisas

(1997b; 2000; 2001b; 2003a; Lopes & Podgorny, 2000; 2001) e também por Podgorny (1995; 1998; 2005). No item seguinte, "***The new museum idea*",** me refiro, então, aos modelos que Moreno tentou seguir na conceituação do Museu ao aprofundar os princípios de William Flower, e que tiveram forte influência na organização inicial do *Museo de La Plata* (Lopes & Murriello, 2005).

Com o intuito de compreender como vêm sendo concebidas as exposições paleontológicas, na segunda parte deste capítulo, "**A Paleontologia em cena no *Museo de La Plata*"**, faço um histórico dessas exposições desde a sua criação até fins dos anos 1980, tentando desvendar a trama das relações sócio-históricas nas quais foram construídas e mantidas. Considero seu processo de planejamento, como uma manifestação das concepções institucionais sobre seu papel comunicativo.

A fim de facilitar a análise e a compreensão do longo caminho percorrido desde a fundação do Museu até os tempos atuais, propus uma periodização que não corresponde exatamente às diferentes direções da instituição, mas das mudanças museográficas ocorridas. Ao longo desses períodos mostro como evoluíram, ou se mantiveram, alguns eixos conceituais presentes nas exposições.

Em "**Época fundacional (1887-1912): um museu de primeira linha**", comento a primeira organização das exposições que esteve a cargo do próprio Moreno e que continuaram além de seu mandato. O papel fundacional da Paleontologia e seu rápido desenvolvimento nos primeiros anos da instituição são, também, especialmente salientados neste trabalho. Comento ainda a inserção do Museu como dependência da *Universidad Nacional de La Plata (UNLP)* poucos anos depois de sua criação no âmbito provincial; aspecto que já fora abordado por Podgorny (1995; 1998; 2000a) em diversos trabalhos.

Em "**Época de consolidação (1912- 1946): o reinado do *Diplodocus*",** apresento o contexto no qual as exposições paleontológicas foram tomando sua configuração mais estável, em que permaneceram quase um século. A incorporação à exposição da réplica do dinossauro *Diplodocus,* única na América Latina, será considerada o ponto de partida dessa época.

Já no item **"Época de "*letargo*" (1946 – 1986): um mosaico em formação"**, apresento este tempo de fortes conflitos políticos no país como uma época em que poucas mudanças atingiram as exposições paleontológicas. Porém, duas salas foram reformadas no contexto dos festejos pelo centenário do Museu.

Dando continuidade à periodização abordo as duas últimas épocas nas quais se conformaram as exposições paleontológicas apresentadas ao público em 2005. Na **"Época de cenários (1986-1994): a grande reforma"**, apresento como se concebeu a remodelação das salas paleontológicas vigente em grande parte até hoje. Em "**Época de integração (1994-2005): uma nova perspectiva"**, considero no sub-item "**Um novo projeto de reforma"** um plano de remodelação que não se concretizou mas que influenciou fortemente as mudanças dos anos 2002 e 2004, e que são apresentadas em "**As últimas reformas"**. Tal como explico no texto, essas reformas foram planejadas e realizadas pela instituição durante a minha pesquisa e por afetarem as salas paleontológicas foram incorporadas à análise.

Na segunda parte do capítulo analiso as exposições, identificando sua narrativa e os instrumentos de comunicação utilizados. Destaco as condições oferecidas aos visitantes para a construção de sentido no contexto do modelo de comunicação holístico proposto por Hooper-Greenhill (2000), o que ajuda a interpretar a leitura das exposições por parte dos visitantes no contexto da instituição como um todo. Em "**O Museu como um todo"** foco a imagem que a instituição veicula através de diferentes canais de comunicação, tais como o seu prédio e o seu material de difusão institucional. Em **"As salas paleontológicas"** descrevo como estão organizadas essas exposições, utilizando como base distintos canais institucionais. Fechando o capítulo, em "**Um olhar sobre as salas"**, comento o percurso para a concepção e a elaboração das exposições analisadas, destacando também a minha própria leitura, baseada na literatura da área, sobre as exposições atuais.

Finalmente, no terceiro capítulo**,** "**O *MUSEO DE LA PLATA* E SEU PÚBLICO"**,** centro minha atenção na relação do público que visita a instituição. Para a realidade latino-americana o Museu é um espaço de alta visitação, tanto escolar como espontânea, valorizado desde sua fundação como um ícone científico e como uma opção de lazer da cidade. Sendo meu interesse específico a leitura das exposições paleontológicas me detenho num estudo quali-quantitativo do público não escolar que visita o Museu de forma espontânea e autônoma. Tento então, desvendar qual a construção de sentido na experiência museal do público espontâneo em função da proposta expositiva, tentando apontar os pontos de encontro e desencontro entre os objetivos institucionais e a geração de sentido da exposição pelos visitantes. Considero esses pontos de encontro como as bases do acordo entre o Museu e seus visitantes que sustentam seu prestígio e seu alto padrão de visitação. Por sua parte, os pontos de desencontro são aqueles que a instituição pode focalizar

para (re)trabalhar o relacionamento com seu público na tentativa de lograr uma maior e melhor comunicação e uma experiência museal positiva. Proponho uma interpretação da relação exposições paleontológicas-público visitante que permita vislumbrar qual o diálogo que se estabelece no contexto atual.

Cabem, finalmente, alguns esclarecimentos sobre o tratamento do texto. Sendo este um trabalho preocupado com a comunicação, tinha especial interesse na textualidade das falas e com os materiais institucionais analisados. Desta forma, os depoimentos obtidos nas entrevistas mantiveram-se na sua língua original, o espanhol. As citações em espanhol foram mantidas e os materiais do século XIX respondem à ortografia original, distinta em muitos casos da atual. No entanto, para facilitar a leitura, traduzi pessoalmente ao português os textos em inglês. Ao escrever essa tese lidei com as dificuldades de me expressar numa língua estrangeira e agradeço as múltiplas e pacientes correções da minha orientadora, a Prof. Dra. Maria Margaret Lopes, deixando os erros sob a minha responsabilidade.

Capítulo 1

OS PÚBLICOS NAS EXPOSIÇÕES DE MUSEUS

Para uma análise das exposições do *Museo de La Plata* com base nas teorias comunicativas e educacionais aplicadas a museus, apresento neste capítulo as tendências que servirão de referencial para esta pesquisa. Faço também um breve panorama dos estudos de público desenvolvidos e que, sem pretender ser exaustivo, servirá para identificar as principais linhas de pesquisa e avaliação do relacionamento dos museus com seus visitantes. Nesta breve discussão, considero a diversidade de fontes que hoje servem de veículo para estas pesquisas e a proliferação destes estudos nas últimas décadas do século XX. Apresento aqui os elementos que me propiciaram a inserção desta pesquisa, focada nas exposições paleontológicas do *Museo de La Plata* e seus visitantes, no campo dos estudos de público em museus.

1.1. Objetos e exposições

Na introdução desta tese afirmei que "os museus não existem sem os seus públicos". O sentido desta afirmação é reforçar a idéia de que a exposição não existe sem um público que a contemple e a re-interprete. Considerando a perspectiva cognitivo-receptiva defendida por Asensio e Pol (1996), os museus e as suas exposições- não se esgotam na mensagem nem em sua intenção, mas antes se complementam e se modificam com a interpretação que cada indivíduo faz dessa mesma mensagem.

Esta concepção deixa de lado os antigos modelos que tentavam explicar a comunicação de um modo unidirecional e reducionista. Hooper-Greenhill (2000; 1998; 1996), em suas revisões da aplicação dos modelos comunicacionais ao mundo dos museus, afirma que sobre a base do modelo de Shannon e Weaver[1], amplamente usado no mundo da comunicação, construiu-se o modelo linear mais básico que contemplava apenas um emissor, uma mensagem e um receptor. Esse modelo, aplicado ao museus, contemplava uma fonte (equipe de *designers*), um emissor (a exposição), os canais de transmissão (objetos, textos, atividades), os receptores (os visitantes) e o destino (a compreensão da mensagem) (Hooper-Greenhill, 1998). A fadiga, ou seja, um *design*

[1] O modelo de Shannon e Weaver desenvolvido na metade do século XX e amplamente aplicado as comunicações sociais teve a sua origem no campo das comunicações elétricas.

inadequado para a exposição ou textos confusos, é considerada neste modelo como a possível interferência – ruídos - na transmissão da mensagem. Criticados pela sua unidirecionalidade, pela passividade atribuída ao receptor e pela idéia da definição da mensagem na origem, esses modelos reducionistas assumem a comunicação como um processo que consiste na simples transmissão de uma mensagem e ignoram os aspectos sociais e culturais envolvidos. Essa concepção comunicacional, afirma Hooper Greenhill, ainda hoje é extensamente aplicada em instituições museais.

Uma forma de aprimorar esse modelo unidirecional foi anexar a possibilidade de um *feedback* que permitisse ao emissor modificar sua mensagem em função da resposta do receptor. Essa retro-alimentação permitiria avaliar se o receptor recebeu a mensagem e, em função da recepção, modificá-la para melhor adaptá-la ao receptor. Essas mudanças começaram a outorgar uma circularidade incipiente ao modelo no qual a mensagem acaba sendo construída por ambas partes: emissor/receptor. Esses modelos foram aplicados no mundo dos museus nos anos 60 por Duncan Cameron[2] (1968, *apud* Hooper-Greenhill, 1998, p.69) que entendia os objetos como o principal meio de transmissão e considerava a existência de muitos emissores e receptores .

Cury (2005), por sua vez, afirma que na concepção de Cameron há uma analogia entre objetos e palavras que sustenta a idéia presente ainda em muitos museus de que os objetos falam por si mesmos. *"O museu é um sistema de comunicação (...) que depende da linguagem não verbal, e em alguns casos, de uma linguagem auditiva ou táctil"* afirmava Cameron (1968, *apud* Belcher 1991, p.62), defensor da capacidade auto-explicativa dos objetos. Por outro lado, Knez e Wright[3] (1970, *apud* Hooper-Greenhill, 1998, p.69) expandiram o conceito de meio de transmissão aos textos, fotografias e outros suportes da mensagem expositiva. Na sua revisão dos modelos comunicacionais, Cury (2005, p. 63) critica a pretendida "assepsia" dessa proposta que desconhece a dinâmica não controlável do processo de comunicação.

As primeiras tentativas de mudança deste modelo, como as propostas por Cameron ou por Kez e Wright, não perderam a sua linearidade dominante. Nessa perspectiva o público receptor poderia decodificar automaticamente os objetos/palavras propostos pelo emissor. Hooper-Greenhill desaprova esta concepção afirmando: *"É uma antiga mas persistente falácia a que os*

[2] CAMERON,D. A viewpoint:the museum as a communications system and implications for museum education. **Curator**, v.11,n.1,p.33-40, 1968.
[3] KNEZ,E. I.; WRIGHT,A.G. The museum as a communications system: an assessment of Cameron´s viewpoint. **Curator**, v.13,n.3,p.204-212,1970.

objetos falam por si próprios e que a tarefa do curador está limitada a apresentar o objeto do modo mais estético, mais agradável e ideologicamente neutro para que os visitantes interpretem os objetos por si mesmos. Pensa-se que os objetos comunicam perfeitamente por serem eles mesmos. Por trás disso existe a idéia de que eles têm um significado unificado, estável e posições naturais invariáveis, que são óbvias em uma visão universal de obtenção de conhecimentos pelo homem " (Hooper-Greenhill, 2000, p.49). Em concordância com esta autora, tento mostrar nesta pesquisa como os objetos podem adquirir múltiplos significados.

Uma das conseqüências da aplicação desses modelos lineares dentro da própria instituição museal, adverte Hooper-Greenhill (1998), é a constituição de estruturas hierarquizadas que vão de um diretor, subdiretores, chefes de área de cada disciplina ou de cada tipo de coleção, pesquisadores, funcionários, etc. Esta autora afirma que"*en esos museos, en los niveles inferiores existe poca comunicación entre los departamentos y la comunicación que tiene lugar entre los jefes de departamento generalmente funciona a modo de defensa de territorio*" (Hooper-Greenhill, 1998, p.67). Roger Miles[4], do *Natural History Museum (NHM)* de Londres, também critica esse modelo de transmissão e afirma que nesse modelo o poder é conferido aos curadores que definem as exposições em função de seus próprios interesses, sem contemplar as opiniões de outros departamentos nem os conhecimentos e expectativas de seus públicos (Miles 1985, *apud* Hooper-Greenhill, 1998, p.71-73). Miles critica o papel relegado do responsável da área educativa que normalmente não tem participação durante o processo de planejamento e que acaba tendo uma função "reparadora". Também afirma que normalmente nos museus não há avaliações do público e as mudanças se realizam de um modo intuitivo. Nesse caminho, para Miles, o processo comunicativo está em risco. O enfoque que propõe esse pesquisador inglês contempla mais a necessidade de avaliação das diferentes fases da concepção e implantação de exposições, e a introdução do papel de distintos atores do museu como o curador, o *designer* e o educador. Considera também o contexto geral do museu e suas outras atividades e não apenas a exposição. Também contempla a possibilidade de distintas interpretações das mensagens que vão alimentando o processo em *feedbacks* sucessivos, num esquema com uma certa circularidade. Miles, com a sua atuação no *Natural History Museum*, converteu-se em referência na área de avaliação e desenho de exposições. Numa entrevista concedida a Beverly Serrell e publicada no *LVS Review,* Miles explica como a sua experiência neste tipo de trabalho levou-o a enfatizar

[4] Roger Miles, paleontólogo e diretor do *Department of Public Services* do *NHM* do de Londres, visitou o *Museo de La Plata* nos anos 90 exercendo, como comento no próximo capítulo, uma certa influência na gestão da época.

principalmente as primeiras fases do processo, mais do que o seu final *"o novo esforço agora vai no sentido das análises de audiência, para definir e entender nossa audiência antes de realmente começar a gastar dinheiro na exposição"* (Serrell,1990, p.111). Miles destaca a necessidade de realmente se considerar os visitantes para a concepção das exposições, reclamando de uma prática mais enunciada do que voltada para a própria prática. *"Percebemos que é necessário aumentar nosso entendimento sobre como os visitantes percebem o museu, quais suas expectativas da visita e outros aspectos: toda essa área do olhar do visitante, da experiência do visitante, dos sentimentos dos visitantes*." (op.cit, p.111-112).

Segundo Hooper-Greenhill (2000), os modelos de comunicação basicamente lineares estão fortemente ligados ao modelo pedagógico de transmissão. Apoiados numa perspectiva behaviorista, estes modelos desconsideram a bagagem de conhecimentos e expectativas dos visitantes supondo que a mensagem transmitida pode ser incorporada por sujeitos homogêneos e passivos que respondem ao estímulo recebido. Para Cury (2005), às vezes esses modelos também são referenciados como de "envio" ou de "saber fazer" pois os conteúdos a serem transmitidos organizam-se sob a lógica da própria disciplina a ser trabalhada. Segundo Hooper-Greenhill, foi nessa concepção que cresceram e se desenvolveram os museus modernistas criados no final do século XIX e consolidados durante o século XX.

Hooper-Greenhill (2000) define os museus modernistas como as instituições arquetípicas do período moderno que caracterizaram o século XIX e que ainda hoje estão, em parte, vigentes, sendo alvo de transformações e mudanças. As exposições são, nesse modelo, a principal mídia. No entanto, a pesquisadora salienta a emergência, nas últimas décadas do século XX, de outro modelo de museu – o *post museum* -- no qual as exposições fazem parte de um conjunto de eventos mais inclusivos, que contemplam outras vozes e perspectivas. *"O post–museum conservará algumas características de seu antecessor, mas lhes dará nova forma para cumprir com os seus próprios propósitos. A grande fase de coleta dos museus acabou. O post-museum reterá e preservará os objetos, mas se concentrará mais no seu uso do que na sua acumulação. Aliás, o post-museum estará também interessado na herança intangível* (Hooper-Greenhill, 2000, p.152).

Esses modelos lineares poderiam assim explicar os valores nos quais se conformaram as exposições dos museus modernistas. Tal como a própria Hooper-Greenhill descreve: *"o conhecimento de um especialista e a perspectiva do conservador estão por trás das exposições*

que apresentam temas e parâmetros de áreas muito especializadas. Os visitantes podem absorver os fatos, podem estabelecer pontes com o material que lhes é dado. A linguagem das etiquetas é acadêmica e utiliza um registro estético ou científico. As coleções podem ser desfrutadas se os visitantes compreendem seu conteúdo ou apreciam as suas qualidades estéticas" (Hooper-Greenhill, 2000, p.135-136).

A tomada de decisões em um espaço museal é entendida nestes modelos lineares como um processo hierárquico. Na sua dissertação de mestrado Cury (1999) discute as estratégias de planejamento que estão ligadas aos processos e enfoques de decisão em exposições. Essa pesquisadora recupera a classificação proposta por James Volkert[5], da *Smithsonian Institution* (1996, *apud* Cury, 1999, p. 64-68), que será útil a esta tese para pensar os processos no *Museo de La Plata*. Cabe destacar que escolhi aqui essa classificação pois, como apresento no próximo capítulo, Volkert teve uma atuação especial no *Museo de La Plata* em épocas recentes. Cury explica que Volkert define três fases (ou "eras") em função de como se responde às perguntas "de que trata a exposição" e "como se decide a sua forma", que envolveriam uma certa democratização do processo e do acesso ao acervo de um museu.

A primeira fase é a "autocrática", a segunda é a do "enfoque de equipe" e a terceira é a de "decisão cooperativa". Segundo Volkert, a fase autocrática está caracterizada por decisões tomadas por uma pessoa – em geral o curador ou diretor -, ou um pequeno grupo, que decide hierarquicamente o que deve ser contado. A pluralidade dos *públicos* é assim desconsiderada. Cury adverte: "*o processo autocrático pode ser eficiente, pois uma série de ações subseqüentes ocorrerão de forma a viabilizar, na prática, os pressupostos de seu idealizador. No entanto, o risco se evidencia numa visão limitada do público de museu, um público de iniciados no assunto*" (Cury,1999, p. 64).

A segunda fase, de enfoque em equipe, reúne diversos especialistas para definir *o quê* e *como* vai ser apresentado. O público teria uma participação indireta, mediada por comunicadores ou educadores. Haveria nesta fase uma preocupação por satisfazer as expectativas e necessidades do público, e uma proposta de construir uma exposição educacional. Cury destaca que esta proposta de tomada de decisões em equipe nasceu e foi se espalhando no contexto de revalorização da aprendizagem em museus nas décadas de 60-70, sem deixar de esclarecer a presença de processos autocráticos em tempos atuais.

[5] VOLKERT,J. La ley, el axioma y la teoría: toma de decisión en museos estadounidenses. Trad Carlota Romero. Buenos Aires:[s.n] oct. 1996, 11p. (Copia xerox).

Na opinião de Cury *"Como reflexo do processo de maturação democrática dos museus, hoje consideramos como elementos participantes desse processo o "outro", visto sob dois pontos de vista. Um dos pontos é o público, o receptor das ações dos museus, aquele que é afetado pelas decisões dos museus, ou melhor, decisões dos seus profissionais.*

O outro ponto de vista refere-se ao "outro cultural" ou seja, o representante da cultura da qual se fala, por exemplo, um índio Bororo"(Cury,1999, p. 66-67).

Já na última fase proposta por Volkert, a de tomada de decisão cooperativa, se ampliaria a decisão do público e este teria uma decisão mais forte e compartilhada com a instituição na concepção das exposições museológicas.

A tomada de decisão autocrática está presente ainda nas instituições museais, afirma Volkert e reforça Cury na sua dissertação (op. cit.), e é nessa tradição que se desenvolveram os museus ocidentais, tendo os curadores como os possuidores do saber, *"As exposições eram, então, a erudição posta nas paredes do museu"* (Cury, 2005, p.66). O papel para a equipe do museu, quando existente, era responder aos mandos de seus superiores numa corrente de transmissão que chegava ao público num *"processo de comunicação estruturado no estímulo-resposta, o público além de passivo é vazio e pode ser preenchido*" (Cury, 2005, p.67). Nesse modelo ficaria para o público apenas responder as mensagens enviadas da forma prevista pelo idealizador e o *feedback* permitiria medir a eficiência desse processo.

Outros modelos comunicacionais surgiram considerando uma outra concepção sobre os objetos incorporando uma perspectiva cultural. Na sua dissertação de mestrado Cury (1999) e na sua tese de doutorado (2005) salienta a aplicação do *modelo cultural* proposto por Hooper-Greenhill (1996) como *modelo de interação,* para o Brasil. Essa proposta defende a emergência de uma nova forma de olhar a comunicação museológica capaz de contemplar uma perspectiva cultural na qual o público tenha um papel ativo na (re)significação do discurso apresentado em função da bagagem de conhecimentos e valores que sustenta. O modelo contempla já não apenas um emissor, mas uma equipe de comunicadores, que se encontram com os emissores em um meio no qual múltiplas significações são construídas. Existe, assim, uma interação entre emissores e receptores num novo espaço que é construído. Nessa perspectiva Cury afirma: "*a interação cria um lugar de encontro dos horizontes da instituição museal e do público. O espaço de interação é dialógico porque é o espaço de construção de valores e o emissor e o receptor situam-se em relação a esse valores. O sentido do processo comunicacional desloca-se da mensagem para a*

interação, espaço de estruturação do significado, entendendo que o sentido maior do processo de comunicação está na dinâmica da interação a partir do encontro. Assim, a proposta do processo de comunicação museológica não está na mensagem, e sim na interação entre os significados atribuídos pelo museu e aqueles atribuídos pelo público, uma relação de participação recíproca" (2005, p.78). Esse modelo que privilegia a interação permite pensar a comunicação museal de uma outra perspectiva, mais complexa, na qual múltiplas mensagens podem ser construídas e na qual diminuem as polaridades marcadas entre quem emite e quem recebe, entre quem pensa, faz e monta uma exposição e aquele que a percorre e a vivencia. De fato, esse é um modelo mais igualitário que equipara os papéis dos atores envolvidos na construção da mensagem. A exposição é aqui um espaço de encontro entre idealizadores e público.

A prática da concepção de exposições, considerando esta perspectiva do modelo de interação, é considerada por Cury numa abordagem teórica na sua dissertação de mestrado (1999), e na análise de uma experiência concreta em sua tese de doutorado (2005), em que estuda o Museu de Água Vermelha, no Estado de São Paulo. Apesar da existência destes modelos alternativos de comunicação que dão, a meu ver, uma melhor aproximação à complexidade do processo envolvido e a existência de experiências concretas de prática na procura desses espaços de encontro, Hooper-Greenhill (1998) ressalta, como já dito, a predominância do modelo linear no mundo museológico. Como mostro para o caso do *Museo de La Plata* no próximo capítulo, é o modelo de transmissão o que melhor explica como são concebidas as suas exposições. Porém, entendendo que esse modelo não abarca toda a complexidade da comunicação museológica, tentarei interpretar os dados desta pesquisa sobre a relação público-exposição através de uma perspectiva mais dialógica em que discuto os encontros e desencontros do Museu com seu público. Ainda que não considerado na concepção da exposição, o público entra em diálogo com ela através da visita e a (re)significa[6].

Uma das conseqüências da aplicação do modelo de transmissão é, para Hooper-Greenhill, cair na tentação de pensar que a comunicação do museu se restringe apenas às suas exposições. O enfoque "*comunicacional holístico*" que a autora propõe (1998, p.74), abrange todos os aspectos do funcionamento da instituição que constituem a sua imagem. Desde o prédio até o atendimento

[6] Almeida e Lopes (2003) citam também a influência dos estudos semióticos na construção de modelos comunicacionais aplicáveis a museus. Assinalam a existência de modelos unidirecionais, mas destacam o modelo semiótico-textual que se associa ao modelo de comunicação museal gerado por Waldisa Rússio Guarnieri (1981, *apud* Almeida, 2004) que liga o objeto e o visitante no contexto da exposição em uma relação dialógica.

dos monitores, os *folders* ou os banheiros fazem parte da imagem do museu e, portanto, da experiência museal dos visitantes e da capacidade daquele em atrair novos visitantes.

Assim, ao analisar o caso das exposições paleontológicas do *Museo de La Plata*, faço uma apresentação geral do Museu para interpretá-las no contexto em que estão inseridas e que se apresentam aos visitantes como um todo. As exposições serão entendidas aqui como um espaço de comunicação dos museus, no qual a instituição expressa a suas concepções. Para Hooper-Greenhill (2000), as exposições são *a* representação de "museu" para uma grande parte do público. Através de suas exposições os museus produzem e comunicam conhecimento, constituindo os espaços onde se materializa, no caso dos museus de ciência, o discurso científico institucional através dos objetos e de suas linguagens de apoio. Nesse sentido, as exposições são difusoras de um conhecimento aceito, de uma visão hegemônica das ciências e, muitas vezes, não questionadora (Lopes, 1997b). Mcdonald e Silverstone (1992), analisando o *design* da exposição "*Food for thought*: *the Sainsbury Gallery*" do *Science Museum* de Londres, que abordava o tema de envenenamento por alimentos, colocam as dificuldades que envolve a apresentação das controvérsias científicas ainda dentro dos paradigmas dominantes.

A interpretação das exposições na perspectiva da cultura visual que apresenta Hooper-Greenhill (2000) considera também os sujeitos que (re)interpretam o que vêm no marco de seu contexto cultural. Esta pesquisadora apresenta a cultura visual como um campo que problematiza o ato de assistir, de olhar, com o contexto social em que isso acontece, no qual se analisa e interpreta a relação entre quem olha e o que é olhado. A visão é considerada uma prática social na qual confluem tensões entre a visão externa e interna sobre os objetos: uma prática de interpretação mais do que de percepção, entendendo o visual como uma dimensão da cultura. Considerar os objetos a partir desta perspectiva permite focalizar a relação entre o objeto e o sujeito, o processo de interpretação e as formas em que os objetos adquirem significado: *"Os objetos individuais têm relações ambíguas e não estáveis com seus significados. Eles podem ser vistos de vários lugares, que podem ser diversos em cultura e história (...). Eles podem ser entendidos através de informação fática, ou podem estar investidos de significado emocional. Apesar de todos eles terem a sua história de vida, essas podem ser bem conhecidas ou, pelo contrário, desconhecidas e esquecidas. Os objetos podem ter múltiplas interpretações. Algumas das quais são contraditórias (...) Se os objetos individuais são complexos a respeito de seu significado, as exposições—grupos de objetos combinados com palavras e imagens—são mais*

complexas ainda. Nestas o significado está baseado na relação entre os objetos e os outros elementos; é combinatório e de parentesco " (Hooper-Greenhill, 2000, p.3).

Sendo o *Museo de La Plata* um museu constituído, em fins do século XIX, como um museu de História Natural e considerando meu interesse especial nas salas paleontológicas, usarei aqui o termo "objeto" no sentido também de espécime, pois seus objetos provêm do mundo "natural". Como afirma Pearce (1992), esses objetos naturais coletados, classificados e expostos são, porém, convertidos em peças "humanamente definidas", o que os faz ser parte do mundo da cultura material. Portanto, o termo objeto não terá aqui o sentido de coisas que existem fora de um marco interpretativo, em um mundo "real" além do museu. Pelo contrário, os objetos musealizados serão entendidos como construtos da própria instituição, que são interpretados no diálogo com quem os observa. Assim, tal como estabelece Pearce (op.cit.), entendo que a construção de sentido na exposição fica sempre por conta daquele que a visita "*A interpretação resultante surge não do objeto como tal, mas do encontro entre os objetos e a mente de quem os vê. Portanto, a interpretação não é o verdadeiro significado do objeto; é a construção individual de seu significado e, portanto, estritamente uma ilusão criada a fim de que se encaixe no seu mundo imaginário individual*" (Pearce,1992, p. 220).

Os objetos museais são coletados, preservados, escolhidos e apresentados numa seqüência ou arranjo determinado com o fim de comunicar uma idéia, de contar uma história, de operar como evidência daquilo que se quer mostrar. Nesse arranjo os objetos são carregados de significado pelos curadores e *designers*. Mas os objetos são polissêmicos e são (re)significados em cada leitura; o significado é então dialogicamente construído entre o objeto e seu observador em uma prática social mediada culturalmente. Os objetos podem materializar idéias abstratas, representar idéias complexas ou até expressar sentimentos. Podem manifestar a memória de um povo, simbolizar crenças ou filiações, lembrar momentos ou pessoas. Segundo Pearce (op.cit.), têm ainda o poder de trazer o passado ao presente pela sua relação "real" com o passado. A cultura visual problematiza assim a relação de observado e observador com uma forte ênfase no sujeito e no ato de observar (Hooper-Greenhill, 2000). Nos museus são os visitantes e a construção de sentido que eles fazem das exposições e seus objetos o que me interessa desvendar no marco do diálogo estabelecido como a instituição e no âmbito da exposição. É isso o que tento fazer nesta primeira aproximação sobre as exposições paleontológicas do *Museo de La Plata* e seus públicos.

1.2. Estudos de público

Para este trabalho me refiro aos estudos de público – *visitors studies* ou *audience research*, no mundo anglo-saxão - como todo tipo de investigação que procura analisar, avaliar, entender, registrar, informar-se sobre as características, os comportamentos, as motivações e os ganhos cognitivos e emocionais do público que visita os espaços museais[7]. Este campo compreende também aqueles estudos sobre o público potencial, os não visitantes, que se tenta atingir com a ação dos museus (Miles, 1986).

Esses estudos assumem diferentes características e são realizados com diferentes objetivos, metodologias e referenciais teóricos, e têm sido classificados de diversas formas por distintos autores. Assim, por exemplo, os pesquisadores espanhóis Asensio e Pol (1996) diferenciam os estudos de público em função do objeto de pesquisa, considerando os de utilização do espaço expositivo, os de compreensão dos critérios expositivos, os de suportes comunicativos, os que se centram nos perfis, atitudes, impactos e opinião do público, e os de conhecimentos prévios e aprendizagem formal e informal no contexto da exposição. Por sua vez, Studart *et al.* (2003) destacam que entre os estudos realizados até o momento encontram-se aqueles que se focalizam no perfil dos visitantes, no uso das instituições culturais, nos padrões de comportamento e nas interações sociais, gênero em museus, aprendizagem em museus – envolvendo as relações entre educação formal e não formal –, e os que se concentram na experiência museal. Estas e outras classificações dão uma idéia da diversidade dos estudos que tentam abranger as relações que se estabelecem entre as exposições e seus públicos.

Tratando-se aqui de estudos de público torna-se necessário explicitar o conceito de público que utilizarei nesta pesquisa, já que por ser uma palavra de uso quotidiano está carregada de múltiplas interpretações. O conceito de "público geral", correntemente utilizado como alvo das exposições e outras atividades culturais, se desmancha no momento de aprofundar o olhar na

[7] Os *papers* que refletem as pesquisas neste campo podem ser encontrados majoritariamente em publicações em língua inglesa como *Curator, International Journal of Museums, Management and Curatorship, Museum news, Museum Journal; Museum Annual, Journal of Museum Education (JEM)*[7]*, International Laboratory for Visitor Studies* Review, *Visitor Behavior, Museological Review*. Em francês a revista *Public et Musées* reúne interessantes artigos nesta área desde 1992. Também muitos artigos são publicados como anais de conferências especializadas como as *Visitors Studies Conferences* que a *VSA* realiza anualmente, ou se encontram espalhados em revistas de comunicação como *International Journal of Science Education, Public Understanding of Sciences* ou a publicação italiana *Journal of Science Comunication (JCOM).*

tentativa de identificá-lo. Tal como assinalam Studart *et al.* (2003) há uma tendência em homogeneizar a diversidade de pessoas que freqüentam um programa cultural apenas por terem escolhido essa opção. No entanto o público apenas poderia ser considerado como um grupo diante de uma determinada atividade: "*assumem um mesmo tipo de comportamento, sobre ela expressam opiniões e juízos de valor consideravelmente convergentes e dela extraem sensações e sentimentos análogos* " (Teixeira Coelho[8], 1997, *apud* Studart *et al*.p.131-132).

Os estudos de público vêm se desenvolvendo há mais de um século, orientados por distintas teorias educativas e comunicacionais. Como apresento neste capítulo, nas últimas décadas estes estudos aumentaram significativamente e a bibliografia disponível, majoritariamente em língua inglesa, mostra uma liderança dos Estados Unidos e do Reino Unido nesta área que tem sido bastante explorada nos museus de ciência (McManus, 1992; Hooper-Greenhill & Moussouri, 2002). A produção de trabalhos na Austrália e no Canadá também se vê refletida na literatura, e na Europa, a França mostra também um crescente desenvolvimento desta área com estudos e publicações. Para América Latina, tal como mostro mais adiante, este também é um campo que esteve se estruturando nas últimas décadas.

Um rápido olhar sobre o desenvolvimento destas pesquisas pode dar uma idéia das tendências atuais, e para isso tomarei como base a cronologia dos estudos de público no mundo anglo-saxão que faz George Hein (2001). No seu livro *Learning in the Museum* –editado inicialmente em 1998-- que se constituiu numa referência na área, este pesquisador americano destaca duas fases: uma de 1900 até 1950 e outra de 1950 em diante. Para o período anterior desta cronologia proposta, Hein reconhece a existência de um único trabalho publicado, realizado por Higgins em 1884[9] (*apud* Hein, 2001), com o propósito de favorecer o valor educativo do museu. Neste trabalho se identificam os diferentes públicos que visitavam o *Liverpool Museum*, no Reino Unido. Paulette McManus (1996), pesquisadora inglesa de longa trajetória na área, também o destaca como trabalho pioneiro e reconhece que, provavelmente, outros trabalhos foram feitos, mas não publicados. Embora se refira aos trabalhados, para os primeiros 50 anos do século XX, Hein reconhece que há poucos estudos sistemáticos publicados, espalhados em revistas de educação e psicologia. McManus (1991) destaca o trabalho britânico de Murray, de 1932, no *Liverpool Museum*, que analisa a atenção dada às unidades expositivas e ao contexto

[8] TEIXEIRA COELHO,J. Diccionario crítico de política cultural, SP:Iluminuras; FAPESP,1997.
[9] HIGGINS,H.H. Musuems of natural hstory**. Transactions of the literary and philosophical society of Liverpool**, p.183-221. 1884.

social a partir de dados coletados desde 1924. Sua conclusão, já naquela época, foi da necessidade de fazerem-se avaliações de público em museus. Nos Estados Unidos, por exemplo, o trabalho de Benjamin Ilves Gilman[10] (1916, *apud* Hein, 2001), do *Boston Museum of Arts*, incorporou a idéia de "fadiga museal". A importância do contexto físico, no sentido de considerar a organização da exposição, a localização dos objetos, a necessidade de conforto do visitante, aparecem aqui nesse criativo estudo de Gilman que reúne 30 fotografias nas quais se registraram os problemas físicos com que se encontravam os visitantes dos museus. É interessante destacar que os estudos desta primeira época demarcaram um território de pesquisa que ainda hoje continua sendo explorado devido à preocupação atual com as condições físicas e de infra-estrutura nos espaços museais.

Um outro estudo utilizando uma metodologia qualitativa, de recuperação de falas e desenhos, foi realizado, anos depois, por Alma Wittlin[11] (1949, *apud* Hein, 2001) reforçando o papel educativo dos museus. Nele se descrevem as experiências de observação e entrevista de uma amostra de visitantes face a diferentes modos de exibição, um antigo e um moderno, no *Museum of Archeology and Etnhology in Cambridge* do Reino Unido. Baseada também num outro estudo semelhante com alunos de escola na exposição *"How things began (early civilizations)",* Wittlin destaca a necessidade de incorporar elementos familiares nas exposições, de explicar os temas apresentados e de usar uma diversidade de modalidades de exposição para atingir distintos públicos.

Em uma outra aproximação teórica e metodológica, Hein reconhece a importância das pesquisas de William S. Robinson[12] e de seu aluno Arthur W. Melton[13] (Robinson 1928 e Melton 1936 e 1953, *apud* Hein 2001), psicólogos de Yale, que aplicaram seus métodos de estudo a visitantes de museus nas décadas do 1920 e 1930. De forte caráter experimental e quantitativo essas pesquisas assentaram as bases de muitas outras pesquisas comportamentais desenvolvidas posteriormente no campo dos estudos de público. Com apoio da *American Association of Museums*, sustentada pela *Carnegie Foundation*, aqueles autores realizaram estudos com grande

[10] GILMAN,B.L. Museum fatigue. **The scientific monthly**, 12,p.62-74. 1916.
[11] WITTLIN,A S.**The museum, its history and its tasks in education**. London:Routledge and Keagan Paul.1949.
[12] ROBINSON,E.S. **The behavior of the museum visitor,** Washington,DC. American Association of Museums, New series,n.5,1928.
[13] MELTON,A W. **Problems of installation in museums of art**. Washington,DC: American Association of Museums.1935.Reprinted 1988.

número de visitantes e definiram conceitos como *poder de atração* e *poder de retenção*[14] que ainda hoje são utilizados. O registro de percursos, a valorização das detenções e a medição do tempo frente aos objetos numa exposição foram incorporados nos estudos de comportamento dos visitantes, procurando-se medir e interpretar o impacto das exposições. O escasso tempo que os visitantes ficam frente às unidades expositivas, que normalmente pode ser medido em segundos, foi revelado nestes estudos e ainda hoje continua sendo explorado sendo um dos fatores chaves a se considerar no *design* de exposições. Estes pesquisadores montaram situações experimentais com visitantes em diferentes disposições museográficas e frente a diferentes quantidades de objetos, determinando que existe um número máximo de objetos com os quais se aumenta o tempo total destinado à exposição e que, além desse número, o tempo total se mantém ou até diminui. Outras situações experimentais também foram testadas por Robinson e Melton que trabalharam com o conceito de fadiga museal de Gilman, confirmado posteriormente em muitas pesquisas, evidenciando que os visitantes param cada vez menos em uma exposição à medida que transcorre o tempo de visitação.

Na mesma época, um outro pesquisador americano, Gibson[15] (1925, *apud* Hein, 2001), realizou testes sobre as visitas de escolares ao *Cleveland Museum of Art*. Um outro estudo dessa primeira metade do século, não comentado por Hein, mas sim por Almeida (1995), foi realizado nos anos de 1920 em Viena por Otto Neurath, no *Social and Economic Museum*[16]. Esse sociólogo alemão preocupou-se especialmente com o *design* das exposições em função de seu papel comunicativo e educativo baseado na idéia da democratização do acesso à educação (Krautler, 1995).

Em suas distintas vertentes, essas pesquisas indagaram sobre a função educativa dos museus, aspecto reconhecido e motivo de confronto já desde a transformação dos museus rivados em espaços públicos (Lopes, 2003a)[17], e forneceram informações úteis a um campo que

[14] Poder de atração: quantidade de visitantes que se detém frente a um objeto. Poder de retenção: tempo durante o qual os visitantes ficam frente a um objeto. Também definiram a tendência comportamental de virar à direita ao entrar numa sala que apresentasse uma disposição simétrica.

[15] GIBSON, K. An experiment in measuring results of fifth grade class visits to an art museum. ***School and society***, XXI, p.658-62, 1925.

[16] O *Social and Economic Museum* existiu apenas entre 1925 e 1934 quando Neurath, por razões políticas, teve que migrar para Holanda. Neurath foi o criador do *International System of Typographic Picture Education (ISOTYPE),* ainda utilizado.

[17] A mudança do caráter privado dos museus para público, já no século XVIII, deu início ao questionamento das relações que se estabeleciam entre estas instituições e seus visitantes. Horários de vista, *design* das exposições, seleção de materiais, tipo de texto, atividades educativas, entre outras, eram questões debatidas nos museus. As discussões entre Lamarck e Thouin do *Jardin des Plantes*, de Paris, comentadas por Lopes (2003a) revelam alguns

apresentou flutuações no seu desenvolvimento. Nesse sentido é interessante a informação comparativa, conforme diferentes autores, fornecida por Hein sobre a quantidade de *papers* publicados sobre estudos de visitantes das décadas de 1920 aos anos de 1980 (apresentado na **Tabela 1.1**). Conforme as diferentes revisões apresentadas por esse pesquisador americano, pode-se observar que durante a II Guerra Mundial e no período imediato do pós-guerra o número de publicações apresentou uma grande queda. Já nos anos 60 o número de trabalhos começou a se multiplicar, e cresceu exponencialmente na década dos 80. A respeito dos estudos realizados na área, McManus (1992, p.171) afirmava que a maioria dos estudos eram originados em *science centers* americanos ou ingleses. Para essa autora, não todos poderiam ser qualificados de pesquisas que fornecessem dados generalizáveis para outros museus.

	De Borhegyi*	**Shettel****	**Screven*****	**Hein********
< 1920	1	1	1	3
1920s	2	1	4	5
1930s	10	9	15	20
1940s	9	4	5	13
1950s	31	5	8	26
1960s	48	36	58	
1970s		99	143	
1980s		225	335	

* De Borhegyi e Hanson (1968) citam literatura até 1965[18].
** Shettel (1989) cita até 1988.
***Screven & Shettel (1993) inclui outro tipo de estudos
**** (1996) se refere a *papers* americanos e ingleses publicados antes de 1960

Tabela 1.1- *Papers* publicados sobre estudos de públicos (1920-1980) - Hein (2001, p. 53)

O crescimento das pesquisas de público nos anos de 1960 é citado por Screven & Shettel (1988) também no editorial do primeiro número do *ILVS Review: a Journal of visitor´s behavior*[19], enraizando assim esse novo espaço editorial numa trajetória de duas décadas. Nessa

---

dos conflitos que colocava a abertura desses espaços ao público e o início de uma relação que continua se transformando.
[18] Textos citados por Hein na sua tabela comparativa:
* De Borhegyi & Hanson (1968). Esta referência é inexistente em Hein, (2001).
** Shettel, H.H. *Evaluation in museums: a short history of a short history*. In Uzell,D.L. (ed.) Heritage Interpretation, v.2.The visitor experience, London:Bellhaven Press, 129-37,1989.
***Screven,C.G. & Shettel,P. *Visitor studies bibliography and abstracts*, Third edition, Shorewood: Exhibits Communication Research, Inc., 1993.
****Hein, G. *Classic papers in visitors studies*. Não publicado, 1996.
[19] Revista publicada pelo *International Laboratory for Visitor Studies*.

época, afirma Almeida (1995) Cameron e Abbey realizaram, no Canadá, as primeiras enquetes sistemáticas que relacionavam composição demográfica e comportamento e, nos Estados Unidos, em 1968, se publicou o trabalho de Shettel sobre a exposição, *A vision of man,* que para McManus (1996) marcou o início a uma nova fase nos estudos de público. O objetivo daquele estudo era *"desenhar um desenvolvimento sistemático de estratégias de pesquisa e hipóteses que possam ser conferidas, que possam levar a uma melhor avaliação e desenho de exposições científicas e tecnológicas com o objetivo de atingir objetivos educacionais"* (Shettel *et al.* 1968, *apud* McManus, 1996, p.3). Tal como o próprio Shettel (1973) assinala, aquela exposição, que pretendia gerar uma atitude positiva frente à ciência e difundir o papel do Estado federal em ciência e tecnologia, demandou um grande investimento para a época. A tentativa era avaliar a efetividade da exposição entendida como uma mudança possível de ser medida no comportamento do visitante no sentido proposto pelos objetivos centrais da exposição.

Nos Estados Unidos, as entidades financiadoras de programas educativos começaram, nessa época, a requisitar a avaliação dos projetos que apoiavam e, assim, tal como assinalam diversos autores (Hein,1982; Hein ,2001; McManus, 1992), os museus foram colocados diante da necessidade de fazer avaliações de seu público e de suas exposições. Essas primeiras avaliações, mais preocupadas com os interesses dos designers da exposição do que com as necessidades dos visitantes (Studart *et al.*, 2003), correspondiam a um enfoque behaviorista que analisava quantitativamente a conduta do indivíduo no ambiente do museu e media o êxito ou fracasso da exposição. Hein, que se ocupou de avaliações desde fins dos anos 80, afirmava já nessa época que esta perspectiva baseada num modelo experimental coexistia com outras provenientes da Etnografia, a Antropologia e a Sociologia, as quais se baseavam numa aproximação qualitativa. Os estudos de Wolf e Tymitz na *Smithsonian Institution,* assim como as pesquisas de Laetsch realizadas em Berkley e a sua própria pesquisa junto a Engel, são exemplos de estudos incipientes nesta perspectiva citados por Hein (1982). Porém, segundo a opinião de autores de diversos paises como Schmilchuck (1996) e McManus (1992), a perspectiva behaviorista ainda é a predominante nos estudos de público, em particular nos Estados Unidos.

O movimento de avaliação teve um desenvolvimento também no Reino Unido, mas de forma independente de qualquer mandato federal, onde foram pioneiros os sistemáticos estudos no *Natural History Museum*[20] de Londres nos anos 70 (Miles, 1988; Griggs, 1990; Griggs & Alt,

[20] O nome original do museu é *British Museum (Natural History).*

1982). Foi este o primeiro museu em estabelecer um cargo fixo de avaliador dentro de seu *staff*[21]. Esta instituição manteve uma prática de avaliação sistemática seguida, segundo McManus (1991), por muitos outros museus britânicos (mesmo que sem avaliações tão sistemáticas e nem sempre publicadas). A partir desse momento começou a se a desenvolver uma política de exibições baseada em estudos de público que inicialmente tiveram características mais locais até atingir um patamar teórico na área de comunicação em museus (McManus, 1992). Essa autora salienta a transcendência das pesquisas e avaliações no *Natural History Museum* conduzidas nesses anos e incorporadas como modelos por outras instituições. Já no final dos anos 80, os museus ingleses tiveram que começar a demonstrar o valor das suas ações e justificar os fundos recebidos. Assim, por exemplo, mais recentemente o *Resource: The council of museums, archives and libraries*,[22] em 2001, organizou um processo de avaliação para definir o impacto educativo dessas instituições no Reino Unido (Moussouri, 2002). Essa análise não está focada apenas nos museus, mas também nas bibliotecas e arquivos, entendendo-os como espaços de educação não formal e reconhecendo-se a necessidade de (re)definir seu valor educativo.

Assim, as avaliações de exposições e programas foram se consolidando e adquirindo distintas modalidades como a incorporação de um avaliador de museus como parte do *staff* institucional ou como consultores independentes tanto como parte de estudos avulsos ou como de programas de longo prazo. As avaliações que tiveram inicialmente uma intenção de medir o êxito da exposição em termos de objetivos pré-determinados foram mudando seu foco para tentar entender a experiência do visitante e desenhar exposições mais apropriadas a seus conhecimentos e necessidades. Esta nova perspectiva levou também a considerar a existência da diversidade dos públicos num museu já que suas expectativas, necessidades e interpretações demandam atenções diferenciadas (Studart *et al.*, 2003).

A avaliação de exposições, entendida como o levantamento sistemático de informações úteis para tomada de decisões sobre as atividades desenvolvidas, foi se consolidando nos museus do mundo anglo-saxão. A sua utilidade no aperfeiçoamento das exposições foi fazendo dela uma ferramenta indispensável para aprofundar a compreensão dos processos e dos produtos desenvolvidos. Diversos métodos, tais como entrevistas em profundidade ou estruturadas, grupos focais, questionários, observações, etc., são utilizados conforme o tempo e os recursos disponíveis e as necessidades específicas de cada situação. Diversos autores apresentam estas

[21] Mick Alt ingressou no *Natural History Museum* em 1975, e foi o primeiro avaliador (McManus, 1991).
[22] Anteriormente denominado *Museums and Galleries Commission*.

metodologias, entre eles o relatório de Moussouri (2002) faz uma síntese dos métodos mais utilizados avaliando a suas vantagens e limitações. Também esse autor, em um trabalho conjunto com Hooper-Greenhill (2002), apresenta a sua aplicação em pesquisas no Reino Unido.

Como comentam as pesquisadoras brasileiras Almeida (1995), Cury (1999) e Köptcke (2003), diferentes denominações são utilizadas, dependendo dos autores, para identificar as fases e tipos de avaliação que podem ser caracterizadas por seus objetivos, métodos, abordagens, procedimentos e momentos de realização. A diversidade de perspectivas teóricas e de práticas envolvidas se reflete nas classificações propostas que podem estar centradas no tipo de paradigma de referência, no tipo de objetivos, ou aqueles com um determinado foco de interesse, como os trabalhos de Screven, pesquisador americano e psicólogo de larga trajetória no campo das avaliações e dos estudos comportamentais aplicados a museus. Screven (1990) classifica as avaliações segundo o momento em que elas são implementadas em avaliação prévia (*front-end evaluation*), avaliação formativa (*formative evaluation*) ou avaliação somativa (*summative evaluation*). A avaliação prévia se desenvolve durante o planejamento da exposição e tem como principal objetivo testar o interesse e os conhecimentos prévios no assunto proposto. A avaliação formativa é uma fase de teste dos componentes, textos, módulos, etc. em desenvolvimento, muitas vezes realizadas em base a *mockups*, que permite melhorar o produto final. Por sua parte, uma vez que a exposição já esta instalada, se faz a avaliação somativa na qual procura-se conhecer o alcance dos objetivos da exposição, o funcionamento dela como um todo e a experiência dos visitantes. Autores como Bitgood e Shettel (1996) e instituições como o *Australian Museum* (www. amonline.au/amarc/pdf) diferenciam essa avaliação da corretiva (*remedial evaluation*), pois consideram que esta última tem o objetivo concreto de corrigir erros, no entanto a somativa não necessariamente envolve um planejamento de mudanças na exposição. As classificações e nominação das fases[23] estão sujeitas a diferenças entre os autores e, para Screven (1990), por exemplo, a fase corretiva seria a última, posterior à avaliação somativa, na qual se corrigiriam problemas detectados na prática depois da abertura da exposição.

[23] Também há diferentes opiniões sobre os termos adequados para essas fases. McManus (1996) coloca que na Grã-Bretanha é utilizado o termo *"preliminary assessment*" para indicar a avaliação preliminar, considerando que "*front–end evaluation*" é uma designação behaviorista.

Por sua parte também Munley[24] (1987, *apud* Almeida, 1995) considera quatro tipos de avaliação para as exposições ou programas. Coincide, em parte, com Screven na avaliação formativa e somativa e cria outras duas categorias posteriores, a *avaliação processual,*que informa sobre os procedimentos de um programa, -- ou *avaliação de produto,* que avalia a consecução dos objetivos.

Uma perspectiva sistêmica e quantitativa é proposta pelo mexicano Jorge Padilla (1999) na tentativa de avaliar a efetividade dos centros de ciências tanto na sua organização interna quanto no seu papel e impacto social. O autor considera a *eficácia* (grau no qual se alcançam os objetivos planejados), a *eficiência* (grau em que se utilizam os recursos corretamente para lograr os resultados propostos), e a *efetividade* (grau no qual o centro cumpre seu rol social) como os parâmetros que permitiriam determinar a *excelência* de um centro de ciências.

Por sua parte, Randi Korn (1989), pesquisador de ampla experiência em estudos de avaliação, destaca a importância da escolha do método de avaliação para cada projeto em particular pois a principal tarefa do avaliador é dar respostas às inquietações da instituição que fará uso dos resultados gerados. Assim, ele propõe flexibilizar a escolha da metodologia e do paradigma dominante em função das necessidades de cada caso. A utilidade desses estudos nos museus é questionada por uma pesquisa ainda em curso (Reussner, 2004), que examina criticamente as práticas avaliativas de oito museus de Austrália e Nova Zelândia e que define a sua efetividade junto ao *staff* dessas instituições. Essa pesquisa afirma que, paradoxalmente, estas práticas poucas vezes são avaliadas e que em muitos museus seus resultados não são aproveitados pela instituição. O estudo, que está sendo desenvolvido também em museus do Canadá, Estados Unidos e Europa, determina os fatores apontados nas avaliações como benéficos e destaca a importância da incorporação desta prática à cultura das instituições. Foram treze os fatores citados que fazem a efetividade de uma avaliação: qualidade da pesquisa, valor dado à pesquisa pela instituição, recursos disponíveis, integração da audiência no processo, comunicação dos resultados, responsabilidade, compromisso do *staff* durante a pesquisa, orientação do visitante, utilidade da pesquisa, compreensão dos métodos utilizados, consciência e disposição para aprender a partir dos resultados obtidos (Reussner ,2004).

[24] MUNLEY,M.E. Intentions and accomplishments: principles of museum evaluation research..BLATTI,J. (Org.) Past meets present: essay about historic interpretation and public audiences. Washington: Smithsonian Ins. Press, 1987. p.116-130

A diferenciação entre *investigação* e *avaliação* no campo dos estudos de público tem sido colocada por muitos autores (Korn, 1989; Hein, 2001; Bitgood & Shettel, 1996), que baseiam seus estudos principalmente na diferença de objetivos de ambos procedimentos. Assim, a *investigação* pretende incrementar os conhecimentos sobre uma problemática sem necessariamente fornecer resultados aplicáveis na prática; no entanto a *avaliação* se faz na procura de orientações para a tomada de decisões ou soluções para problemas específicos. Outra diferença destacada por Bitgood e Shettel (1996) é a tendência das pesquisas a serem quantitativas e mais exatas, assim como a sua divulgação em revistas e publicações ser maior que a das avaliações, que ficam muitas vezes nas instituições que as realizam[25].

Porém, para alguns pesquisadores como Hooper-Greenhill (1998) na prática muitas vezes é difícil separar os dois conceitos. Outros autores tentam integrar teoria e prática através das idéias de pesquisa ação e avaliação ação[26], que são uma tentativa de aproximação de ambos os conceitos.

Um marco mais amplo ao aparente antagonismo avaliação-investigação é fornecido pela proposta de Munley[27] de 1986 que também é citada por Almeida (1995) que propõe uma categorização dos estudos de público em função de seu objetivo. Assim, alguns demandam estudos de marketing e de perfis sócio-demográficos, como os organizados para justificar o valor da instituição ou os realizados para levantar informação que permitam elaborar projetos e planos a longo prazo. Outras duas categorias demandam um trabalho mais ligado à avaliação, pois são realizados para medir a eficácia das exposições e programas existentes ou para formular novos projetos. Já uma última categoria proposta por Munley coincide mais com um perfil investigativo e tenta entender como as pessoas utilizam os museus.

Independentemente do que as motive, tanto as avaliações quanto as pesquisas produzem material para melhor compreender o que acontece nos museus com seu público e fornecem informações valiosas para o *design* de exposições.

Para os anos 80, a importância dos estudos de público era já amplamente reconhecida e as avaliações eram já práticas freqüentes em muitas instituições. Nessa época se incrementaram as pesquisas que tiravam o foco das exposições para os visitantes e, desde então, muitos estudos se

[25] É possível encontrar relatórios dessas avaliações *on line*, nos *websites* de algumas instituições, tal como acontece com a ASTC (www.astc.org/visitors) ou o *Exploratorium* de San Francisco (www. exploratorium.edu/partner).
[26] *Action research* e *action evaluation.*
[27] MUNLEY,M.E. Asking the right questions;evaluation and the museum mission. **Museum News**, 64,3, p.18-23.1986.

alinharam nessa perspectiva apoiados em teorias construtivistas e sócio-construtivistas da aprendizagem que vêm fornecendo um panorama mais amplo e complexo, o que, para muitos autores, é ignorado nos estudos comportamentais (Moussouri, 2002). Essas divergências de foco nas pesquisas de público não estão livres de desacordos entre seus defensores. Uma manifestação é a crítica que Bitgood e Shettel (1996) apresentam no *Journal of Museum Education* sobre as opiniões de McManus. Estes pesquisadores americanos, autores de numerosos trabalhos categorizados criticamente de comportamentais por McManus argumentam que, contrariamente às afirmações da pesquisadora inglesa de que seus trabalhos estariam focados apenas na exposição esquecendo os visitantes, eles também os tomam em consideração. Baseados na idéia de que a experiência museal se constrói na interação das duas variáveis, exposição e visitantes, destacam a importância de se estudar essa interação.

Na mesma revista McManus (1996) retoma as suas críticas e faz uma classificação dos estudos de público das últimas três décadas do século XX em três categorias. A primeira, os estudos demográficos, tentam descrever o perfil de quem visita os museus e os motivos dessa escolha utilizando métodos quantitativos (ainda que possam ser combinados com pesquisas qualitativas). Por sua vez, os estudos comportamentais tentam medir ganhos cognitivos como resposta às exposições. A sua preocupação é melhorar a exposição baseada na idéia de que é possível controlar a aprendizagem dos visitantes melhorando as exposições. Os ganhos cognitivos são entendidos como produtos da experiência que devem concordar com os objetivos propostos pela exposição. A autora se posiciona contra a discriminação dos territórios afetivos e cognitivos em que se baseia este tipo de pesquisa. Finalmente, o terceiro grupo são os estudos focados no visitante que consideram os interesses, motivações, experiências passadas assim como o contexto social da visita.

Um olhar dos museus latino-americanos

Na América Latina a informação sobre estudos de público aparece menos sistematizada que para o mundo anglo-saxão. A necessidade de organizar e fazer um levantamento deste campo para traçar um panorama detalhado das pesquisas locais permanece e aqui considerarei, portanto, apenas alguns dados com o intuito de mostrar a existência de pesquisas neste campo focando especialmente México, Argentina e Brasil.

Para América Latina, Canclini, em 1985, considerou a existência de apenas uns dez trabalhos na área de estudos de público.[28] Destacou ainda que o primeiro trabalho foi realizado já nos anos 50 no *Museo Nacional de Antropologia* no México – país de longa prática museística. Nos estudos de público desenvolvidos por Canclini em museus de arte mexicanos mostrou-se que a maior parte dos visitantes tinha um alto nível educativo. Nesse mesmo trabalho Canclini afirma que no México os museus reproduzem a estrutura desigual da apropriação econômica e cultural da sociedade e encontram uma grande dificuldade do público para interagir com os discursos expositivos tal como foram propostos pelos organizadores.

Também outros estudos de público se realizaram no México nos anos 80. Entre eles, o trabalho de Tirado Segura (1987) no *Museo de Historia Natural* para o qual utilizou diversos instrumentos (observações, entrevistas e questionários) para analisar o papel da organização museográfica na leitura das exposições; ou a pesquisa de Eder (1987, *apud* Pérez –Ruiz, 1998) que tenta entender porque o público freqüenta ou não às exposições de arte analisando hábitos culturais. Schmilchuck (1996) comenta a riqueza das pesquisas baseadas na sociologia da cultura e na antropologia social realizadas no *Museo Nacional de Culturas Populares* e no *Museo del Templo Mayor,* no México, que abordam a relação das exposições com seus públicos. Entre os museus de ciência, a pesquisadora, destaca as avaliações realizadas no *Museo del Papalote* visando a melhoria de suas exposições. Outros Museus de Ciência, como o *Universum* (inaugurado em 1992) foram, segundo Sánchez-Mora e Tagueña (2003), pioneiros no país contemplando desde o início uma equipe dedicada à avaliação e à educação. Também o *Explora* está realizando avaliação de suas exposições e programas desde o já citado enfoque de Padilla (1999).

No caso do Brasil um panorama das pesquisas de público foi apresentado já por Almeida (1995) onde citava, como a mais antiga conhecida para o país, a pesquisa de público realizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1976[29]. Já em um trabalho mais recente (Studart *et al.*, 2003), as autoras assinalam que nos museus, tal como acontece em outros países, foram os departamentos educativos os primeiros a realizar estudos de público e, entre eles, destacam as pesquisas realizadas desde 1995 no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) e as

[28] Dado que, em função de conformar um panorama detalhado das pesquisas locais deveria ser conferido, mesmo para sua época.
[29] MASP. *O público do MASP*. Pesquisa realizada no MASP durante a exposição GSP-76.1976. (mimeo) .

iniciadas mais recentemente no Museu da Vida, vinculado à Fiocruz, ambos no Rio de Janeiro. Porém, colocam que a maioria dos museus ainda não fazem pesquisas sistemáticas, têm uma estimativa do número de visitantes e desconhecem, em boa medida, seus públicos.

Segundo as autoras brasileiras (Studart *et al*.,2003) a maior profissionalização --nos anos 90-- das áreas de marketing dos museus brasileiros levou ao desenvolvimento de pesquisas de público com fins comerciais. No trabalho também dão especial destaque aos trabalhos acadêmicos, doutorados e mestrados, realizados nessa época, alguns dos quais foram referencias significativos para esta tese como os trabalhos de Cury (1999; 2005), Valente (1995) e Zolcsack (1996) e serão comentados oportunamente. Dentre os trabalhos que se tornaram referência (Studart *et al*.,2003) citam e comentam as pesquisas[30] qualitativas e de caracter etnográfico de Freire (1992) no Museu do Folclore Edison Carneiro (MFEC) do Rio; Cazelli (1992) no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST); Valente (1995) no Museu Nacional do Rio e Babosa (1994) no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Entre as voltadas a educação citam a pesquisa de Almeida (1995) no Museu Butantan de São Paulo ao qual poderiam-se anexar os trabalhos de Lopes (1988) no Museu Dinâmico de Ciencias de Campinas e o trabalho de Gaspar (1993), citados nesta tese. Outras perspectivas são utilizadas em pesquisas em museus de arte como a dissertação de Carvalho (1998) sobre exposições no Centro Cultural Banco do Brasil de Rio e um enfoque mais ligado à psicologia nos estudos de Freire (1990) na 19a Bienal de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo e o de Vieira (1997) no MASP. Sepúlveda Köptcke (2003) cita também, para a área de avaliação de exposições, entre otros os trabalhos de Silva (1989), Falcão (1990), Studart (1997), Cury (1999) e Köptcke (2001). Esse panorama, ainda que não exaustivo, dá uma idéia da proliferação de pesquisas neste campo no Brasil nos anos 90. A falta de programas específicos de pós-graduação na área tem levado ao desenvolvimento destas pesquisas a partir das Ciências Sociais, a Psicologia, a Educação e a Comunicação.

[30] FREIRE,B.M. **O encontro Museu/escola:o que se diz e o que se faz**. Dissertação de mestrado. Dpto Educação.PUC/RJ.1992. CAZELLI,S. **Alfabetização científica e os museus interativos de ciências**. Dissertação de mestrado, Dep. De Educação,PUC/RJ,1992. BARBOSA,A.CM.M. **MASP: um museu e seu público**. Dissertação de mestrado, Museu nacional;UFRJ,1994. CARVALHO,R.M.R. **Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação**. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicação,UFRJ,1998. FREIRE,M.C.**Olhar passageiro-percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo**. Dissertação de mestrado, IP/USP,1990. VIEIRA,MEM**. Um olhar de vassalo:perfil do público na mostra da pintura francesa do Museu de Arte de São Paulo**. Dissertaçaõ de mestrado, IP;USO,1997.

No último ano também foram defendidas outras duas teses de doutorado na área no Brasil que mostram a diversidade de enfoques: a pesquisa de Cazelli (2005)[31], que enfoca o público escolar e as chances de acesso a museus ou instituições culturais afins, mediante uma análise quantitativa, e a de Cury (2005) que a partir de uma perspectiva comunicacional analisa o papel dos sujeitos na concepção e leitura da exposição arqueológica do Museu de Água Vermelha em São Paulo. Nessa última tese Cury levanta estudos de mestrado e doutorado realizados por pesquisadores brasileiros que contemplam a ótica da recepção. A autora achou 29 trabalhos[32] realizados ao longo dos últimos 20 anos (1984 – 2004) dos quais dois foram realizados fora do Brasil. Uma análise dos objetivos, metodologias e perspectivas destas pesquisas mostra a diversidade de sujeitos das pesquisas, a utilização reiterada de multimétodos e o caráter empírico da maioria delas. Cury ressalta esse caráter como corajoso pois lida com as dificuldades de acesso a uma literatura de base de diferentes vertentes que nem sempre ficam esclarecidas e que, às vezes, ainda se baseiam em perspectivas comunicacionais já ultrapassadas (Cury, 2005, p. 210). Vale destacar que desses trabalhos praticamente uma terça parte utiliza museus de ciências como espaços de pesquisa. Há também outras pesquisas de público realizadas como trabalhos profissionais e citadas por Studart et al. (2003) que, junto a diversos seminários[33] são uma manifestação a mais da importância que a consideração dos públicos e as ações educativas dos museus vêm tendo no Brasil.

No entanto, na Argentina faltam pesquisas sistemáticas geradas em museus e espaços acadêmicos de formação específica na área. Uma pesquisa realizada no *Museo de Bellas Artes* de Buenos Aires por Gibaja em 1961 é destacada por Canclini (1985) como um dos trabalhos pioneiros para América Latina. Cousillas (1997) afirma que na Argentina, em geral, os museus têm departamentos ou áreas educativas mas não fazem pesquisa de públicos, e a preocupação dos museólogos parece estar mais focada na exposição que nos visitantes. Algumas iniciativas existiram na Cidade Autônoma de Buenos Aires. Batallán (Laumonier, 1993) realizou um estudo no *Museo Etnográfico* e o *Museo José Hernández*, realizou uma pesquisa de público baseada em entrevistas abertas e observações no ano de 1996 na qual indagava acerca da apropriação da

[31] CAZELLI, S. **Ciência, Cultura, Museus, Jovens e Escolas:** quais as relações? Tesis de Doutorado em Educação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC) Rio de Janeiro, Brasil. Rio de Janeiro, 2005.
[32] Como exemplos , os Seminários, I e II, sobre o Formal e Não Formal na dimensão educativa dos Museus e o EPECODIM focado em "O Museu e seus públicos: negociação e complexidade" realizados no Rio de Janeiro nos anos de 2000 e 2001 respectivamente.
[33] Restrita a 28 teses pois um trabalho não foi achado.

mensagem expositiva. Além de fornecer dados valiosos para uma realidade quase desconhecida, o estudo destaca o papel deste tipo de pesquisa como necessidade da política cultural atual. "*Indagar acerca de las necesidades, motivaciones, percepciones, actitudes, demandas y propuestas del público visitante, adquiere relevancia no sólo para el armado de la muestra, sino también para que los museos logren cumplir con su función educativa bajo una concepción participativa, lo que permitiría que la democratización cultural se lleve adelante*" (Altamirano *et al*., [s.d]). Também um seminário posterior[34] tentou impulsionar a área que, porém, ficou relegada das preocupações dos museus.

Atualmente profissionais que atuam nas áreas de museus na Argentina reconhecem que os museus enfrentam novos desafios, e destacam a necessidade de estar mais atentos a seus públicos (Sarno *et al*., [s.d]). Os estudos de público são apresentados como ferramentas úteis para analisar atitudes e opiniões, estudar a relação com as exposições e obter uma imagem abrangente da instituição. Por sua parte, Cousillas (1997) faz uma síntese das características dos estudos de público que são conduzidos em outros países, e interpreta sua crescente importância no contexto de mudança da concepção do patrimônio cultural no qual os bens adquirem diferente significação segundo os receptores. Essa perspectiva justifica, em parte, a ausência na Argentina do modelo de comunicação estímulo-resposta predominante na prática museística e na tendência a considerar valores intrínsecos e estáticos aos objetos e bens do patrimônio cultural. Esses seriam obstáculos no questionamento à existência de uma relação direta e única entre forma e conteúdo. Isso por sua vez, levaria os estudos de público a considerar a variedade de leituras possíveis de uma exposição.

A falta de cuidado com o público dos museus se insere no contexto de desarticulação das políticas públicas em museus na Argentina. Com o marco de reestruturação das políticas culturais, que aconteceu com a volta a democracia em 1984, cria-se a *Dirección Nacional de Museus* (*DNM*) que organizou, até 1989, seis encontros (ENADIM[35]) cuja temática se ampliou e chegou a incorporar o tema de museus e educação. Em 1986, organizou-se o encontro anual do ICOFOM em Buenos Aires, que reuniu especialistas de vários países e foi um estímulo para o setor. Propôs-se inclusive a criação de um banco de dados sobre museus (Laumonier, 1993),

[34] I Seminario Internacional sobre estudios de visitantes a museos y evaluación de exposiciones. Museo José Hernández (CGBA) 13, 20 y 27 de noviembre de 1998.
[35] Laumonier (1993) informa que os documentos desses encontros estão dispersos e resgata e publica um deles, o Doc. III.1.2 (op.cit, p. 93-95), do qual no especifica o ano, que da conta de um estudo quantitativo de público em Buenos Aires e Gran Buenos Aires.

projeto abandonado quando, depois de 1990, se desarticulou a DNM, perdendo autonomia e espaço de ação. Para os anos 90, Laumonier faz um diagnóstico desolador dos museus na Argentina *" (…) luchan para lograr su supervivencia, dependiendo generalmente de magros presupuestos, pésimas infraestructuras, asociaciones de amigos que no siempre facilitan a tarea de los directores, colecciones que son el resultado de donaciones de discutible valor, y personal escaso y poco capacitado*" (op.cit., p.62). Destaca também a falta de definição de políticas públicas a nível nacional e a necessidade de capacitação na área, com uma ênfase na área de conservação e restauração. Vários anos depois, a situação dos museus parecia continuar à margem da agenda política. No final dos anos 90, a Fundación Antorchas e o Fondo Nacional de las Artes organizaram um seminário em Buenos Aires para discutir os problemas de gestão dos museus e as alternativas de sustentação frente a perda de apoio do Estado. Martini, um dos organizadores do Seminário, explica na coletânea de apresentações que esse desinteresse deu-se por razões de crises político –institucionais dos últimos 50 anos, como por exemplo a perda do papel específico para a conformação do Estado–nação que deu vida aos mais importantes museus argentinos. O diagnóstico dos museus era semelhante ao apresentado por Laumonier alguns anos antes " *Luego de años de crisis institucional, se advierten, en la mayoría signos claros de disolución, que contradicen la tendencia imperante en el resto del mundo, donde los museos están adquiriendo nuevas funciones que modernizan y renuevan su función social"* (Martini, 1999, p.10). Sob uma longa enumeração de deficiências nos museus - na qual se descrevem os problemas de manutenção, preservação de acervos, falta de pessoal e de orçamento — justifica-se, entre outros, a carência de programas educacionais e até de público. Em 2003, em um documento submetido a debate na Secretaria de Cultura, o *Director Nacional de Patrimônio e Museos* da Argentina, explicava assim a pronunciada letargia dos museus locais[36]: "*En la Argentina, en las últimas décadas [...] parecía no ser necesario que los museos cumpliesen con los requisitos profesionales ni sociales, o al menos estas carencias no fueron tomadas públicamente en cuenta. Las instituciones culturales a cargo del Estado, en cambio, eran juzgadas en su mayoría, en los términos burocráticos propios de otras reparticiones del Estado y en tanto sus vacantes continuasen congeladas y no generaran gastos adicionales, parecía que funcionaban correctamente. En ese sentido, las políticas en relación a los museos estuvieron*

[36] Recentemente na Argentina há um impulso a iniciativas de índole cultural que contemplam a revitalização dos museus tal como se manifesta na recente *Declaración de Buenos Aires*, assinada em 19 de setembro de 2005 que procura coordenar ações na área para o Mercosul.

prácticamente ajenas al fenómeno internacional que impulsó la profesionalización y la optimización de recursos en los museos." (Castilla, 2003, [s.p]).

Nesse contexto de sobrevivência dos museus durante as últimas décadas do século XX, e de uma tradição museológica mais preocupada com a exposição do que com os visitantes, os estudos de público que cresciam e se desenvolviam em outras realidades ficaram fora da agenda Argentina. Face à grande disparidade no desenvolvimento de estudos de público entre os países centrais e periféricos, e o ainda incipiente desenvolvimento desta área na América Latina, acho necessário destacar a necessidade de construir um referencial que nos ajude a interpretar o que acontece nos museus em nossas sociedades. Assim este trabalho pretende ser uma contribuição a uma área em formação, em particular no contexto latino-americano.

Uma perspectiva educativa

Como visto, conforme se incrementaram as pesquisas nas áreas educativas e psicológicas, foram-se desenvolvendo estudos de público nos âmbitos museais. "*Na área de museus, nos últimos 50 anos, houve um crescimento exponencial das pesquisas de público, voltadas para questões de marketing, de educação e de comunicação"*, afirmam Almeida e Lopes (2003, p.138). Mas reconhecer essa tendência nas pesquisas não significa ignorar a antiga relação museu- público, nem suas preocupações educativas. *"Por exemplo, o caráter público dos museus sempre foi uma característica intrínseca dessas instituições enquanto promotoras das ciências modernas, desde pelo menos o século XVII. Já ao longo do século XIX, a abertura dos museus e coleções ao público passou a incorporar explicitamente intenções pedagógicas para afirmação de história da nação ou para a valorização de determinados aspectos da ciência, das técnicas. No século XX, a educação passou a ser reconhecida como uma das principais funções dos museus e foi até utilizada para justificar sua manutenção. Agora, no início do século XXI, os museus enfrentam novos desafios diante da infinidade de opções de cultura, lazer e educação existentes e do intenso desenvolvimento tecnológico na criação, reprodução e comunicação de textos e imagens."* (Almeida & Lopes, 2003, p.138) resgatam assim as raízes históricas desta relação. Os estudos de público tentaram responder às necessidades de mercado e dar valor educativo e comunicacional a estas instituições de modo a lhes dar suporte social e analisar o seu papel cultural. Assim, nas últimas décadas, o foco das pesquisas começou a cair mais assiduamente nos visitantes, gerando um espaço nos museus para que seus interesses,

conhecimentos, experiências e motivações começassem a ser considerados no *design* e avaliação de exposições.

A perspectiva comunicacional abordada no início deste capítulo que considera as exposições como um produto dinâmico e dialético entre o objeto e o visitante, nas quais múltiplas mensagens podem ser construídas, é defendida por vários autores utilizados como referenciais nesta pesquisa como Hooper-Greenhill (1996; 1998; 2000), Hein (2001), Asensio e Pol (1996) ou Cury (1999; 2005). A consideração destes espaços em seu contexto sócio-cultural deu também uma nova dimensão aos trabalhos centrados nos visitantes. Neste novo olhar sobre as exposições e seu público as instituições museais enfrentam o desafio de conhece-lo e avaliar suas ações. *"O maior desafio que enfrentam hoje os museus é a (re)conceptualização da relação museu/público. Depois de quase um século de relações distantes entre os museus e o público, os museus hoje estão buscando meios de abranger mais de perto seus visitantes. Sendo que se espera que os museus cada vez mais ofereçam âmbitos socialmente inclusivos para uma aprendizagem ao longo da vida, esta necessidade de ficar perto de seus públicos esta–se convertendo rapidamente em algo mais imperioso"* Hooper-Greenhill (2000, p.1) enfatiza assim o papel dado ao público nas últimas décadas.

Há muitos outros autores que também defendem que o relacionamento entre os museus e seus visitantes foi mudando neste sentido e destacam a necessidade de se considerar os visitantes desde as fases iniciais de planejamento de uma exposição questionando o papel relegado que, ainda na prática, é outorgado ao público pelos profissionais em muitos museus. Katthleen McLean, que trabalha na área desde os anos 70, critica a atitude ainda presente em alguns museus como resultado de uma prática consolidada e de uma concepção de público e de comunicação que ainda precisa ser mudada: "*Quando se pergunta para os profissionais de museus, eles respondem que a maioria das exposições estão pensadas para o público geral. Mas é realmente assim? Por certo, muito tempo tem transcorrido desde que as exposições eram organizadas exclusivamente por e para escolares, colecionistas e curadores. (...). Freqüentemente pensamos que os visitantes são intrusos, que destroem todo a seu passo em nossos bem cuidados santuários. Gostamos quando visitam nossos museus, mas ficamos irritados se não o fazem de maneira reverente (...). Damos por certo que eles apreciarão o nosso esforço e quando não acontece pensamos que alguma coisa está errada neles"* (McLean, 2001, p.2).

Por sua parte Cury (2005) reforça o papel ativo do público e dos distintos integrantes do museu numa perspectiva renovada das funções tradicionalmente atribuídas a esses atores do processo comunicacional que se da no museu: *"Quando o museu reconheceu o público visitante como sujeito, revelaram-se, concomitantemente, vários outros sujeitos do processo, além daquelas autoridades museais já reconhecidas como tais. Ao público foi atribuído o papel de sujeito quando conquistou o seu lugar de ator social ativo, participante e criativo nos processos culturais. Aos profissionais de museu foi atribuído o papel de sujeitos quando deflagrou-se a complexidade de participação do público e, por conseqüência, foi-lhe atribuído um papel de sujeito que atua interdisciplinariamente. Se a participação do visitante atinge o nível de leitura/interpretação/(re)significação e, portanto, de criador, todo profissional que, como enunciador do discurso museológico é igualmente ator, participante ativo e criativo, é criador. Todos, profissional e público, somos sujeitos do museu, porque somos atores. O sujeito é o protagonista. Todos somos sujeitos, todos somos protagonistas*"(Cury, 2005, p. 58-59).

Assim, a perspectiva do público como sujeito ativo da prática museal e a preocupação da função educativa dos museus já existente começou a permear as pesquisas de público. Algumas mais centradas na comunicação, outras que tentam interpretar a natureza da aprendizagem que se produz nesses espaços, todas elas se entrelaçam na tentativa de entender qual o diálogo possível nos museus.

Múltiplas pesquisas enfocam a aprendizagem nesses espaços - como se produz, quais são as condições fornecidas pelos museus para permitir ou obstaculizar a aprendizagem e redefinir esse termo para espaços não formais. O uso desses termos depende também da concepção que está por trás. De um olhar construtivista, como esclarecido por Hein (2001), os visitantes não aprendem (*learn*) senão que constroem sentido *(make meaning)* e esclarece *"(..) resulta claro que os visitantes fazem que os museus tenham sentido. Eles constroem em forma inteligível o que vem, mexem e manipulam. Freqüentemente essa interpretação é diferente do "aprendizado" esperado da exposição, mas está relacionada com ele e surge da visita as exposições".* Também afirma, em um sentido amplo, o caráter educativo destas instituições *"A gente tem experiências enriquecedoras, estimulantes e restauradoras nos museus. Eles aprendem sobre si mesmos, sobre mundo, e sobre conceitos específicos, eles tem experiências estéticas e espirituais que fluem."* (Hein 2001, p.152).

Existe um debate sobre o tipo de aprendizado que se dá nestas instituições baseado em diferentes concepções educativas, nos múltiplos estilos de aprendizagem (Dierking, 1991) e nas suas formas de medição e avaliação. Hein comenta, no livro já citado, a necessidade de considerar que o sentido dado pelos visitantes a uma experiência museal provém de duas fontes: da crescente importância dada ao papel educativo dos museus e da forte necessidade dos museus justificarem a sua existência. O alto custo de manutenção das valiosas coleções contidas em museus e mantidas pela sociedade exige que essas coleções sejam valorizadas em função de seu papel social, pois concorrem com outras instituições pelos recursos econômicos disponíveis. Os museus são considerados como espaços para aprender e desfrutar, inseridos na esfera do lazer mas estreitamente ligados à aprendizagem, ganhando assim um papel especial no mercado (Hooper-Greenhill, 1998). De uma perspectiva capitalista da indústria cultural, os visitantes de museus são considerados "consumidores" (Macdonald, 1993; Endersby, 1997) que precisam ser satisfeitos para continuar comprando, e as exposições e atividades são consideradas "produtos" que devem se adequar às leis do mercado. Apesar de ser esse um olhar conflitante para instituições de longa tradição como espaços culturais, este enfoque aplicado aos museus no Reino Unido e nos Estados Unidos tem sido um dos impulsionadores do interesse em entender qual é o público que efetivamente visita essas instituições e quais não o fazem. Possibilitando obter informação valiosa a respeito dos hábitos culturais da população. Barry (1998) compara essa linha com a desenvolvida na França nos anos 70 e 80 que visava disponibilizar à população a participação na cultura como um direito cidadão. *A Citè des Sciences et de l´Industrie* de Paris, inaugurada em 1986, foi concebida nesse paradigma de democratização da cultura.

Os museus também concorrem, há tempo, com outros espaços culturais e de lazer na captação de público. Cinemas, teatros, parques, clubes e shoppings são, entre outros, espaços que fazem parte do universo de escolhas possíveis de ocupação do tempo livre. Assim, múltiplos estudos tentam entender o tipo de consumo cultural conforme às características dos sujeitos e seus contextos socioculturais. A atual disponibilidade doméstica de mídias eletrônicas e o acesso virtual à informação através da Internet aparecem como novos concorrentes. Autores como Leinhardt e Crowley (2001) se questionam sobre o porquê da procura dos museus como espaços didáticos face à grande diversidade de opções existentes e, em particular, a cópia virtual dos objetos preservados em museus, o que abre o campo a uma outra discussão ligada à valoração do

encontro com objetos "reais" e autênticos nos âmbitos museais colocada por múltiplos –e diversos- autores (Pearce, 1992; Van Praet, 2003; Wagensberg, 2005).

De um olhar latino-americano Schmilchuck se pergunta sobre as razões que impulsionam os interesses crescentes nos estudos de públicos depois das experiências dos museus comunitários e os ecomuseus no México*"¿Es el fracaso de ese intento democratizador voluntarista lo que hoy nos hace complementar, o deslizarnos de la animación, la educación y los cambios temáticos hacia la investigación? ¿O es la proliferación inaudita de museos y exposiciones en el mundo, compitiendo entre sí y con otra ofertas culturales? ¿O es esta ola patrimonialista que legitima el rescate de casi todo, multiplicando así a los museos como templos laicos de una religión nueva de arte, cultura o naturaleza?¿O es quizás el debilitamiento e empobrecimiento de los estados protectores y de las instituciones tradicionalmente patrocinadoras lo que lanza a los museos a buscar un impacto y unos beneficios consensuales y legitimadores que antes no buscaban para subsistir?* (Schmilchuck, 1996, p.31). A procura de apoio social e financeiro é colocada por Schmilcuck como uma justificativa possível para o crescimento dos estudos de público das últimas décadas. Porém, interesses e questionamentos mais acadêmicos sobre o papel social e educativo destas instituições também parecem estar alimentando este campo de pesquisas.

De acordo com Hein (2001) também o papel dos museus como intérpretes da cultura tem crescido em um duplo sentido, atraindo a atenção dos teóricos sociais que discutem como os museus interpretam a cultura e, ao mesmo tempo, colocando a necessidade de estudar os museus como instituições sociais que podem informar sobre a nossa própria cultura. Essa função se agrega às funções sociais tradicionalmente reconhecidas para os museus: preservar, coletar, documentar, investigar, educar[37].

Dado também o interesse desta tese e a estreita relação das pesquisas de público com a dimensão educativa destas instituições, focarei aqui o papel educativo dos museus que não cabem nos quadros da educação formal. Assim ao falar de educação em museus é comum caracterizá-la como educação informal ou não formal. Porém muitas são as discussões no intuito de estabelecer os limites entre ambas denominações e, como demonstrou a pesquisa de Marandino *et al*. (2004) com especialistas na área, nem sempre há consenso no seu significado.

[37] "*Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe, com fins de estudo e prazer, evidências materiais, de pessoas e seus contextos"* ICOM statutes, 20th General Assembly of ICOM, Barcelona, Spain, 6 July 2001.

A idéia de que se pode aprender em uma variedade de espaços e circunstâncias ampliou o conceito de educação formal para as idéias de não formal e informal nos anos 50 e foi adotada pelos museus já na década de 70 para diferenciar sua atividade da escolar (Falk & Dierking, 1998). Esses autores afirmam que nos anos 80 alguns pesquisadores como Koran, Longino e Shafer e a própria Dierking tentaram mudar a idéia de espaços informais de aprendizagem por "espaços de aprendizagem de livre escolha". Porém a proposta não prosperou. Reconsiderando a definição de que não apenas o espaço, ou a metodologia são os que estabelecem a diferença no tipo de aprendizagem mas sim a motivação do visitante, estabeleceram a denominação "aprendizagem de livre escolha"[38] para caracterizar a atividade educativa nos museus. Para Falk e Dierking (1998) esta denominação traz implícitas outras características tais como: a escolha livre e voluntária, a não sequencialidade, a auto-condução, reconhecer a sua natureza social e a interação com seu contexto físico e sócio-cultural. Outros autores, como comentado por Queiroz (2002), destacam também a importância de que a educação não formal não esteja baseada em um currículo e de não ser avaliada.

A concepção dos museus como um outro lugar onde aprender é possível tira do foco a escola socialmente aceita hoje como o *locus* por excelência da aprendizagem (Colinvaux, 2002). Como na América Latina, visitas aos museus são uma prática escolar freqüente, muitas das instituições museais acabam funcionando como um complemento desta instituição. Esse, que poderia ser um traço de revalorização do papel educativo destas instituições (Valente, 1995), opera muitas vezes de forma reducionista limitando suas potencialidades educativas e critica-se esse processo de escolarização que leva os museus a tentarem se apropriar dos objetivos e dos métodos da escola (Lopes, 1988). Escolas e museus colaboram de fato com essa prática, e as metodologias de ensino e de avaliação escolares acabam sendo levadas ao museu. Este acaba, assim, só ilustrando os conhecimentos trabalhados na escola. Vários são os fatores que vem conduzindo a essa prática, entre eles, a educação deficitária das escolas e a necessidade dos museus de atenderem seu público majoritário (Lopes, op cit.). O fenômeno da escolarização das instituições museais é mencionado aqui por se considerar que, sendo dois âmbitos sócio-culturais distintos, é importante diferenciar os processos de ensino-aprendizagem que acontecem numa escola dos que podem acontecer em um museu. É preciso des-escolarizar a noção de

[38] No original: "*free-choice learning*"

aprendizagem tanto em sua perspectiva teórica como em seus métodos de avaliação (Colinvaux, 2002). Mas o que significa, então, aprender em um museu?

Tal como foi colocado, o caráter educativo dos museus é amplamente aceito, mas as características do aprendizado que acontece nestas instituições e a ênfase dada à preocupação educativa das exposições é motivo de confronto, discussão e pesquisa. Hein, defensor da idéia do "museu construtivista" como um ideal (Hein, 1995), ocupou-se em identificar as interações entre teorias de conhecimento e as de aprendizagem como referencial para interpretar a diversidade de propostas educativas dos museus (Hein, 2001). Ainda que nem sempre explícitas, as teorias educativas estão por traz das práticas museais e se retro-alimentam na cultura em que estão inseridas e afetam diretamente a relação com os visitantes. *"Para atingir um papel educativo com sucesso e em forma eficiente, os museus necessitam ter uma política educativa consciente. Se não se faz um esforço consciente de adotar uma teoria educativa, as exposições, sua aparência e atmosfera geral, da mesma forma expressarão o ponto de vista educativo e os visitantes receberão poderosas mensagens educativas, mas esses podem ser contraditórios e os visitantes podem ficar confundidos"* (Hein, 2001, p.14-15).

Conforme Hein (op.cit.) toda teoria educativa se constrói sobre uma teoria de conhecimento e uma teoria da aprendizagem. Essas teorias, independentes entre si constroem uma trama contínua na qual todas as posições intermediárias podem ser consideradas. Assim Hein assinala um *continum* que vai desde uma visão *realista* que propõe que o conhecimento é independente da pessoa que o adquire, até uma postura totalmente *idealista* onde o conhecimento só existe na mente que o constrói. Quanto às teorias de aprendizagem, as posturas extremas são também contrastantes. Em um extremo, a idéia dominante é a de *transmissão –absorção,* na qual a aprendizagem se dá por mera absorção dos conhecimentos incorporados passo a passo, de forma cumulativa. No outro extremo, a idéia central *construtivista* é que cada indivíduo constrói seus próprios conceitos em um processo ativo onde o foco é o indivíduo e não o conteúdo.

Para Hein (op.cit.) a prática dessas teorias educativas, sua pedagogia, estará intimamente ligada a essas concepções. Assim, por exemplo, numa concepção realista o museu estruturará suas exposições em função da organização, da disciplina que está representando, tentando desvendar assim a ordem da natureza ou dos fatos que tenta mostrar. Quando em coordenação com uma teoria incremental do aprendizado também focada na matéria a ser transmitida, acabam resultando em um tipo de educação que Hein denomina de "*didática ou de exposição"* que

corresponde com práticas bem difundidas no âmbito escolar e muitas vezes trasladadas aos museus. Exposições organizadas em forma seqüencial, do simples ao complexo, com painéis que descrevem o que deve ser aprendido e programas educativos baseados no conteúdo a ser aprendido são algumas das características deste tipo de aproximação, que está baseado na transmissão de uma história que se presume verdadeira.

Em função de reconhecer as diferentes posições que dão origem a combinação das diversas teorias de aprendizagem e de conhecimento, Hein (1995) propõe um modelo (**Figura 1.1**) no qual são representadas apenas as quatro posições extremas (domínios) de um *continum* que dá espaço a todas as posições intermediárias. Esse modelo fornece uma apresentação simplificada da complexa trama de relações e aproximações que acontecem dentro de um museu e torna-se útil na hora de dar um panorama geral da diversidade de posições que coexistem nas práticas museais. Nesse modelo –retomado em trabalhos posteriores-- Hein caracteriza apenas as extremas, afirmando que os museus baseados em uma educação de estímulo-resposta compartilham características de seqüencialidade e tipo de explicação com uma aproximação "didática", reforçando a metodologia e o treinamento de uma determinada prática na qual também se parabenizam os acertos. Por exemplo, exposições envolvendo o uso de computadores nas quais o visitante deve alcançar um objetivo preestabelecido. Já no quadrante superior direito da **Figura 1.1** Hein representa uma educação pela descoberta, que envolve em geral uma atitude ativa do visitante não apenas no aspecto motor mas também mental, referido muitas vezes como "*minds-on"* para diferenciá-lo do típico *"hands-on*" que ganhou espaço nos museus de ciência. Os *discovery rooms* de muitos museus que promovem uma atitude exploratória e um "aprender fazendo" estão baseados nesses princípios. As exposições nesta linha possuem cartazes com perguntas que tentam encorajar os visitantes para a exploração e a descoberta de leis e princípios científicos. O arranjo das exposições não necessariamente segue uma ordem pré-estabelecida— dependendo da independência relativa das distintas unidades educativas - o que permite que o visitante escolha livremente o que quer, ou não, ver.

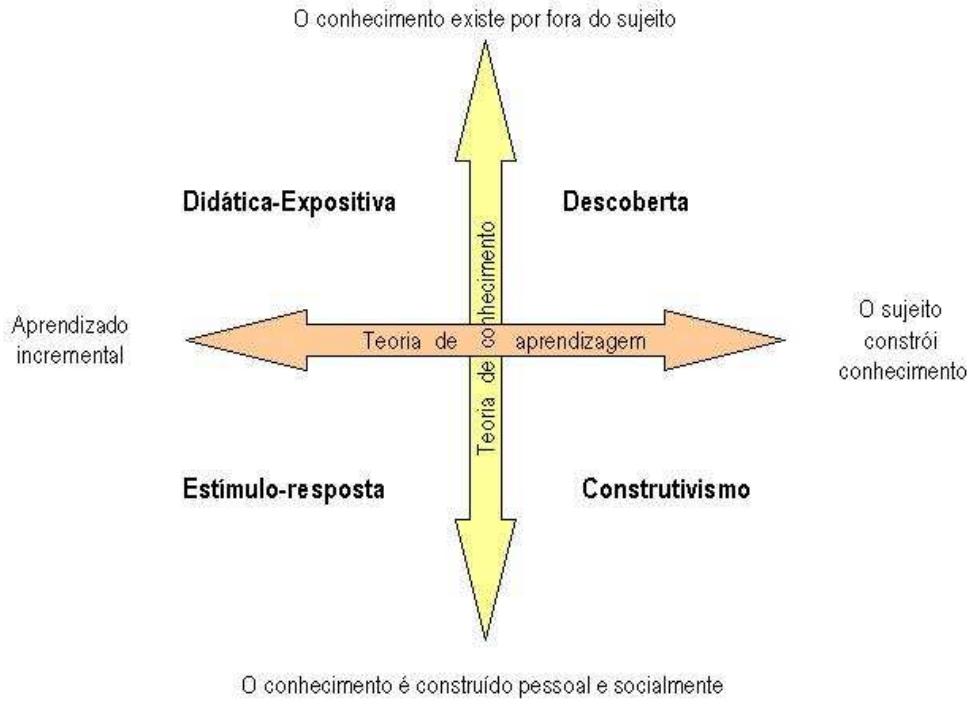


Figura 1.1- Teorias educativas e de conhecimento (Hein, 1995)

Uma outra teoria educativa seria a construtivista, representada no quadrante inferior direito da figura, que postula a importância da atitude ativa do visitante e da construção de sentido a partir de seus conhecimentos prévios. As exposições construídas nesta concepção não têm uma ordem pré-estabelecida, apresentam uma variedade de pontos de vista e permite ao visitante se aproximar de diferentes estilos de aprendizagem que ligam o encontro com a exposição desde as suas experiências prévias. Hein coloca que a necessidade de associar o novo ao já aparece como um requisito para a aprendizagem valorizando tanto os aspectos ambientais como os conceituais, cuidando da imagem institucional e do conforto dos visitantes, quanto considerando os conhecimentos prévios sobre o assunto em questão. *"Do mesmo modo, com o fim de incorporar novas idéias, novos conceitos, novos conhecimentos, necessitamos poder associar o que devemos aprender o que já conhecemos. O Museu Construtivista faz um ciente esforço para permitir que seus visitantes façam vínculos entre o novo e o já conhecido. As conexões possíveis vão do modo de sentir o espaço físico, a questões conceituais. Vale*

considerar em forma separada cada atributo do museu que nos permite fazer essas conexões" (Hein, 2001, p.157).

Hein, como defensor da teoria construtivista e defensor de um "museu construtivista", reconhece que ainda não existe instituição alguma que cumpra com todos os princípios de seu ideal. Na prática, a multiplicidade de experiências e programas educativos que se podem encontrar nos museus, assinala este autor, mostra a convivência de todas estas posições. Porém, Hein (2001) afirma que um museu poderia ser considerado nesta linha se compartilhasse, ao menos, alguns princípios básicos do construtivismo e reconhecesse duas questões básicas: que o processo expositivo é uma interpretação e não uma apresentação de verdades; e a necessidade de indagar sobre as concepções e interpretações de seus visitantes.

A necessidade de associar novos conhecimentos ao já conhecido destacada por Hein (2001) já foi salientada por diversos autores e se sustenta na idéia dos conhecimentos prévios, entendidos como a bagagem de idéias e conceitos que o sujeito da aprendizagem carrega consigo e que interagem na nova situação de aprendizagem. Para Roschelle (1995) existe um amplo acordo entre os educadores de que os conhecimentos prévios precisam ser considerados. As discussões focam a sua conceitualização, sua substituição ou não por novas concepções e as dificuldades para lidar com eles. Para este autor a mudança conceitual acontece a partir desses conhecimentos e os museus são espaços propícios para essas mudanças incorporados a um maior circuito de aprendizagem que os transcende: "*Eu tenho defendido que uma mudança conceitual dramática é um processo demorado, não predecível, difícil. Portanto não é possível esperar que uma mudança conceitual profunda aconteça numa sola visita nem em uma série de curtas visitas. Pelo contrário, quando acontece uma mudança conceitual profunda, quase com certeza que envolverá recursos além dos museus, tais como livros, vídeos, equipamentos científicos, aulas, clubes, etc."* E valorizando-os como espaços de aprendizagem, acrescenta: *"As experiências museais não podem acabar ou inabilitar os conhecimentos prévios, mas deverá trabalhar com eles. É assim que os museus, ao igual que toda instituição educativa, deve fazer frente o paradoxo da continuidade: de que o conhecimento prévio é necessário mas é problemático"* Roschelle (1995, p. 20-21).

Assim, para Roschelle (op.cit.) dadas as características dos museus, seus objetivos que transcendem o meramente conceitual favorecendo uma experiência mais complexa os conhecimentos prévios dos visitantes devem ser considerados nas exposições.*"Porém o*

conhecimento prévio é envolvido em todas as missões dos museus. Curiosidade, interesse e exploração começam com o que já se conhece. Uma experiência que seja transcendente une o conhecimento prévio, a experiência atual e os futuros propósitos, de forma coerente. A aprendizagem construtivista requer por atenção na continuidade do conhecimento. O conhecimento e a identidade estão unidos—escolhemos nosso futuro pessoal em função do que entendemos hoje. Isso sugere que uma avaliação do museu a longo prazo deverá focar o modo no qual os museus ativam o conhecimento prévio dos visitantes, abrindo novos e efetivos caminhos que levem a um aprendizagem em longo prazo." (Roschelle,1995, p.22).

Outra aproximação das teorias educativas em museus se pode encontrar no trabalho de Cazelli *et al.* (2002) no qual se apresentam as tendências pedagógicas na educação formal no Brasil e a sua influência no ensino de ciências, em particular, em museus de ciência e tecnologia. Reconhece basicamente duas tendências, a liberal cujas pedagogias tradicional e tecnicista estariam fortemente representadas em museus de ciência, e uma tendência progressista que incorpora as dimensões política e social presentes, representadas em menor medida. Tomando o Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) do Rio de Janeiro como objeto de análise, consideram quatro exposições interativas que estariam ligadas com uma tendência predominantemente cognitivista/construtivista considerando a perspectiva de concepções alternativas, a de mudanças de modelos mentais e contemplando abordagens problematizadores na dimensão sociológica e histórico cultural.

As autoras tentam delimitar uma pedagogia museal própria destas instituições reconhecidamente educativas. Baseadas na categorização de museus em três gerações de McManus (1992) as autoras propõem uma ampliação desta proposta que poderia levar a uma nova geração. Com esse fim consideram algumas tendências presentes em exposições contemporâneas que poderiam servir para nortear a concepção de novas exposições e museus. Indicam três dimensões que essa pedagogia poderia contemplar, como a negociação entre o visitante e o objeto de conhecimento científico em base a uma transposição museográfica[39] do saber de referência –-, questionam o conceito de interatividade falsamente considerado sinônimo de efetividade, tal como defendido por Falcão (1999) na sua dissertação de mestrado sobre exposições no MAST, e destacam a importância da problematização da abordagem social e

[39] Para uma análise detalhada dos conceitos de *transposição museográfica* baseada no conceito de *transposição pedagógica* de Chevallard, pode-se consultar a tese de doutorado de Marandino (2001) que analisa dessa ótica exposições de biologia de distintos museus brasileiros.

cultural da ciência e da tecnologia nestes espaços mediante a exposição de temas atuais ou polêmicos para serem debatidos pelo público.

Por sua parte Falk e Dierking (1992) acham insuficientes os referenciais teóricos da aprendizagem quando aplicados a museus, pois argumentam que alguns aspectos substanciais da experiência em museus são ignorados. Criticam especialmente a ênfase dada aos aspectos cognitivos da aprendizagem sem cuidar da totalidade e complexidade do processo. Concordam com a teoria de Gardner das múltiplas inteligências - que inicialmente diferenciava os tipos lingüista, musical, lógico/matemático, espacial, corporal, intra-pessoal e inter-pessoal, anexando posteriormente novas categorias - achando-a um referencial valioso para o âmbito museal que também permite aceitar o valor da diversidade de formas de conhecimento. A diferenciação de estilos de aprendizagem permitiriam, segundo Dierking (1991), ao pensar uma exposição fornecer distintos tipos de recursos museográficos que facilitassem uma diversidade de experiências. Outras tipologias de personalidades tem sido propostas, como as de Kolb ou Myers-Briggs que são comentadas por Hein (2001) e utilizadas para reforçar a necessidade de considerar o caráter ativo do sujeito que aprende, no caso dos museus, o visitante.

Educação e aprendizagem em museus é um tema amplo e em discussão pois distintas teorias coexistem e se manifestam através dos estudos de público desenvolvidos. É possível observar porém que as tendências dominantes nesse campo aplicadas a museus vêm da abordagem da psicologia behaviorista de grande influência nos estudos americanos desde inícios do século XX. Essa abordagem foca seu interesse na exposição, tomando como unidade de analise ao indivíduo e seus estímulos para a aprendizagem. O papel do visitante acaba sendo passivo deixando a aprendizagem dependente da resposta aos "bons estímulos" (Köptcke, 2003, p.11) apresentados na exposição. A outra tendência nos estudos de público, identificada hoje como de abordagem construtivista mas presente desde meados do século, outorga ao visitante um papel ativo na construção de sentido, considera a bagagem de interesses, expectativas e conhecimentos, seu contexto sócio-cultural e a interação com o entorno.

Linhas de pesquisa

No ano de 2001 o *Research Centre for Museums and Galleries* (*RCMG*) da *Univesrity of Leicester,* no Reino Unido, finalizou uma revisão dos estudos sobre aprendizagem em museus feitos no mundo anglo-saxão desde 1990 até 1999 (Hooper-Greenhill & Moussouri, 2002). Os

autores reconhecem dois enfoques predominantes nas pesquisas existentes chamados de *psicologista* e *cultural*. No referencial psicologista, predominante nos Estados Unidos, a visita a um museu é interpretada como uma opção de prazer individual, o ponto de vista é em geral mais positivista e trabalha com hipóteses prévias cerradas. Por sua vez, na perspectiva cultural a visita ao museu é uma atividade que pode ser entendida dentro de padrões sócio-culturais mais amplos, é onde parece haver mais interesse em desenvolver pesquisas qualitativas de um ponto de vista relativista /construtivista, de final aberto. Em um trabalho posterior Moussouri (2002) reforça a importância dessas duas tendências recorrendo a suas raízes educativas, behaviorista e construtivista respectivamente.

A categorização dos estudos de público realizado por Hooper-Greenhill e Moussouri (op.cit) destaca quais linhas estão sendo investigadas, revelando as preocupações da área manifestas na literatura em língua inglesa. A revisão, que está restrita a livros, artigos e relatórios, foi feita para museus de ciência e *science centers*, museus de crianças, de história e arqueologia, de arte, zoológicos, aquários e jardins botânicos. Identificam-se também distintos tipos de instituições que conduzem as pesquisas e dão conta da diversidade de organismos envolvidos na temática na última década: organizações governamentais (ex. *National Science Foundation*), organizações independentes ou mistas (ex. *Institute of Learning Innovation*), instituições acadêmicas (*The European Studies Research Institute*), museus e organizações profissionais (*Visitor Studies Association*), e parcerias entre universidades, museus e organizações profissionais (ex. *The Campaign for Learning Through Museums,* Londres).

O levantamento de Hooper- Greenhill e Moussouri inclui na categoria de museus de Ciência e Tecnologia os museus de História Natural, Física e Tecnologia. A maioria das pesquisas encontradas foram feitas nos Estados Unidos, em segundo lugar no Reino Unido e, em terceiro, na Austrália. Nos Estados Unidos, de antiga tradição na área, existe um maior número de estudos de aprendizagem em museus, no entanto, no Reino Unido, afirmam, esta é ainda uma área não suficientemente expandida, que em parte continua crescendo com estudos de mestrado e doutorado que raramente são publicados. Destacam que as oficinas de marketing estabelecidas nos grandes museus na última década, que fornecem dados demográficos, estão alimentando também está área.

As linhas de pesquisa citadas por Hooper-Greenhill e Moussouri (op.cit) fornecem parâmetros a partir dos quais se podem referenciar os estudos que vêm sendo realizados na área

com ênfase na educação. Nos estudos de público das últimas décadas, o foco no visitante tem permitido identificar distintas audiências (crianças, adolescentes, adultos, etc.) contemplando o tipo de contexto social da visita (famílias, escolares, etc.) gerando pesquisas específicas para as distintas categorias. As *motivações para a visita* são um dos fatores considerados pelos pesquisadores ingleses que procuram entender o que leva o público a visitar um museu. Os estudos nesta linha procuram identificar e categorizar os motivos para a escolha, sendo que é reconhecida a sua importância na qualidade da visita que será efetuada e, portanto, na aprendizagem resultante. Almeida (2005) destaca que essas pesquisas normalmente procuram a relação dos critérios de escolha de atividades de lazer, com os hábitos de consumo cultural e a companhia durante a visita. Um estudo muito referenciado neste campo, tal como afirma Almeida em seus trabalhos (1995; 2005), é o realizado por Marilyn Hood discutindo motivações de visitantes e não visitantes –entrevistados por telefone-- do Museu de Arte de Toledo, nos EUA. Hood fornece uma categorização sobre motivos de escolha de atividades de lazer que incluem o estar com outros, fazer uma atividade valiosa, sentir-se em um ambiente confortável, ser desfiado por novas experiências, ter a oportunidade de aprender algo novo ou participar ativamente. Esses critérios interagem entre si e conforme o valor a eles atribuído pode-se interpretar a freqüência de visitação a museus. Também Almeida (1995) comenta as comparações entre visitantes e não visitantes considerando diversos fatores como informação prévia, eventos especiais, o papel das crianças, a localização do museu, os valores culturais de prazer e as experiências positivas ou negativas prévias dos entrevistados foram realizadas também em um estudo de longo prazo no Canadá mostrando a influência destes fatores na escolha do museu como espaço de visita. Essa pesquisa mostrou a importancia da divulgação 'de boca" (1995, p.328) motivo que faz a Almeida realçar a importância de uma experiência museal positiva.

Macdonald[40] (1993 apud Hooper-Greenhill & Moussouri, 2002) em um estudo qualitativo no *Science Museum* de Londres identificou diversos "itinerários culturais" correspondentes a padrões culturais maiores que motivavam a visita. Para a pesquisadora, quanto maior a quantidade de itinerários que um museu qualifica maior a motivação para a visita, ligando a freqüência de visitação ao itinerário dominante. No caso da exposição analisada os itinerários eram ciclo de vida (museu como lugar que se visita em determinadas fases da vida), lugar (museu como espaço cultural que representa a localidade ou a região), evento familiar

[40] MACDONALD,S. Museum visiting, series: representations: places and identities. **Sociology and antropology Working papers**, n.1, Keele University,UK.1993.

(museu como lugar para passeio familiar), e educação (museu como instituição educativa). Em outra pesquisa que utilizou este modelo, levada a cabo em três museus do Norte da Inglaterra por Moussouri na sua tese[41] (1997, *apud* Hooper-Greenhill & Moussouri, 2002) se identificaram também outros itinerários tais como entretenimento, e a prioridade dada a cada um deles variou de um museu para outro. Para esse pesquisador as motivações são consideradas parte do conceito de *agenda* que contempla também as estratégias utilizadas durante a visita. Na pesquisa desenvolvida por esse pesquisador inglês junto a Falk e Coulson (1998), agregou-se também os fatores pragmáticos, como condições climáticas, disponibilidade de tempo, etc. que estariam influenciando a decisão da visita

Tal como afirma Almeida (2005) as motivações estão ligadas ao conteúdo das exposições e ao tipo de experiência que possibilitam. Na sua pesquisa de mestrado realizada no Museu do Instituto Butantã, em São Paulo, (Almeida, 1995) achou que o espaço é reconhecido como um espaço de lazer social para a maioria dos respondentes de entrevistas realizadas em 1994. Aprender e se divertir aparecem como duas motivações destacadas que podem ser consideradas como parte da mesma experiência (McManus, 1992; Borum, 1992; Falk *et al.*, 1998), ganhando até a denominação de "*edutainment*" (Bitgood & Shettel, 1996) ou considerados como aspectos que se contrapõem. O contexto social da visita, em especial com a família, que aparece em múltiplas pesquisas como motivação para a visita, tal como já apresentava McManus (1992), é um dos critérios que foi tomando força na área abrindo caminho a um campo crescente de estudos específicos sobre famílias como público de museus. A escolha de museus como forma de lazer educacional é comentada por Almeida (2005), no entanto, reconhece que são muitas vezes os pais que decidem a visita para passar para seus filhos o interesse por uma determinada área. Uma *survey* americana de 1980 comentada por Falk e Dierking (1992, p.15) revelava que 38% das motivações para visitar zoológicos ou instituições com animais correspondiam com o beneficio educativo esperado.

Como comentei anteriormente, os estudos de *famílias* se apresentam como uma outra linha de pesquisa importante na área e ligada ao aspecto educativo da visita. Por famílias entende-se, em geral, um grupo social com ao menos um adulto e uma criança, e as vezes com menos de 4 adultos ou 5 crianças (Falk, 1991) independentemente da existência de laços

[41] MOUSSOURI,T. **Family agendas and family learning in hands-on museums**. University of leicester, Leicester,England. A pesquisa se baseou no *Museum of Science and Industry*, Manchester (MSIM), *Eureka! The Museum for Children*, Halifax e o *Archeological Resource Centre* (ARC),York.

consangüíneos. A definição desses grupos precisa de certa amplitude para compreender a totalidade de casos que podem se apresentar. As pesquisas levantadas no estudo inglês do RCMG mostraram o papel das interações entre os membros de uma família no aproveitamento da visita e até em acompanhamentos a longo prazo através de recuperação de memórias, as quais aparecem mais ligadas aos afetos e ao contexto físico que ao entendimento. Tempos de visitação, freqüência e organização da visita, interação segundo o tipo de unidade expositiva, interação com outras famílias ou grupos de visitantes são outros aspectos considerados nas pesquisas relevadas. A existência de distintos tipos de "agendas", no sentido de expectativas, motivação e interesses, para os membros de um grupo familiar se reflete posteriormente nas memórias da visita.

Conforme as pesquisas demográficas, o público familiar é o predominante nos museus da Europa e Estados Unidos, e esses estudos vêm proliferando, como já mostrava a revisão bibliográfica de Borum *et al.* (1995), na tentativa de melhor interpretar o aproveitamento das exposições por parte dos grupos familiares. No Reino Unido, o setor do público que está tendo maior incremento é o familiar, o que tem levado os museus a considerar a família como destinatário das exposições, em particular as crianças já que as famílias escolhem aproveitar seu tempo livre em espaços sociais que ofereçam atividades para todos (Hooper-Greenhill, 1998). Denise Studart (2003; 2005), que desenvolveu sua tese sobre público familiar na Inglaterra em exposições de ciências para crianças[42], ao comentar os resultados da sua pesquisa destaca a necessidade de fortalecer no Brasil este tipo de estudo ainda pouco sistemáticos.

McManus (1992, p.175-176), baseada nas suas próprias pesquisas e nos estudos de outros reconhecidos pesquisadores como Diamond, Stevenson, Hilke e Balling refere um "modelo de comportamento familiar em visitas a museus"[43] que tenta estandardizar o que acontece com um grupo familiar em uma exposição. McManus descreve o comportamento do grupo como unidade coordenada que procura construir uma percepção de conjunto, mediada pela família, ainda que cada individuo faca a sua própria interpretação. Afirma que a decisão de ir ao museu – ou o consentimento para a visita - é tomada pelos pais e são eles que escolhem a área a visitar, sendo que as crianças podem liderar essa movimentação. Os pais identificam e dão nome aos objetos achados pelas crianças e intercambiam informação entre todos os membros do grupo. A

.[42] STUDART,D.C. **The perceptions and behaviour of children and their families in child-oriented museum exhibitions. These. Department of Museums and Heritage Studies,** University College, London. 2000.
[43] No original "*model of family museum visiting behaviour*" (McManus, 1992, p.175).

pesquisadora afirma que quanto mais harmonioso o funcionamento familiar maior o engajamento com a proposta do museu.

Para nossa realidade latino-americana os museus parecem ser mais visitados por grupos escolares que por famílias (Köptcke, 2001/2002). Porém se estudado apenas o público não escolar, as famílias aparecem como o grupo majoritário. Assim na pesquisa de mestrado de Almeida no Butantã os visitantes sozinhos apenas representavam 12 % da amostra. A mesma pesquisadora, em museus de arte em São Paulo, achou uma maior proporção de visitantes desacompanhados: 36 % no Lasar Segall, e um valor semelhante, 31%, na Pinacoteca. Com base nesses dados, Almeida afirma que eles parecem confirmar a tendência dos museus de ciência de serem visitados mais por grupos, que os museus de arte (Almeida, 2005, p.40).

A influência do contexto social na experiência museal e na educação em museus é bem defendida também em múltiplos estudos de público. A forma como ele aproveita o espaço e interage com as unidades expositivas e com o grupo, em função do tipo de grupo de visita, é foco de pesquisa neste campo. McManus (1992) cita uma pesquisa levada a cabo no final dos anos 80 no *Natural History Museum* de Londres com 1572 visitantes. Foram consideradas oito variáveis para avaliar a influência social no aprendizado: tipo de grupo; tamanho; proximidade de estranhos; espaço físico utilizado por cada grupo; uso das unidades expositivas interativas; a leitura de textos; a duração das interações verbais e das visitas como um todo. Foram considerados quatro tipos de grupos de distinta conformação: visitantes sozinhos –diferenciando por gêneros: casais; grupos de adultos e grupos com crianças nos quais diferencia famílias, grupos de crianças e de professores com alunos. As famílias com crianças e casais tendiam a permanecer mais tempo na frente das unidades de exposição sendo que as primeiras apenas pareciam ler rapidamente as informações mas conversavam mais entre si no entanto os casais tinham atitudes de leitura mais evidentes e menos interação. Grupos apenas de pares pareciam ler menos que as famílias mas ficavam mais tempo do que os professores com alunos. Esses resultados parecem coincidir com outras pesquisas como as realizadas nos EUA no *Natural History Museum* por Gottfried[44] (1979, *apud* McManus, 1992).

Os estudos *com adolescentes e adultos* são bem menos freqüentes que os desenvolvidos com famílias constituindo uma outra linha de pesquisa que segundo Hooper-Greenhill e Moussouri (op.cit) deve ser ainda mais explorada. Uma metodologia desenvolvida por Falk, o

[44] GOTTFIED,J.L **A naturalistic study of children´s behaviour during field trips to a free-choice learning environment.** PhD Dissertation, University of california, Berkeley. 1979.

Personal Meaning Mapping (PMM) para tentar medir aprendizagem de uma perspectiva construtivista, foi implementada em uma exposição de gemas e minerais *no Smithsonian National Museum of Natural Histoy* (Falk *et al.,* 1998). O *PMM* utiliza pré e post-testes achando ganhos na capacidade de descrever objetos e compreender a temática geral da exposição. Os pesquisadores destacam a multidimensionalidade da agenda dos visitantes –baseada nas suas motivações e estratégias—que influenciam diretamente a sua aprendizagem no museu, sendo que os maiores ganhos aparecem ligados àqueles que tem uma motivação educativa e de entretenimento mais forte.

A mesma metodologia foi utilizada também por Falk junto a outro pesquisador do *Institute for Learning Innovation* (Falk & Storksdieck, 2005) em um estudo na exposição *World of life* no *Califórnia Science Center* de Los Angeles com adultos maiores de 18 anos, junto a observações e entrevistas. Esse trabalho explica como o PMM se revela útil para avaliar a influência dos fatores considerados no *modelo contextual de aprendizagem* de Falk e Dierking (2000) anteriormente citado.

Muitos outros estudos nesta linha de pesquisa centrada em adolescentes e adultos estão focados no comportamento do visitante, no poder de atração e retenção das exposições, em estudo de motivações, influência da leitura de cartazes e etiquetas e em parâmetros demográficos.

As pesquisas sobre *visitas escolares* como experiência oposta à de livre escolha de visitantes casuais em museus e é uma outra linha de pesquisa. As características dos grupos, a variedade de atividades propostas, a oportunidade de interagir socialmente e de observar, a relação com o curriculum escolar e a interação entre as motivações pessoais e institucionais para a visita são alguns dos aspectos considerados neste campo que se aproxima do saber e das práticas escolares. Uma sintética revisão de pesquisas desta área na última década é apresentada por Bailey (1999) na qual destaca a importância da orientação e preparação prévia dos professores e dos alunos para o melhor aproveitamento das visitas. Em uma pesquisa realizada por Falk e Dierking (1997) recuperaram-se memórias de visitas mostrando o impacto que essas experiências escolares mantêm ao longo do tempo. Na pesquisa 128 indivíduos de 9 anos ou mais foram entrevistados para avaliar o que lembravam de suas viagens de campo com a escola. O entrevistados foram questionados sobre onde, quando, como e com quem foram e as coisas que mais lembravam da visita. Mais de 90% dos entrevistados recordavam viagens, em particular as saídas a ambientes naturais (26,6%) e 10,9% lembrava de museus de História Natural e 9,4% de

visitas a science centers. Praticamente todos lembravam de ao menos um evento ou elemento ligado à visita e 80,5% lembrava de ao menos três elementos que chamaram a sua atenção. Esses pesquisadores não acharam diferenças significativas nos distintos grupos etários, o que indica a importância dessas experiências ao longo do tempo.

Köptcke (2001/2002) em sua tese de doutorado analisou a apropriação pedagógica das exposições e o papel dos mediadores no *Muséum National d´Historie Naturelle* de Paris. Afirma que na Europa e nos Estados Unidos estes grupos apenas representam de 15 a 30 % do total de visitantes, no entanto, a grande visitação escolar em museus, tanto no Brasil quanto na Argentina, faz deste um rico campo de investigação em nosso contexto.

Muitos outros projetos e pesquisas contemplam a relação com a escola, reconhecendo a importância desta interação, ainda que muitas vezes numa ótica de complementação entre ambas instituições. O projeto *School-Museum cooperation for improving the teaching and learning of sciences* (SMEC), por exemplo, no qual participam museus de distintos países europeus, pretende colaborar com o ensino de ciências em escolas utilizando os museus como espaços de apoio para alunos e professores (Xanthoudaki, 2002).

Uma outra linha de pesquisa refere-se aos *conhecimentos prévios dos visitantes*, também chamados de idéias *naif*, idéias prévias, preconceitos ou concepções alternativas[45], que são os que norteiam a visita e a leitura que o visitante faz dela. Essas análises estão enraizadas nas pesquisas de aprendizagem de tendência construtivista, aqui já referenciadas, que se preocupam com a construção de conceitos científicos (Roschelle, 1995). Os estudos de Borum (1990), no *Franklin Institute Science Museum* da Filadélfia, se inscrevem nesta linha que tenta mostrar como e em que medida as exposições colaboram com a mudança de concepções prévias, quando essas são incorporadas no *design* das mesmas. Neste sentido colaboram também as avaliações prévias, ou *front-end evaluations* já comentadas, se elas são utilizadas para identificar concepções prévias no público alvo sobre o tema a desenvolver na exposição. Borum (op.cit) destaca, entre outros, a importância que tiveram as avaliações de Griggs no *design* de exposições mais acessíveis no *Natural History Museum* de Londres.

[45] As distintas denominações evidenciam as diferenças de concepção sobre a relação entre os conhecimentos cotidianos e os conhecimentos científicos. O termo "*misconceptions*", por exemplo, manifesta a concepção da superioridade do conhecimento científico. Nessa tese utilizarei os temos "idéias prévias" ou "conhecimentos prévios" para me referir as concepções já presentes nos indivíduos a partir das quais é possível construir novos conhecimentos.

Uma linha mais nova e em desenvolvimento crescente é a de *usuários de web sites de museus* (Soren & Lemelin, 2004) que entram em interface com os estudos provenientes do campo da educação em tecnologia, a educação à distância e à conservação de patrimônio cultural digital. Os trabalhos apresentados nos encontros *Museums and the webs* (www.archimuseum.com) realizados no Canadá e nos Estados Unidos desde 1997 têm explorado esta nova área em expansão que também já é abordada em estudos acadêmicos (Henriques, 2004). Esse campo indaga em uma nova relação públicos–museus e propõe novos debates sobre a função das instituições museais.

Em paralelo com o crescimento do campo de estudos de público ao longo do século XX e o recrudescimento da importância dos museus teve lugar a criação de novas associações, entidades internacionais, grupos de pesquisa e de profissionais em museus que foram se consolidando no pós-guerra. Assim se criou o *International Council of Museums* (ICOM) no ano 1946 e seu comitê de educação, o *Committee for Education and Cultural Action* (CECA) em 1978. No âmbito da *American Association of Museums* (AAM) formou-se em 1973 o *Education Committee* (EdCom) e uns anos mais tarde, em 1992, a *Visitor Studies Asociation (VSA).* Diversificaram-se também os grupos de universidades, museus e consultores independentes que trabalham na área. No Reino Unido foi estabelecido já em 1948 o atual *British Group for Education in Museums* (GEM)[46] e, entre os grupos acadêmicos, merece destaque o já citado *Research Centre for Museums and Galleries* (RCMG) do *Department of Museums Studies* da *University of Leicester*. No campo dos museus de ciência criou-se a *American Association of Science and Technology Centres (ASCT)* em 1973 e mais recentemente o *ECSITE*, na Europa. Na América Latina a criação em 1990 da *Red Pop* vinculada à UNESCO que atua no campo da popularização da ciência e abrange os museus de ciência, faz parte das iniciativas de consolidação e intercâmbio destas instituições. Para o caso brasileiro, nos últimos anos ocorreram seminários e workshops sobre centros e museus de ciência, realizados com apoio da Fundação VITAE e do *British Council.* Alguns destes eventos estiveram mais focados na implantação (Guimarães & Silva, 2002), outros na educação (Guimarães & Silva, 2003) e outros no *design* e construção de experimentos (Bertolletti *et al*., 2004). Um levantamento destas instituições realizado também pela Fundação VITAE (Cury, 2000) permitiu atualizar um panorama nacional destas instituições. Ainda que não especificamente focadas nos estudos de públicos estas

[46] Inicialmente foi denominado *Group for Educational Services in Museums* (Hooper-Greenhill, 1991, p.56, *apud* Hein 2001, p. 52).

iniciativas abordaram, tal como se vê em seus anais, a relação com o público e o papel educativo dos museus.

Existem algumas tentativas de criar planos de ação a longo prazo que permitiriam pesquisar aprendizagem e acompanhar os estudos de público em museus. Uma iniciativa recente é a criação do Observatório de Museus e Centros Culturais que reúne instituições culturais variadas promovendo o intercâmbio de informações e dados entre elas. Foi proposto pelo Museu da Vida do Rio de Janeiro (RJ) e é fruto da colaboração com o Departamento de Museus do IPHAN, o Museu de Astronomia e Ciências Afins (RJ) e a Escola Nacional de Ciências Estatística e outras instituições museais parceiras. O Observatório visa construir dados sobre visitantes e práticas de visita que possam ser compartilhados e comparados entre as instituições participantes. Atualmente está sendo desenvolvida uma pesquisa sobre o perfil/opinião de visitantes que consiste no primeiro esforço entre as instituições parceiras. Programa-se fazer essas pesquisas de dois em dois anos. Através do uso de questionários anônimos aplicados ao público avulso maior de 15 anos, esta pesquisa pretende caracterizar os contextos pessoal e social dos visitantes, resgatando opiniões e expectativas e procurando compreender como a visita aos museus e centros culturais se situam entre outras práticas culturais[47] .

Asensio e Pol (1996) categorizam como "estudos sistemáticos" os trabalhos que se alimentam de dados de outros estudos para conformarem um corpo organizado. Um exemplo nos Estados Unidos de instituições que realizam esse tipo de trabalho são o *Institute of Learning Innovation* de Annapolis, Maryland que já organizou três conferências que reuniram especialistas da área, e o *International Laboratory for Visitor Studies*. Também o *Museum Learning Collaborative* da Universidade de Pittsburgh (1997-2003), projeto nacional que reuniu pesquisadores da área de aprendizagem em contextos informais para, de uma perspectiva sociocultural, desenvolver um programa de pesquisa conjunta. O Observatório permanente dos públicos (OPP) criado pela Direção de Museus da França é um outro exemplo de estudos que conformam grandes bases de dados.

O modelo de aprendizagem contextual

A partir da publicação do livro "*The museum experience*" de Falk e Dierking (1992) que apresentava a complexidade da experiência em um museu do ponto de vista do visitante, esse termo ficou associado ao modelo de aprendizagem proposto por esses autores e que servirá de

[47] Questionários e Caderno de Campo da pesquisa piloto do Observatório de Museus e Centros Culturais realizada em 2005. Material não publicado.

referencial nesta pesquisa. A relação entre a experiência museal dos visitantes e a dimensão educativa destas instituições tem inspirado múltiplas pesquisas. Porém, cabe destacar que, anteriormente, Shettel (1973) já fazia uso do termo "museum experience" de um modo mais amplo para referir-se à soma total das impressões que uma pessoa acumula ao longo do tempo, em relação aos museus.

Baseado na análise de centos de pesquisas sobre educação e museus, Falk e Dierking, pesquisadores de longa trajetória na área elaboraram um modelo descritivo da aprendizagem nessas instituições que foi chamado originalmente "modelo de experiência interativa"[48] (Falk & Dierking, 1992). Esse modelo representa apenas uma forma de se aproximar da compreensão do complexo processo de aprendizagem de livre escolha que acontece nos museus. Nesse modelo o aprendizado é entendido como o processo/produto da interação dos contextos *pessoal*, *sócio-cultural* e *físico* do visitante. Falk e Dierking consideram esses contextos como "janelas" a partir das quais pode-se tentar interpretar a experiência museal a partir da perspectiva do visitante. Este modelo, que salienta o caráter individual e contextual do aprendizado, destaca a importância da mediação sócio-cultural e a necessidade de considerar a totalidade do espaço no processo de aprendizagem. Foi apresentado para ser utilizado como referencial para planejar exposições e programas. Após trabalhar em museus com este modelo por quase uma década, esses autores chegaram a conclusão de que uma quarta dimensão, o *tempo,* deveria ser necessariamente incorporada. Esta dimensão é substancial ao considerar uma característica fundamental da aprendizagem: *"Para compreender a aprendizagem, qualquer que seja, se requer um olhar a longo prazo"* (Falk & Dierking, 2000, p.10) dizem, já que nada se aprende em um momento, só através do tempo. É um processo a longo prazo, necessário para a geração de sentido e a construção de pontes entre os conceitos incorporados. Por isso, afirmam, que toda aprendizagem é cumulativa e vai sendo construída a partir de fontes complementares tais como a escola, a televisão, os brinquedos, os jornais, etc. entre as quais destacam-se os museus. A idéia de aprendizagem a longo prazo em museus vem sendo pesquisada por esses autores desde 1984 registrando memórias de visita através de entrevistas em profundidade (Falk & Dierking, 1995), entrevistas telefônicas e a conjunção de distintos métodos, como o da lembrança estimulada que recorre ao apoio de registros de alguma atividade da qual se participou (fotografias, vídeos, etc.) para recuperar as memórias da visita, tal como feito no MAST e no Museu da Vida de Rio de

[48] *Interactive experience model*

Janeiro (Falcão & Gilbert, 2005). Outros pesquisadores como McManus e Stevenson também desenvolveram pesquisas nessa linha coincidindo na persistência das memórias das visitas a museus e no forte caráter afetivo dessa lembrança. Muitos destes estudos refletem o impacto das visitas a museus na infância, e seu caráter memorável baseado no contexto social, às vezes familiar, às vezes sem companhia e no ambiente diferente do cotidiano (Hein, 2001) .

Este modelo de aprendizagem em museus é intrinsecamente dinâmico. Numa perspectiva construtivista o conhecimento vai se construindo progressiva e dinamicamente em contextos que mudam permanentemente, sendo o indivíduo envolvido agente dessas mesmas mudanças. A aprendizagem é, assim, um diálogo permanente com o contexto através do tempo que fica representado na **Figura 1.2.**

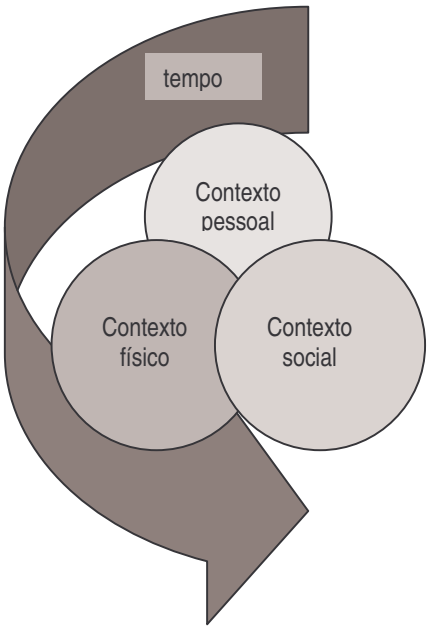


Figura 1.2- Modelo contextual de aprendizagem. Adaptado de Falk e Dierking (2000)

Estes autores americanos explicam assim a dinâmica deste modelo:

"Um (...) jeito de pensar sobre este modelo é considerar a aprendizagem como algo que se constrói ao longo do tempo, que se vai construindo, por etapas. Porém, ainda este modelo não reflete fielmente o verdadeiro dinamismo do processo, pois ainda as mesmas etapas, não são

estáticas ou necessariamente permanentes. Todas as etapas, particularmente as primeiras, interagem e influenciam em forma direta a forma das futuras capas; o aprendiz forma, quanto é formado pelo seu contexto." (Falk & Dierking, 2000, p.11).

Da perspectiva deste modelo a pergunta: "o que é que o indivíduo aprende como resultado da visita ao museu e de percorrer a exibição", tão comum para os museus preocupados com seu papel educativo perde seu sentido. Uma boa pergunta seria: "*De que jeito esse museu, exposição ou palestra contribui com o que alguém já sabe, crê, sente, ou é capaz de fazer?"* (Falk & Dierking, 2000, p.12).

Baseados em suas pesquisas em museus, Falk e Dierking salientam alguns fatores que influenciam a aprendizagem. No modelo original de 1992 eram oito fatores os salientados que foram desdobrados em onze (Ilinet, 2002)[49], tal como menciono na introdução desta tese, e como também fica manifesto no trabalho de Falk e Storksdieck (2005).

Contexto pessoal

1- Motivação e expectativas: Como visto ao falar de linhas de pesquisa, tentar desvendar as motivações e expectativas dos visitantes de museus vem sendo uma das linhas de pesquisa de público mais explorada. Motivações e expectativas são reconhecidas como a "agenda" do visitante e múltiplas pesquisas vem demonstrando a importância que adquirem no aproveitamento da visita (Falk *et al*., 1998) e da experiência museal. Experiências prévias, antigas ou recentes, nessa instituição ou em outra, alimentam essas agendas. As informações prévias sobre o museu baseadas nas propagandas, no imaginário coletivo, na valoração social do espaço, no conhecimento prévio das suas exposições e nas referências pessoais sobre o lugar a visitar são alguns dos fatores que influenciam diretamente a conformação dessas agendas.

No caso de grupos escolares, ou de visitantes não espontâneos em geral, a escolha do espaço a ser visitado responde a uma eleição de um outro –professor ou responsável--que procura um determinado fim. Falk e Dierking (1992) afirmam que nesse processo há uma interação de agendas e comentam outras pesquisas que têm mostrado o valor da orientação prévia nos ganhos cognitivos da visita de escolares o que indicaria a importância do trabalho prévio à visita que pode ser realizado na escola

[49] Para versões anteriores do modelo consultar Falk e Dierking, 1992 e 2000.

2-*Conhecimentos e crenças prévias:* Desde um enfoque construtivista que valoriza as idéias prévias na construção de conceitos científicos estes pesquisadores entendem que o aprendizado individual nos museus também se baseia nelas. Considerando a diversidade de público que visita um museu e a heterogeneidade de conhecimentos e crenças, a diversidade de estilos de aprendizagem fica claro que não é possível desenhar uma exposição que seja igualmente aproveitada por cada indivíduo sendo que a experiência, sempre vai ser pessoal. O museu precisa considerar os conhecimentos comuns sobre um tema, as idéias prévias já identificadas em pesquisas para trabalhar tendo-as como suporte para o design das suas exposições. Neste aspecto contribuem grandemente as avaliações prévias já comentadas, assim como as pesquisas provenientes do ensino de ciências.

3- *Interesses* - Estes pesquisadores referem-se ao interesse psicológico que inclui atenção, curiosidade e engajamento cognitivo e emocional com uma tarefa, condições necessárias para a aprendizagem.

4- *Livre escolha e controle:* Falk e Dierking (2000) destacam esta característica como o diferencial do museu em relação a outras instituições. A possibilidade de controle da própria experiência de aprendizado está dada em especial pelo controle do tempo e da escolha do que se quer ver. Curiosidade, desejo e novidade são os motores dos percursos auto-guiados que se analisam nas pesquisas de público através de observações diretas ou registro fílmico. Esses autores destacam a importância da livre escolha nos museus de crianças onde se lhes permite vivenciar uma experiência, em parte, auto-controlada invertendo os roles de decisão com os adultos acompanhantes.

Contexto sócio-cultural

5- Mediações intra-grupais: As pesquisas de público mostram que a maior parte dos visitantes dos museus vão em grupo e destacam como as interações intragrupais favorecem a aprendizagem. Assim os museus são valorizados como ambientes propícios para a aprendizagem já que "*são locações (settings) sociais que encorajam a aprendizagem em grupos. De fato, quase todas as atividades dentro dos museus são altamente mediadas socialmente, e envolvem agrupamentos sociais da escolha do visitante"* (White & Barry, 1984, *apud*, Gaspar, 1993, p.92).

Muitos estudos têm sido feitos nas últimas décadas na área das interações sócio-culturais constituindo, hoje, uma das áreas de pesquisa mais ativas na educação em museus (Falk &

Dierking, 2000). Neles se registram as interações verbais e gestuais, se analisam os papéis assumidos pelos diferentes membros da família e se tenta definir modelos de comportamento destes grupos.

Diamond, pesquisadora da área, falando dos museus de ciência assinala que "*os visitantes, em geral, vem aos museus de ciências em grupos que se mantém juntos e proporcionam uma extensa e recíproca influência em suas interações com as exibições. O ensino ocorre como um aspecto fundamental dessas interações espontâneas entre familiares nos museus de ciência. Elas são utilizadas como una ajuda a aprendizagem, servindo para tornar mais acessíveis tanto o "feedback" sensorial dos objetos e fenômenos apresentados nas exposições, como a informação simbólica (escrita ou figurativa) dos cartazes. Não somente proporcionam informações sobre as exibições como também influenciam na disposição das pessoas enquanto interagem, e finalmente aprendem, através dos objetos e fenômenos"* (Diamond, 1988, *apud* Gaspar, 1993, p.91).

As pesquisas de visitas escolares conduzidas por estes pesquisadores encontraram uma relação entre as interações entre pares e a novidade do espaço visitado (Falk & Dierking, 1992). O contexto social é um dos fatores mais lembrados em pesquisas específicas de memórias de visitas a museus (Falk & Dierking, 1995).

6-Facilitadores : A interação com os guias, docentes e mediadores em geral pode facilitar ou dificultar o aprendizado do visitante. Falk e Dierking salientam a importância do papel de mediação e não de reprodução de informações. A capacitação do pessoal do museu e dos professores para desempenhar adequadamente este papel é entendida como essencial. Para o caso dos museus de ciências, Cazelli *et al.* assinalam que: "*Por um lado, as exposições não podem depender de monitores para ser compreendidas, mas por outro, talvez seja a mediação a melhor forma de obter uma aprendizado mais próximo do saber científico apresentado e do ideal dos elaboradores. São os objetivos da exposição que definem as formas de mediação com o público"* (2003, p.101).

Múltiplas pesquisas reconhecem a complexidade desta tarefa e assinalam que requer uma dimensão especial do saber, "o saber da mediação" (Queiroz *et al*., 2002). Este saber envolve, outros três: os compartilhados com a escola, os compartilhados com escola no que dizem respeito à educação em ciência, e os saberes mais próprios de museus. O mediador, ressaltam estes autores, "*transita entre vários mundos*" que se conjugam na sua tarefa: o da ciência, o dos visitantes e o dos organizadores da exposição.

7- Cultura: Este modelo considera que a aprendizagem se constrói também sobre o conhecimento da sociedade e nos valores nos quais o visitante está inserido. A prática de visitação de museus é analisada como um hábito cultural, e o leque de interpretações dos discursos expositivos de um museu estará indissoluvelmente afetado pelo contexto social do visitante.

Contexto físico

8- Orientação e Indicadores: As pesquisas de público mostram que a segurança para se movimentar em um espaço desconhecido e a possibilidade de organizar o percurso a realizar cria as condições para um melhor aproveitamento da experiência (Falk & Dierking, 1992). Esta informação pode ser oferecida com antecedência e reforçada no mesmo espaço museal mediante indicações do tipo topográfico, organizativo ou conceitual. Pesquisas em museus mostram que a sensação de acolhimento, tanto físico quanto psicológico, é imprescindível para a construção de uma boa experiência museal (Hein & Alexander, 1998). A orientação física tem se mostrado como condição substancial para permitir um engajamento afetivo com a visita, sendo que alguns estudos mostram que os visitantes procuram primeiro se localizar e atender suas necessidades mais concretas para depois mergulhar nas exposições (Hein, 2001) .

9- Ambiente: O ambiente como um todo (o tamanho, o conforto, as cores, a limpeza, o som ambiente, etc) é considerado fundamental para favorecer ou dificultar a aprendizagem pois influencia fortemente a experiência. As pesquisas de memórias de visitas a museus destacam o ambiente como um dos fatores mais lembrados (Falk & Dierking, 1995).

10- *Design*: já as primeiras pesquisas de público mostraram a importância do design das exposições na experiência museal e acharam o conforto do visitante como um fator fundamental. Também a função pedagógica do museu é construída com base na narrativa proposta e a forma com que esta é explicitada (Hooper-Greenhill, 2000). O design de textos e etiquetas e a efetiva leitura que deles fazem os visitantes tem sido especialmente considerada por pesquisadores da área (Coxall,1996; Serrell,1996) mostrando a sua influencia na experiência museal (Hirschi & Screven,1988; McManus, 1990). A construção de espaços onde o visitante pode "mergulhar" (ambientes de imersão), as experiências interativas, a utilização de cores, luzes e sons permitem vivenciar de maneira significativa a exposição. A consideração dos fatores ergonômicos no design das exposições é crucial.

11- Experiências externas: aceitando que o aprendizado não respeita limites institucionais nem temporais, entende-se que o visitante começou seu processo de aprendizado muito antes de entrar no museu e vai continuar completando-o fora dele. Tais experiências são consideradas tão críticas quanto à própria experiência museal. Destaca-se a importância dos museus criarem matérias e recursos que complementem a visita, tais como guias, apostilas, jogos ou *web sites* fornecendo assim elementos de continuidade.

Neste trabalho foco a atenção no público espontâneo -familiar ou individual-- e não escolar, que percorre o *Museu de La Plata*; e adoto o enfoque de "aprendizagem de livre escolha" como referencial para interpretar as relações dos visitantes com as exposições paleontológicas. Assim, entendo a aprendizagem como uma mudança na maneira de ver, pensar, atuar e perceber o mundo, como um processo contínuo, a longo prazo, que acontece em todo lugar, que envolve outros e que está guiado pelos interesses, necessidades e conhecimentos prévios do indivíduo e indissoluvelmente associado às experiências pessoais. O modelo de aprendizagem contextual, que identifica os fatores que influenciam individual e coletivamente a aprendizagem e a construção de sentido na experiência museal será retomada para uma análise das exposições paleontológicas e da experiência de seus visitantes no *Museo de La Plata* à luz deste referencial. O modelo de interação servirá para repensar o diálogo existente no espaço das exposições paleontológicas.

Antes disso, no próximo capítulo vou apresentar o *Museu de La Plata* e as suas exposições paleontológicas através de um histórico que permita ver como elas foram criadas e mantidas ao longo do tempo.

CAPÍTULO 2

O *MUSEO DE LA PLATA*: UM NOVO TEMPLO PARA A PALEONTOLOGIA

O *Museo de La Plata,* localizado em cidade homônima e capital da Província de Buenos Aires (Argentina), é objeto e cenário deste trabalho. Neste capítulo comentarei o processo de conformação de suas exposições paleontológicas e como foram se transformando ao longo da história institucional. Também o Museu, como um todo, necessita ser apresentado para que se compreendam estas exposições em seu contexto, salientando especialmente as idéias com que nasceu e se consolidou esta instituição. São estes princípios que nortearam, e continuam a nortear, ao menos na retórica institucional, o percurso mais que centenário do Museu.

A proposta deste capítulo é reconstruir o caminho que levou às exposições paleontológicas apresentadas ao público até o ano de 2005, e mostrá-las no contexto museal em que estão inseridas. Farei uma apresentação da sua museografía[50] refletindo sobre os processos de concepção e montagem e sobre o dialogo com a narrativa proposta pela instituição focando especialmente como elas são apresentadas pelas mídias institucionais.

A dispersão de materiais e a falta de registro de alguns anos de história institucional me levaram à procura de fontes complementares – documentos, bibliografia, fotos, entrevistas e até conversações informais--- que me permitiram reconstruir a concepção e conformação das exposições. Muita informação aqui utilizada estava contida em arquivos pessoais, desorganizada e guardada como restos de projetos ou em trabalhos já ocorridos em diversos lugares do Museu. Para os dois últimos períodos propostos, mais próximos ao nosso tempo presente, foi possível indagar não apenas documentos e fotos mas também realizar entrevistas pessoais com os atores destas reformas. Fragmentos de algumas dessas entrevistas foram transcritas nesta tese, servindo para nutrir a minha pesquisa e construir a interpretação desse percurso. Entretanto, algumas outras entrevistas e conversas gravadas não serão citadas por respeito à preservação da privacidade de seus autores. Cabe salientar e agradecer aqui a boa disposição e o interesse demonstrado pelas pessoas que, de forma desinteressada, me facilitaram as informações. Como já

[50] Utilizo neste trabalho o termo *museografía* por ser ainda o mais usual. Entretanto, poderia ser sustituido por *expografia*, termo que começa a ser utilizado para definir as atividades relacionadas à concepção e realização de exposições, enquanto *museografia* englobaria todas as operações de tratamento dos objetos no museu, como preservação, documentação, e também exposição.

foi dito, as próprias autoridades do Museu também apoiaram a realização desse trabalho desde o primeiro momento e me facilitaram materiais e espaço físico para a sua realização. A recriação do Arquivo Histórico do Museu nos últimos anos vem permitindo, como comentado na introdução, recuperar e armazenar em condições adequadas documentos até agora espalhados. Esta pesquisa também poderá colaborar com a sistematização de dados institucionais até o momento dispersos.

2. 1- O *Museo de La Plata*, um museu de História Natural.

O *Museo de La Plata* se configura até hoje como um Museu de História Natural, um herdeiro das tradições de museus com essa classificação. Constituído como tal nos fins do século XIX, mantém características próprias dos grandes museus criados nesse contexto. Para aproximar-me, então, à história institucional, estudar os processos de construção de suas exposições paleontológicas e indagar sobre a leitura que seus visitantes fazem dessas exposições, considerarei o *Museo de La Plata* como um museu de História Natural.

Durante o século XIX, os museus de História Natural europeus operaram como referentes para os novos estados independentes de América Latina (Lopes & Podgorny, 2000). Durante o século XIX ocorreu uma expansão sem precedentes dos museus de História Natural, os quais se converteram em verdadeiras "catedrais da ciência" (Sheets-Peenson, 1988) por reunirem uma tríplice função: a de templo, laboratório e teatro (Cabrera, 1999). Constituíram-se em depósitos dos novos "tesouros": as coleções do mundo natural. Como "templos profanos" recebiam doações de seus fiéis para incrementar o patrimônio nacional e contavam com espaços diferenciados para o público e as coleções. Transformando-se em locais de investigação que permitiam esquadrinhar a ordem da natureza, serviram de cenários onde o grande público podia contemplar as maravilhas naturais não só através das exibições, mas também das variadas estratégias de divulgação implementadas. A "ordem" do mundo exterior era replicada nos museus desde uma ótica predominantemente progressista (Ruse, 1996), que fazia acreditar no conhecimento do mundo real através da ciência e, no campo da História Natural, no aperfeiçoamento permanente das formas vivas.

A conformação e expansão desses museus na América Latina, e especialmente no Brasil, vem sendo pesquisada por Maria Margaret Lopes (1997b) e em estudos comparativos com

museus da Argentina e de outros países do continente (2001b; 2003a; 2003b). Também Podgorny vem contribuindo com esta temática desde 1995, centrando algumas de suas pesquisas no *Museo de La Plata* e em trabalhos conjuntos com Lopes (Lopes & Podgorny, 2000). Estes trabalhos ajudam a entender a consolidação das atividades científicas e seus processos de institucionalização na América Latina. Este conjunto de pesquisas, que se somam a novas reflexões na área, servem de referencial para este trabalho. À respeito do crescimento desta área de pesquisa, Lopes afirma:*"Nos últimos anos também os museus de história natural têm sido objeto de numerosas investigações baseadas em enfoques relacionados aos empreendimentos de ordenamento e domesticação da natureza dos séculos XVIII e XIX, que configuram a História Natural enquanto disciplina moderna. Mesmo assim, até recentemente muito poucos historiadores se ocuparam em recuperar os fragmentos das memórias e amnésias dessas instituições, que também na América Latina exerceram papéis centrais na construção das ciências naturais*" (Lopes, 2001b, p.56).

As origens do Museu

O *Museo de La Plata* foi fundado no final do século XIX, no momento de consolidação da nação argentina em que os museus, assim como outras instituições científicas, tiveram um papel substancial na criação da identidade nacional e na institucionalização das ciências, como revelam as pesquisas de Lopes no *Museo Público de Buenos Aires* (2000; 2001b) e as de Podgorny em La Plata (1995; 1998). A origem do *Museo de La Plata* e seus primeiros anos de existência têm sido os temas mais abordados em pesquisas históricas, se destacando entre elas o estudo comparativo de Sheets-Pyenson (op. cit.) e os trabalhos conduzidos pelos pesquisadores argentinos Irina Podgorny (op.cit) e seus orientandos Susana Garcia e Maximiliano Farro.

Por sua vez, na bibliografia oficial do Museu são os tempos da sua fundação os mais abordados nos materiais institucionais e naqueles editados com o apoio da *Fundación Museo.* Cabe destacar entre eles o livro escrito por Mario Teruggi (1994a), geólogo e diretor da instituição em várias oportunidades (vide **Quadro 1** em Anexo), intitulado *"Museo de La Plata, 1888-1988. Una centuria de honra"*. Ao rememorar-se os primeiros tempos da instituição, as referências estão centradas no seu idealizador Francisco Pascasio Moreno, que também foi seu diretor até 1906, e nas suas idéias e obras. Naturalista autodidata, Moreno (1852-1919) foi reconhecido como um dos primeiros exploradores da Patagônia argentina e sua intervenção nos

conflitos sobre a delimitação dos territórios entre Chile e Argentina determinou sua denominação como perito em 1896. Suas múltiplas atividades a favor da consolidação da nação, a criação dos *Parques Nacionales*, suas ações filantrópicas e sua atividade como deputado nacional deram renome a Moreno e transformaram-no num *herói* nacional. Numerosas obras e artigos dão detalhes sobre a sua biografia e, algumas[51], foram escritas por pessoal do próprio Museu. Um outro aspecto abordado em forma recorrente pela bibliografia oficial é o prédio do Museu, as condições de sua construção e as concepções arquitetônicas que o definiram. Estas duas imagens, Moreno e o prédio do Museu, serão mantidas ao longo do tempo pela instituição como símbolos referenciais de sua gloriosa condição de surgimento.

A instituição reconhece sua origem no *Museu Antropológico e Arqueológico de Buenos Aires*, fundado por Moreno[52], em 1877, e cuja coleção passou a constituir o seu primeiro acervo. Podgorny reflete que "*quizás debido a la identidad del coleccionista-promotor-organizador de estas colecciones-instituciones y a la propia versión que el mismo Moreno gustaba relatar de la génesis de los museos (Moreno,1890a), en la historiografía de las ciencias en la Argentina cada colección-institución fue entendida como germen de la que la sucedió. La asociación entre Francisco Pascasio Moreno y el Museo de La Plata es tal que las crónicas sobre el segundo se han estructurado en estrecha vinculación con la biografía y etapas vitales del primero. Así la niñez, juventud y madurez de Moreno son equiparados a momentos también vitales del Museo de La Plata según el estado de sistematicidad que tenían las colecciones."*(Idem,1995, p. 90). Como mostro mais adiante, a associação da origem do *Museo de La Plata* com o pequeno museu de Moreno justificou, em 1977, que fosse essa a data considerada como referência para os festejos do centenário do *Museo de La Plata* (Cingolani, 1977).

A década de 1880 na Argentina foi uma época de otimismo onde a nação crescia, povoava e organizava-se. Com a federalização da cidade de Buenos Aires em 1880 foi fundada, dois anos depois, a cidade de La Plata, construída especialmente para ser a capital da Província de Buenos Aires. Várias instituições foram transferidas à nova e custosa cidade que se levantou no meio da pampa. Depois de algumas disputas com o então *Museo Público de Buenos Aires*[53] (Podgorny,

---

•[51] FASANO,H.L. **Perito Francisco Pascasio Moreno, Un héroe civil**. La Plata: Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno", 2002. RICCARDI, A. C. ***Las ideas y la obra de Francisco Pascasio Moreno***. Fundación Museo de La Plata. La Plata: Francisco Pascasio Moreno, 1989.

[52] Decreto Provincial de 17 de outubro de 1877.

[53] Hoje denominado *Museo Argentino de Ciencias Naturales de Buenos Aires, Bernardino Rivadavia.* Foi fundado em 1823 como *Museo del País* por Bernardino Rivadavia, *Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores* da época.

1998; Lopes, 2000; Lopes, 2001b), o *Museo Antropológico* dirigido por Moreno foi transferido para La Plata. O apoio entusiasta do governador Carlos D'Amico acelerou de tal forma a mudança que em apenas um mês se começou a construção de um edifício monumental (Sheets-Pyenson, 1988) sob responsabilidade do *Ministerio de Obras Públicas* da Província. Conforme esta pesquisadora, a grandiosidade deste prédio, assim como a de outros edifícios públicos que estavam sendo construídos na cidade em formação, respondia à intenção de representar a importância do extenso território da Província.

Em outubro de 1884 se assentaram as bases do *Museo General de La Plata* no bosque da cidade[54], parque público no qual se concentrariam outras instituições que fundaram a nova capital: o *Observatorio Astronómico*, a *Facultad de Agronomia y Veterinaria* e a *Escuela de Artes y Oficios*. A sua primeira inauguração foi em 20 de julho de 1885, mas precisando justificar a grande obra, várias inaugurações se sucederam na medida em que se abriam novas salas. A galeria paleontológica parece ter sido liberada ao público em 22 de abril de 1887 (Teruggi, 1994a). A inauguração oficial do Museo só aconteceu mais de um ano depois, em 19 de novembro de 1888, na data de aniversário da cidade (Torres, 1927), e a sua habilitação completa ocorreu apenas em 1889 (Morosi, 2004). O ano de 1888 foi reconhecido como data oficial de abertura, motivo que levou a novos festejos institucionais em 1988, onze anos depois do primeiro festejo do centenário de 1977.

O projeto arquitetônico do monumental prédio (**Foto 2.1**) foi realizado pelo engenheiro alemão Carlos Heynemann e o arquiteto sueco Enrique Aberg, e respondia a um estilo neoclássico com elementos jônicos e coríntios nas fachadas e com pinturas de *"caracter americano arcaico*" em seus muros (Moreno 1890-91a, p. 40). Cultuando aos grandes homens da ciência colocaram-se os bustos de alguns deles na frente do prédio[55]. Assim ergueu-se o "*templo griego en la pampa lisa"* (Podgorny, 1995, p. 90) que, como revelou a pesquisa realizada por

[54] A idéia original em La Plata era construir um pólo cultural formado por uma Biblioteca, um Arquivo Geral e o próprio Museu afirma Morosi (2004). Por sua vez, Moreno tinha sido designado membro da comissão de construção de edifícios da nova capital e, a partir de então, conseguiu mudar o projeto para construí-lo no bosque, tal como correspondia às tendências urbanísticas da época (Morosi, op.cit). Moreno sonhava também com a criação, na mesma área, de um zoológico e de um jardim botânico cujo conjunto desse um "*aire balsámico á los pulmones de los habitantes de La Plata y no poca luz útil á sus espíritus*" (Moreno, 1890-91a, p. 40).

[55] As esculturas presentes em 1890 eram as de Aristóteles, Lucrécio, Descartes, Buffon, Lineo, Cuvier, Lamarck, Humboldt, Darwin, Owen, Broca e Burmeister. A idéia original contemplava colocar algumas outras de *"sabios y viajeros*" (Moreno, 1890-91a, p. 40) que trabalharam na Argentina, mas esse plano nunca se concretizou. Todos eles, assim como a figura alegórica à Ciência e os tigres dente-de-sabre da entrada foram feitos pelo escultor italiano Víctor de Pol (1865-1925).

Sheets-Pyenson (1988), foi um dos edifícios mais custosos da nova capital[56]. A grandiosidade dos prédios construídos na nascente cidade foi motivo de admiração na época, tal como assinaldao por Sarmiento[57] (Podgorny, 1997a). O caráter monumental do *Museo* afirmava seu sentido de sustentar o futuro promissório da nova nação: *"La proyección hacia el futuro era la promesa de iluminación que el mismo museo encarnaba."* (Podgorny, 1995, p. 91). Pensado para ser uma entidade de pesquisa e de educação, Moreno dotou o Museu de sua primeira coleção: quinze mil exemplares de fósseis e restos arqueológicos, material que resultou pequeno para as dimensões do edifício de três andares e um subsolo de 135 metros de cumprimento por 70 metros de largura. Mas as coleções foram crescendo à medida que se conseguiram fundos, se intercambiaram objetos e se realizaram campanhas de coleta pelo interior do país. As viagens de campo, em especial aqueles à *"terra incógnita"* (Lopes, 2001a), da Patagônia nutriram o Museu e as controvérsias científicas que consolidaram as ciência paleontológicas no fim do século XIX. O Museu como instituição de pesquisa e preservação se constituiu na salvaguarda da riqueza paleontológica e arqueológica do território (Podgorny 1995; 1998).

Moreno deu um caráter sul-americano ao Museu salientando a necessidade de reconstruir a história austral e se diferenciando do mundo do norte: *"Hay que rehacer en todo el pasado biológico austral americano, y para llevar á cabo este trabajo, una de las obras mas simpáticas del museo será también la de divulgar por medio de representaciones fidelísimas lo que hayamos reunido de ese pasado, para que todos los estudiosos de aquí y de los países lejanos contribuyan á la labor comun, que es la reconstrucción del árbol de la vida austral, árbol própio é independiente del nacido y crecido en el hemisferio opuesto"* (Moreno, 1890-91a, p. 41).

"The new museum idea"[58]

Como foi dito na introdução deste trabalho, os intercâmbios e as comunicações internacionais que os museus estabeleceram ente si no final do século XIX são reconhecidos como o "movimento dos museus" (Lopes, 1997b). Entre esses múltiplos intercâmbios, referenciais e modelos também foram compartilhados e adotados por instituições locais. Nesse

[56] O custo do prédio foi de $300.000.-, vinte vezes a mais do prédio do Observatório Astronômico construído a poucos metros (Sheets-Pyenson, 1988, p.65).
[57] Ex-presidente de la república que tinha participado com seu discurso da inauguração oficial do Museu em 1885.
[58] Este item está baseado no artigo de Lopes, M. M. e Murriello, S.: "Este estúdio encierra todo el plan de nuestro museo": ciências e educação em museus no final do século XIX". **História, Ciências, Saúde- Manghuinhos** . Rio de Janeiro, RJ, Brasil, v. 12, p.13-30. 2005. (Museus e Ciências. Suplemento). No artigo se encontra uma análisis mais detalhado das idéias de Flower que influenciaram a Moreno.

contexto fizemos uma análise (Lopes & Murriello, 2005), aqui recuperada parcialmente, sobre o discurso com o qual William Flower inaugurou sua presidência da assembléia da *British Association for the Advancement of Science*. Esse discurso do então diretor do *Departament of Natural History* do *British Museum* (1884-1898), foi pronunciado em 11 de setembro de 1889, em Newcastle-Upon-Tyne (1890). Esse discurso foi publicado por Moreno no primeiro número da *Revista del Museo de La Plata* com o nome "*Los museos de História Natural*"[59] (Flower, 1890-91). Na mesma revista, no artigo "*Rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo*", Moreno explicita que buscou seguir em sua proposta museológica as propostas de organização de Flower evidenciando assim o sentido dessa publicação. No contexto local das disputas científico-institucionais entre os naturalistas argentinos, Florentino Ameghino[60] também comentaria o discurso de Flower na seção *'Revista Crítica y Bibliográfica*' de sua *Revista Argentina de História Natural*, em abril de 1891, aproveitando para criticar as ações de Moreno (Lopes& Murriello, 2005).

O ideal de Moreno era consolidar um museu tal qual Flower descrevia em seu discurso. "*Este estudio encierra todo el plan de nuestro museo"*, afirmava Moreno em seu artigo "*Rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo*" destacando a influência marcante do trabalho de Flower como curador do *Real College of Surgeons* de Londres, em sua proposta de museu (Moreno, 1890-1a, p. 29). Durante sua permanência na Europa em 1880, Moreno conheceu Flower e encantou-se com seu trabalho na organização do museu, na preparação dos objetos, reconhecendo na primeira publicação do *Museo de La Plata* que *"su obra me abrió los ojos*

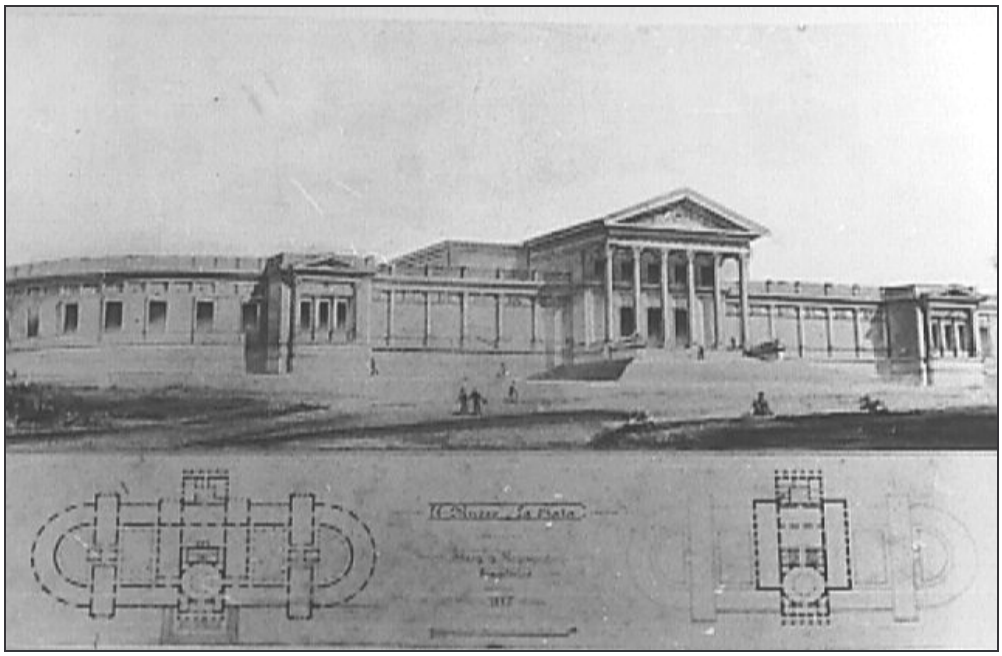
[59] Dentro do movimento de intercâmbios que caracterizou a época, o artigo de Flower foi traduzido para o francês em 28 de setembro de 1889 - uma semana depois do seu pronunciamento -, na primeira página da seção *"Enseignement des sciences",* da *Revue Scientifique (Reveu rose*) (Flower,1889) ,uma das principais revistas de divulgação científica francesa da épocaTambém foi traduzido para o espanhol, para sua publicação por Moreno, diretamente da versão publicada no Times de Londres - no dia seguinte de seu pronunciamento--, o que dá um outro indício da amplitude de sua divulgação. Em 1898, o próprio Flower reproduziu esse artigo com o nome "Museum Organization" na abertura do livro que editou a (Flower, 1996).

[60] Florentino Ameghino (1854-1911) foi um destacado paleontólogo argentino que trabalhou junto a Moreno nas etapas iniciais do *Museo de La Plata* como Subdiretor e Secretário (7/1886-2/1888), até que seus desentendimentos determinaram seu afastamento da instituição. Junto a Florentino sempre esteve seu irmão Carlos, responsável pelos trabalhos de campo. Tal como explicita Podgorny (2000 c), que já abordou em seus trabalhos a vida do "sábio" (Podgorny, 1997; Farro & Podgorny, 1998), existem múltiplos escritos sobre Ameghino e sua vasta produção científica focados em diferentes perspectivas. Ver, entre outros: CABRERA, A. **El pensamiento vivo de Ameghino**. Buenos Aires: Losada, Biblioteca del Pensamiento vivo, 1944; e AMBROSETTI, J.B. 1912 **'Doutor Florentino Ameghino — 1854-1911'.** Anales Museu Nacional Buenos Aires, tomo XXII. Sobre o lugar do trabalho de campo na pesquisa paleontológica com destaque para a atuação de Carlos Ameghino, consultar Lopes (2001a).

sobre lo que debia ser un museo". Moreno, no entanto, não ignorava que as condições de estabelecimento de museus na Argentina eram completamente diferentes das européias. *"Cuando trazé el plan de este establecimiento tuve siempre presente lo que allí ví pero no siempre se dispone de los elementos necesarios, ni siempre es el medio igual. Lo que era posible en Londres, fué imposible exigirlo de la Plata, la ciudad que no existía cuando admiraba aquellas colecciones y hube de dar tiempo al tiempo para poner en práctica mi programa"* (Moreno, 1890-91a, p. 29).

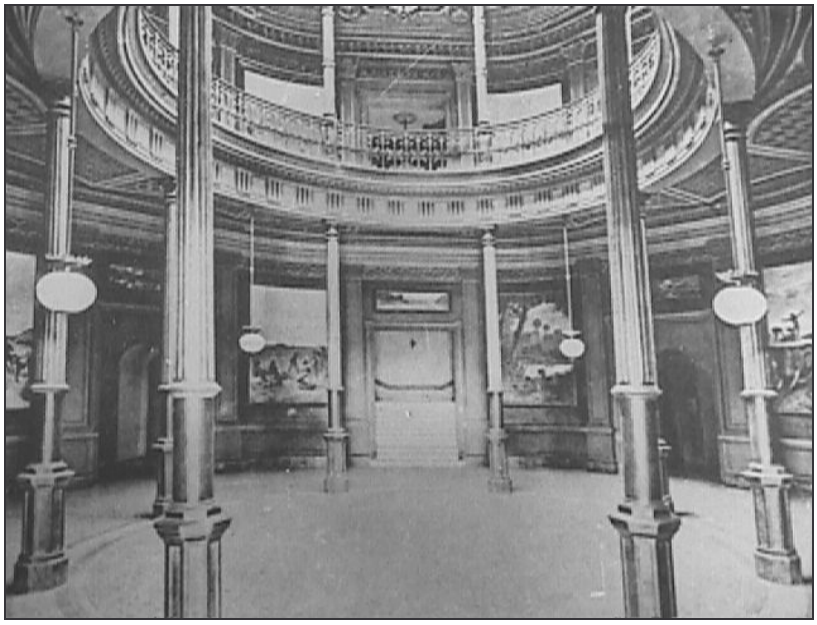
Perseguindo na prática os princípios organizacionais de Flower, em "*Rápida ojeada...*", Moreno repetidamente salientava o caráter incipiente da sua obra, atribuindo à falta de tempo, orçamento e pessoal as evidentes debilidades do Museu. Por isso considerava, reproduzindo as palavras de Flower, que *"la verdad es que recién ha empezado la tarea"*. Inserido no clima de confiança extrema nas possibilidades futuras do país em que se vivia na Argentina no final do século XIX, o otimismo de Moreno era grande. Estava construindo uma grande instituição para uma grande nação, esperando abrigar no museu da cidade da província construída no deserto reuniões científicas internacionais que fariam jus ao passado e ao futuro austral americano: "*Con todo esto, el Museo de la Província de Buenos Aires llenará su programa, sirviendo á nacionales y estranjeros en bien de las ciencias y de su progreso que tanto debe contribuir á que estas regiones americanas sean grandes en el futuro. Una vez que los hombres de estúdio del Norte tengan conocimiento de los materiales que en estos países se han reunido para el mayor adelanto de las ciencias, hemos de ver iniciarse una reaccion favorable hácia Sud-América, bajo el punto de vista intelectual.*" (Moreno, 1890-91a, p. vi).

Flower inicia seu discurso fazendo uma revisão da origem e da evolução dos museus e assinalando a importância de sua transformação em espaços públicos vinculados ao Estado, e que lhes conferiria um novo papel no fim do século XIX: colaborar com a educação e com a investigação. Musealizada nas próprias organizações das exposições, tal articulação fundamentou toda uma vasta discussão sobre concepções e propostas de separação de coleções de pesquisa e aquelas de instrução do público leigo. Flower se ocupou em pautar as questões centrais que deveriam regular a organização das exposições de um museu que pretendesse cumprir seu objetivo de instrução e de investigação. As mesmas recomendações foram retomadas e sintetizadas novamente em seu discurso presidencial na *Museums Association*, em 1893, com os



Fonte: arquivo pessoal de H. Diaz , 2003

Foto 2.1. Vista frontal do prédio em 1887. Na parte inferior da foto aprecia-se um plano das duas plantas originais do prédio. Se comparada com a **Figura 2.10** pode-se apreciar a superfície construída ao longo da história institucional.



Fonte: Moreno (1890-91a)

Foto 2.2. Rotunda central do andar térreo em 1890. Contra os muros se observam as grandes pinturas que cenificam o passado e, penduradas, as lâmpadas à gás que iluminavam o Museu. Desde 1923 o centro dessa rotunda foi ocupada por um busto de Moreno.

princípios básicos que se consagraram como a *"new museum idea"* (Flower, 1996). Moreno, que afirmava ter organizado as exposições de La Plata seguindo princípios darwinistas de modo que "*sus galerias debian guardar sin solucion de continuidad desde el organismo mas simples y primitivo hasta el libro que lo describe*" (Moreno, 1890-1a, p. 39), desde o primeiro momento incorporara em seus planos a idéia de um museu que exercesse a dupla função de pesquisa e instrução pública. Correspondendo portanto aos ideais de Flower, o *Museo de La Plata* deveria ser *"un museo de esposición, al mismo tiempo que un establecimiento de estudio*" (Moreno, 1890-1a, p. 39; 31). Mas existiam prioridades: "*El Museo de instrucción, para el cual se reunen tantos materiales, no será organizado debidamente hasta que lo esté el de "esposición", lo que es lógico"* (Moreno, 1890-1a, p. 34). Seu projeto previa a construção de novas salas que abrigariam estudantes e seus locais de trabalho, e uma vez superadas as limitações financeiras existentes o ideal de Flower seria realizado. O "museu de exposição" visava atrair o público que, no entender de Moreno, ainda não valorizava os museus por desconhecimento ou por falta de atrativos. O poder de atração dos objetos deveria ser um critério prioritário na hora de escolher quais seriam expostos, e sua disposição nas salas deveria realizar-se de forma tal que pudessem ser apreciados pelo público. *"La primera impresión, si esta no se impone por brillantes colores o bellas formas, es pálida y muchas veces se abandona; solo el contraste la excita, atrae la refleccion que resulta del porqué ese objeto sin vista se considera de mayor aprecio que los que tiene delante, y poco á poco, lentamente, la luz se hace en su espiritu, y ante este, un fragmento de hueso, una piedra informe, un tiesto viejo de origen y de tiempo desconocido, le revela fenómenos no soñados, que alimentan la fantasia humana, madre de todos los conocimientos*" (Moreno, 1890-91a, p. 31-32).

Mas atingir o museu ideal de Flower, combinando as funções científicas e educativas dos museus às vésperas do novo século, demandava seguir instruções precisas que abrangeriam a boa administração, as dimensões dos edifícios e a separação das coleções. Enquanto que para investigação as coleções deveriam ser *"no solo escesivamente numerosos, sino que deben ser presentados de manera que permitan su examen y la comparacion de cerca y fácilmente"* (Flower, 1890-1, p. 13), para as exposições públicas se recomendava especialmente não sobrecarregar as vitrinas e selecionar cuidadosamente os objetos a serem expostos: *"una esposicion publica para ser instruitiva é interesante no debe jamás ser recargada. No hay verdaderamente razon para que asi sea. Tal esposición, hecha sobre pequeña o grande escala,*

no puede contener sino ejemplares elejidos, en vista de las necesidades de una clase especial personas que deben visitar las galerias, y el numero de piezas debe se[r] proporcionado al espacio disponible" (Flower, 1890-1, p. 16).

Cuidados com iluminação, poeira e umidade também não foram esquecidos, ao lado da necessidade de claras identificações dos objetos. Flower recomendava o uso de etiquetas para informações sucintas que deveriam ser completadas por catálogos e guias. Aqui aparece já a idéia, que tomará mais força no século seguinte, de que não era suficiente a mensagem que os objetos poderiam transmitir por eles mesmos: aclarações eram necessárias para o público não especializado. O espaço, tão caro aos museus, aparece como um requisito indispensável para uma adequada contemplação dos objetos. Assim, Flower prevê que no futuro um museu ideal tivesse ainda menos peças em exibição, de modo que "*el vistante pueda darse cuenta de la maravillosa complexidad de las proporciones que pone cada especie en relacion con el medio que la rodea*" (Flower, 1890-1, p. 17).

O museu ideal de Flower deveria reunir numa só instituição as coleções nacionais que ilustravam os diferentes ramos da ciência e da arte, *"colocándolas en tal orden y yustaposición que, sus relaciones mutuas sean visibles y que las propiedades de cada una puedan servir á elucidar todas las otras"* (Flower, 1890-1, p. 8). Para cumprir esse ideal de uma perspectiva evolucionista, a proposta de Moreno foi a de que o desenho arquitetônico e expositivo do Museu deveria representar o plano da natureza, o "*anillo biológico*" (Moreno, 1890-1a, p. 39). Inspirado nas idéias emitidas pelo reconhecido paleontólogo francês Albert Gaudry[61] ao inaugurar a nova galeria paleontológica do *Muséum National d´Histoire Naturelle* de Paris em 1885[62], Moreno as estendeu ao Museu como um todo. Assim, ele deixou de lado a estrutura de plantas retangulares que estava em voga para esse tipo de instituição (Fortino, 1999) e alentou o desenho do edifício com a forma de uma elipse, aspecto que ainda o caracteriza. Ele queria que o visitante pudesse

[61]Albert Gaudry (1827-1908). Para uma biografia de Gaudry ver os artigos publicados por VALY, Y.G Albert Gaudry et l´aventure de la Paleontologie. **Monde & Mineraux**, v.79, p. 12-15 / v.80, p. 52-53, 58, 1987.
[62]Na revista francesa a Revue Scientifique, Gaudry afirmava *"Seguramente nuestra galeria es insuficiente. Esperamos que dia llegara en que el jardin de plantas tenga un gran Museo de paleontología. Quien escribe esta líneas no es bastante jóven para tener la firma esperanza de trabajar en la instalación definitiva de ese Museo; que me sea permitido en compensación, representármelo en sueños y buscar cual seria la manera de disponerlo. Como pienso que la vida se ha continuado á través de todas las edades, formando encadenamientos desde sus primeras manifestaciones hasta su desarrollo de los tiempos actuales, quisiera que el Museo de paleontología tuviera la forma de una larga galeria donde se seguiria sin interrupcion la serie de fósiles*" (Gaudry, 1888, *apud* Moreno 1890-91, p.39).

percorrer uma espiral que o conduzisse através da evolução biológica desde as formas inanimadas até a máxima expressão da evolução física e cultural: o homem.

2.2. A Paleontologia em cena no *Museo de La Plata*

Com o objetivo de compreender como vêm sendo concebidas as exposições paleontológicas do *Museo de La Plata* busco desvendar a trama de relações sócio-históricas nas quais foram construídas e mantidas. Considerarei o processo concepção e montagem museográfica –quando possível de ser desvendado--, a ordem dada a seus objetos, a forma de serem apresentados construindo a sua própria narrativa, como um espelho das concepções institucionais sobre seu papel comunicativo.

Para facilitar a análise e a compreensão do longo caminho percorrido desde a fundação do Museu até o ano de 2005, propus uma periodização que se organiza em função das mudanças museográficas. Tal como foi afirmado por Lopes e Murriello (2005, p. 15-16): *"Nesse sentido, revela-se bastante instigante pensar os museus como locais em que a cultura material é elaborada, exposta, comunicada e interpretada, como propõe Susan Pearce (1989), analisando os 'sistemas museais' - os diferentes contextos pelos quais este tipo de instituição passou em sua história (Brefe, 2000). Aprofundar a análise dos diferentes 'sistemas museais' através dos quais se conformaram os museus do século XIX, incorporando considerações de ordem política, ideológica, estrutural, científica, educacional, pressupõe também, acrescentamos nós, contemplar reflexões sobre as próprias coleções e as redes sociais que se conformaram em torno delas. Isto porque as coleções museológicas acumuladas dão acesso às escolhas que foram feitas no passado e suas exibições são formas privilegiadas de se narrar publicamente esse passado".*
A periodização proposta corresponde especificamente aos interesses desta tese, sem deixar de salientar a necessidade de aprofundar, através de outras pesquisas, as abordagens teóricas e históricas que possam auxiliar no conhecimento da instituição.

2.2.1- Época da fundação (1887-1912): um museu de primeira linha

As Ciências da Terra, em particular a Paleontologia, foram substanciais desde a fundação do *Museo General de La Plata.* Os fósseis provenientes do *Museo Antropológico e Arqueológico*

de Buenos Aires e da coleção e dos trabalhos dos irmãos Ameghino, ajudaram a consolidar desde o início uma importante coleção paleontológica. Florentino, como Secretário e Subdiretor, e Carlos, como naturalista viajante, deram impulso a uma rica coleção proveniente de viagens de campo sistemáticas. As inúmeras pesquisas dos irmãos Ameghino foram, desde início, uma referencia para a Paleontologia de mamíferos e seus estudos foram determinantes para a definição da história paleontológica e estratigráfica do Cenozóico da América do Sul. *"Ciertamente, a partir de los trabajos de Ameghino, los especialistas en paleontologia y biología evolutiva de todo el mundo vuelven sus miradas a la Argentina*", afirmam os paleontólogos Tonni, Cione e Bond (1998, p. 22) pesquisadores do *Museo de La Plata*. Estes dois primeiros cientistas, dedicados à revisão das propostas bioestratigráficas de Ameghino, propuseram um novo limite para o Terciário e Quaternário. Mas as reconsiderações de seus trabalhos, assim como a redefinição dos termos usados na época não tiram o mérito e a importância que os paleontólogos – ja mesmo antes, o trabalho de George Gaylord Simpson na década de 30 - outorgavam às propostas de Ameghino e a reconsideração que fazem da sua utilidade (Cione & Tonni, 1995; Tonni *et al.,* 1998). Florentino Ameghino - com o apoio permanente de Carlos - teve uma vasta produção científica da qual ficaram inúmeros textos publicados[63]. Apesar de muitas de suas idéias produzirem controvérsias, sua imagem de *"santo laico*" (Podgorny, 1997b) foi cultuada. A influência de Ameghino estendeu-se para além do paleontológico, tornando-se uma figura fundante da cultura argentina (Podgorny, 2000c).

O afastamento dos irmãos Ameghino, motivado pelos desentendimentos entre Florentino e Moreno em 1887 (Podgorny, 1998), deixou um tempo de acefalia na área. Conforme Bondesio (1977), no seu histórico de um século de Paleontologia no *Museo de La Plata*, o trabalho dos Ameghino deixou a base para o que seria posteriormente o *Departamento de Paleontología* da instituição. Com a contratação de Alcides Mercerat, geólogo suíço, conformou-se formalmente a área em 1889. Obras e catálogos de distribuição internacional reconhecem o *Museo de La Plata*, já nessa época, como reservatório de tipos paleontológicos. Dois anos mais tarde, ao dar início às *Notas sobre Paleontología de la República Argentina* que sairiam publicadas na *Revista del Museo de La Plata*, Moreno lamentava não contar ainda com um catálogo sistemático que desse conta da abundância e da riqueza do material (Moreno, 1890-1b).

[63] A obra de Ameghino foi compilada em 24 volumes por TORCELLI, A. J. **Obras completas y correspondencia científica de Florentino Ameghino. Obras póstumas y truncas.** La Plata: Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 1935.

Mercerat trabalhou até 1892 dedicando-se principalmente aos mamíferos e, em segundo plano, às aves fósseis. Não deixou, entretanto, um trabalho muito valorizado na instituição (Bondesio, 1977; Teruggi, 1994a). Sua saída deixou novamente vago o cargo que foi suprido, de certa forma, pela contratação do paleontólogo inglês Richard Lydekker. O trabalho de Lydekker no *Museo de La Plata* foi temporário. Em dois curtos períodos revisou o material paleontológico existente, parecendo-lhe excessivamente grande a quantidade de gêneros determinados. Em seus escritos se pode ler uma encoberta crítica à tarefa de identificação de mamíferos fósseis feita por Ameghino, o que despertou disputas que quase um século depois ainda apareciam citadas nas críticas de Bondesio (op.cit). Os trabalhos de Lydekker com dinossauros e cetáceos foram reconhecidos como valiosas contribuições em áreas ainda pouco exploradas na época[64]. Ainda não sendo estes os primeiros restos de dinossauros encontrados na Argentina[65], a determinação de um titanossauro[66], dinossauro saurópodo, em terrenos do Cretáceo da Patagônia foi para o paleontólogo inglês a confirmação da presença nestas terras desse grupo de répteis já identificados em outros lugares do mundo (Lydekker, 1894).

Porém, a ênfase das pesquisas paleontológicas no Museu continuou focada nos mamíferos que abundavam nos terrenos terciários e quaternários do Pampa e da Patagônia. As salas do Museu começaram a se encher rapidamente de grandes esqueletos armados que passaram a ser motivo de admiração e orgulho da instituição até os dias atuais. No primeiro número da *Revista del Museo de La Plata*, Moreno publicou, junto ao discurso do Flower (op. cit.) e a seu relatório de cinco anos de ação (Moreno, 1890-1a), os comentários sobre as exposições paleontológicas registrados por Henry A. Ward[67], comerciante americano de espécimes de História Natural. Ward, que tinha visitado múltiplos museus europeus em 1885, afirmava não ter achado coleção

[64] Tonni *et al.*(1998), sem deixar de criticar o trabalho de Lydekker, reconhecem que *A geographical history of mamals* publicada em 1896 com materiais e informação obtida na Argentina, sentou as bases para a biogeografia histórica.

[65] Os paleontólogos Coria e Salgado (2000, p. 44) afirmam que Florentino Ameghino descreveu duas espécies de dinossauros, *Clasmodonsaurus spatula* e *Loncosaurus argentinus,* que depois foram (re)interpretados por estudos realizados por outros paleontólogos de 1885, mesmo que ainda se discuta a existência de outros restos encontrados em 1883 mas hoje perdidos. Conforme esses especialistas em dinossauros patagônicos, o trabalho de Ameghino sobre dinossauros não foi abundante se comparado à sua enorme produção, mas o levou a identificar estratos cronológicos e elaborar explicações paleobiogeográficas que ainda hoje são discutidas.

[66] O titanossauro determinado por Lydekker é *Argyrosaurus superbus* (Salgado & Pasquali, s/d).

[67] Ward publicou um artigo chamado "*Los museos y hombres científicos de la República Argentina*" no *American Journal of Science*, contando as experiências da sua viagem por esse país. Um fragmento dele, traduzido ao espanhol, foi publicado pelo jornal *El Censor* (dirigido por Luis María Gonnet) e, posteriormente, pela *Revista del Museo de La Plata* em seu primeiro tomo. Para mais dados sobre a visita de Henry Ward ver o artigo de Perez Gollán (1995).

semelhante, e qualificava a área paleontológica do Museu como *"su principal gloria"*. Pouco depois confessava ter ficado maravilhado ao extremo: "*tan sorprendido estuve de cuanto vi en él, que mi primera visita me parecia un ensueño en el que me habia entregado a saborear las delicias de fantásticas visiones. Solo despues de repetidas visitas puede convencerme de que todo aquello era, en efecto, una realidad"* (Ward, 1890, p. 148-149).

Comparando o *Museu de La Plata* com o de Buenos Aires, Ward reclamava dos problemas de conservação da valiosa coleção da capital do país enquanto elogiava as exposições platenses. Lydekker, que também comparava ambos os museus, destacava a superioridade da coleção paleontológica do *Museo de La Plata* por seus "*tesoros paleontológicos*" (Lydekker, 1894, p. 28), exemplares que definiam espécies – os *tipos* — ou que eram difíceis de achar. Como salienta Gollán (1995), era isto o que definia o valor de uma coleção. O paleontólogo inglês, que já conhecia a fama do Museu, confessava ter se sentido profundamente assombrado frente a sua beleza: *"(...) quando cheguei, a realidade excedeu minhas maiores expectativas, e durante meu primeiro percurso nas aparentemente intermináveis galerias do Museu eu estava completamente perdido no meu deleite e admiração pela quantidade e beleza de seus tesouros paleontológicos."* (Lydekker, 1894, p. 30). Suas permanentes referências ao tamanho dos esqueletos como motivo de admiração ou de comparação com os de outros lugares do mundo é uma evidencia da importância dada a este aspecto, não apenas como atrativo para o público mas como atributo presente nas permanentes comparações entre instituições e entre hemisférios.

Segundo Teruggi (1994a), o prestígio nacional e internacional que o Museu adquiriu em poucos anos acabou constituindo-se numa "evidência" da grandeza do país. Ward salientava o caráter "nacional" das coleções que ocupavam as salas de exposição. *"Todo cuanto contiene el museo, con pocas excepciones, pertenece a la gran República Argentina, cuya historia natural, desde los tiempos más remotos hasta el día de hoy expresa e ilustra*" (op. cit., p. 148). Assim, durante os anos de 1890 o Museu se tornou um ícone científico que despertava inclusive certa "inveja científica" em outras instituições do continente (Lopes & Podgorny, 2000) e que atuava como testemunha das riquezas da nação. Daí se gerava a exploração dos territórios nacionais e se incrementava o patrimônio nacional *"donde los gliptodontes sin saberlo formaron parte do esplendor argentino"* (Podgorny, 1995, p. 95).

Os primeiros museus latino-americanos conferiram a máxima importância às coleções mineralógicas que evidenciavam a riqueza do território (Lopes & Podgorny, 2000). No entanto,

na segunda metade do século XIX, em meio à revolução – em sentido kuhniano - promovida pelas novas idéias sobre evolução biológica, as coleções paleontológicas que ilustravam a evolução das espécies assumiram um papel proeminente O nascente *Museo de La Plata* viu-se beneficiado pela abundância de vertebrados fósseis nos terrenos pampeanos e patagônicos. Tal como afirma Pascual, atual chefe do Departamento de Paleontologia Vertebrados em um vídeo documental gravado no próprio Museu (En la sala de los dinosaurios, 2002), nas escavações realizadas para a obtenção do material para a fabricação dos tijolos que seriam utilizados na construção da nova capital, encontravam-se constantemente objetos paleontológicos. Estes fósseis engrossaram as coleções e as exposições do Museu: *"No pasa un mes sin que salga alguna expedición de exploración, ó que no regrese alguna con sus docenas de cajas fósiles u otros especímenes..."* (Ward, 1890-1, p. 151), surpreendia-se Ward. Por sua vez, a coleção de invertebrados fósseis que começou a se formar nos primeiros tempos da instituição integrava a *Sección Geología y Mineralogía* (Riccardi, 1982).

O Museu preocupou-se em criar as condições necessárias para montar suas próprias exposições, anexando oficinas na medida em que se avançava com a construção do prédio, o que possibilitou montar as exposições num ritmo acelerado, indispensável para ocupar as grandes salas. *"La preparación de las colecciones se hacía la mismo tiempo que se construía el edificio. Como armar una coraza de gliptodonte, ó el esqueleto de una ballena, en herrerias lejanas, donde no era posible transportar las piezas? Para que recargar el costo de las armazones y pedestales, con la ganancia indispensable del constructor sobre el jornal que paga al obrero y el alquiler del taller que ocupa?"* (Moreno, 1890-91a, p. 53). No relato de Ward, pode-se encontrar também o registro daquele ritmo acelerado: "*Mientras yo visitaba el museo, se armaban*[68] *varios especimenes de los grandes Edentados, y los laboratorios estaban llenos de materiales que esperan su turno para que sean preparados y colocados en las galerias*" (Ward, 1890-1, p. 149). Poucos anos mais tarde, com o Museu funcionando completamente, estas oficinas haviam se consolidado. *"Los preparadores disponen de los elementos que necesitan para la preparación montaje y modelaje de las más delicadas y de las más grandes piezas y en el taller mecánico y en la carpintería se hace todo cuanto necesita el Museo en hierro, bronce y madera*." (Moreno, 1896, p. 19). Também se desenvolveram as condições necessárias para a criação de réplicas em gesso ou papel machê de objetos paleontológicos e arqueológicos que eram, em parte, utilizadas

[68] O responsável pela armação dos esqueletos (que dariam fama mundial ao *Museo de La Plata*) foi Giacomo Pozzi, especialmente elogiado por Lydekker.

para as exposições ou para o intercâmbio com outras instituições (Garcia & Podgorny, 2001). Tal como destacam essas autoras, essa prática levada para fora das exposições, muitas vezes para estabelecimentos escolares, estendia a ação educativa do Museu.

Com a incorporação do paleontólogo suiço Santiago Roth ao Museu em 1895, incrementaram-se e adquiriram continuidade as pesquisas em mamíferos, primeiramente nos terrenos pampeanos e depois patagônicos e andinos. Responsável pela área paleontológica até sua morte em 1924, esteve inicialmente dedicado à pesquisa, e depois incorporou-se às atividades docentes no Museu universitário. Suas descobertas de dinossauros patagônicos enriqueceram as coleções do Museu conformando o que fora na época, segundo Bondesio (1977), a mais rica coleção desses répteis do país. O destaque neste período continuou sendo claramente a Paleontologia de vertebrados[69], o que assentaria as bases de uma tradição que ainda persiste.

No *Museo de La Plata* os primeiros trabalhos em Paleontologia invertebrados foram realizados por Burckhardt, também suiço, que se incorporou em 1894 à seção de *Exploraciones Nacionales* do Museu, trabalhando nessa instituição por uma década. Seus aportes foram especialmente importantes para a estratigrafia e a fauna fóssil do Jurássico–Cretáceo da área andina. Bondesio (op. cit.) afirma que até os anos de 1920 a instituição não incorporou nenhum outro pesquisador na área e que a Paleobotânica foi uma área pouco desenvolvida na Paleontologia argentina de inícios de século. Porém, os intercâmbios com outras instituições e outros especialistas, assim como a coleta e catalogação de peças realizadas por Walter Schiller quando à frente da seção de Geologia e Mineralogia a partir de 1905, permitiram ir conformando uma valiosa coleção. Em 1907 entrou no Museu uma peça que até hoje recebe especial atenção na exposição: a *Parapuzosia seppenradensis*, uma amonita gigante enviada por Hauthal, então diretor do Museu de Hildesheim, na Alemanha (Riccardi, 1982).

O *Museo de La Plata*, um museu universitário

A história do Museu tomou um novo rumo em inícios do século com a sua incorporação à nascente *Universidad Nacional de La Plata (UNLP)*[70]. Em 1906, por uma lei especial do

[69]Roth achou um importante afloramento para a fauna de invertebrados em Piedra Pintada, Rio Negro.
[70]Até esse momento existia a *Universidad Provincial* que, com muitas dificuldades orçamentárias, era subsidiada pela Provìncia. O Museu não fazia parte dela.

Congreso de la Nación[71], a partir da reunião de instituições de investigação e docência já existentes pertencentes à província se criou uma terceira universidade nacional (Castiñeiras, 1938, apud Podgorny, 1995). O Museu passou a fazer parte da mesma, entrando assim na estrutura educativa nacional e assumindo como nova atividade o ensino superior das Ciências Naturais. Com o nome de *Facultad de Ciencias Naturales, o* Museu incorporou as *Escuelas de Química y Farmacia* y a de *Geografia* e, depois, a *Escuela de Bellas Artes*[72].

Este novo vínculo integrava o Museu à formação de recursos humanos, ação imprescindível na conformação de profissionais locais num país que apostava na educação para a formação das massas de imigrantes. Esta incorporação do Museu à Universidade, entretanto, determinou a saída de Moreno (Teruggi, 1994a). Além de estar fortemente pressionado por suas múltiplas atividades, Moreno não concordava com a incorporação do Museu ao sistema educativo. Podgorny (1995) afirma que a função docente que se esperava do Museu universitário diferia daquela pretendida por Moreno. A autora cita a Joaquín V. González, fundador da Universidad Nacional de La Plata, referindo-se assim à nova perspectiva educativa do Museu: "*estas grandes acumulaciones sistemáticas de los museos, han sido entre nosotros consideradas hasta ahora, como santuarios inaccesibles, tanto como la ignorancia general de las ciencias en el pueblo lo permitía, pero nosotros hemos pensado siempre que si ellos no servían para derivar hacia las gentes de colegios y universidades, sus enseñanzas ocultas, del punto de vista de sumisión de Estado, no servían en realidad para nada. Tampoco hemos concebido nunca, salvo tipos como la Smithsonian Institution o algunas otras similares, cómo ni porqué razón el país costearía con ingentes sacrificios tales establecimientos, si ellos no han de traducirse en una labor visible, y más o menos directa y activa en la tarea educadora de la democracia nacional*" (González, 1935 *apud* Podgorny, 1995, p. 100-101). Na visão de González, o sentido educativo do Museu estava restrito ao ensino escolar e a instituição não tinha razão de ser caso não servisse a esse fim. As mudanças sociais e econômicas que enfrentava o país pareciam abrir uma proposta mais democrática baseada no acesso ao conhecimento por todos os setores sociais. O papel educativo pretendido por Moreno para seu Museu se ampliava, assim, a uma função do Estado responsável

[71] A UNLP dependia do *Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación*, sendo regulamentada por sua própria lei e não pela *Ley Avellaneda* que regia as outras duas universidades nacionais já existentes, Córdoba e Buenos Aires.

[72] Nas negociações dessa mudança o Museu cedeu à Província a gráfica onde se imprimiam os *Anales* e a *Revista* do Museu. Parte da sua biblioteca ficou sob a responsabilidade da Universidade, restando à instituição apenas obras relacionadas às Ciências Naturais.

pela formação de seus cidadãos, e a universidade aparecia como o marco adequado para sistematizar essa função.

Já dependente da Universidade Nacional, o papel educativo foi reforçado pela ação da palavra atuando através da docência universitária e a extensão (Podgorny, 1995). A imagem já não era suficiente para educar e as exposições do Museu estavam revigoradas face a suas novas funções. *"Convertido el valioso y ya célebre Museo de La Plata en escuela de ciencias naturales, biológicas, químicas y otras conexas, y vigorizado por los recursos más amplios del presupuesto universitario, ha comenzado para él una vida nueva de fecundos beneficios para la cultura pública, sus ricas colecciones que en todo tiempo serán objeto de legítima honra para sus autores, han dejado de ser exposiciones muertas de lenta y específica influencia educativa, para ofrecerla copiosa en la diaria función de la cátedra*" (González, 1935 *apud* Podgorny, 1995, p. 99). Assim, a nova função educativa do Museu não afetou de imediato as exposições mas outorgou-lhes um novo papel na formação dos cidadãos.

Lafone Quevedo, americanista especializado em línguas aborígines foi nomeado diretor do Museu como sucessor de Moreno, cargo que ocupou até a sua morte em 1920. Nesse período se foi consolidando a inserção do ensino na instituição, agora universitária, sem deixar de lado a pesquisa científica. Em 1907 teve início a publicação de sua "*Biblioteca de difusión científica*", que se agregou às já existentes e que se editou até 1918 (Podgorny, 1998). A realização de palestras de extensão como parte de seu novo papel educativo (Podgorny, 1995) foi uma outra característica de um museu agora universitário.

As funções de pesquisa e ensino continuavam sendo focos do Museu que tinha claramente o papel de emissor de uma mensagem de sabedoria e acreditava-se que este caminho conduziria ao engrandecimento do país: *"Queremos que la prosperidad nacional vaya en aumento, que el engrandecimiento económico no se interrumpa; pero mientras el inmenso número de los que trabajan construye la grandeza nacional, queremos también que haya un núcleo de hombres selectos, ajenos á esas luchas y á esas ambiciones, consagrados á una labor sin tregua, obscura é ignorada muchas veces, noble y elevada siempre, que cultiven la ciencia, atrayendo, gloria para la república, formando hombres jóvenes de nobles ideales, futuros continuadores de esta empresa sin término, divulgando entre las multitudes las conquistas de la inteligencia y elevando el nivel del pueblo con la moral de su enseñanza. El Museo de La Plata, como parte integrante*

de la Universidad Nacional de La Plata, está en condiciones excepcionales para llevarnos á tan altos ideales." (Museo de La Plata, 1907, p. 29-32).

Por sua vez, o Museu continuava a ser bastante visitado. Conforme a memória institucional de 1907 (op. cit), 36.396 visitantes percorreram o Museu durante aquele ano sendo que a maioria deles era de Buenos Aires. Esse relatório da idéia de que as visitas diárias do público geral incomodavam as tarefas de professores e alunos, pelo qual aquelas foram limitadas a dois dias: às quintas e aos domingos, de 13 até às 17 horas no verão e primavera, e de 12:30 às 16:30 horas no outono e inverno. Porém, os visitantes especializados continuaram tendo um trato diferenciado podendo ter acesso ao Museu em qualquer dia e horário (Museo de La Plata, 1907). As correspondências enviadas ao Museu por distintos setores da comunidade foram outras formas de aproximação do público. Podgorny (1998), diferenciando os motivos pelos quais se escrevia ao Museu, salienta entre eles os pedidos de réplicas ou outros materiais para a formação de museus escolares, pedidos de publicações e de autorizações para a realização de visitas.

Com a incorporação do Museu à Universidade os espaços até o momento dedicados às atividades do Museu começaram a ser utilizados para as funções de formação acadêmica, levando à disputas internas tal como geralmente ocorria em outras instituições. Lopes afirma que: "*Em suas relações com as universidades, os problemas de espaço, que freqüentemente significaram disputas de espaços políticos de atuação, são abundantes nos relatórios de diretores de museus*" (Lopes, 2003a, p. 70). No *Museo de La Plata* essa disputa pelo espaço físico continuou[73] até recentementequando finalmente se separaram os prédios da *Facultad* e do Museu, o que não significou a ausência de discussões em torno de orçamentos e responsabilidades dos docentes-investigadores. Esta nova fase do Museu universitário determinou profundas mudanças institucionais e o início de uma tensão entre suas funções que permeou a sua trajetória até os dias atuais. Ao analisar as mudanças museográficas nos distintos momentos institucionais podemos vislumbrar que sua transformação num museu universitário terminou aprofundando seu papel na formação acadêmica de novos recursos humanos, sobre-valorizando as atividades de docência e de pesquisa e deixando de lado o cuidado de suas exposições.

[73] Já em 1918 Lafone Quevedo realizou um pedido à presidência da Universidade para a construção de um novo prédio para sediar as tarefas docentes.

As exposições e seus públicos

Em 1889 o público adentrava o Museu através de uma grande escada, chegando a uma rotunda central (**Foto 2.2**) onde oito grandes murais representavam cenas *"de la naturaleza Argentina y de la vida indíjena salvaje"* (Moreno,1890-1a, p. 42) e antecipavam uma representação do passado a ser mostrada nas salas através dos objetos-fragmentos dessa "realidade". À direita abria-se o percurso das áreas de Geologia e Paleontologia que ocupavam dez dos dezessete salões do térreo do edifício, todos delimitados por um critério basicamente disciplinar e taxonômico (**Figura 2.1**).

A idéia progressista da exibição do Museu ao percorrer as etapas evolutivas da vida até seu ápice - representado pelas atividades culturais - plasmava-se na ordem dada ao percurso das suas salas. O critério gradualista que guiou Moreno era salientado por Ward ao afirmar: "*En la disposición de los salones, como en la clasificación de las diversas colecciones, el señor Francisco P. Moreno, fundador y director del museo, há adoptado la teoria de la evolución, como la que mejor ilustra el desarrollo gradual de las faunas que han vivido en la extremidad sur del continente americano. Por este método puede empezar el que visite el museo con el estudio de las formas de vida que pertenecían a las primera épocas geológicas y, pasando de fauna en fauna, llegar hasta la época actual"* (Ward, op.cit, p. 148).

A organização das salas esteve inicialmente sob a responsabilidade de Moreno e seus ajudantes. Assim, reinava um critério expositivo uniforme que seria, aos poucos, alterado nas distintas seções quando foram criados os laboratórios de pesquisa e os chefes de seção passaram a ser – até os dias atuais - os responsáveis pelas diversas salas. Os preparadores se ocupavam, apoiados pelas oficinas do próprio Museu, da montagem e manutenção das coleções.

O *design* da exposição que se repetia nas distintas salas de Paleontologia privilegiava os grandes esqueletos montados, total ou parcialmente, e era o grande motivo de admiração dos visitantes. Podgorny (1998) afirma que a necessidade de incorporar peças grandes e chamativas foi uma forma de atrair o público e uma estratégia para adular uma classe política necessária para o apoio financeiro e institucional. A procura de objetos de grande tamanho para preencher as salas está claramente explicitada na correspondência que Moreno manteve com Florentino Ameghino no tempo em que este ainda fazia parte da instituição. Os esqueletos ocupavam os espaços centrais e nas vitrinas laterais se colocaram ossos soltos ou restos fósseis de menor tamanho. Tal como se observa nas fotografias da época, os esqueletos estavam montados sem

nenhuma proteção nem barreiras para ao visitante, apoiados em suportes metálicos sobre tablados de madeira normalmente alinhados em série, uns atrás os outros, o que reforçava a idéia de ordem classificatória tão cara aos museus de História Natural da época (Pearce, 1992).

Esta disposição, que coincidia com a pretendida por Flower (1890-91), permitia a boa apreciação dos grandes objetos que, em tablados individuais, podiam ser vistos de perto e de todos os lados. Na sala de Edentados existiam três tablados centrais que reuniam um conjunto de objetos. O painel "*NO TOCAR LOS OBJETOS*" que pode se ver na **Foto 2.3**, dá um indício de que essa era uma das exposições visitada pelo público os quais, provavelmente, tentavam interagir com os objetos mexendo nas carapaças alí expostas. A falta de proteção dos objetos foi motivo de preocupação para Lydekker: *"Por causa da seção paleontológica não estar ainda totalmente liberada ao público geral, este estado de falta de proteção dos espécimes não produz grande problema, mas me animo a expressar a minha esperança de que quando todo o Museu seja aberto, o governo esteja totalmente consciente do valor incalculável e do interesse mundial destas peças únicas e que se assumam as diretivas necessárias para fornecer vitrinas adequadas para a sua proteção"* (Lydekker, 1894, p. 30).

Esse aspecto também tinha sido especialmente salientado por Flower em seu discurso (op.cit), já que múltiplas experiências tinham mostrado que a exposição à luz, ao pó e à umidade podia deteriorar os objetos[74]. De fato, pouco tempo depois da abertura do museu ao público Moreno menciona que já haviam se estragado algumas peças (Teruggi, 1994a) e, na memória de 1896 aponta que "*Á medida que adelanta el arreglo de las colecciones de vertebrados, se hace sentir más la falta de grandes vidrieras que resguarden las más hermosas piezas, para evitar el deterioro contínuo que sufren en su estado actual, y para poder entregar esta sección al examen del público que solicita conínuamente visitarla, á lo que no es posible acceder siempre por falta de personal para su vigilancia"* (Moreno, 1896, p. 12). O comentário de Moreno evidencia, além da necessidade de tomar medidas de conservação, a preocupação com a função educativa do Museu onde o público deveria ter acesso à exposição.

As estantes laterais, de madeira e vidro, como as que se observam nas fotos da época, eram realizadas nas próprias oficinas do Museu. As partes superiores, de duas portas, com os

[74] Os danos que poderia causar a umidade do ambiente foi um dos argumentos utilizados por Burmeister para evitar o traslado do Museu de Buenos Aires à cidade de La Plata. Para mais detalhes vide Lopes (2000).

vidros divididos em quatro seções, eram utilizadas para a exibição, enquanto as inferiores eramdestinadas a guardar as coleções de pesquisa. Assim, estas estantes-depósitos tinham uma função dupla e útil à necessidade de economia de espaço, mas não respondiam ainda à pretendida separação dos espaços de instrução e de pesquisa, já recomendada pelos princípios organizacionais de museus de Goode e de Flower (1890-91).

Os grandes salões do Museu eram frios no inverno, mas agradáveis no verão platense. As cores eram sóbrias e a iluminação das salas se dava por luz natural através das janelas laterais ou de clarabóias de vidro que também tinham a função de ventilar o prédio (**Foto 2.3** e **2.4**) . Nessas mesmas fotos pode-se observar que como a iluminação pública ainda não havia chegado ao Museu, ela era complementada em algumas salas com lâmpadas a gás penduradas do teto, já mencionadas, sistema utilizado por outros museus desde meados do século XIX (Swinney, 1999). Devido às restrições de iluminação, o Museu abria somente ao longo do dia e seu horário mudava com as estações.

A organização inicial das dez salas paleontológicas é dada a conhecer por Moreno (1890-91a) no seu artigo *"Rapida ojeada..."*, acompanhada com cinco fotografias[75]. Provavelmente são imagens que agradaram ao seu fundador pelos materiais e propostas apresentados. Ajudam a conformar uma visão das primerias exposições os comentários de Lyedekker (1894) e os detalhados relatos das salas que publicam, em 1911, Eduard Boscá y asanoves e Antim Boscá y Seytre[76] (**Figura 2.1**). As **fotos 2.3 à 2.8** dão uma idéia da organização das salas nesta época que se iniciavam com as primeiras formas de vida encontradas que permitiram escrever *"el primer capítulo de la historia del territorio argentino*" (Moreno, 1890-91a, p. 43) . Um detalhe das mesmas pode ser consultado no Anexo.

Ao finalizar a sua descrição, Moreno assinala novamente a fase transitória desta distribuição e a sua idéia de outorgar maior hierarquia à exposição de Paleontologia quando fosse possível ampliar o Museu: *"Este salón termina por ahora la vida pasada. En esta série de salas,*

[75]Ameghino (1891, p.117) na sua critica a Moreno e à descrição das salas feita por ele elogia a qualidade das imagens que a acompanham achando, porém, que elas apenas serviam para aumentar a vaidade do fundador e para malgastar dinheiro público.

[76] Estes naturalistas espanhóis visitaram o Museu de Buenos Aires para depois irem ao de La Plata à procura do "*Museo de História Natural, motivo de nuestros afanes. Este Centro científico, como ya es fama, es uno de los más interesantes del mundo*" (Boscá y Casanoves & Boscá y Seytre, 1911, p. 25). Alí contaram com o guia de Santiago Roth, chefe da seção paleontológica da época. Estes cientistas assinalam que naquele período eram quinze as salas abertas ao público no Museu, mas dedicam seu relato às seis salas paleontológicas existentes das quais, segundo eles mesmos apontam, apenas uma era de acesso ao público.

Figura 2.1

Salas de Paleontologia
Época da fundação

Planta das exposições do *Museo de La Plata* em 1890. Fonte: Moreno (1890/91)

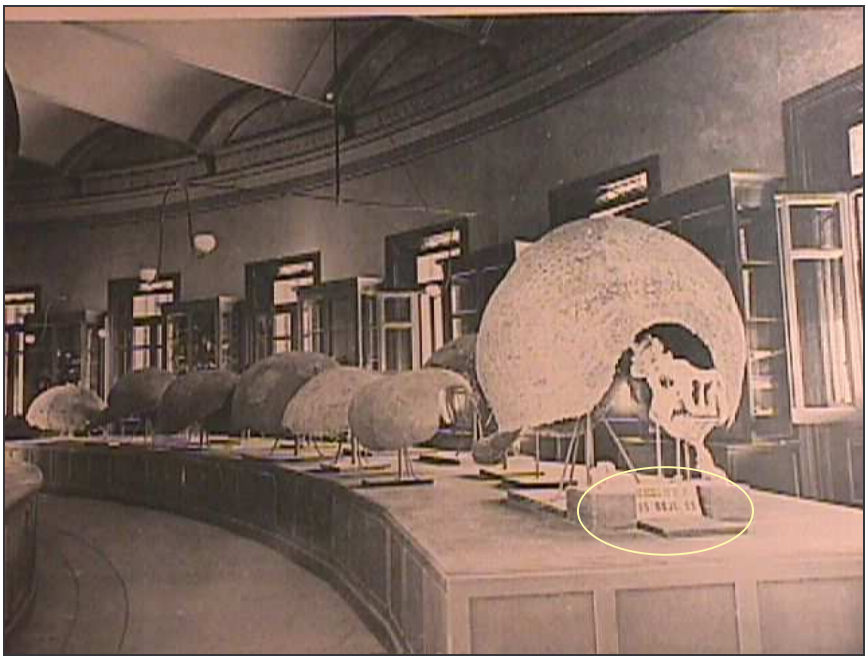
hay necesariamente deficiencias de distribución, pero serán salvadas una vez que se pueda dedicar, para ampliar estas secciones, las ocupadas actualmente por parte de los representantes de la vida actual, los que se instalarán en las que habrá que construir bien pronto, quedando en esta galeria filogenetica solo las piezas que eslabonen las formas primarias extinguidas. Entonces se organizará sistemáticamente, según su evolución biológica, la fauna perdida argentina, lo que ya se hubiera hecho, si causas estrañas á mi programa como lo he dicho anteriormente, no hubieran reducido a capacidad de estos salones, considerados en otra época, demasiados vastos, pero donde el tiempo y el trabajo han acumulado tanto material, que han resultado estrechos para desarrollar el plan del Museo" (Moreno, 1890-91a, p. 44-45). A ampliação das salas paleontológicas nunca aconteceu, mas a organização evolutiva pretendida e iniciada por Moreno se converteria num principio que nortearia as futuras reformas.

Desde seu início, a missão do *Museo de La Plata* foi, conforme seus modelos de referência, a instrução e a investigação. Moreno confiava no poder educativo de suas exposições, tal como explicitado por Podgorny (1995). Atento à atitude do público, Moreno assinalava: *"He observado que muchos concurrentes a este establecimiento vuelven con frecuencia y que algunos lo visitan todos los domingos"*; e afirmava que *"para el pueblo inculto se ha convertido el Museo en un lugar de amena reunión*" (Moreno, 1890-1a, p. 33). Conforme as cifras oficiais, o novo Museu atraiu rapidamente a atenção dos especialistas e de aproximadamente cinqüenta mil pessoas por ano, que se maravilhavam frente as suas exposições. Assim, Moreno informava na memória correspondente ao ano 1895-6 e apresentada ao *Ministerio de Obras Públicas de la Provincia*, que durante esse período 52.270 pessoas haviam visitado o Museu (Moreno, 1896, p. 24). Na época, a cidade de *La Plata* tinha apenas 30 mil habitantes. Teruggi (1994a) infere que essas cifras só poderiam ser atingidas se muitos de seus visitantes viessem da cidade de Buenos Aires, a aproximadamente 60 quilômetros de distância. Independentemente da cifra exata, a presença de público nas exposições, com objetos sem proteção, parece ter levado a problemas de conservação: *"El pueblo de La Plata manifestó desde el primer momento su afán por conocer las colecciones del Museo, pero este afán, por imprudente, era perjudicial. No había día de visita que no hubiera que lamentar después serios destrozos en las colecciones. El público, en general, es siempre el mismo: si no toca y manosea las cosas, le parece que no las ha visto. Durante el mes de abril, decía Moreno, el número de visitantes ha llegado a cinco mil, habiendo también*

aumentado los destrozos. Por eso tuvo que clausurar varias salas y entre ellas la biblioteca, hasta que pudiera disponer del personal de vigilancia necesario" (Torres, 1927, p. 298).

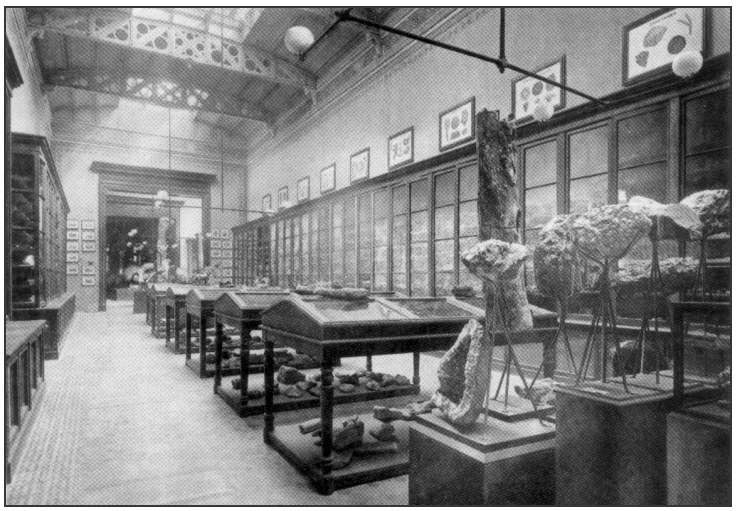
Já na época podia diferenciar-se dois tipos de público. Um público geral, para o qual o Museu estava aberto os domingos com acesso restrito apenas para algumas salas (Lydekker, 1894), e um público de pesquisadores e viajantes especializados que recebiam uma atenção diferenciada, podendo visitar a todo momento até mesmo os espaços fechados ao público em geral. O público era uma preocupação para Moreno. Era uma função do Museu conquistar esse público para instruí-lo, iluminá-lo, ensinando-o a aproveitar o que essas instituições de fins altruístas ofereciam. Moreno era um expoente da ideologia dominante num país em pleno crescimento e desejoso em instruir um povo que aumentava significativamente por causa de forte imigração do fim do século XIX. O ensino laico e popular era uma das bases do projeto liberal de nação que defendia a chamada "*generación del ochenta*", elite que governava à Argentina e que "*tenian la certidumbre de ser los custodios de la tradición esencial de la nacionalidad*" (Perez Gollán, 1995, p. 55). Assim, Moreno afirmava que "*Aun más, no hay que olvidar que los museos son raros en estos países y poco frecuentados, porque el público en general, como ya lo he dicho, no los aprecia todavia como debe, ignorando el puesto que desempeñan en la instrucción y los elementos que pueden suministrar para la mejor lucha por la vida. Las reuniones de huesos y piedras no lo han alhagado hasta ahora y de aqui la conveniencia de reunir materiales de todo género, sin poder siempre dar preferencia á los que ilustran tal ó cual materia de interés científico pero de escasa vista, y de buscar los que atraigan más la atencion. No olvidemos que todo tienen una infancia, que en el hombre esta dormida y que esta despierta cuando ante su vista se presenta algo que no conoce o no sospecha . La primera impresion, si esta no se impone por brillantes colores ó bellas formas, es pálida y muchas veces se abandona; solo el contraste la excita, atrae la refleccion que resulta del porqué ese objeto sin vista se considera de mayor aprecio que los que tiene delante, y poco á poco, lentamente, la luz se hace en su espiritu, y ante este, un fragmento de hueso, una piedra informe, un tiesto viejo de origen y de tiempo desconocido, le revela fenómenos no soñados, que alimentan la fantasia humana, madre de todos los conocimientos*" (Moreno 1890-91a, p. 31-2).

Atrair o público através dos objetos era, então, uma forma de cumprir com seu papel educativo. Portanto, os objetos tinham um papel fundamental e os mais atraentes -os de maior tamanho e em geral montados- eram destacados em pedestais e tablados onde podiam ser



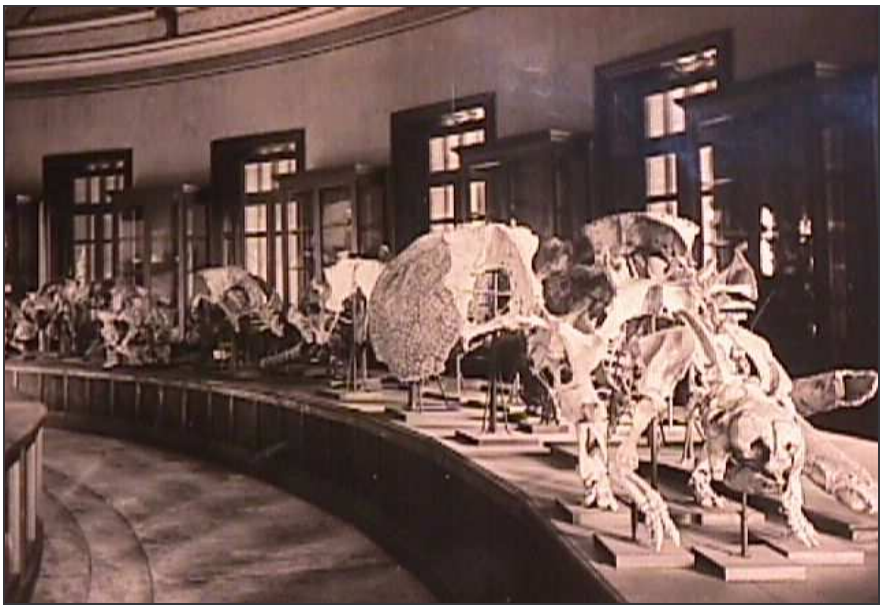
Fonte: Arquivo fotográfico do *Museo de La Plata*

Foto 2.3. Atual Sala V com fileira de gliptodontes em 1890. A maior parte das salas da época epetem a distribução dos grandes esqueletos montados en el área central e as vitrinas laterais com fragmentos.No destaque o aviso sobre a proibição de tocar os objetos. Podem-se observar as lâmpadas à gás penduradas do teto e as janelas que dão ao parque. Foto publicada por Moreno (1890-91a) e por Boscá y Casanoves e Boscá y Sertre (1911).



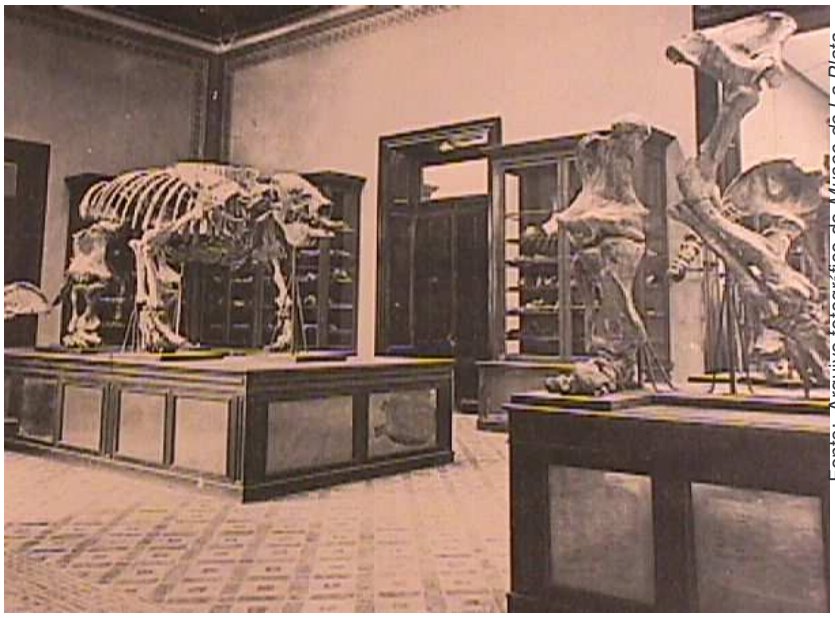
Fonte: Arquivo fotográfico do *Museo de La Plata*

Foto 2.4. Na época da fundacão a sala de "*Geología y Mineralogía - Fauna y flora primaria y secundaria"*, atual Sala III, iniciava o anel evolutivo proposto por Moreno. A iluminação da clarabóia era complementada com lâmpadas à gás.



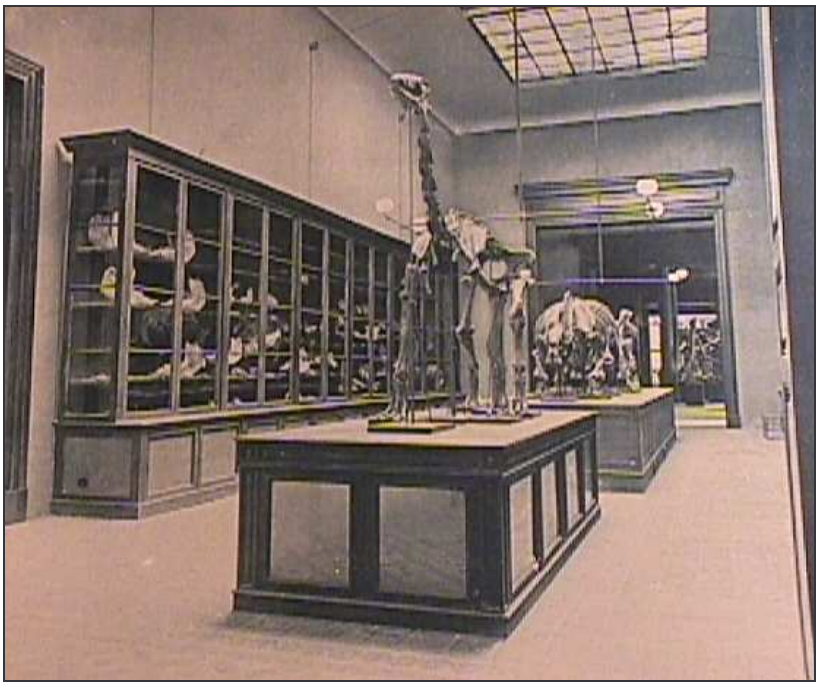
Fonte: arquivo *División Paleontología Verebrados*

Foto 2.5. Parte da fileira de gliptodontes que ocupava o centro da sala de "*Marsupiales y Edentados Cuaternarios"*, atual Sala V, na época da fundação. Esta foto parece ser a continuação da **Foto 2.4.** As vitrinas laterais, alternadas com as janelas que abrem para o parque, mantiveram sua localização até os tempos atuais.



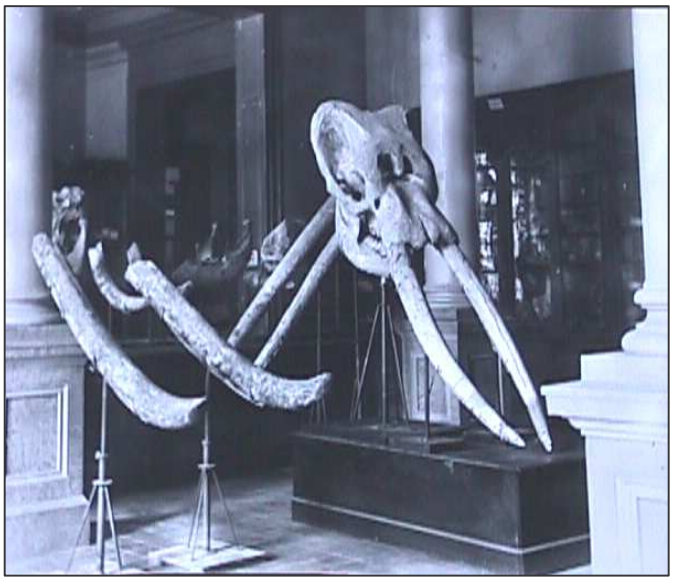
Fonte: Arquivo fotográfico do *Museo de La Plata*

Foto 2.6. Sala de "*Edentados Cuaternarios"* destinada aos megaterídeos, atual Sala VI, com esqueletos completos e incompletos sem proteção. Pode-se observar que as vitrinas laterais estão ocupadas com fragmentos, mas parecem vazias na parte superior.
Foto publicada por Moreno (1890-91a).



Fonte: Arquivo Fotográfico do *Museo de La Plata*

Foto 2.7. Sala dos *"Toxodontes y Macrauchenias Cuaternarios"*. Podem-se observar nas laterais as estantes-depósitos Essa sala não tem janelas, mas recebe luz da clarabóia e das lâmpadas à gás. Aqui também se observam estantes vazias.



Fonte: arquivo *División Paleontologia*

Foto 2.8. A última sala de Paleontologia, a dos mastodontes (atual Sala IX) com os crânios em suportes metálicos e sem proteçaõ. Época da fundação.

apreciados por todos os lados, tal como Flower propunha para seu "museu ideal" (Lopes & Murriello, 2005). Assim, a exposição de objetos grandes ou curiosos era, para Moreno, uma estratégia de atração não apenas para a classe política, como já foi colocado, mas também para o visitante comum a quem o Museu levaria o conhecimento. Como nem todos os objetos, na concepção de Moreno, tinham a mesma importância na concepção das exposições, os menores - ou aqueles que não podiam ser articulados com outros - eram expostos nas vitrinas laterais. *"Estas impresiones no las recibe el ojo inesperto, ante un fragmento petrificado de pequeña mandíbula, un trozo de roca informe y pálido de colorido, una planta seca entre dos hojas de papel, un cráneo humano aparentemente de forma igual al del observador, ni frente a un pedazo de alfareria toscamente pintado, pero si ante un caparazon de gliptodonte, los colmillos de un mastodonte, un gran trozo de metal nativo de algunas decenas de kilos de peso, el esqueleto de una ballena, ó un grupo de grandes animales de estrañas formas, una serie de vasos cerámicos, pintados, que por su variedad y número se imponga, y el traje de plumas ó de espeso cuero de algún gefe indíjena, objetos todos cuya vista evocan paisajes mas o ménos verídicos, pero atrayentes siempre."* (Moreno 1890-1a, p. 33).

A pesar da reiterada referência à seqüencialidade do percurso que norteava a exposição, é difícil saber qual a ordem que os visitantes seguiam realmente já que esta parece não ter sido indicada explicitamente (Teruggi, 1994a). Como apresentado, nem todas as salas eram abertas ao público e, de fato, não é simples saber quais portas, das múltiplas existentes entre as salas, ficavam abertas. Nas sucessivas transformações da exposição através do tempo essas portas foram sendo abertas ou interditadas, modificando o sentido de circulação e, portanto, as liberdades de escolha dentro do museu. No começo do século, o Museu - agora universitário - passou a ocupar um papel fundamental na instrução pública escolar. Como indicam Garcia e Podgorny (2001, p. 22), zoológicos e museus converteram-se em *"los lugares principales para la contemplación de la naturaleza para los alunos de la capital"*. As tarefas de extensão universitária e divulgação científica foram assumidas pela instituição como parte da sua função educadora ligada à universidade.(Podgorny, 1998),

Segundo a opinião de Teruggi, as exposições da época respondiam ao costume do fim do século de acumular a maior quantidade possível de objetos, convertendo as salas em exposições-depósito tal como acontecia em outros museus de História Natural. "*Esta situación empeoraba todavía más porque predominaba también la idea de que los museos debían ser, en esencia, "de*

especialistas para especialistas", por lo que eran muy escasas o inexistente la información que se le ofrecía al público. Las leyendas de los objetos - cuando existían - se limitaban a dar el nombre mismo, por lo común en nomenclatura científica." (Teruggi, 1994a, p. 48). Porém, como já assinalei, Moreno expressou claramente seu desejo em procurar o museu ideal proposto por Flower, o qual enfatizava o caráter educativo das exposições – e não apenas para especialistas. Mas não podemos desconsiderar as concepções de educação da época para interpretar as formas propostas para alcançar esse objetivo. Se os objetos completos falavam por si mesmos, não havia muito para acrescentar[77]; a importância da "lição das coisas" -como sustento para essa pedagogia museal do fim de século- e sua complementação com outras estratégias comunicativas é analisada em outras pesquisas (Podgorny, 1995; Garcia & Podgorny, 2001). Cabe aqui apenas ressaltar que a preocupação educativa esteve presente desde a fundação do *Museo de La Plata* com uma perspectiva que seguia os critérios da época.

2.2.2. Época de consolidação (1912- 1946): o reinado do *Diplodocus*.

A incorporação, em 1912, da réplica do dinossauro *Diplodocus carnegii* foi um fato marcante na história das salas paleontológicas, daí em diante, e até hoje[78], esta se convertiria— ainda que não declaradamente-- na "estrela" da exposição. Devido ao grande tamanho, este fóssil demandou mudanças museográficas e ocupou, durante muito tempo, espaços cronologicamente inadequados para a narrativa evolucionista proposta para as salas paleontológicas. A réplica, de 25 metros de cumprimento, pertencente a um esqueleto do Jurássico superior dos Estados Unidos foi montada no centro da Sala III (**Foto 2.9**), originalmente destinada às formas mais rudimentares de vida pois não havia espaço para ela na Sala IV onde se achavam seus congêneres. De esse modo, os materiais da própria sala, plantas e invertebrados fósseis, ficaram reduzidos às estantes laterais.

Essa réplica corresponde a um original que se conserva no Museu de Pittsburg, EUA, fundado por Andrew Carnegie. Milionário mecenas da ciência, Carnegie mandou fazer e doou

[77] O mesmo Flower já recomendava a introdução de etiquetas, mas a sua incorporação nas exposições do *Museo de La Plata* foi um processo que demorou vários anos para acontecer.

[78] A última reforma museográfica realizada no Museu, no ano de 2004, outorga um espaço privilegiado à réplica do *Diplodocus*, assunto que será abordado mais adiante, neste mesmo capítulo.

oito réplicas que foram instaladas nos museus de Londres[79], Paris, Madrid, Bolonha, Berlin, Viena, Leningrado e La Plata. A doação do esqueleto a La Plata, única na América Latina, foi o resultado de um pedido realizado por Lehmann-Nitsche[80] ante a embaixada da Argentina em Washington, em 1911, com o propósito de prencher as salas do Museu ainda vazias (Podgorny, 1998 e Podgorny & Ploger, 1999)[81]. Após as necessárias gestões diplomáticas para concretizar a doação, finalmente o *Diplodocus* chegou como um presente para o presidente do país, Roque Saenz Peña. Este agradeceu a doação em nome do povo argentino, conforme relata William Holland[82] (1913), enviado pelo magnata americano para se encarregar da montagem.

Por sua vez, a *Universidad Nacional de La Plata* organizou no *Jockey Club* da cidade um banquete de despedida ao enviado de Carnegie. Na ocasião, Joaquim V. González salientou o papel da ciência no fortalecimento da paz internacional chamando o esqueleto, já montado no Museu, de "*Diplodocus carnegie o pacificus*" (Podgorny & Ploger, 1999, p. 54). Em agradecimento, a Universidade enviou para o *Carnegie Museum* exemplares de milodontes, toxodontes e gliptodontes, peças valiosas e representativas desta latitude (Holland, 1913). A doação do *Diplodocus* pode ser entendida "*como parte de la misión de paz que las instituciones creadas y mantenidas por Carnegie pretendían impulsar en los años anteriores a la I Guerra Mundial*" (Podgorny & Ploger,1999, p. 50). Segundo estas autoras, apesar da sua transcendência internacional, a doação e inauguração da nova exposição em La Plata teve escassa repercussão na imprensa. Desde então, a Sala III –a primeira das paleontológicas--passou a ser reconhecida como a "*Sala del Diplodocus*" (Torres 1927), denominação que informalmente ficou até sua mudança de sala nos anos 90. Essa réplica foi durante anos o primeiro garnde esqueleto montado que o público encontrou ao entrar ao Museu e como mostrarei mais adiante, a partir do ano de 2004 ocupou uma nova posição de destaque na exposição, ganhando novo papel também na imprensa. Institucionalmente, esta época de consolidação compreende as últimas gestões prolongadas: os últimos oito anos da direção de Lafone Quevedo (1906-1920), a direção de Luis

[79] As réplicas do *Diplodocus* provocaram grande impacto não apenas na Argentina. No ano de 2005 o *Natural History Museum* de Londres realizou uma série de atividades especiais em torno do centenário dessa réplica que ocupa um espaço - físico e simbólico - privilegiado nesse museu.
[80] Lehmann-Nitsche era o Chefe da *Sección de Antropología.*
[81]Rosendo Pascual, atual chefe da *División Paleontología Vertebrados* do Museu, afirma numa entrevista gravada para o programa Play Museo (Pascual, 2002) que esse esqueleto estava destinado ao Museu de Buenos Aires. Mas a localização daquele num prédio pequeno, na *Manzana de las Luces*, tornou impossível o recebimento da doação e o *Diplodocus* acabou indo para La Plata.
[82] Holland, que já tinha montado outras réplicas de *Diplodocus*, foi para La Plata com Arthur Coggeshall, o seu preparador. Para uma versão detalhada sobre a montagem do *Diplodocus* pode-se consultar o relato do próprio Holland em que descreve seus pareceres sobre La Plata e relata seu trabalho no Museu (Holland, 1913).

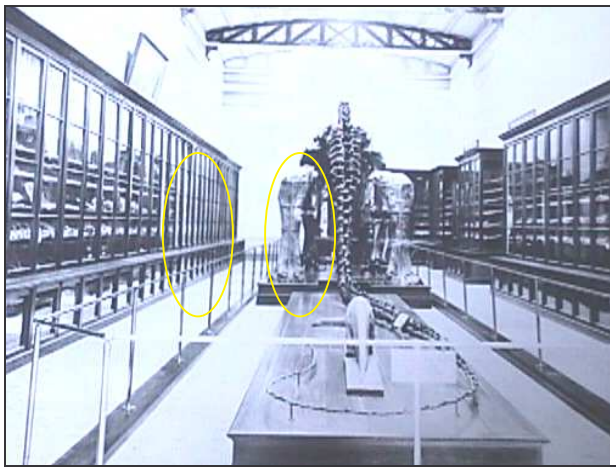
Maria Torres (1920-1932), a de Joaquín Frenguelli (1934-1946) e um período de transição entre as últimas duas[83].

Após a morte de Lafone Quevedo, a direção do Museu foi assumida por Luis Maria Torres que já trabalhava na instituição na área de Arqueologia. Sua direção foi empreendedora e dinâmica realizando múltiplas reformas no prédio, revitalizando as exposições, incentivando as explorações de território e reiniciando a publicação dos *Anales*. Segundo Podgorny (1998), nesta época o Museu ganhou uma certa independência da Universidad, sem nunca deixar de pertencer a ela, e estimulou-se a função educativa das exposições. Por decreto do poder executivo nacional também adquiriu a categoria de *Instituto* (Torres, 1927) e a ordenança do 10 de maio de 1923, que pautou a sua organização, declarou que seu pessoal científico, agora preferencialmente argentino, estaria ao serviço do ensino superior das ciências naturais. Desta forma, o governo conseguiu enfatizar a função educativa da instituição, no sentido de formadora de quadros próprios, nacionais, capazes de alimentar as demandas da atividade científica local, até então fortemente apoiada em especialistas estrangeiros. Uma outra reforma estrutural da época foi a transformação das *Secciones* existentes em *Departamentos*.

Uma das características da gestão de Torres foi o respeito pelas idéias de Moreno, manifestado reiteradamente nas memórias da instituição e que ficou marcado, até hoje, na colocação do busto do fundador na rotunda central[84] e na preservação de uma sala histórica, a "Sala Moreno". Os anos 20 foram uma época de grandes reformas no prédio do Museu, mas estas não atingiram a organização das salas paleontológicas. A idéia de ampliação da seção de Paleontologia, já manifestada por Moreno mas nunca concretizada, também esteve presente na época de Torres: *"Para un futuro desarrollo de las series de paleontología se piensa construir sobre el frente sur del edificio, dos salas amplias destinadas a los ejemplares de esqueletos de grandes proporciones, que los museos americanos y europeos enviaran en canje, como elemento de comparación*" (Torres, 1927, p. 18). Reaparece aqui a idéia de que os elementos estrangeiros servem de comparação com os locais. O princípio fundacional de preservar o caráter sul-

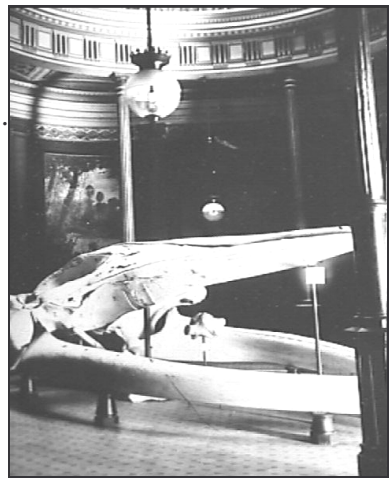
[83] Neste período sucederam-se na direção do Museu: A. Scala (1933-1934) e R. Levene (1933-1934) (vide Quadro 1 em Anexos).

[84] A rotunda central foi ocupada por alguns anos por um enorme crânio de baleia (*Balaenoptera)*, tal como se observa na **Foto 2.10**; um prezado objeto para os museus da época cujo esqueleto completo, de uns 28 metros de cumprimento, não cabia em nenhuma sala (Torres, 1927).



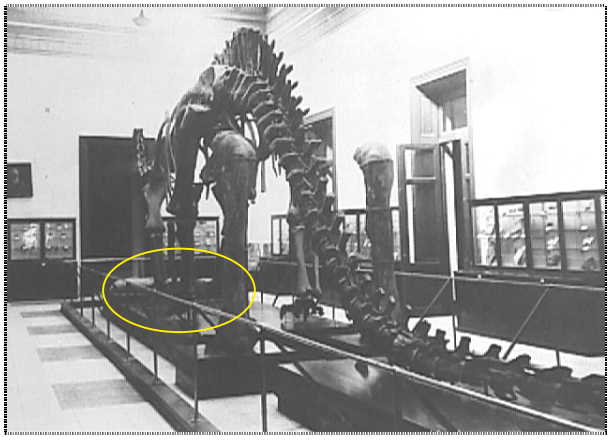
Fonte- Arquivo *División Paleontología Vertebrados*

Foto 2.9. Réplica de *Diplodocus*montada em 1912 na Sala III com a cauda apoiada, No meio uma pequena réplica de gesso. Em destaque os fêmures de *Antarctosaurus* (foto posterior a 1920). Podem-se observar as altas estantes laterais altas e aluz proveniente da clarabóia.



Fonte: arquivo pessoal de H. Diaz

Foto 2.10. Crânio de *Balaenoptera* que ocupou a rotunda central - Anterior a 1923, ano em que foi instalado nesse lugar o busto de Moreno.



Fonte: arquivo pessoal de H. Diaz

Foto 2.11. Sala III. Réplica de *Diplodocus* com os fêmures de *Antarctosaurus* vistos de lado. Mesmo com difícil visualização, no destaque indica-se a amonita gigante. As estantes baixas e de fundo claro indicam que a foto é posterior a 1934.

americano da coleção e da exposição continuava presente e em função dele se contextualizam os intercâmbios com instituições estrangeiras.Como um fator importante para a área paleontológica cabe salientar que em 1913 foi sancionada a Lei 9080 que declarava como propriedade da nação as ruínas e jazidas arqueológicas e paleontológicas de interesse científico[85]. Caso se encontrassem depósitos paleontológicos ou restos de fósseis durante a realização de escavações ou construção de obras de caráter público ou privado a lei declarava que se deveria avisar as autoridades competentes. A lei nomeava como organismos consultores o *Museo Nacional de História Natural* e o *Museo Etnográfico de la Universidad de Buenos Aires*, excluindo desta tarefa o *Museo de La Plata*. Segundo Podgorny (2000a, p. 23), as rivalidades existentes entre Moreno, deputado nacional na época, e Joaquim V. González podem ser o motivo da não inclusão inicial do Museu nesta tarefa. Mas quando a lei foi regulamentada em 29 de dezembro de 1921, o *Museo de La Plata* foi incorporado, junto às instituições já nomeadas, à "*Sección Yacimientos*" proposta que, segundo Podgorny (2000a), nunca funcionou. Até hoje em dia, um painel na antiga entrada da Sala de Osteologia Comparada - recuperada como sala histórica em 2001 - solicita apoio da comunidade na preservação dos fósseis apelando ao seu papel de autoridade concedida por esta lei. A proposta evidencia não apenas a função de custódia do Museu, mas também o papel outorgado ao público na construção da ciência paleontológica. As pessoas podiam achar, ter, coletar e trocar fósseis, mas estes materiais eram propriedade do país. Como patrimônio nacional deveriam ser doados ou informar a sua existência aos seus responsáveis. O painel fica hoje num canto da sala, distante da atenção dos visitantes. Estes também não têm a oportunidade de conhecer a existência da nova e controvertida lei número 25.743[86] que derrogou aquela em 2003. A nova regulamentação retirou do Museu o seu papel de custódia do patrimônio paleontológico, deixando novamente esta autoridade para o *Museo Argentino de Ciencias Naturales (MACN),* antes *Museo Público* de Buenos Aires.

No início desta época de consolidação, a responsabilidade da seção de Paleontologia, tanto em pesquisa como em docência, continuou nas mãos de Santiago Roth até a sua morte em 1924. Seus quase trinta anos de trabalho foram muito produtivos para a Paleontologia de vertebrados, em especial para o estudo dos mamíferos fósseis. Uma contribuição de particular importância foi a identificação da ordem dos notungulados, ungulados sul-americanos (Bondesio, 1977). Em 1921, sob a direção de Eduardo Carette (com doutorado na instituição), tentou-se

[85] Para uma detalhada análise de esta lei e seu contexto de aprovação consultar o trabalho de Podgorny (2000a)
[86] Lei promulgada em 25 de junho de 2003.

dividir a Paleontologia em duas áreas, vertebrados e invertebrados, mas na prática essa separação jamais se concretizou (Riccardi, 1982).

As explorações do território continuaram fornecendo fósseis nacionais que permitiam dimensionar a antigüidade e a importância da área. Os materiais encontrados ocupavam o laboratório de Paleontologia, na espera de identificação ou de oportunidade para a troca com outras instituições. Bernardo Eugui e Octavio Fernandez foram os preparadores do Departamento e na época encarregavam-se de extrair as peças e prepará-las para o estudo dos especialistas. Em 1922 reorganizaram-se as expedições ao Norte da Patagônia, interrompidas no final do século anterior. Torres (1927) informa que múltiplos restos de dinossauros - mais de 300 caixas - chegaram de Rio Negro e Neuquén. Para completar as coletas e realizar a identificação dos fósseis que continuavam a confirmar a Patagônia como um importante reservatório de fósseis e fornecedor de elementos de comparação com o outro hemisfério, Torres decidiu contratar um especialista. Assim, Von Huene, da Universidade de Tubingen, Alemanha, incorporou-se ao Museu com essa missão (Torres, 1924). Na mesma época também se catalogaram pela primeira vez as coleções, tarefa que coube ao paleontólogo recém contratado Lucas Kraglievich[87].

Na memória institucional, Torres (op.cit, 1924) elogia a tarefa de Roth[88] e afirma ter distribuído materiais nas distintas salas do Departamento *"para darle el orden que convenía segun el primitivo plan de distribución geográfica-cronológica"*. Com a morte de Roth, começou um curto período sob responsabilidade exclusiva dos preparadores que durou até o ano de 1925 quando se incorporou, como único encarregado das tarefas de pesquisa e de docência na então *Escuela de Ciencias Naturales del Instituto del Museo,* o zoólogo espanhol Angel Cabrera. Uma vasta produção acadêmica pessoal, e de seus alunos, caracterizaram os mais de 20 anos de trabalho de Cabrera, no quais se incrementaram e diversificaram os temas de pesquisa acadêmica e se graduaram vários doutorandos na área. Ao incorporar-se ao Museu, Cabrera já era um mastozoólogo destacado e se por um lado continuou sua produção na área de mamíferos –fósseis e atuais-, também não deixou de trilhar outras áreas da Paleontologia determinando peixes, répteis, anfíbios e insetos. Nas coleções de invertebrados, que também tinham ficado sob a responsabilidade de Cabrera realizaram-se, na época, alguns estudos específicos.

[87] Conforme Tonni e Pasquali (1999), após o falecimento de Roth, Lucas Kraglievich não aceitou a proposta de Torres de chefiar o Departamento de Paleontologia.

[88] As memórias da época (1924, p. 49) afirmam que 36.976 peças do Departamento de Paleontologia Vertebrados estavam revisadas e catalogadas Na área de invertebrados, 27.461 exemplares nacionais e 7.341 estrangeiros, e em paleobotanica 2891 nacionais e 41 fósseis estrangeiros foram catalogados, totalizando 74.710 peças .

Nesta época de consolidação do Museu intensificou-se a atividade de ensino, levando seus diretores-decanos e pesquisadores-docentes a terem uma dupla função em seus cargos. Na opinião de Teruggi (1994a), este fato ocasionou múltiplas dificuldades de gestão nas quais o Museu resultou prejudicado e que, ainda naquela época, gerava disputas pela concorrência de funções e espaço.

Após a saída de Torres dois diretores ainda ocupariam o cargo até 1935, quando foi nomeado Joaquín Frenguelli, médico e naturalista italiano que, desde o ano anterior, fora chefe interino do *Departamento de Paleozoología e Paleobotánica.* A criação desse Departamento marcou a divisão da área de Paleontologia, até então unificada e focada no estudo de vertebrados. Frenguelli doou à instituição sua coleção de 2.908 caixas com plantas e invertebrados fósseis e suas 2000 preparações microscópicas de diatomáceas, um dos temas da sua especialidade (Riccardi, 1982). A direção de Frenguelli significou um incentivo nesta área até então menos desenvolvida pelos pesquisadores do Museu.

O cinqüentenário do Museu foi festejado em 17 de setembro de 1934, com a presença de autoridades locais e nacionais e até o mesmo do presidente da nação, o General Agustín P. Justo (Frenguelli, 1935). No discurso pronunciado nessa oportunidade Frenguelli continuou rendendo culto ao fundador e qualificou a vida de Moreno com um exemplo de "*santidad patriotica y cientifica"* (Frenguelli, 1935, p. 419). Em seu discurso destacou ainda as mudanças ocorridas desde a fundação e que respondiam às necessidades de um museu universitário e o desafio de uma nova etapa vislumbrada como prometedora. Em particular salientou que a instituição já estava em condições de assumir todas as iniciativas científicas com pessoal local e de renunciar à "*tutela extrangera*" (Frenguelli, 1935, p. 427) que tinha acompanhado e estimulado o desenvolvimento das ciências nacionais .

Frenguelli permaneceu dois períodos no cargo de diretor imprimindo dinamismo à gestão, conforme as memórias da instituição. Gerou publicações sistemáticas, impulsionou o estudo de plantas e invertebrados fósseis, criou um novo sistema de catalogação e, como produto de suas viagens e intercâmbios, conseguiu conformar a mais valiosa coleção de paleobotânica da época (Bondesio, 1977). As viagens de campo continuaram e uma valiosa coleção de répteis do Mesozóico foi incorporada ao Museu. Esta coleção era proveniente de la Hoyada de Ischigualasto, no limite das Províncias de La Rioja e San Juan, aonde Cabrera achara os

teriodontos triássicos, antecessores dos mamíferos (Frenguelli, 1944). Na década de 1970, algumas destas peças conformariam a Sala do Triássico (Sala IV).

Esta época de consolidação da instituição - e de suas exposições - termina com a direção de Frenguelli, em 1946. Com a chegada do peronismo ao poder e, aparentemente, diferenças políticas, este pesquisador viu-se obrigado a sair do Museu. Poucos meses depois Cabrera também se afastou de suas funções, deixando a área de Paleontologia numa nova acefalia.

A consolidação das exposições

Foi durante esta época de consolidação que as salas do Museu receberam sua numeração em romano, característica que se mantém ainda hoje. A partir deste momento, ao me referir às salas paleontológicas, seguirei este novo ordenamento, observável na **Figura 2.2.** Dexarei assim de lado os nomes com que foram denominados por Moreno em 1890 e outras denominações dadas às salas de forma transitória.

Embora tenham acontecido reparações, modernizações e algumas trocas ou incorporações de objetos tendentes a melhorar e consolidar a exibição já montada, durante a época de consolidação (1912-1946) não se realizaram modificações relevantes nos critérios de exibição para as salas de Paleontologia. Como visto, o acontecimento museológico de maior transcendência e que deu início a esta nova fase foi a incorporação da réplica de *Diplodocus*.

Anos depois, ao lado de seus fêmures de 1,50 m de altura, se colocaram os fêmures do *Antarctosaurus*, provenientes de Neuquén, na Patagônia, e que alcançam os 2,50 metros. Estes ossos, encontrados em 1920, determinavam que Argentina tinha o maior dinossauro conhecido no momento. Com este arranjo dos objetos, a concorrência pelo tamanho dos fósseis tinha sido declarada na exposição. Porém, como aponta Podgorny, "*este acto de orgullo nacional por poseer el dinosaurio más grande, hacia evidente la imposibilidad de reconstruir en la Argentina un modelo completo, no sólo por la falta de recursos técnicos, sino fundamentalmente por la desprotección económica en que se encontraba la investigación científica*". E agrega: " *Las patas del Antarctosaurus, en cambio, daban al Diplodocus de La Plata la apariencia de un monstruo de seis patas: el dinosaurio argentino quedaba anclado en los sueños retóricos de la grandeza del pasado*" (Podgorny & Ploger, 1999, p. 55). A aparência monstruosa do *Diplodocus* se viu incrementada pela réplica da amonita gigante do Cretáceo de Alemanha, doada em 1907 localizada embaixo do enorme esqueleto. Essa disposição da amonita, que já é referenciada por

Torres em 1927, está indicada no destaque da **Foto 2.11**, e parece ter sido fonte de equívocos na leitura da exposição. Segundo Teruggi (1994a), o público achava que essa peça era o excremento do dinossauro. Como afirma Hooper-Greenhill (2000), e como comentado no primeiro capítulo, essa interpretação do público evidencia a importância da disposição dos objetos que constroem uma narrativa a partir da sua organização e não apenas da informação complementar oferecida.

A concorrência pelo tamanho dos fósseis estabelecida na exposição manifestava-se também na descrição das salas fornecidas ao público. Assim, no Guia publicado em 1927 Torres enfatizava: "*entre los fósiles de dinosaurios extraídos de la Patagonia en estos últimos años se encuentran los restos más grandes que se hayan descubierto en el mundo. Los dos fémures que aparecen a los lados del Diplodoco, son superiores a los del famoso Gigantosaurio, descubierto por una misión alemana en África, y que, hasta ahora, se consideraba como el ejemplar más grande de dinosaurio, pero en los depósitos del Museo se conservan vértebras y costillas, que pertenecieron a un animal mayor aun que el poseedor de los fémures ya citados*" (Torres, 1927, p. 109)[89]. Argentina ocupava assim o primeiro lugar do mundo na dimensão de seu passado fóssil. Essa concorrência baseada no tamanho dos objetos persiste ainda no discurso institucional. Rosendo Pascual, chefe da *División Paleontología Vertebrados* do Museu, fazendo referência à existência atual de fêmures achados na Patagônia - elementos ainda maiores que os do *Antarctosaurus* e que poderiam ser expostos a fim de estabelecer uma comparação de tamanhos - afirma numa entrevista gravada para o programa Play Museo (Pascual, 2000): "*Por primera vez estamos dejando chiquitos a nuestros amigos del Norte"*.

A comparação de uma coleção nacional com uma estrangeira também tinha a intenção de estabelecer relações biogeográficas e anatômicas que pudessem ajudar na compreensão dos processos evolutivos. Encontravam-se diferenciados na exposição pois: "*esos ejemplares del extranjero constituyen un excelente material de comparación, porque teniendo presentes las formas que se desarrollaban en las distintas partes del mundo es cómo pueden apreciarse sus semejanzas y sus diferencias*" (Torres, 1927, p. 96).

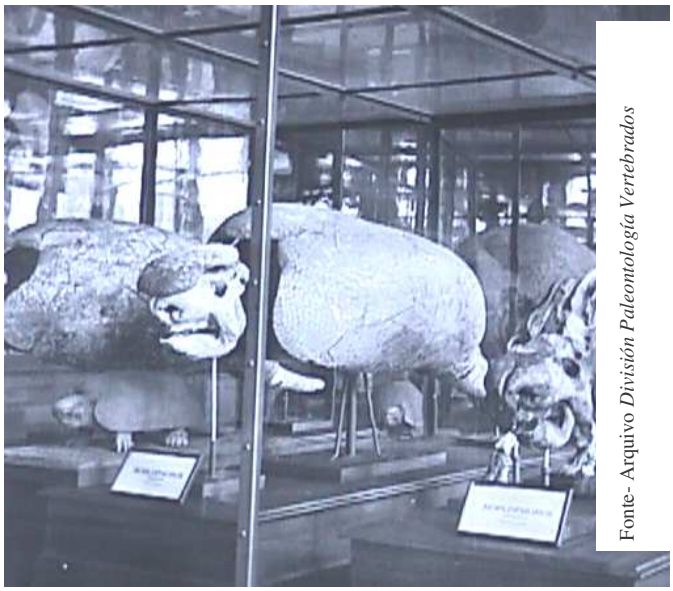
Durante os anos 20, como se pode observar nas fotografias do período, muitos mais fósseis montados foram protegidos por vitrinas. Isto permitiu a Torres afirmar que mesmo havendo aumentado o número de visitantes *"sea porque el nivel de la cultura general se ha elevado, sea porque todas las colecciones están bajo vitrinas, ya no se producen los destrozos*

[89] A seção correspondente à Área de Paleontologia foi escrita por Angel Cabrera, chefe do Departamento na época.

que lamentaba Moreno" (Torres, 1927, p. 298). Porém, os objetos maiores, tais como *Diplodocus*, *Iguanodon*, *Megatherium* e *Titanosaurus* nunca foram protegidos e alguns sofreram, ao longo do tempo, a perda de peças. Nesses anos o material exibido foi etiquetado com seu nome científico, vulgar e procedência, já que parte dele carecia de identificação até então (Torres, 1923). Nas fotografias da época, como na **Foto 2.12 e 2.13**, pode-se observar as etiquetas brancas localizadas na frente dos grandes objetos, onde constava sua identificação.

A ênfase na representação dos ambientes passados adquiriu neste período a forma de representações pictóricas e dioramas. Agregaram-se à exibição desenhos e quadros que representavam os possíveis hábitos e a reconstrução de ambientes aos quais poderiam ter pertencido os objetos expostos. Muitas destas representações, como a aquarela do plessiosauro *Aristonectes parvidens* (**Foto 2.13)**, foram realizadas por Angel Cabrera, o então chefe do Departamento de Paleontologia. Por sua vez, os dioramas - já amplamente utilizados em museus de História Natural - aparecem nas salas paleontológicas pela vez primeira em 1941-42 com a representação, em miniatura, de megatérios se alimentando. A imagem, que se pode observar na **Foto 2.14**, é uma reconstrução do ambiente do que hoje é o Norte da Província de Buenos Aires em fins do Pleistoceno. Este diorama, realizado por Cabrera e por Castro -o preparador do Departamento-, incorporou informações ecológica e paleoambiental à exposição e procurava tornar a exposição mais educativa, conforme consta na memória do Museu referente a esses anos (Frenguelli, 1943). Estava presente a idéia de estender essa modalidade expositiva a outros objetos pois considerava-se mais proveitosa que as reconstruções individuais ou de quadros. Entretanto, havia a limitação do acesso à luz elétrica, fator indispensável para esse tipo de exposição. Outro meio para se representar o passado na exposição era o uso de réplicas em miniatura que destacavam o provável aspecto externo desses fósseis. Em algumas fotografias pode-se observar essas réplicas próximas ao esqueleto montado (**Foto 2.15**), em alguns casos protegidas por pequenas vitrinas. No caso de *Iguanodon* e *Diplodocus* essas são expostas ainda hoje ao lado dos grandes esqueletos.

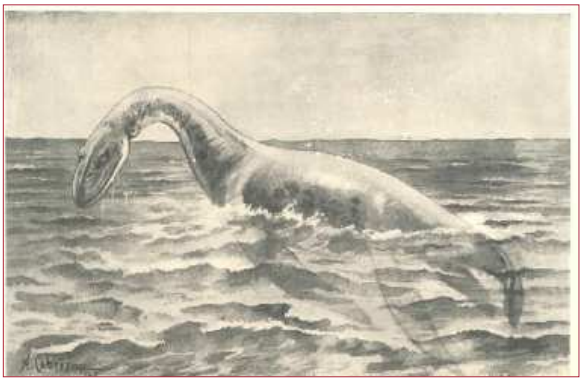
Tais mudanças museográficas, entretanto, não alteraram os princípios estabelecidos por Moreno para o Museu, qual seja, mostrar nas suas salas a evolução da vida e privilegiar a riqueza de formas existentes na América do Sul. Estes critérios nortearam a exposição e determinaram que em 1943 um grande quadro do *Iguanodon* exposto na Sala IV fosse deslocado para dar lugar



Fonte- Arquivo *División Paleontología Vertebrados*

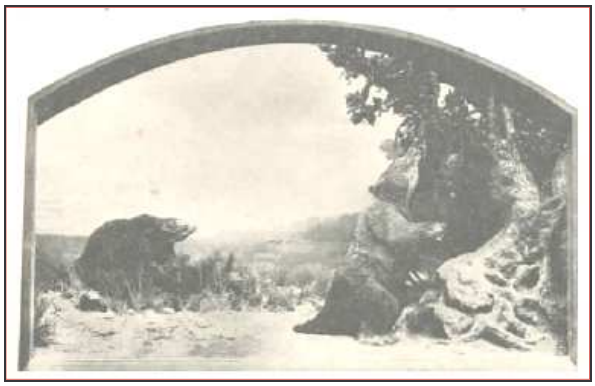
Foto 2.12. Gliptodontes protegidos por vitrinas ocuparam o centro da Sala V durante quase 90 anos. Na frente das peças etiquetas identificadoras.

Foto 2.13. Sala IV – Vitrine com um plesiossauro montada em 1943 com etiqueta e aquarela ilustrando seu possível aspecto.



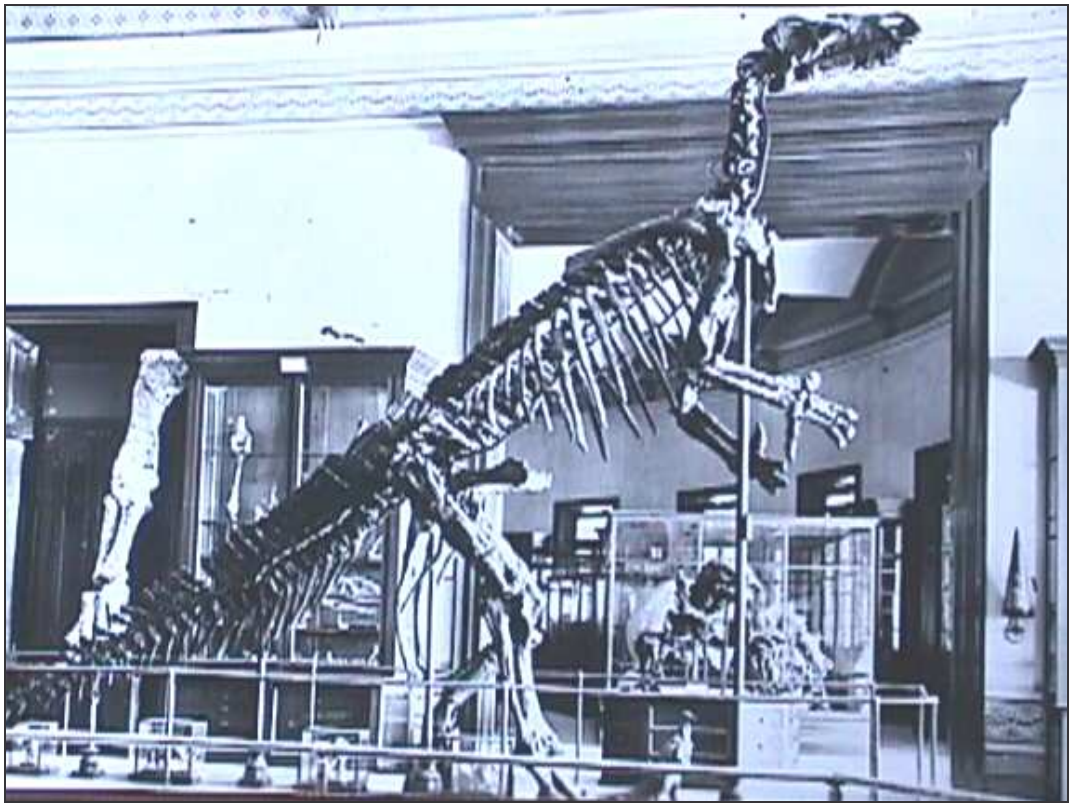
Fonte *Revista del Museo de La Plata*

Detalhe Foto 2.13. Aquarela que representa o possível aspecto do animal no seu ambiente.



Fonte: *Memoria del Museo de La Plata* (1942)

Foto 2.14. Primeiro diorama em miniatura montado nas salas de Paleontologia. Megaterios em posição bípede se alimentando de uma planta de *ombú.*



Fonte- Arquivo *División Paleontología Vertebrados*

Foto 2.15. Réplica de *Iguandodon bersartensis* montado no centro da Sala IV desde a sua incorporação na exposição. No fundo, a Sala V com os edentados expostos em vitrinas .

à vitrina com o esqueleto local de plessiosauro (**Foto 2.13**). Na memória correspondente a esse ano expressa-se com clareza que o motivo dessa mudança era priorizar a nacionalidade e a autenticidade dos objetos expostos (Frenguelli, 1944, p. 20).

Nesta época de consolidação se editou, sob a coordenação de Torres, o primeiro guia da instituição de apoio aos visitantes. Dedicado à memória de Moreno, este "*Guía para visitar el Museo de La Plata*" (Torres, 1927) fornece um histórico da fundação do Museu e organização do Instituto na época. O Guia fornece também uma completa informação do material em exposição e sua organização por disciplinas e salas. O Guia apresenta os princípios da disciplina correspondente e expõe os critérios científicos vigentes na época com uma linguagem acessível para um público adulto e instruído. A edição deste material evidencia a concepção institucional de que as exposições precisavam de uma explicação que as complementasse. Já não resultava suficiente, para bem instruir, apenas a apresentação do objeto apoiado pela sucinta informação numa etiqueta. O Guia, de 331 páginas, com 27 gravuras, foi escrito por Torres em colaboração com os professores da instituição: Walter Schiller, Angel Cabrera, Augusto C. Scala, Roberto Lehmann-Nitsche, Miguel Fernández e o Secretario do Museu, Máximo de Barrio. A parte dedicada à Paleontologia foi escrita por Cabrera, então chefe desse Departamento, e através desse material foi possível revisar aqui (vide Anexo) a ordem dada às exposições da época. Básicamente se manteve a ordem dada

Bondesio (1997) detalha que foi ainda na época de Cabrera, mas posteriormente à redação do Guia de Torres (op. cit), que algumas outras peças montadas se incorporaram à exposição. Entre elas pode-se citar *Megatherium americanum*, montado em posição bípede (**Foto 2.20)**, que ocupou o centro da Sala VI até a reforma da denominada "época de cenários". Esse exemplar, uma doação particular procedente do Rio Salado, foi recebido no ano de 1927 e rapidamente montado para exposição[90]. Sendo antes apresentado apenas os seus fragmentos, incorporava-se também à Sala IV o esqueleto agora completo do dinossauro patagônico *Titanosaurus australis*[91]. Esse esqueleto é até hoje o único fóssil de um dinossauro sul-americano completo em exposição.

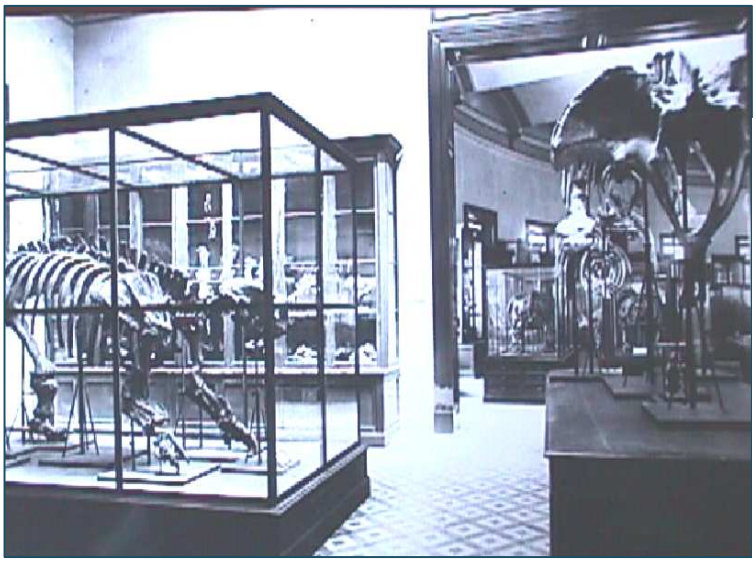
[90] A montagem foi feita pelo preparador do Departamento de Paleontologia, Antonio Castro (Torres, 1928, p. 397).
[91] Esse esqueleto aparece já citado nas memórias escritas por Torres de 1926, mas não no Guia que possivelmente estava sendo impresso, conforme o manifestado na memória do mesmo ano. As exposições continuavam incorporando materiais em uma atualização permanente.

Montado a partir de fragmentos de distintos indivíduos, ele representa um fóssil encontrado em Cinco Saltos, na Província de Rio Negro, pela expedição de Roth de 1922 (Torres, 1932). Outros objetos chamativos também foram incorporados à exposição, como um crânio do dinossauro *Prosuroplophus*[92], o *Pelorocephalus* (um laberintodonte estudado e nomeado por Cabrera) e o *Onactornis* (uma ave também por ele determinada). A vitrina dos eqüídeos fósseis, com gráficos e desenhos, foi preparada e finalizada em 1927, conforme a memória desse ano (Torres, 1928, p. 396). A preparação desta vitrina foi aparentemente motivada pelo grande interesse que Cabrera tinha por esse grupo de mamíferos. Estes exemplares foram agregados aos grupos correspondentes ou trocados por outras peças, mas sem alterar a ordem geral dada às exposições.

Conforme o relato de Riccardi (1982) e os registros das memórias institucionais, a primeira sala teve também algumas mudanças. Ao longo de seis anos Frenguelli fez uma renovação de materiais e de algumas vitrinas, mantendo-se fiel às idéias apresentadas no seu discurso de pose do cargo de diretor. Em suas palavras manifestava: "*En todo museo es imprescindible una selección juiciosa de los objetos expuestos. Y el esfuerzo ha de ser concentrado, no en la cantidad, sino en la cualidad de los objetos y en la forma de hacerlos cada vez mas atractivos e instructivos*" (Frenguelli, 1935, p. 52). A memória institucional de 1936 revelava que duas vitrinas, mais modernas, baixas e luminosas tinham sido reformadas e destinadas à Paleobotânica. As vitrinas existentes eram consideradas "*impropias para exponer materiales de acuerdo con los critérios museologicos modernos*" (Frenguelli, 1936, p. 37) e as novas estavam sendo elaboradas nas próprias oficinas do Museu. Em 1942 todas as vitrinas da sala tinham sido renovadas (Frenguelli, 1943).

Nesta época, as exposições tiveram melhoras e mudanças determinadas pelos próprios Departamentos, em particular pela escolha de seus chefes, em função dos materiais que se incorporavam às coleções – produto de doações e dos critérios museológicos dos especialistas. Apresentaram assim um critério predominantemente taxonômico no qual se foi incorporando elementos que ajudavam a pensar esses objetos no seu ambiente, recriando o passado em imagens e quadros que tentavam mostrar a diversidade da vida em outras épocas. No entanto, a proposta evolutiva e cronológica pretendida para o ordenamento geral das salas tinha sido alterada pela presença de uma réplica de *Diplodocus* no meio da sala destinada ao Paleozóico.

[92] Crânio recebido por canje do Museu de Ontário. Também se recebeu e reparou um crânio de um ceratópsido, hoje em exposição.



Fonte- Arquivo *División Paleontología Vertebrados*

Foto 2.16 – A Sala VI continuou destinada aos megaterídeos, ao comparar com a **Foto 2.7** pode-se ver os esqueletos centrais com maior número de peças. As vitrinas laterais com estantes superiores vazias. No fundo a Sala V com esqueletos de gliptodontes no

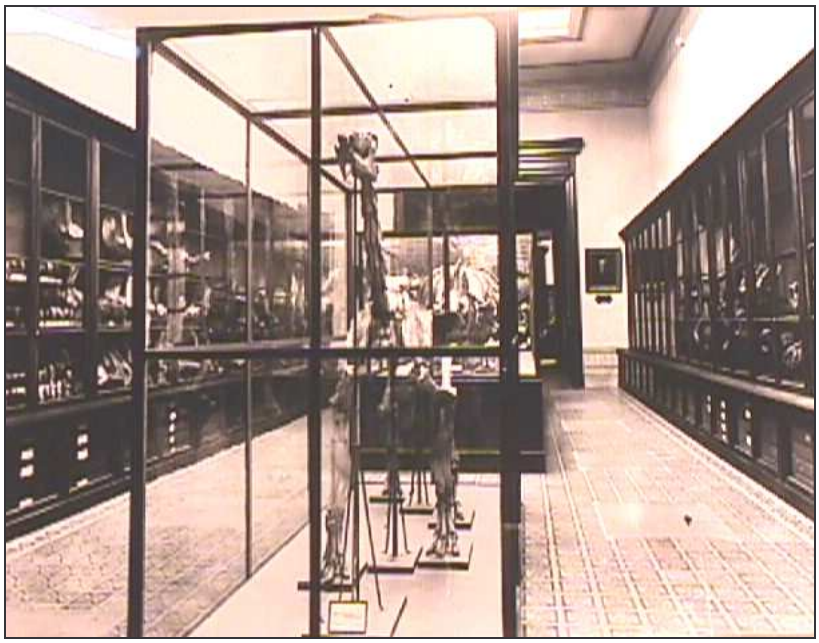


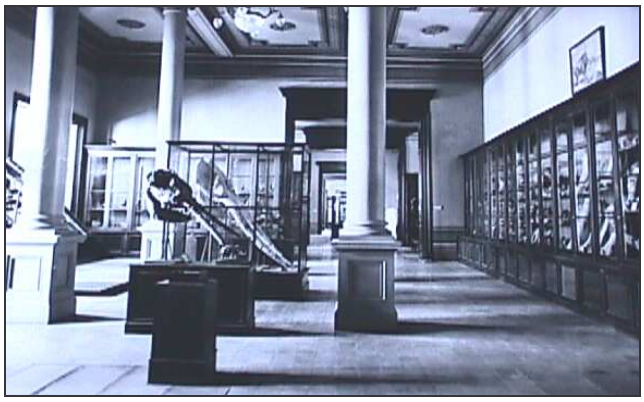
Foto 2.17. Sala das macrauquênias e dos toxodontes com os esqueletos protegidos por vitrines na época de consolidação. Foto publicada por Torres em 1927.

Fonte: Torres (1927)

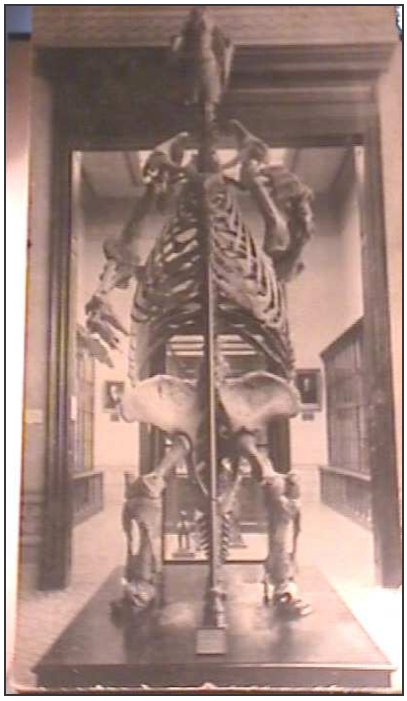
Fonte: *División Paleontología Vertebrados*

Foto 2.18. Eqüinos fósseis nas vitrina central da Sala VIII. Ocuparam esse espaço até o fim dos anos de 1980.

Foto 2.19. Sala IX continuou destinada aos prosbocídeos. Alguns dos crânios centrais foram protegidos por vitrinas Na lateral vitrinas altas de madera e vidrio com peças mais pequenas. Foto publicada por Torres em 1927.



Fonte: *División Paleontología Vertebrados*



Fonte: (Torres, 1928)

Foto 2.20 *Megatherium americanum* encontrado na Província de Buenos Aires e montado --em posição bípede—no centro da Sala VI.
Foto publicada na Memoria del *Museo de La Plata de* 1928.

O Guia (op.cit.) proporcionava uma interpretação das exposições que parecia ser considerada substancial para a interpretação do público. Ao se festejar os 50 anos da fundação do Museo, em 1934, afirmava-se que estudantes da Província e da Capital freqüentavam a instituição e que descontos especiais nas passagens de trem favoreciam o translado[93]. Também na gestão de Frenguelli se vê que a ação da palavra como complemento dos objetos instaurados no museu universitário continuava também na mediação das exposições por pessoal técnico. Estas atividades também faziam parte da tarefa de educar a população, em especial sobre o território argentino e sua história. O Museo continuava assim a cumprir sua função educadora das massas e a propiciar o conhecimento das riquezas nacionais num espaço já cinqüentenário.

2.2.3 - Época de "*letargo*" (1946 – 1986): um mosaico em formação.

As épocas aqui denominadas de fundação e de consolidação são reconhecidas nos discursos oficiais (Teruggi, op. cit.) como as que outorgaram glória e prestigio à instituição. Rodolfo Raffino, em seu discurso como novo diretor em 1997, referia-se a esse tempo como "*la época formativa, la de su crecimiento: el capítulo de su pasado*" (Revista Museo, 1997a, p. 60). Com a direção de Frenguelli, finalizam-se os períodos de longas gestões a frente do Museu e inicia-se uma etapa de instabilidade institucional, produto de um contexto político também agitado com o qual o Museu, apesar de manter-se afastado no seu discurso, irá ficar totalmente envolvido.

Peronismo e ditaduras militares dominaram esta nova época de "*letargo*" para as exposições, que acaba em 1983, com a reconquista da democracia após o último governo militar. As vicissitudes políticas dessa época levaram a um sucessivo revezamento de autoridades - Este diretores, *decanos*-diretores, interventores, *decanos* interinos ou delegados, segundo a época- que permaneceram pouco tempo em suas funções (vide **Quadro 1** em Anexo). Algumas exceções foram as direções de Mc Donagh (1946-1949), e a de Sebastian Guarrera (1957-1964). Com três exceções, a de Levene, a de Wallbrecher e a de Molfino, as autoridades restantes que ocuparam cargos nesse período já faziam parte do Museu. Desses anos, existem registros assistemáticos das atividades realizadas no Museu, muitos deles hoje dispersos.

[93] Garcia e Podgorny (2001, p.19) afirmam que na época de Torres o *Ferrocarril Sur* oferecia 50% de desconto no traslado de coleções e materiais e que existiam promoções especiais para viagens ida e volta para visitas à La Plata e ao Museu.

Esse tempo desaparece também nas crônicas oficiais. Assim, para o período de 1946 ao de 1984, não analisado na obra de Teruggi (op.cit.), ele destaca apenas a existência de vinte e um diretores em trinta e oito anos. Salienta que foi uma época em que o Museu enfrentou dificuldades em se desenvolver como tal, e com a Universidade crescendo nas suas entranhas. Por sua vez, Riccardi (1982; 1984), que entrou no *Departamento de Paleontologia Invertebrados* em 1976, também não aborda a história deste período e só comenta a relação tempo/quantidade de autoridades e o incremento de alunos e docentes que não permitiram ao Museu crescer nas atividades de pesquisa e exposição. Enfaticamente, Riccardi se coloca contra esse relacionamento apontando que *"quizás el Museo deba seguir esperando el día en que la Facultad encuentre su propio cauce"* (Riccardi, 1992, p.7). Também Raffino, em seu discurso "*Pasado, presente y futuro del Museo de La Plata*" (Revista Museo, 1997a, p. 58-61), evita fazer referências a essa época da história do Museu. Baseada em alguns documentos encontrados e em entrevistas e conversas com pessoas do Museu, tentarei fornecer um panorama das exposições paleontológicas desses anos e do contexto institucional em que elas foram gestadas.

Nos anos de 1948 e 1949 se produziram mudanças estruturais e os Departamentos passaram a chamar-se de *Divisiones.* No entanto, um decreto do *Poder Ejecutivo* transformou-a em *Facultad de Ciencias Naturales y Museo*[94]*,* denominação que mantém até hoje com apenas um período intermediário no qual mudou a sua denominação para *Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Ciudad Eva Perón.*

Em 1952, a morte de Eva Perón (esposa do presidente Juan Domingo Perón), foi homenageada por decreto presidencial com a suspensão de atividades por três dias (Ministerio de Educación de la Nación., 1952). A partir desse momento a cidade de La Plata mudou oficialmente seu nome e passou a ser chamada *Ciudad Eva Perón.* Portanto, o *Museo de La Plata* mudou também seu nome, denominando-se *Museo de la Ciudad Eva Perón*, tal como testemunha a **Figura 2.4**, capa de *Anales* do Museu da época que mostra um exemplar encontrado na biblioteca da instituição com o nome "Eva Perón" riscado, possivelmente uma evidencia das fortes brigas políticas da época. Este período (1952-1955), até a queda de Perón - época marcada por conflitos internos e perseguições políticas conforme as comunicações pessoais do pessoal da instituição, parece ser ignorado nas escassas recopilações das atividades acadêmicas.

[94] Até então era a *Escuela Superior de Ciencias Naturales* do *Instituto del Museo*

Figura 2.2

Planta das exposições do *Museo de La Plata* em 1927. Fonte: Torres (1927)

Um busto em homenagem à "*Jefa Espiritual de la Nación"* ou *"Evita",* como era popularmente conhecida, foi doado pelo pessoal da instituição e inaugurado em agosto de 1953, ocupando durante esse tempo a escada do Museu. No ato de inauguração, Frenguelli, agora como delegado interventor da instituição, apelava ao trabalho em condições pacíficas em favor da Pátria:*"(...) unamos nuestros sudores en la serenidad de nuestras aulas, de nuestros laboratorios, por la vasta extensión de nuestros territorios densos de tesoros científicos, hermanados en nuestra tarea común y en la divina pasión de la Patria"* (Ministerio de Educación de la Nación, 1953, p. 4). A proposta de uma ciência afastada das brigas políticas e em prol de ideais que pareceriam estar por cima de outros interesses continuava a dominar o discurso institucional. A dinâmica institucional por certo não acompanhou esse idealismo e aulas e laboratórios eram territórios nos quais se enfrentavam peronistas e anti-peronistas num país que pouco depois sofreria o golpe militar de 1955.

Na área paleontológica continuaram as atividades de ensino e pesquisa com um certo vazio inicial na área de vertebrados, pois o pessoal responsável – Armando F. Leanza e Héctor A. Orlando (1950–1955)-, eram dedicados principalmente à Paleoinvertebrados e à Paleobotânica. As escassas memórias da época dão conta da atividade na área que parecia estar mais centrada na preparação e catalogação de peças que na pesquisa. Há também referências à fabricação de réplicas em miniatura de aves e mamíferos fósseis e réplicas em gesso para intercâmbio e ordenamento das coleções.

Porém, a incorporação de pesquisadores mais novos renovou os quadros da área e ganhou certa estabilidade depois de 1957, ano em que Rosendo Pascual ficou à frente da *División Paleontologia Vertebrados*, cargo que inclusive ocupa até hoje. Dedicado às pesquisas de mamíferos do Terciário e do Mesozóico, esse paleontólogo impulsionou os estudos de mamíferos consolidando esta área paleontológica como a base de estudos do Museu. As atividades de pesquisa estiveram sempre muito envolvidas com a docência da *Facultad*, como se pode ler no relato de Bondesio de 1977 (op. cit) e no qual também salienta a importância, a partir do ano de 1958, da criação da Paleontologia como área de orientação específica na formação de profissionais,o que foi nutrindo a área de profissionais especializados. A *División de Paleozoología e Paleobotánica* separou-se definitivamente[95] no período 1961–1966 em três novas divisões: a *División Paleobotânica*, com Sergio Archangelsky como chefe; a

[95]Administrativamente esta separação estava aprovada desde 1957, mas não tinha, até então, se concretizado (Bondesio, 1977).

Paleozoología Invertebrados, com Arturo Amos; e a *División Vertebrados* sob a direção de Rosendo Pascual. Esse trio de chefes de divisão dirigiu durante muitos anos os destinos da Paleontologia do Museu. Riccardi (1984) comenta que entre 1966 e 1975 as pesquisas na área de invertebrados se centraram no Paleozóico e retomaram os estudos do Mesozóico já começados por Frenguelli. Para Bondesio (1977), esta época foi a que deu inicio à pesquisas mais independentes da Paleontologia já não subordinadas à Geologia, e que ganhou um caráter próprio e de nexo entre as Ciências da Terra e a Biologia[96]. As áreas de pesquisa e preparação continuaram ativas sendo a década de 1970, para Omar Molina, atual preparador do Museu que entrou em 1969 como chefe de preparadores de *Paleontología Vertebrados*, um tempo de atualização de técnicas e ferramentas indispensáveis face à incorporação de plásticos na reprodução de moldes (Revista Museo, 1995).

Durante a última ditadura militar (1976-1983), o Museu decidiu festejar seus 100 anos de vida tomando como data de nascimento da instituição outubro de 1877, momento de aceitação da doação da coleção de Moreno para constituir o *Museo Antropológico y Paleontológico de Buenos Aires,* (Cingolani, 1977). Riccardi, em entrevista pessoal (29 jul. 2005) afirma que Kilmurray, então decano da Facultad, nomeou uma *Comisión Ejecutiva del Centenario* formada por professores, pesquisadores e funcionários do Museu encarregada dos festejos que propunham remodelações do prédio e a publicação da *Obra del Centenario*: seis tomos dedicados a mostrar a produção científica do Museu. Na apresentação desta obra Cingolani (1977, p. 2) escreve: "*El balance que podemos expresar en esta líneas de cien años de trayectoria científica y cultural es que a pesar de todos los problemas sufridos en el país, el Museo há permanecido como un baluarte de jerarquía internacional y se han cumplido plenamente los deseos venturosos de su fundador ilustre, don Francisco P. Moreno que se empeñara en "UN IDEAL" hoy concretado y que seguramente generaciones futuras lo llevarán a un nivel aún superior que el alcanzado".* Como se aprecia, o Museu não perdeu nunca a sua imagem de glória no discurso institucional. Apesar de ser esta uma fase particularmente pouco próspera, o manifesto é triunfalista e apela, mais uma vez, à concretização do ideal do fundador.

[96]A ligação da Paleontologia com a Biologia ou com a Geologia continua sendo uma área em discussão. No recente *XVI Congreso Argentino de Geologia* , realizado em La Plata do 20 ao 23de setembro de 2005), Pascual dedicou parte da conferência inaugural a discutir a posição intermediária da Paleontologia em relação as outras ciências citadas.

Também De Santis, presidente da *Comisión Ejecutiva del Centenario*, afirma nessa obra que a fama internacional do Museu servia para identificar a cidade de La Plata e diferenciá-la de outras cidades latino-americanas. Destaca também o fato da instituição ser visitada profusamente por estudantes, cientistas do mundo todo e ser visita obrigatória de congressos internacionais dos mais variados (De Santis, 1977). Num guia de museus da Argentina, alheio ao Museu, publicado no início de 1976, apresenta o "*Museo de Ciencias Naturales"* como "*el más importante de América Latina y uno de los más grandes museos del mundo"* (Roche S.A, 1976, p.15). Na sucinta descrição das salas e mesmo sem destacar objeto ou coleção alguma, o folheto assinala que as coleções paleontológicas, arqueológicas e etnográficas são as que tem outorgado renome mundial ao Museu.

Nessa época, as disputas Museo-Facultad continuaram. Em 1979, uma portaria universitária tentou separar o Museu da Faculdade, nomeando como diretor o zoólogo Luis De Santis. Porém, segundo Teruggi (1994a), a separação foi complexa, e não foi resolvida devido à intrincada rede existente entre *cátedras* — da Faculdade - e *Divisiones* — do Museu -, resultado da longa convivência.

As exposições em "*letargo*"

As atividades da área de pesquisa assim como o impulso ao ensino viram-se pouco refletidas nas exposições dessa época. Estas ficaram "paradas" carentes de reformas que permitissem uma atualização de seus conteúdos e técnicas museográficas. Os defensores da separação *Museo-Facultad* interpretam esse estancamento como uma conseqüência direta da crescente atenção demandada pelas atividades de docência, afirmando que aconteceu um "*deterioro del Museo en su conjunto que nunca logró revertirse"* (Riccardi, 29 julio 2005). O Museu conservou seu aspecto durante décadas e, como detalharei, na área paleontológica apenas nos anos de 1976–77 duas salas seriam renovadas. Essa falta de remodelação e os problemas de preservação do prédio não significaram, porém, que o Museu deixasse de ser uma instituição de referência local e muito visitada para os padrões locais. Visitas ilustres, descobertas de fósseis e atividades no Museu eram publicadas nos jornais locais e nacionais sendo que os problemas econômicos e financeiros da instituição também ganharam a imprensa apelando à necessidade de preservar uma instituição valiosa para a comunidade.

Os jornais e documentos dos anos 60, dos quais foi possível acompanhar os registros existentes no Arquivo da instituição, dão conta de que o Museu foi intensamente visitado nesta época e que suas atividades mereciam a atenção da comunidade local. Para o ano de 1964 o jornal local *El Dia* (10 sept. 1964) dava cifras de 3 mil a 6 mil pessoas por domingo e em 1966, por exemplo, o jornal *La Nación* (18 dic. 1966) afirmava que cada domingo o Museu recebia 1200 pessoas. As cifras podem não ser confiáveis mas há testemunhos de pessoas que já trabalharam na instituição que comentam que nos domingos não se podia andar dentro do Museu pela quantidade de gente que o visitava e que longas filas se formavam para ingressar. Durante muitos anos o ingresso ao Museu foi livre e gratuito e os horários de funcionamento variaram com as épocas.

O estancamento museográfico do Museu também preocupava a Mario Teruggi, que fora diretor do Museu em duas oportunidades. Ele afirmou em entrevista pessoal concedida em 2002 que tentou impulsionar várias reformas. Em 1958 teve a oportunidade de participar do Seminário Regional sobre o papel dos museus na educação que, convocado pela Unesco, foi realizado no Rio de Janeiro. Esse foi o primeiro seminário realizado com um foco regional que pretendia compartilhar as experiências de distintas instituições e servir de espaço de capacitação. Georges Henri Rivière, reconhecido museólogo e diretor do ICOM na época, presidiu o encontro de três semanas do qual participaram representantes de museus de toda América Latina, e Teruggi participou na sua dupla qualidade de representante do *Museo de La Plata* e do *MACN*[97]. Na sua apresentação de ambas instituições durante o seminário, Teruggi reconheceu as deficiências das exposições ressaltando o maior interesse existente, em ambas instituições, das atividades de pesquisa. Afirmou que "(...) *eles tem sido um pouco negligentes na sua responsabilidade nas exposições para o público geral"* (Teruggi, 1959, p. 246). Para o caso do *Museo de La Plata,* o geólogo reconhece que sua fama está baseada em suas coleções, entre as quais destaca especialmente as de mamíferos fósseis e as de arqueologia argentina e peruana.

Teruggi (1959) criticou a organização taxonômica predominante nas salas, a monótona disposição de seus inúmeros objetos, a informação complementar restrita aos nomes científicos e a iluminação exclusivamente natural de suas salas. Comparativamente, elogiou as salas do *MACN* por serem melhor organizadas, com menor quantidade de objetos e mais luminosas. Afirmou, porém, que esse "*quadro deprimente*" de ambas instituições mudaria nos próximos anos, sendo

[97] Na época Mario Teruggi assumiu funções de Diretor interino nessa instituição entre 1958-1959, na qual já atuava como Chefe do *Departamento de Ciencias Geológicas* (Ametrano *et al*., 2003).

que as autoridades estavam conscientes das necessidades de reformas e algumas ações já tinham sido encaminhadas. A falta de orçamento e pessoal especializado aparece na sua fala como um dos maiores obstáculos, apelando à contratação de pessoal estrangeiro com a ajuda da Unesco. No contexto do seminário que ressaltava a importância educativa das exposições, Teruggi, que anos depois impulsionaria as reformas museográficas seguintes e a consolidação do *Servicio Educativo*, reconheceu a falta de pessoal especializado na instituição dedicado a essa tarefa.

Nesse encontro, Teruggi reconheceu também que o Museu ainda não possuía elementos de *marketing* como cartões, réplicas ou outro tipo de lembrança à venda, e que já era uma prática comum em outras instituições. Poucos anos depois, nos 75 anos de fundação do Museu, em 1959, e coincidindo com a realização em La Plata do *Primer Congreso Sudamericano de Zoologia*, foram fabricadas e colocadas à venda pequenas réplicas em cerâmica dos mamíferos sul-americanos extintos, como as que se podem ver na **Foto 2.21**. O propósito dessas reproduções era cumprir com as correspondentes tarefas de "*divulgación de las ciencias que en el se cultivan, con el propósito de llegar de una manera directa a los sectores populares que pueden estar interesados en el conocimiento de la naturaleza"* (Universidad Nacional de La Plata, 1959, p.4). Estas réplicas de mamíferos sul-americanos -esmilodonte, panocto, macrauquênia, doedicuro, lestodonte, toxodonte[98] - estiveram à venda no Museu e foram amplamente difundidas nos jornais locais e nacionais[99], como se vê na **Foto 2.22**. Possivelmente, essas réplicas foram acompanhadas de fichas informativas sobre as características desses animais, como a que se observa na **Figura 2.3** e que constam no arquivo da instituição sem qualquer tipo de explicação. Estas réplicas destacavam os representantes da fauna local que eram mostrados como o orgulho da instituição. Provavelmente na mesma época se imprimiram os cartões promocionais do Museu com a imagem do *Megatherium*, montado na Sala VI, como o que se observa na **Foto 2.23,** e outros com a imagem da frente do prédio do Museu **(Foto 2.24).** Duas imagens que representavam o orgulho da instituição.

Um outro destaque da fauna de megamamíferos na exposição da época era a aquarela que se observa na **Foto 2.25**. Porém, não achei referências que me permitam definir melhor a sua localização nas salas paleontológicas nem o período que o quadro esteve em exposição. Esse

[98] A memória da instituição correspondente ao ano de 1961 explicita que já estava pronta também para ser reproduzida em cerâmica a réplica em escala do megatério.
[99] A primeira matéria encontrada é a do jornal *La Prensa* (17 oct. 1959). No ano seguinte, uma outra foto foi publicada em *El Dia* (31 agosto 1960), *La Nación* (2 oct. 1960), *El Argentino* (1 sept. 1960) e *La Prensa* (1 sept. 1960), mostrando uma ampla difusão na mídia.

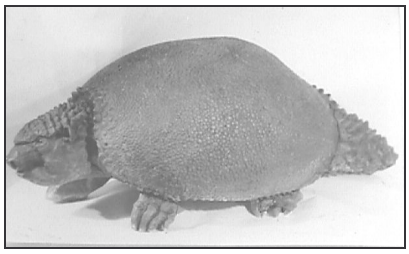
quadro—cuja variedade de formas animais estava restrita aos megamamíferos--aparecia também ilustrando o folder dos 100 anos do Museu (Museo de La Plata, [1997]) .

A memória do ano de 1952 informa sobre a criação de cargos de "*estudiantes guia de exposición"* para cinco alunos do doutorado em ciências naturais da instituição, para os quais os chefes de divisão teriam preparado um material guia com os detalhes essenciais das salas. Esta proposta nasceu com o fim de "*facilitar al público visitante de nuestro Museo, la comprensión y apreciación del valioso material expuesto en las salas de exhibición"* (Ministerio de Educación de la Nación, 1952, p.63). Durante o encontro no Rio de Janeiro, em 1958, Teruggi também comenta a existência de guias especializados no *Museo de La Plata* o que pode ser considerado um antecedente do *Servicio Educativo* hoje existente e uma manifestação da preocupação educativa da instituição.

Nessa segunda metade do século, as exposições paleontológicas tiveram apenas duas reformas. Ainda que tenham existido projetos de remodelação que afetariam as salas paleontológicas[100], só as Salas III e IV foram renovadas nos anos 1976-1977 a fim de estarem prontas para os festejos do centenário do Museu. As outras salas de Paleontogia parecem não ter passado por reformas importantes neste longo período, mantendo sua organização e proposta museográfica. Assim, Teruggi (1994a) aponta que o "*salón de los gliptodontes"* (Sala V), o "*de los toxodontes"* (Sala VII), o dos *"caballos fósiles"* (Sala VIII) e a dos *"mastodontes"* (Sala IX) não tiveram mudanças substanciais em conteúdo desde o início e desempenharam as mesmas funções durante 95 anos. Na comparação das descrições de Moreno (1890-91a) e Torres (1927) pode-se observar esta permanência de critérios nas primeiras duas épocas e, como mostrarei aqui, a sua permanência também nesta época de "*letargo*".

"Un aspecto que ha tomado, por fin, nuevo rumbo es el relativo a la adecuación y modernización de las salas de exhibiciones", afirmava Bondesio (1977, p. 86) reconhecendo as reformas realizadas em torno ao centenário do Museu. Reclamando de terem sido dominadas até

[100] Em 4-3-1961 foi aprovado pelo *Consejo Academico* um projeto de remodelação das salas do Museu preparado pela Arq. Delia Cardama (Universidad Nacional de La Plata, 1961, p.10), mas não encontrado nesta pesquisa. Na mesma memória (p.80), a *División de Paleontología Vertebrados* informa que ia respeitar a ordem de não mexer na exposição até a execução desse plano geral.



Fonte: Arquivo pessoal de H. Diaz

Foto 2.21. Gliptodonte, réplica em cerámica que estava à venda no Museu nos anos 60.

Foto 2.22. Artigo de jornal local anunciando as réplicas de megafauna à venda no Museu (La Prensa, 1 sept 1960)

Fonte: Arquivo Histórico do *Museo de La Plata*

LA PRENSA — Jueves 1º de Septiembre de 1960

Reproducciones en Cerámica de Grandes Mamífero
Que Habitaron el Territorio de América del Sur

Las reproducciones que aparecen de izquierda a derecha corresponden a los siguientes mamíferos: smilodo
dedicuro, macrauquenia, panocto y lestodonte

FACULTAD DE CIENCIAS NATURALES
Y MUSEO DE LA PLATA

DOEDICURO

DOEDICURUS CLAVICAUDATUS Owen, 1846

Fué el más gigantesco y uno de los últimos mamíferos de la extinguida familia Glyptodontidae, que pobló la mayor parte del continente sudamericano hasta una época relativamente reciente (aproximadamente 10.000 años de nuestros días). Su longitud aproximada fué de 4 metros.

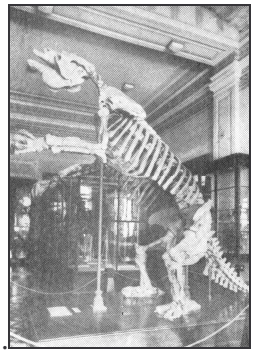
Los gliptodontes están lejanamente emparentados con los armadillos (mulita, peludo, pichi, tatú, etc.); al igual que éstos su principal característica fué la de poseer un esqueleto dérmico compuesto por placas, aunque en este caso formando una caparazón rígida. En esta especie las placas fueron muy gruesas, peforadas por gruesos agujeros y sin las esculturas comunes a otras especies. La cola - de hasta 1,60 m. de longitud - estaba cubierta por un estuche óseo, cuya primera parte estaba formada por anillos imbricados de diámetros menores hacia atrás; su parte posterior, más larga, tenía la forma de un tubo macizo y terminado en un ensanchamiento donde se implantaban púas córneas de distinto tamaño.

La historia filogenética de este animal, como la de todos los gliptodontes, se cumplió exclusivamente en el continente sudamericano. Al establecerse la conexión geográfica con América del Norte, por medio de la actual región panameña (estimado en unos 2 millones de años atrás), pasaron a la parte sur de ese continente.

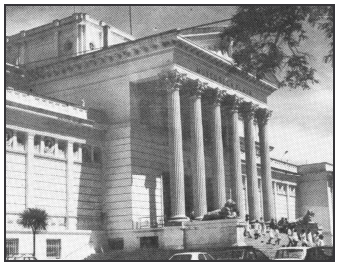
Doedicurus clavicaudatus, como muchas otras especies de gliptodóntidos, pobló nuestras pampas hasta una época en la que se ha registrado la presencia del hombre. Algunos investigadores han interpretado que el hombre se sirvió de sus caparazones como refugio y que se alimentó de su carne. Justamente en uno de los cuadros murales de la sala de entrada de este museo se ha representado el hombre primitivo alimentándose de ellos, en las proximidades de los refugios que supuestamente construyó con sus caparazones.

Fonte: Arquivo Histórico do *Museo de La Plata*

Figura 2.3. Ficha com informação anatômica e biogeográfica de um dos gliptodontes à venda. Provavelmente esse material, também existente para as outra especies representadas, acompanhava as réplicas.

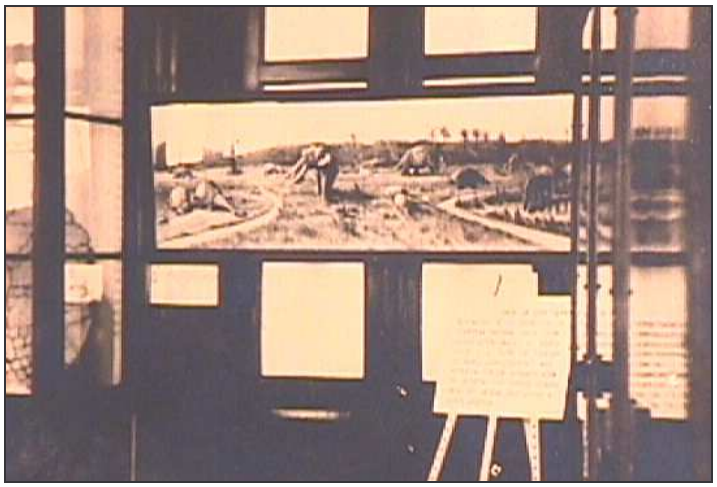


Fonte: arquivo pessoal



Fonte: arquivo pessoal

Foto 2.23 e Foto 2.24 – Cartões postais promocionais do Museu.
À esquerda o *Megatherium*, à direita a fachada do prédio.
Data provável: década de 1960.

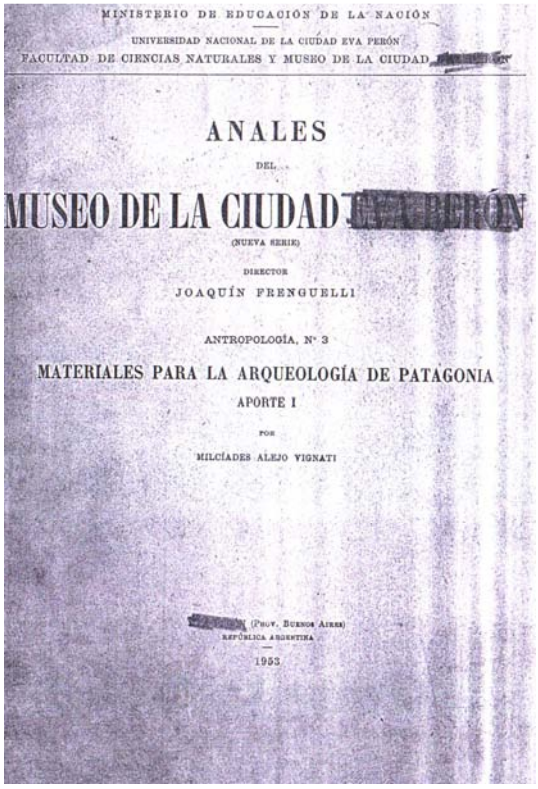


Fonte: Arquivo pessoal de H. Diaz (2003)

Foto 2.25. Aquarela representando uma cena do Pleistoceno superior da região pampeana que ocupava alguma das salas paleontológicas.
Esse quadro atualmente ocupa a área de pesquisa de Paleontologia Vertebrados.

Fonte: Arquivo pessoal de H. Diaz (2003)

Foto 2.26. O esqueleto de *Titanosaurus* após a remodelação de 1977.
No fundo pode-se observar as estantes laterais com tons claros e iluminação interna.


MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA NACIÓN

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA CIUDAD EVA PERÓN

FACULTAD DE CIENCIAS NATURALES Y MUSEO DE LA CIUDAD

ANALES

DEL

MUSEO DE LA CIUDAD [redacted] PERÓN

(NUEVA SERIE)

DIRECTOR

JOAQUÍN FRENGUELLI

ANTROPOLOGÍA, N° 3

MATERIALES PARA LA ARQUEOLOGÍA DE PATAGONIA

APORTE I

POR

MILCÍADES ALEJO VIGNATI

[redacted] (PROV. BUENOS AIRES)
REPÚBLICA ARGENTINA

1953

Figura 2.4. Capa Anales do *Museo de la Ciudad Eva Perón* com o nome *Eva Perón* rabiscado.1953

então pelos vertebrados durante anos, esse paleontólogo afirma que cinco das sete salas abertas na época representavam os mamíferos, em especial os do Cenozóico superior, uma, a *segunda* (Sala IV) tinha peixes, anfíbios, répteis e aves em exposição e apenas a *primeira* (Sala III) mostrava material de Paleoinvertebrados e Paleobotânica. Atribuía essa tendência à localização do Museu, à descoberta de esqueletos praticamente inteiros e ao espetacular desses espécimes. As reformas das Salas III e IV buscaram, então, reverter esta tendência já que no estado em que estavam *"no cumplen con la función de educación y cultura popular"* que delas se esperava. (Bondesio, 1977, p. 86).

Esta reforma foi planejada com o propósito de montar uma melhor representação cronológica – com ênfase no Paleozóico e no Triássico - para se aproximar da proposta de Moreno. Porém, Riccardi .chefe da *Divsión Paleontología Invertebrados* desde 1976, destaca que esta reforma responde a uma interpretação errada das idéias do fundador: *"Una cosa es la representación cronológica de los organismos y otra es una representación donde uno ponga primero los organismos más primitivos y luego los más evolucionados que no necesariamente es una representación de tipo cronológico"* (Riccardi, 29 jul. 2005), afirma questionando a ordem dominante na exposição.

Durante o ano de 1976, a Sala IV foi remodelada com a colaboração de instituições nacionais, provinciais e privadas. Tematicamente se dedicou ao Triássico com representantes de flora e fauna do período e a organização de materiais achados por afloramentos, destacando a sua distribuição geográfica e seu caráter nacional. Entre esses materiais se incorporaram os fósseis da Hoyada de Ischigualasto (Província de San Juan) encontrados nos anos 40.

A pesar de não concordar com o critério cronológico escolhido, decidido antes de sua incorporação à instituição, Riccardi, que participou da reforma, afirmou em entrevista pessoal *"Finalmente colaboré y diagramé yo, en gran medida, cómo iba a ser la salas del Triásico porque nadie tenía mucha idea de cómo tenia que ser la sala esa"* (29 jul. 2005). Novamente aparece aqui a ação direita do chefe de divisão na determinação da proposta conceitual e museográfica da sala. Na época, o encarregado de museologia era Juan Maria Ageitos que não compartilhava dos critérios de Riccardi ao diferenciar os períodos geológicos por cores e dar certo dinamismo às vitrinas. O desentendimento entre Ageitos e Riccardi acabou se manifestando na exposição, pois as vitrinas de Paleovertebrados e Paleobotânica foram desenhadas conforme o critério de Ageitos e as de Invertebrados seguiram as idéias de Riccardi. Apesar das diferenças,

alguns acordos foram feitos e todas as estantes dessas salas foram totalmente reformadas ganhando nova pintura em tons claros, diminuindo-se a sua altura e incorporando-se iluminação própria, desenhos e fotografias. Adicionou-se também iluminação artificial nas salas. Estas modernizações correspondem às que Teruggi (1994a) identifica como da *segunda* época nos estilos das exibições, cujo início dataria dos anos de 1940 mas que, conforme esta pesquisa teria chegado na áreas paleontológica apenas nos 70. A **Foto 2.26** mostra que *Titanosaurus australis* ficou no centro da sala da Sala IV, agora destinada ao Triássico. Logo na entrada da Sala IV, um painel móvel ideado por Riccardi, dava informações sobre esse periodo com o intuito de contextualizar o visitante. Como peça chamativa incorporou-se uma réplica do dinossauro *Herrarasaurus*, em tamanho natural e que simula seu aspecto exterior, localizado numa vitrina lateral, grande e iluminada. Este dinossauro, determinado pouco tempo antes[101], testemunhava a existência destes répteis em nosso território desde as suas primeiras aparições no planeta.

No ano seguinte foi encomendada a remodelação da Sala III com o propósito de estar pronta para os festejos do centenário em Novembro do ano de 1977. Essa sala ganhou a denominação de *Sala Frenguelli* em 1964 em ocasião da homenagem ao cientista e pela doação feita por sua família de manuscritos e desenhos para a biblioteca e para os arquivos (El Argentino, 2 mayo 1964). Uma placa de bronze com seu nome foi colocada na Sala III que ocupou esse espaço até a reforma do ano 2002, quando foi retirada. Riccardi foi o responsável pela remodelação e, conforme consta nas atas das reuniões que começaram em fevereiro de 1977 (Remodelación Sala J. Frenguelli, 1977), o trabalho desenvolveu-se rapidamente para que as salas estivessem praticamente montadas para a data prevista. Os detalhados documentos dessas reuniões revelam o processo de negociação da equipe -pessoal das divisões paleontológicas e alguns técnicos-seguindo pautas pre-estabelecidas e deixando registro das discussões e decisões. Conforme estas atas (op. cit., 1977), a idéia chave para a Sala III foi representar a diversidade do Paleozóico, ainda que o *Diplodocus* instalado desde 1912 continuasse ocupando anacronicamente o centro da sala. O critério seria estratigráfico, considerando o ambiente continental e o marinho, e tentando utilizar no máximo duas vitrinas por período ou, quando possível, vitrinas conjuntas[102]. Para dividir cada período, ou grupo de períodos, se colocaria um painel grande por

[101] *Herrerasaurus ischigualastensis* foi encontrado em terrenos do Ischigualasto e determinado em 1963 pelo conhecido paleontólogo argentino Osvaldo Reig.
[102] As vitrinas estavam numeradas e organizadas da seguinte forma: Cambriano (1), Ordoviciano – Siluriano (2-3), Devoniano (4-6), Carbonífero-Permiano (7-12).

fora das vitrinas com informação complementaria. Os processos de fossilização, a origem da vida e o pré-cambriano também deveriam ser representados nas vitrinas localizadas no inicio do percurso desta primeira sala, fornecendo ao visitante uma base para interpretar as salas paleontológicas seguintes.

O detalhamento com que foram feitas as atas (op. cit., 1977) permite reconstruir o caminho de planejamento da reforma da exposição. Inicialmente, cada especialista foi encarregado de desenhar as vitrinas correspondentes a sua área (18-3-77), solicitando ajuda do pessoal técnico - Ageitos e Tremouiulles - para analisar a factibilidade da sua proposta (2-5-77). Na semana seguinte se solicitaria (9-5-77) que cada especialista enviasse aos outros os textos da sua vitrina para uma análise em conjunto. Mas um mês depois reclamava-se do atraso da entrega dos textos e estabelecia-se que "*detalles menores"* como cores e distribuições seriam discutidos antes da sua implementação definitiva (16-6-77, p.3). Alguns meses depois (7-9-77) discutiam-se cores, títulos – estilo e materiais - e tamanhos de mapas e painéis, procurando-se homogeneizar os períodos e respeitar o estilo já adotado, no ano anterior, na sala do Triássico (Sala IV). A coordenação geral dos textos ficou nas mãos de Pascual, fechando-se assim a dinâmica de concepção da exposição entre os próprios cientistas, apoiados apenas pelo pessoal técnico que desenvolveria os expositores como no modelo autocrático de Volkert, comentado no capítulo 1. Porém, cabe destacar que as atas refletem que, ainda que circunscrito aos especialistas, existiu nesse processo museográfico algúm tipo de discusão para a tomada de decisões.

As atas contam também que a base do *Diplodocus*, até então dividida em três partes, foi trocada por uma única base, a proteção - até então de madeira e bronze - foi modificada, a amonita gigante foi retirada debaixo do esqueleto, o que foi repintado pela primeira vez desde a sua chegada ao Museu. Também o piso que rodeia o esqueleto teve que ser modificado como conseqüência das reformas da base. O grupo encarregado da reforma decidiu renovar totalmente a pintura da sala, refazer a instalação elétrica, restaurar e limpar a clarabóia para permitir a entrada de luz natural e remodelar as vitrinas originais introduzindo iluminação elétrica, tirando as portas, colocando vidros fixos e mudando a parte inferior. As remodelações estavam, segundo Bondesio (1977), de acordo com as exigências museológicas modernas.

Para outubro se pretendia chegar com a sala quase pronta, prevendo que a sua inauguração só iria acontecer depois. Entretanto, Riccardi, em entrevista pessoal (29 jul. 2005) afirma que a sala nunca foi realmente terminada e muitos painéis e algumas vitrinas que eram de

responsabilidade da *División Vertebrados* nunca se completaram. Riccardi teve algumas diferenças com as autoridades do período, retirando-se antes de finalizada a sala para a qual, conforme esse pesquisador, faltava menos de um mês de trabalho.

"En etapas sucesivas seguirán montándose las salas siguientes siguiendo un orden cronológico, como lo proyectó Moreno", promete Bondesio (1977) esclarecendo publicamente sua adesão explícita à ordem original: *"En todos los casos los elementos de la fauna y flora autóctona y los ambientes en los que prosperaron tendrán prominencia"* (op.cit, p. 87).

Logo depois da reforma destas duas salas, conformava-se a *División Técnica de Museologia*[103], com a função de coordenar as tarefas técnicas de exposição e remodelação (Memoria Museo de La Plata, 1979) e tendo Juan Agritos como chefe. Pouco tempo depois, um projeto de reforma mais geral das salas se organiza – ou se pretende organizar - entre os anos de 1979 e 1981 nos quais se recebe a visita do museólogo George S. Gardner[104], do *American Museum of Natural History* de Nova York contratado pela *Comisión de Investigaciones Científicas de la Província de Buenos Aires* (*CIC*). Conforme a memória institucional, a proposta da visita de Gardner era realizar um estudo preliminar de reorganização de algumas salas –não identificadas- do Museu. Em seu regresso aos EUA, Gardner prepararia um relatório da sua visita e as suas alternativas de remodelação. Nesse período, Ageitos visitou também a instituição americana para formação junto à Gardner (Universidad Nacional de La Plata, 1981). A segunda etapa desse projeto contemplava a remodelação das salas paleontológicas (Universidad Nacional de La Plata, 1982). Porém, por razões até o momento desconhecidas pela falta de documentação, essa reforma não foi realizada e não encontrei registro algum do projeto citado. Porém, cabe destacar que este aparece como o primeiro antecendente da procura de uma reforma museográfica para a qual se solicita o assessoramento de pessoal especializado e externo ao Museu. Como mostrarei mais adiante, o pessoal externo à instituição acabará tendo um papel substancial nos projetos de reforma museográfica.

Assim, o Museu que inicialmente esteve na vanguarda museística mundial foi se tornando um mosaico de critérios expositivos, ficando a maioria das suas salas paleontológicas "paradas" no tempo em seu aspecto museográfico e em sua atualização cientifica. As únicas reformas concretas foram as das Salas III e IV que serviram para dar um aspecto mais moderno à

[103] Resolução n.13 de 3/5/1978

[104]Gardner visitou o *Museo de La Plata* entre os dias 5-15 de Decembro de 1979 e os custos locais de alojamento e translado dentro do país foram pagos pela instituição (Universidad Nacional de La Plata, 1979).

exposição sem mudar a ordem geral estabelecida. As propostas de reforma geral das exposições que se anunciaram não passaram de intenções ou planos inacabados, talvez condicionados pelas mudanças de gestão permanente e a falta de consolidação de uma equipe técnica responsável pelas reformas. A mesma *División Museologia* parece não ter ido além de uma mera criação estrutural que não teve impacto na concepção das exposições da instituição. Ao mesmo tempo, as investigações paleontológicas continuaram avançando especialmente no campo dos vertebrados, abrindo amplas possibilidades aos pesquisadores e consolidando-se uma equipe de cientistas reconhecida internacionalmente. Já conquistada a democracia e após um período de normalização das instituições públicas, o *Museo de La Plata* iría entrar numa nova época que levaría à maior reforma das salas paleontológicas.

2. 2.4. Época de cenários (1986-1994): a grande reforma

À volta da democracia na Argentina em 1983, depois de uma forte ditadura militar, iniciou na Facultad de Ciencias Naturales y Museo uma nova etapa de reorganização institucional sob a condução de um decano normalizador, que foi continuada em 1986 pela eleição de Isidoro Abel Schalamuk e Jorge Frangi, como decano e vice-decano, respectivamente. A antiga disputa da divisão Museo-Facultad resultou em uma divisão de tarefas entre os dirigentes: a instâncias do próprio Shalamuck a responsabilidade dos assuntos correspondentes ao Museu ficaram sob a responsabilidade de Frangi (5 maio 2003).

Foi nessa gestão que uma importante restauração e remodelação do Museu foi realizada. Como resultado do longo período que denominei "de espera", a infra-estrutura do prédio estava seriamente comprometida e as exposições estavam descuidadas. Sem desconhecer que durante esses anos existiram reformas em algumas salas do Museu, duas das quais atingiram as salas paleontológicas, em geral a falta de orçamento das últimas décadas e as sucessivas mudanças de direção combinaram-se para levar ao Museu até uma situação na qual prédio e coleções foram sendo comprometidos. A iluminação era praticamente a base de luz natural[105] proveniente das janelas e clarabóias do prédio. As luminárias colocadas no anos 60 estavam desligadas em função da humidade dos tetos. Também as exposições paleontológicas ficaram desatualizadas em relação às pesquisas em andamento e ao novo olhar da ciência sobre a dinâmica evolutiva.

[105] O abuso da luz natural nas salas trouxe sérios problemas de conservação nas salas de Zoologia. Frangi comenta ironicamente *"teníamos la mejor colección albina del planeta"* (5 maio 2003).

No contexto de reconstrução das instituições públicas e de recuperação dos espaços de memória coletiva que a nova democracia permitia, se organizou uma grande reforma museográfica no *Museu de La Plata.* Mas essa nova liberdade gerava liberdade de ação mas não recursos econômicos provenientes do Estado. Um subsídio de 500 mil dólares outorgado pelo governo do Japão mediado pela embaixada argentina[106] foi o suporte financeiro para grande parte das mudanças realizadas (iluminação e equipamento). A restauração dos tetos e dos frisos que revistem as paredes internas levou a uma melhora das condições do prédio que se fez sentir nas salas de exposição e permitiu a renovação da iluminação do prédio até então limitada por problemas de umidade. Novas luminárias que foram penduradas do teto para alterar o menos possível o prédio[107]. As lâmpadas de bronze que funcionaram a gás em fins do século XIX foram restauradas e passaram a funcionar com eletricidade. A ajuda japonesa permitiu um acesso à tecnologia multimídia com a qual se equipou o novo auditório que abriu um espaço apropriado para a realização de eventos e um lugar para a criação audiovisual.

Esse espaço, para o qual se desmontou a Sala I dedicada à Geologia, se concretizou com o apoio da *Fundación Antorchas*[108], agência privada de promoção cultural, que foi o outro grande suporte das reformas das salas realizadas neste período[109]. Fazia parte do acordo a instalação de um elevador interno, e a colocação de um elevador externo para o aceso de deficientes físicos. As Salas de Paleontologia (III à IX), e a Sala de Zoologia Vertebrados, foram reformadas utilizando também recursos econômicos negociados através da *Fundación Museo* que ajudou financeiramente essas reformas com uma investimento de $ 20.000.- Durante o período 1990-91 esse montante provinha da *Fundación Banco Crédito Provincial* e outras empresas platenses (Fundación Museo de La Plata, 1992). Na época, a necessidade de contar com financiamento externo devido aos escassos fundos estatais levou, a *Fundación Museo*, com Conrado Bauer como seu presidente, a pedir apoio financeiro å diversas instituições nacionais e estrangeiras para as reformas. Infrutuosamente foram enviadas cartas, semelhantes entre sim, solicitando recursos para os distintos empreendimentos programados à *Ford Foundation (*Bauer,7 mayo 1991a) --com

[106] Nesse momento existia um acordo internacional pelo qual empresas japonesas instaladas na Argentina escolhiam uma instituição para apoiar mediante ajuda em equipamentos e produtos. O Museu foi assim escolhido pelo grupo SUMITOMO com o qual se chegou a um acordo de cooperação em equipamentos eletrônicos e iluminação.
[107] O plano de renovação da iluminação[107] (Light renovation plan, 1987) contemplou a colocação de um filme nos vidros que diminuísse em 95% os raios ultravioletas que afetavam as peças em exposição, o que nunca foi efetivado
[108] O equipamento multimídia para o novo auditório foi obtido através do subsídio japonês e utilizado como contraparte da instituição (Frangi, 5 maio 2003).
[109] Frangi apresentou a consideração da entidade diversos projetos, de reformas de 25 mil dólares até projetos de 350 mil, mas Antorchas deixou ele escolher o plano de reformas aportando recursos em várias etapas (5 maio 2003) .

copia para a *Willard Johnson Foundation, American Express e ao International Philantropic Program*—, outra à entidade local, Fundación Fortabat (Bauer, 30 abr. 1991). Essas cartas fornecem alguns detalhes da situação das exposições na época e das reformas pretendidas e evidenciam a demanda de fundos a entidades privadas.

Assim na carta de pedido de apoio financeiro[110] para a remodelação da Sala V enviada à *Ford Fundation* (Bauer, 7 mayo 1991a) enumera-se algumas das peças a colocar na sala com uma especial ênfase no tamanho e na origem nacional -- ou estrangeira--- das mesmas, atributos recorrentemente destacados pela instituição para valorizar suas coleções. Na descrição do estado da sala a ser reformada são enfatizados os problemas da estrutura museográfica, destacando que as vitrinas careciam de iluminação artificial, eram pobres em informação e os vidros, até então utilizados, provocavam deformação dos objetos. Destaca –se também que os reparos nos tetos, a iluminação geral e as pinturas das paredes já haviam sido feitas em 1987 como parte das recentes reformas no Museu. O pedido de ajuda era específico para a reforma da exposição.

As obras da grande reforma iniciaram em 1987 e finalizaram em 1992 já na direção de Edgardo Rolleri (1992-1994), num ritmo que permitia a incorporação de recursos econômicos para dar continuidade ao trabalho. *"Fue una época en la cual estábamos muy embalados en provocar una remodelación importante. De hecho se hicieron ocho salas en seis años. Creo que fue el período de más intensidad de cambios, por lo menos cuantitativo*." (Frangi, 5 maio 2003). O Museu viu assim renovada a sua imagem nesses anos através das reformas expositivas gestadas na própria instituição muitas das quais ainda hoje o caracterizam.

A idéia que norteou a reforma foi finalmente plasmar a proposta fundacional de Moreno que ainda não tinha se desenvolvido completamente. Tal como destaca Frangi (1992, p.136) *"La restauración y renovación de las salas en ejecución ha seguido criterios fundacionales: una organización básicamente cronológica de la exhibición. ´ El aro prolongado que representa el anillo biológico que principia en el misterio y termina con el hombre...`(Moreno 1890, p.14) y la reposición y restauración de la decoración de rotondas y galerías " ....a la que he tratado de dar un carácter americano arcaico..."(Moreno 1890, p.15) ha respetado, ya sea restaurados o renovados, los ornatos originales, y el estilo y dimensiones del antiguo mobiliario"*. Assim, sob um critério cronológico, reorganizou-se, o conteúdo das salas gerando uma seqüência que se iniciava na Sala III com as origens da vida, e finalizava na Sala IX com as exposições de

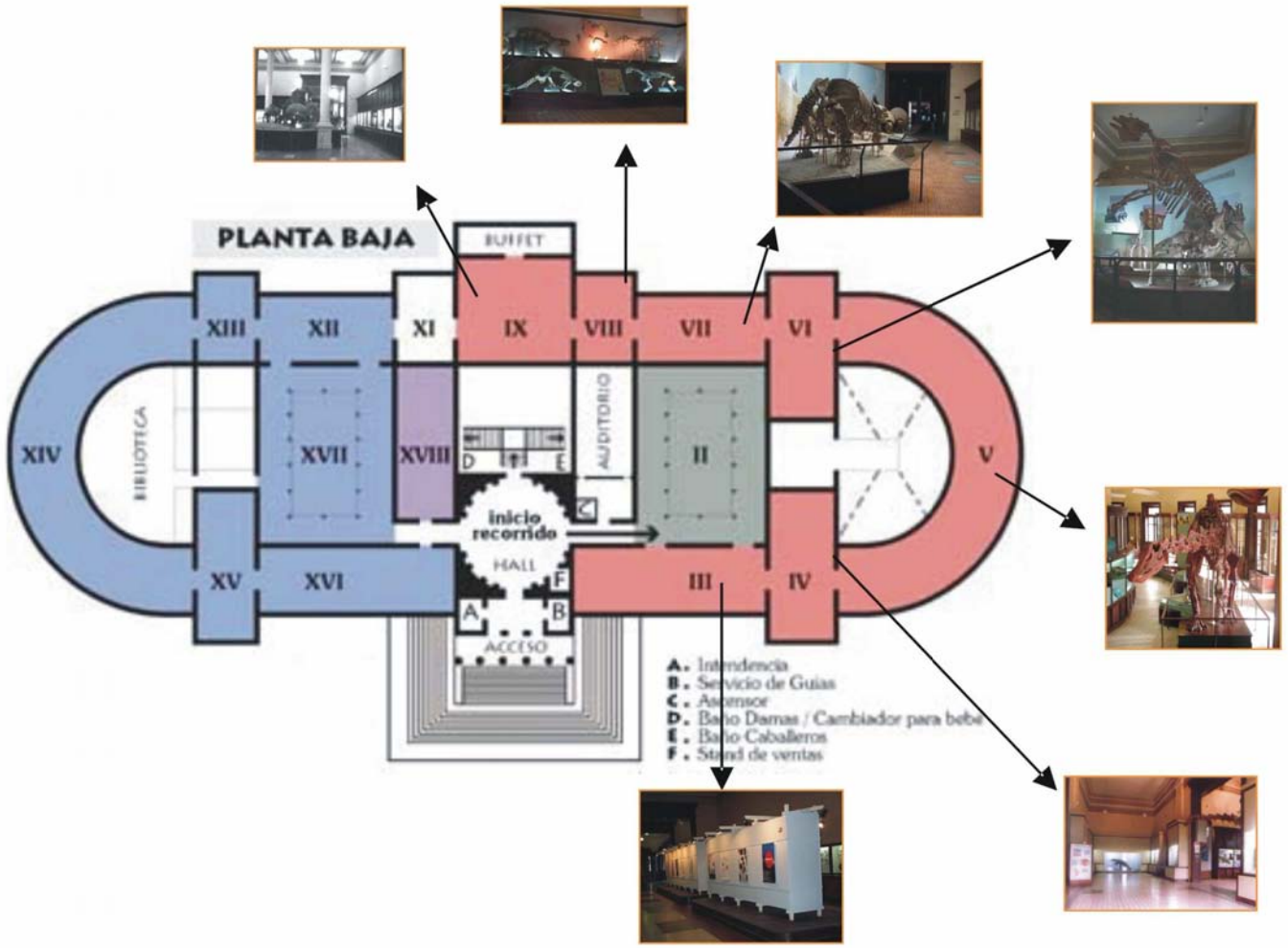
[110] Nessa carta se solicita à *Ford Foundation* U$ 150.000,00.

Paleontologia do Quaternário, incorporando a convivência dos seres humanos com os grandes mamíferos sul-americanos hoje extintos (**Figura 2.5**). Uma equipe externa, formada por um *designer* industrial e um comunicador visual, trabalhou junto ao pessoal técnico do Museu que, fora de horário, mediante pagamento extra e utilizando os equipamentos e as instalações do Museu, preparou o suporte museográfico da exposição. Algumas poucas vitrinas centrais antigas se mantiveram. No entanto, as vitrinas laterais foram destinadas a mostrar os aspectos taxonômicos e evolutivos, e todas foram dotadas de iluminação própria[111]. A idéia era modernizar o Museu sem mudar seu aspecto tradicional. Assim, melhorou-se o sistema de manutenção das vitrinas, mas não se mexeu na estrutura e aspecto geral respeitando a consigna de não intervir em aspecto estrutural do prédio nem dos móveis, por ser considerado um bem patrimonial a ser conservado. Suas cores foram renovadas e os objetos se montaram em suportes quadrados (**Foto 2.27)**[112]. Algumas poucas vitrinas das distintas salas ganharam outras cores de fundo se destacando no conjunto da exposição. No caso, a cor escura da vitrina da pele do milodonte, da Sala IX (**Foto 2.29)** faz com que ela se destaque das restantes, o que realça a importância dada a esse material dentro da exposição. Essas fotografias permitem apreciar o aspecto das vitrinas laterais e observar que incorporaram também fotos[113], mapas, quadros evolutivos e mais textos explicativos. Por sua parte, os desenhos das representações da possível aparência dos seres apenas conhecidos por fragmentos são utilizados recorrentemente, em geral apresentando uma única interpretação. Os desenhos são utilizados de um modo diferente na vitrina da Sala IX, na qual se apresenta uma seqüência de desenhos que mostra como foi interpretado em distintas épocas o aspecto do megatério. Desde o primeiro *Megatherium* desenhado por Juan Bautista Bru em 1796[114] até a concepção atual, os

[111] As vitrinas das Salas III e IV, reformadas em 1976-77, já tinham luz própria.
[112] Um grupo de estudantes de desenho e alunos da *Facultad de Bellas Artes* da UNLP fizeram duas das vitrinas da Sala IX que se destacam na exposição por terem uma proposta estética diferente às outras, estruturas amarelas e de formas arredondadas (**Foto 2.28) .** Todas as vitrinas restantes foram desenhadas pela equipe fixa do Museu.
[113] Na Sala VIII, uma série de fotografias de microscópio eletrônico permite expor os diminutos foraminíferos e mostrar uma ferramenta de pesquisa atual
[114] O desenho realizado por Juan Bautista Bru (1740-1799) sobre a reconstrução por ele realizada no *Gabinete Real de Historia Natural de Madrid* do qual era curador foi enviado a Georges Cuvier (1769-1832) a Paris. Essa reconstrução, baseada nos numerosos ossos encontrados em Luján, (Província de Buenos Aires, Argentina) e

Figura 2.5

Salas Paleontologia
Época de Cenários

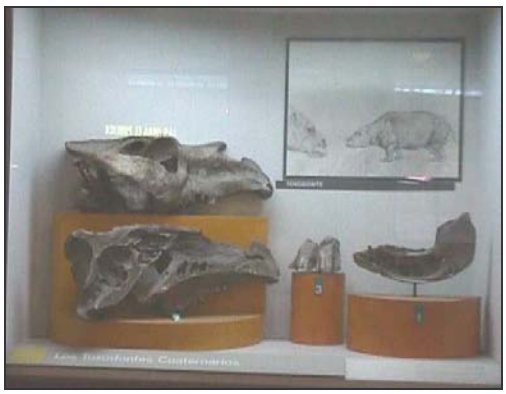


Planta das exposições do andar térreo do *Museo de La Plata*. Fonte: www. fcnym.unlp.edu.ar, 1/4/04.

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.27. A maioria das vitrinas remodeladas na época de cenários são de cores claras e com suportes de formas retas, apresentam alguns objetos com um painel explicativo (no destaque) e algum elemento ilustrativo - neste caso desenhos da suposta apariência dos animais vivos. Nesta foto, a vitrina dos cérvidos quaternários.

Foto 2.28. Algumas vitrinas foram desenhadas por outra equipe e respondem a um critério estético diferente. Formas arredondadas e de cores fortes servem de suporte para os objetos. Aqui, crânios e restos de toxodontes quaternários.



Fonte- Arquivo pessoal

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.29. Vitrina que apresenta o couro e os excrementos de um milodonte encontrados no sul de Chile no final do século XIX.
Uma foto e um mapa da localização da caverna aonde foi achado o material e um desenho a lápis de seu provável aspecto oferecem informação complementar. No destaque, texto explicativo. O painel embaixo descreve os objetos expostos.

desenhos servem para mostrar o leque de possibilidades de recreações feitas desde a ciência paleontológica a partir dos mesmos restos fósseis achados. Esse valor histórico das ilustrações que permite também valorizar o papel da reconstrução na ciência paleontológica não e um recurso muito aproveitado na exposição.

Os textos mais característicos são em geral descrições dos objetos expostos ou explicações de processos. Compridos e de uma tipografia com pouco destaque, como se observa nas **Fotos 2.28** e **2.30** em geral estão em suportes independentes dos restantes elementos das vitrinas. Na informação fornecida nas salas há poucas referências à técnicas de trabalho e às pesquisas que se desenvolvem na instituição ou mesmo aquelas que constituem a área. A abordagem da informação é basicamente descritiva, referindo-se a aspectos anatômicos, filogenéticos, cronológicos e biogeográficos, dos objetos em exposição.

Conforme Frangi, Eduardo Grimozzi, *designer* industrial e o salvadorenho Toni Canosa, contratados especialmente para a tarefa foram os baluartes técnicos daquela reforma museográfica. *"Primero íbamos procesando todo lo que era la parte de infraestructura básica y luego con este equipo particular de diseño y comunicación trabajábamos sobre las salas mismas, es decir sobre lo que es la exhibición",* lembra Frangi (5 maio 2003). Assim, essa reforma se fez com Frangi, como diretor assumindo a coordenação geral das ações empreendidas e dos distintos atores envolvidos, entre os quais estavam cientistas especialistas no assunto e *designers* contratados. Mais uma vez a falta de pessoal especializado em museologia e em educação que pudesse dar conta da complexidade da tarefa seria uma característica da reforma.

Resistências de alguns técnicos e pesquisadores permearam esta mudança que, conforme a opinião de alguns de seus idealizadores, não foi entendida como importante por todo o pessoal da instituição. Na entrevista concedida, Frangi afirma que as exposições se definiram tematicamente e se consolidaram em uma estrutura de organização institucional que, apesar das reformas estatutárias, continuava respondendo a aquela determinada em fins do século XIX, que permitia que cada departamento tivesse certa autonomia nas decisões sobre a exposição. Conforme Frangi isso operou como um obstáculo pois o que e o como mostrar, era tradicionalmente uma decisão a ser tomada apenas pelos investigadores e a lógica da sua própria disciplina, sem se preocupar com o público. Ciente dessa limitação e de que em outros museus do mundo a situação era diferente, para Frangi (1992, p.133) "*los lineamientos modernos de la exhibiciones incorporan cada día en mayor grado a la opinión del visitante en distintas etapas del diseño y montaje de*

exhibiciones, tratando de hacerlas más comprensibles y participativas para el público y en definitiva, más exitosa. Los progresos del Museo de La Plata en esa dirección son tímidos, ya que por ahora, las tareas siguen expresando más la opinión y visión de los integrantes de la institución que del visitante". Porém Frangi reconhecia alguns avanços e afirmava existir no momento uma maior fluidez nas comunicações entre cientistas, técnicos e comunicadores. Estes eram, segundo ele, tradicionalmente compartimentos isolados, nos quais cada um conhecia da sua especialidade e deixava o publico de lado.

Esse modelo comunicacional lembra da critica de Miles -- chefe do *Department of Public Services* do *Natural History Museum* de Londres-- vista no capitulo I. Justamente , na época destas reformas Roger Miles, fez uma curta visita, em uma viagem de passeio, ao Museo[115]. Para Frangi essa visita foi significativa, pois na sua apresentação das reformas realizadas no Museu (1992) ele cita Miles recorrentemente e incorpora dele a concepção de que *"para que un museo cumpla su papel educativo no solo es necesario saber qué piensa el público sino (...) como se aquél se vincula al mundo del museo"* (op.cit., p.132). No seu discurso aparece claramente a necessidade –não explícita em outros documentos institucionais-- de (re) pensar a proposta comunicacional do Museu. Provavelmente uma forma de se aproximar dessa nova perspectiva foi realizar a primeira enquête de público geral, que será largamente comentada no próximo capítulo.

Nessa visita Frangi teve também a oportunidade de comentar os problemas de gestão institucional e de se nutrir diretamente de uma das figuras chaves da reforma e da experiência de organização museográfica de uma instituição de referência na área. Aliás, esse museu inglês tinha sido, em diferentes fases da história institucional, um exemplo, um modelo a ser seguido. Como mesmo Frangi comenta na entrevista realizada, o museu inglês transformou-se em seu ideal de organização "*esse {era} el modelo que yo tenia en mi cabeza de como operaba"* (Frangi, 5 maio 2003). Porém, como em tempos de Moreno, que também admirava os museus ingleses e afirmava *"(...) tuve siempre presente lo que allí ví pero no siempre se dispone de los elementos necesarios, ni siempre es el medio igual. Lo que era posible en Londres, fué imposible exigirlo de*

---

enviados a Espanha em 1789, foi a mais completa para a época. Cuvier deu o nome de *Megatherium* (*huge beast*) definindo um novo gênero para o representante de uma fauna extinta e ainda desconhecida para a ciência paleontológica. Para a importância histórica desta reconstrução consultar Rudwick (1992), Ramírez Rozzi e Podgorny (2001) e o livro de Rudwick, M.J.S "*Georges Cuvier, fóssil bones and Geological catastrophes"* . The University of the Chicago Press, 1997, no qual reproduz e comenta o texto do próprio Cuvier *"Note on the skeleton of a very large species of quadruped, hitherto unknown, found in Paraguay and deposited in the cabinet of Natural History in Madrid",* p.25-32.

[115]Na sua carta de agradecimento pela atenção dispensada, Miles, qualifica ao *Museo de La Plata* como "*fine museum*" (Miles, 10 abr.1991).

la Plata (…)" (Moreno, 1890-1a, p.29*),* a realidade de La Plata era bem distinta à de Londres e a falta de pessoal especializado e a organização institucional levaram a uma outra prática.

Tal como afirma Marta Dujovne (1992), do *Museo Etnográfico de Buenos Aires* participando do mesmo seminário que Frangi, na Argentina os museus tinham ficado relegados das políticas culturais das últimas décadas se distanciando, em parte, do público. Em suas próprias palavras *"los museos em su mayoria se fueron inmovilizando, com exposiciones sin actualizar, cada vez más ajenos a um a población que los considera vagamente como instituciones positivas, pero sin saber muy bien como o para qué usarlos*" (Dujovne, 1992, p.122). A falta de valoração das atividades de "difusión" por parte da comunidade acadêmica é colocada também por Dujovne como um agravante da situação dos museus que deixaram desatualizar as suas exposições se afastando assim, também, da pesquisa. Essa situação encontra profundas similitudes com a situação alcançada pelo *Museo de La Plata* nos anos 90.

Na reforma realizada nesta época, a definição conceitual das exposições esteve nas mãos dos Departamentos que, com o acordo básico de manter uma narrativa cronológica e carentes de um roteiro que integrara o discurso, destinaram as vitrinas das salas a mostrar seus próprios temas de pesquisa, escolhendo e definindo textos e objetos a ser apresentados em função de seus interesses e conhecimentos. Conforme o pessoal que participou da reforma Rosendo Pascual, chefe de Paleontologia Vertebrados das últimas décadas, fixou o critério de abandonar a idéia de que esse era um museu de gliptodontes e acentuar a proposta temporal fundacional. *"Parecía uma marcha de gliptodontes"* (Pascual, 2002)116 afirmava o próprio Pascual em referência ao aspecto da Sala V que, como já visto, tinha caracterizado à instituição desde seus inícios (**Fotos 2.3** e **2.5**) fileira de carapaças e esqueletos de gliptodontes que ocupavam, desde fins de século XIX , a sala curva de Paleontologia (Sala V) foi retirada e nesse espaço passaram a reinar os dinossauros. Essa transformação museográfica, finalizada em 1992, foi feita na procura da narrativa cronológica original mas --sem pretendê-lo-- veio a reforçar a dinomania que desabrochou, pouco depois, na Argentina como conseqüência da famosa película *Jurassic Park*, de Steven Spielberg, estreada em 1993.

---

[116] A *Unidad de Medios Audiovisuales* do Museu realizou uma série de programas chamada *Play Museo.* Em 2002 produziu um vídeo chamado "*En la sala de los dinosaurios*" que tinha como eixo uma entrevista a Rosendo Pascual. Os produtores do vídeo me facilitaram o material em bruto –não editado-- do qual foram resgatadas algumas das falas.

Destinar a Sala V ao Jurássico-Cretáceo abriu espaço para novas peças e ajudou a reforçar a narrativa original dando continuidade cronológica as reformas feitas no período anterior que, como visto, iniciavam o percurso pelo Paleozóico (Sala III) e levavam ao Triássico (Sala IV). Um maior espaço museográfico destinado a completar o Mesozóico permitiu agrupar os dinossauros dispersos nas duas primeiras salas e mostrar a importância da Patagônia como reservatório fóssil nacional. Esse material era importante para a interpretação dos processos evolutivos ocorridos no Mesozóico, tal como se destaca no release de imprensa, enviado ao *Suplemento La Plata* do *Diario La Nación* (Ametrano, 22 abr. 1992). Identificados na Patagônia desde fins do século XIX por Ameghino (Coria & Salgado, 2000) os dinossauros acompanharam a ciência paleontológica argentina, até tempos atuais ainda que a pesquisa no Museu tenha-se focado nos mamíferos. Nas últimas décadas do século XX se intensificaram as descobertas de dinossauros especialmente na Patagônia –e até na Antártida-- e ajudaram a (re)interpretar a historia geológica e paleontológica de nosso atual território. O maior destaque nestas pesquisas corresponde ao *Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia (MACN) ",* de Buenos Aires, no qual há uma sólida equipe de pesquisadores nesta temática[117]. Atualmente na Sala de Paleontologia do *MACN* essas descobertas das últimas três décadas têm um espaço central na exposição na qual se apresentam réplicas de *Abelisaurus, Amargasaurus, Piatnitzkysaurus* e *Patagonosaurus*[118,] alguns dos dinossauros encontrados pelos paleontólogos locais testemunhando com fotografias as diferentes fases da pesquisa de campo. Destaca-se assim no museu de Buenos Aires a recente descoberta de uma alta diversidade de espécies de dinossauros nestas terras, entre os quais se encontram as maiores formas conhecidas que têm servido para valorizar a riqueza paleontológica desta região e para impulsionar as pesquisas sobre aspectos fisiológicos e comportamentais destes animais.

Dando continuidade ao critério de contextualizar o ambiente do período, já presente nas exposições paleontológicas do *Museo de La Plata* desde suas origens, a sala deveria mostrar a diversidade de formas de vida existentes. Entre elas as formas mais popularmente conhecidas são os dinossauros que em geral, e não em vão, são associados a seus maiores representantes "*No hubo ambiente durante el Mesozoico que no fuera ocupado por alguna especie de reptil. Y en general fueron formas gigantescas"* afirma o próprio Pascual (2002) na entrevista original do

[117] O Dr. Jose F. Bonaparte, formado na *Universidad Nacional de Tucumán*, tem liderado uma equipe de paleontólogos especializados na Era Mesozóica, responsáveis pela determinação de numerosas espécies novas descobertas em território argentino nas últimas décadas.
[118] *Abelisaurus*, gênero descrito por J. Bonaparte e F. Novas em 1985; *Amargasaurus*, descrito por J.Bonaparte e L.Salgado em 1991; *Piatnitzkysaurus* e *Patagonosuarus*, descritos em 1979 por J. Bonaparte (Novas, 2004).

programa *Play Museo*. Assim o centro da sala ficou reservada para as grandes peças que com o imponente *Diplodocus* na entrada (**Foto 2.30**) da sala liderava uma nova fileira, desta vez de esqueletos e crânios de dinossauros que iam sendo "descobertos" na medida que se percorria a sala no sentido proposto pela instituição. A mudança desta réplica da Sala III à V a inseriu, pela primeira vez, junto a seus congêneres na busca de uma ordem cronológica que permitisse, finalmente, concretizar a narrativa original da exposição. "*Se ha ido desplazando porque se pretende, o se ha pretendido y se pretende todavía transformar este Museo en lo que fue, es decir a la manera en que se planificó. Es decir, (mostrar) toda la evolución de la vida*" (Pascual, 2002). O grande *Diplodocus* foi movimentado pelo corpo de bombeiros com o prévio desmonte da cabeça, pescoço e cauda pelo preparador da área, Omar Molina. *"Todo lo que me costó es un cuadro que dice: `el Museo de La Plata a los bomberos de La Plata, Berisso y Ensenada, único cuerpo de bomberos especializado en el traslado de dinosaurios´*" comenta Frangi (5 maio 2003) desmistificando o problema de movimentar a maior peça em exposição no Museu que até então ficava, descontextualizado cronologicamente em meio do Paleozóico. Mas essa mudança alterou a Sala III, deixando um vazio central que durante anos foi utilizado para exposições temporárias como a que se vê na **Foto 2.31**.

Em uma tentativa de recreação ambiental, as vitrinas laterais interiores foram destinadas a mostrar que a terra, o mar e o ar estavam povoados por distintos grupos de vertebrados entre os quais se menciona a existência de pequenos mamíferos. Uma aquarela apresenta uma reconstrução simplificada do paleo-ambiente do Mesozóico, povoado apenas por réptis, que faz lembrar os questionamentos de Rudwick (1992) sobre as simplificações na representação do passado na qual convivem espécies separadas em milhões de anos e faltam outras sem as quais a vida não teria sido possível. Porém, estas representações povoam museus e materiais didáticos gerando uma idéia reducionista e simplificada da diversidade no passado e uma falsa reconstrução da temporalidade. Na apresentação institucional da sala prévia a sua inauguração, a diversidade de formas de vida aparece melhor –mas não completamente-- representada. *"La nueva sala a inaugurar incluye temas de suma importancia para la comprensión de la evolución mesozoica de nuestra flora y fauna. Entre ellos se destacan la radiación y expansión de numerosos grupos de plantas, la aparición de las primeras angiospermas (las plantas con flores), la evolución de numerosos linajes de reptiles marinos, terrestres (incluyendo a los dinosaurios) y voladores y la aparición de las primeras aves y los mamíferos más primitivos."*

(Ametrano, 22 abr. 1992). Não por acaso não aparece aqui menção alguma aos invertebrados da época. A exposição da diversidade de vida do Mesozóico ficou limitada aos vertebrados e aos vegetais por uma disputa institucional.

Tal como se pode observar na **Foto 2.30** todas as vitrinas laterais externas da sala ficaram vazias ou foram usadas de depósito. Esse era o espaço destinado a expor a fauna de invertebrados do Jurássico-Cretáceo que contava com várias pesquisas desenvolvidas na própria instituição. A organização das salas e sua distribuição para as distintas disciplinas dentro do Museu envolve acordos quantitativos entre os chefes de División que atribuem distintas proporções da exposição a cada área e essa era –e continua sendo- a área de Paleontologia Invertebrados. As exposições são espaços nos quais fazer visível o trabalho científico feito nos laboratórios e no campo – agora afastados do público (Podgorny, 2005). Se entendidas como espaços de transmissão de um conhecimento, as exposições são espaços de poder nos quais evidenciar a importância de um área. O espaço físico é território de disputa não apenas nos laboratórios e nas aulas, mas também na exposição. Como espaços de poder são também os lugares nos quais se manifestam acordos e discrepâncias. No *Museo de La Plata,* um desentendimento alheio à exposição, entre o chefe de Paleontologia Invertebrados e a direção do Museu, deixou as vitrinas laterais vazias desde então.

Assim a diversidade do Jurássico-Cretáceo ficou amputada e restrita a presença da amonita gigante. Mensagem descifrável apenas pelo pessoal do Museu, as vitrinas vazias despertam, conforme pude comprovar nesta pesquisa, confusão e decepção no público visitante. Em algumas épocas se tentou salvar este problema colocando nas vitrinas painéis que anunciavam que estavam em reforma.. A narrativa da exposição e a função educativa do museu ficaram assim submetidas aos desentendimentos políticos internos. A reforma que deu o aspecto predominante às salas paleontològicas do Museu nos últimos 20 anos foi negociada em meio a brigas e acordos institucionais, cuidando mais das suscetibilidades internas que do público visitante e da narrativa conceitual pretendida. Em épocas anteriores, a preocupação do Museu era destacar os grandes mamíferos sul-americanos, mas durante esta reforma a imagem do Museu começou a se aproximar dos dinossauros. Além das mudanças na exposição, a imagem de um Museu "de dinossauros" se viu reforçada, ainda que não de forma planejada, por outros canais. Nos anos 90 foi criado um programa de férias, ainda existente, que oferece cursos e oficinas abertos à comunidade que recebeu o nome da "*Vacaciones con los dinosaurios"*. Nesse programa que há anos utiliza como slogan a pergunta *"Por qué no pasar las vacaciones entre volcanes,*

Fonte: www. fcnym.unlp.edu.ar

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.30. Desde a época de cenários e até 2004 a réplica de *Diplodocus* encabeçou a fileira de dinossauros da Sala V. Na lateral direita e no detalhe, as vitrinas destinadas a Paleontologia Invertebrados vazias desde 1992.

Fonte: *Unidad de Conservación y Exhibición del Museo de La Pata*

Foto 2.31. Sala III, em 2002, com exposição (temporária) de arte no lugar ocupado pela réplica de *Diplodocus* até 1992. Nas laterais as vitrinas reformadas em 1977.

dinosaurios, rocas y plantas?", são permanentes as ofertas de cursos para crianças sobre dinossauros, e essas têm sido as mais procuradas durante anos (Tiempo Universitario, 1994). Por sua parte, a pequena loja instalada na rotunda de entrada do Museu pela *Fundación*, na qual estão a venda produtos de promoção institucional, oferece múltiplas reproduções de dinossauros –e não de megamamíferos--como os que estão a venda em lojas de brinquedos. Em paralelo, sobrevive nas proximidades do bar, uma pequena loja comercial gerenciada pelos funcionários do Museu[119]. Nela vendem-se lembranças e algumas pequenas réplicas de pecas em exposição, entre as quais é possível achar, de tanto em tanto, alguma reprodução de megamamíferos—geralmente gliptodontes—em gesso. No próprio bar foi pintado[120], em fins dos anos 80, um mural que de forma irônica representa dinossauros bebendo e dançando num bar (**Foto 2.32**). Há uma multiplicidade de indícios –que se agregam à exposição--que ajudam também a fixar a imagem de que os dinossauros estão presentes no Museu que poucos anos antes, no dizer de Pascual (2002), parecia um "*museo de gliptodontes*".

Apesar da nova ênfase dada aos dinossauros, os mamíferos sul-americanos continuaram presentes na exposição, ocupando as quatro últimas salas paleontológicas (VI - IX) e foi nelas que a transformação museográfica foi mais relevante. Montaram-se três grandes cenários com esqueletos de mamíferos da América do Sul que, como se pode apreciar nas **fotos 2.33,** e as que ilustram a página web no Anexo, esboçam uma reprodução de seu habitat incorporando desenhos de seu possível aspecto físico *"(...) para poder desplegar en forma comprensible la fauna cenozoica de América del Sur"* (Fundación Museo de La Plata, 1992). Um outro tipo de cenário foi montado na Sala VIII para apresentar o grande Intercâmbio Americano (vide página web em Anexo). A inauguração do primeiro cenário, doado pela *Fundación Museo*, se fez em 19 de novembro de 1988 no marco de uma série de festejos[121] centenário de abertura das exposições ao público, coincidente com o aniversário da cidade de La Plata, sendo que o Museu e a cidade tinham unido seus destinos e sua imagem desde o início.

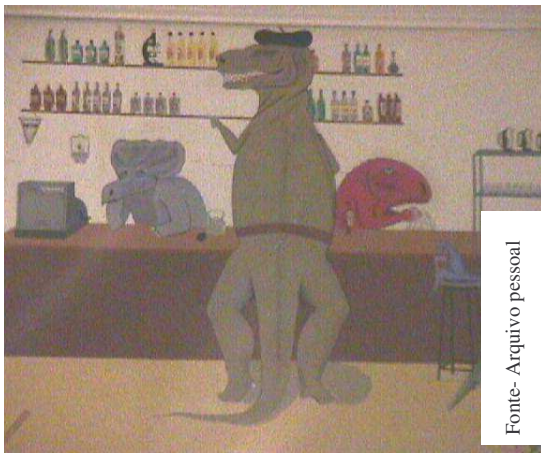
Também se incorporaram à exposição grandes painéis com luz por trás--tecnicamente conhecidos como *backlights*-- com desenhos de dinossauros e aves gigantes feitos pelo *designer* Toni Canosa. O maior deles que se vê na **Foto 2.34** está no fundo da Sala VI gerando uma outra

[119] Os funcionários do Museu formaram uma organização social chamada *El club del Museo* que, entre outras atividades sociais mantém essa loja.
[120] Esse mural foi realizado pelo então aluno de Biologia, Luis Castro.
[121] O dia 18 de novembro se apresentou o livro de Teruggi (1994a) que, em forma reiterada, é citado neste trabalho por ser a única reconstrução institucional que da conta desse período.

encenação, desta vez, das aves gigantes. O painel é acompanhado por uma vitrina com fósseis e réplicas de algumas aves localizadas na parte inferior do painel, na qual se destaca uma réplica da enorme cabeça de *Argentavis* que pode-se ver na **Destaque da Foto 2.34**. O cenário se completa com um dos painéis laterais que oferece a possibilidade de comparar a altura humana com as das grandes aves do Cenozóico já extintas incorporando um elemento lúdico à exposição até então restritas a uma proposta museográfica mais tradicional baseada, apenas, na observação

A proposta cronológica então continuou com as quatro salas do Cenozóico que não respeitam, entre elas, a seqüência temporal teoricamente pretendida. A falta de um roteiro museográfico consensual e de um plano geral na reforma, parece ter sido a causa de modificações não planejadas que quebraram a narrativa proposta. Já no primeiro cenário de megamamíferos, na Sala VI, há referência ao homem através de uma fotografia restos humanos, desenhos de humanos no painel explicativo e uma pintura no cenário. Essa manifestação da presença humana no meio de um cenário que pretendia representar os mamíferos de América do Sul no Terciário foi, conforme pessoal que participou da reforma, posterior a concepção do cenário. Anunciado como "*Antepasados nativos sudamericanos*" e apresentando as principais linhagens de megafauna da América do Sul isolada do resto dos continentes, a presença do homem quebra a narrativa evolutiva. Em forma independente da exposição, a pesquisa na área paleontológica no Museu continuou crescendo neste período conformando uma prestigiosa equipe de investigadores que trabalham em Paleontologia com uma forte tradição no estudo de mamíferos fósseis (Tonni & Pasquali, 1999) e que se reflete na crescente produção acadêmica na área. O acervo paleontológico continuou sendo referência internacional, crescendo em particular o material de mamíferos, entre os quais existiam bastantes tipos (Teruggi, 1994a). As pesquisas e descobertas em aves também alcançaram repercussão no entanto as novas contribuições à reconstrução da historia paleontológica dado pelos dinossauros patagônicos ficava principalmente em mãos do pessoal do museu de Buenos Aires.

A construção de cenários, a renovação das vitrinas, a incorporação de novos desenhos artísticos e de painéis explicativos deram um novo aspecto à exposição que era o que se procurava. Bauer, presidente da *Fundación Museo*, em outra carta enviada a Terence Todman (Bauer, 7 mayo 1991b), embaixador americano na Argentina na época, tratou-se de uma reforma "cosmética" que consistiu em melhorar a localização e a contextualização dos objetos, utilizar desenhos tridimensionais e artísticos e incorporar painéis informativos com diferentes níveis de



Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.33. Mural pintado no bar do Museu simulando uma cena.com dinossauros num “bar”.

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.34. Cenário de Sala VI que representa as linhagens de mamíferos sul-americanos. No primeiro plano um *Megatherium*

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.35. *Backlight* das aves gigantes do Cenozóico na Sala VI. A esquerda a escala graduada que permite comparar o tamanho das pessoas com o dessas aves. (Vide destaque Foto 2.45)

Destaque Foto 2.35. Vitrina com réplica da cabeça de *Argentavis* localizada na frente do backlight das aves gigantes (Sala VI). Painéis antigos e materiais que faltam tiram o atrativo da exposição.

Fonte- Arquivo pessoal

complexidade. Porém conceitualmente se reforçou, ainda que não completamente, a proposta cronológica e a imagem do Museu fortemente ligada a seus mamíferos sul-americanos começaram a mudar a par da invasão dos dinossauros na mídia.

No início desta época, em 1986, consolidou-se institucionalmente o *Servicio de Guias*, responsável pela organização das visitas guiadas do Museu. Como visto, em tempos passados estudantes ou profissionais tinham desenvolvido esta tarefa, mediando a exposição através da palavra. Desta vez, o Serviço foi conformado por estudantes da própria faculdade sob a coordenação de Mónica López Ruf, pesquisadora do Museu formada também como docente. A atividade começou sendo voluntária e a pouco foi ganhando espaço institucional, conformando um corpo de guias treinados e pagos que atuam todos os dias de semana e de fim de semana. Visitas guiadas e atividades educativas ficaram desde então nas mãos dos guias se constituindo como os mediadores oficiais entre
o público e a instituição. No próximo capítulo, ao falar sobre o público que visita o Museu, farei menção da atividade do *Servicio de Guias*.

II. 2.5. Época de integração (1995-2005): uma nova perspectiva

Este último período apresenta o processo de transformação museográfico da última década. Mudança que, a meu modo de ver, introduziu uma nova perspectiva nas exposições do Museu, afetando as exposições estritamente paleontológicas. Considero como início desta época a elaboração de um projeto que nunca chegou a se concretizar como tal, mas que o interpreto como inspirador das últimas duas reformas realizadas nas Salas III (2002) e II (2004).

Nesta época dois fatos contribuíram para a separação Museo-Facultad: a nomeação do Mario Teruggi para a direção exclusiva do Museo por quatro anos e a inauguração do novo prédio para a *Facultad*. Como o próprio Teruggi (1994b) ressaltou no editorial da *Revista Museo*, na história institucional poucos foram de fato diretores do Museu propriamente ditos: apenas Moreno (1884-1906) e De Santis (1979-1983). A história institucional foi entrelaçada por uma direção compartilhada desde o momento em que o Museu passou a depender da Universidade há um século atrás. Direções e orçamentos diferenciados entre o *Museo* e a *Facultad* marcaram o início de uma nova fase institucional que não seria tão pacífica como esperada por Teruggi ao assumir seu cargo: *"El Museo de La Plata sigue siendo parte de la Facultad de Ciencias*

Naturales. En realidad, ambos organismos han constituido una especie de simbiosis a través de las décadas. Ahora, con la nueva situación, los cuerpos se separan y será el Museo el que trazará sus planes de acción y elaborará su política de crecimiento y difusión, con el apoyo y aprobación de la Facultad. Cuerpos separados y almas entrelazadas" (Teruggi, 1994b, p.7).

Com a inauguração de dois prédios de uso exclusivo da *Facultad*[122] começou a concretizar-se o antigo pedido de um edifício próprio. Apelos iniciados em 1918 por Lafone Quevedo, como assinalado no início deste capítulo, e reiterados ao longo dos anos por sucessivas gestões. O crescimento contínuo da *Facultad* no seio do Museu, assim como o aumento das coleções e o incremento de seu pessoal permanente, resultou numprédio com problemas de conservação e de salubridade e a já comentada concorrência pelo espaço físico e político. A nova divisão institucional, independizando politicamente o *Museo* da *Facultad* serviu para aliviar, ao menos parcialmente, tensões internas mas não solucionar completamente os problemas de espaço e conservação do prédio. Armários e gavetas com coleções continuam --ainda hoje-- ocupando os desbotados e úmidos corredores do porão, o que manifesta a carência de espaço adequado para a preservação dos objetos. Teruggi foi sucedido no cargo por Rodolfo Raffino, que ao assumir como diretor salientava a continuidade dos conflitos institucionais e apelava por "*optimizar la relación institucional entre la Facultad de Ciencias Naturales y el Museo de La Plata"* (Revista Museo,1997a, p.61). Na época, um projeto governamental da Província[123] prometeu uma grande remodelação e ampliação do Museu[124.] Ainda que se reconhecendo a necessidade de melhoramento das condições do prédio este projeto esteve submetido a contínuos desentendimentos institucionais e nunca se concretizou. Ele não será discutido neste trabalho, pois sua proposta não afetou as exposições paleontológicas, foco desta pesquisa. Cabe ressaltar, porém, que os conflitos desatados pela gestão deste projeto levaram Raffino a deixar seu cargo.

[122] Naquele momento utilizava-se como salas de aula depósitos do prédio do Museu e a chamada "aula magna", pequeno auditório construído no primeiro andar. Porém, o espaço era insuficiente e outras faculdades e institutos da UNLP cederam mais espaço para salas de aula durante muitos anos.

[123] O *Programa de Rejerarquización de La Plata* também contemplava a restauração e finalização da *Catedral* da cidade, a finalização do *Teatro Argentino* e a construção do *Estádio Ciudad de La Plata* e do *Museo Interactivo de Ciência y Tecnología.* Este último não foi concretizado.

[124] O projeto dos arquitetos Vicente e Cristian Krause propunha recuperar 894 m^2 para serem usados como salas de exposição e criar mais de 3300 m^2 de laboratórios, depósitos e oficinas, sempre "*respetando el critério del proyecto original"* (Gobierno Província de Buenos Aires, [s.d]). Propunha também a construção de um anel perimetral subterrâneo de 12m de largura , abrindo espaço para 200 m^2 de exposições, um auditório para 300 pessoas, 2890 m^2 de laboratórios e depósitos (com um crescimento previsto de 2.300 m^2), estacionamento e sala de máquinas com 2300 m^2 e 1740 m^2 de jardim e de exposição ao ar livre.

Ele foi substituído pela então vice-decana da Faculdade, a Dra. Silvia Ametrano, que desde então, e mediante eleições, continua ocupando a direção do Museu.

Um novo projeto de reforma

Pouco tempo depois de Teruggi assumir a sua última direção (1994-1997), gestou-se um projeto de reforma das salas paleontológicas. Impulsionado pela convicção pessoal do novo diretor, a proposta partia da necessidade de reformas museográficas profundas e da existência de pessoal especializado, conforme ele mesmo afirmou numa entrevista pessoal (22 jul. 2002). A sua participação no seminário de museus em Rio de Janeiro no ano 1958, comentada neste capítulo na época de espera, teve uma forte influência na sua concepção do que o Museu deveria vir a ser."*No ha habido museólogos porque no ha habido conciencia de lo que un museo de estas dimensiones precisaba*" afirmava Teruggi (22 jul. 2002). Ele mesmo fora responsável pela contratação de uma museóloga profissional - Ione Carvalho[125] - para organizar uma reforma museográfica no ano de 1994. Deixar sob a coordenação de uma museóloga um projeto de reforma foi, para o Museu, uma novidade e uma mudança estrutural. A atuação de um profissional especializado permitiu abordar o trabalho de uma pespectiva mais complexa tal como salienta Cury *"(...) a presença do museólogo na coordenação de projetos expositivos possibilita uma diferenciação ao processo, pois é esse o profissional responsável pela comunicação com o público, ou seja, por tudo o que se relaciona com a construção do discurso expositivo e com a interação entre o público e a exposição."* (Cury, 2003, p.45). Essa museóloga brasileira destaca também a importância do trabalho em equipe interdisciplinar e com experiência em comunicação museológica para a concepção e montagem de uma exposição. Como visto, essas características não se conjugaram em momento algum na elaboração das reformas museográficas no Museu, mas considero que a incorporação de Carvalho significou ao menos uma mudança da concepção sobre esta tarefa.

Em uma demonstração de apoio institucional a esta iniciativa e em concordância com o Estatuto da instituição criou-se, em 1995, o *Departamento de Museografía*[126]. A designação de Carvalho como chefe de Departamento significou uma hierarquização da tarefa e colocou-a na

[125] Museóloga brasileira que na época vivia morava temporariamente na Argentina e ofereceu seus serviços ao Museu (Teruggi, 22 jul. 2002). Graduada em História e Antropologia Social, Master em educação e museus na *George Washington University* (EUA). Sua área de atuação eram os museus comunitários, com experiência de trabalho em diversos países de América Latina e Caribe.

[126] Até então *División Técnica de Museología*, criada em 1978, e sem atividade nos últimos anos.

mesma categoria dos chefes com que ela precisava trabalhar para elaborar uma reforma museográfica integral. Entretanto, a falta de pessoal[127] -- o Departamento tinha como funcionário apenas o artista plástico Federico Carden-- foi um obstáculo no desempenho do projeto. Convicta que "*solamente con el apoyo de todos, podremos lograr este cambio y hacer que este Museo sea día a día más un generador de cultura y conocimientos"* (Departamento de Museologia[128], [s.d]), Carvalho propôs planejar esta reforma com os responsáveis científicos de cada área, quebrando a estrutura de Departamentos fortemente consolidada. Sua defesa por uma reforma mais integral está presente nos documentos internos, onde se vê o seu constante apelo ao trabalho em equipe e a necessidade de negociar os espaços pré-estabelecidos para cada departamento nas salas de exposição. A procura por uma estrutura mais democrática de trabalho quebrava por primeira vez o processo de decisão autocrática, em termos de Volkert (op. cit), característica que dominou o Museu por décadas.

Com esse referencial, já citado no primeiro capítulo, pode-se pensar que o Museu estava, nesta tentativa, apenas entrando numa"etapa de trabalho de equipe" já que reunia especialistas de distintas áreas para um planejamento conjunto. Assim, por exemplo, nas fases iniciais do trabalho existiu uma consulta aos Departamentos que ajudaria a pensar a reforma no contexto do "*Museo como un todo*" (Carvalho, s/d). De acordo com o único documento encontrado sobre o assunto, apenas 4 dos 15 departamentos existentes participaram com a sua opinião na primeira etapa[129]. Esta consulta revela também o reconhecimento da necessidade de empreender reformas integrais pensadas como uma totalidade no contexto de uma instituição de pesquisa geradora de novos conhecimentos, os quais precisavam ser apresentados na exposição.

A dinâmica de trabalho com que foi elaborado esse projeto de remodelação aparece detalhada num documento do *Departamento de Museografía* (30 abr. 1997) e poderia ser

[127] Um ano depois, em uma carta de Carvalho dirigida aos diretores dos departamentos envolvidos na reforma, manifesta a dificuldade pela falta de uma equipe técnica e reclama apoio para "*encontrar forma de tener por lo menos un equipo técnico y instrumentos indispensables para nuestro trabajo*" (Carvalho, 19 jun. 1997a). O pessoal solicitado foi um *designer* gráfico (tempo completo), um *designer* industrial (meio tempo), um maquetista (tempo completo) e um outro *designer* (tempo completo) para trabalhar em conjunto com Carden.

[128] Este documento está identificado como *Departamento de Museología*, sendo que *Departamento de Museografía* era seu nome correto.

[129] Carvalho compara as opiniões dos doutores López (*Zoología Vertebrados*), Riccardi (*Paleontología de Invertebrados*) e Cuerda (*Geología*). Achei uma carta anexa ao documento com a resposta de Pascual (25 oct. 1995.), do *Departamento de Paleontologia de Vertebrados*, que não respeitou o formato solicitado.

sintetizada em três fases[130]: um primeiro momento de definição e negociação do roteiro das salas entre os chefes de Departamento, um segundo de proposta museográfica que deveria passar pela aprovação dos cientistas, e uma última instância de avaliação dos recursos existentes e orçamento dos recursos necessários. A carência de recursos econômicos na própria instituição levou mais uma vez à procura de financiamento externo. Em 1997, por exemplo, o Museu apresentou seu projeto a um concurso para museus da *Fundación YPF* (Carvalho, 19 jun. 1997b). Também publicou-se um *folder*, colorido, com desenhos de Carden e textos de Carvalho (Museo de La Plata, 1999) para busca de patrocínios. Porém, as solicitações não tiveram êxito e o projeto, de três anos de trabalho, ficou apenas nos planos.

Neste material aparece explícito o problema de manutenção museográfica, das salas das quais se reconhece seu valor científico mas não didático: *"La escasez de recursos económicos, humanos y técnicos abocados específicamente a la exposición, se hace evidente al recorrer las salas de exhibición. Así es como hoy tenemos una serie de salas con colecciones importantes pero desvalorizadas por la inadecuada forma de exposición de sus piezas, las que muchas veces no cumplen una apropiada función didáctica*." (Museo de La Plata, 1999, p.3).

A proposta de remodelação atingia a sala de Geologia (Sala II) e as três primeiras salas de Paleontologia (Salas III, IV e V). Carvalho propôs reformular a numeração das salas começando no número "I", mas oficialmente esta numeração nunca foi trocada.. Os nomes dados às salas - *Evolución; Universo y la Tierra; Origen de la vida y La Vida en el Paleozoico* e *La Vida en el Mesozoico* – que davam conta da ótica temática e cronológica outorgada, influenciariam as reformas posteriores.

A sala da evolução, idéia que correspondia ao ideal do fundador conforme se expresava nos documentos da época (Dpto. Museología, [s.d]), estava pensada como sala introdutória ou como sala final do percurso, de forma a funcionar como uma síntese do Museu. Criar uma sala específica para explicar a base conceitual do Museu envolvia um certo reconhecimento de que a exposição por si mesma e como apresentada não era uma explicação suficiente da idéia substancial que se queria comunicar. Há registro de três propostas distintas de organização conceitual da sala de evolução elaboradas pela Dra. Estela Lopretto, o Dr. Riccardi e o Dr.

[130] Porém, esse processo parece não ter sido tão seqüencial. Este documento anuncia que em 24/3/1997 foi aprovada a proposta museográfica por parte dos cientistas, estimando-se um orçamento total de $ 1.126.000. Mas apresentou-se ainda três roteiros diferentes para a Sala II, o que manifesta que um consenso ainda não havia sido alcançado. Documentos do Departamento de Museografía dos meses de maio e junho (Dpto. Museografía, 22 mayo 1997, Carvalho,19 jun. 1997a, também mostram que os roteiros das Salas II e V ainda estavam em discussão.

Cuerda, pesquisadores da instituição (Dpto. Museografía, 30 abr. 1997). Na sua apresentação comparativa pode-se observar que apenas o roteiro elaborado por Lopretto – que foi aceito - considera uma organização museográfica básica, enquanto os outros dois se limitam a estabelecer uma rede conceitual. O roteiro de Lopretto (Dpto. Museografía, 7 mayo 1997) apresenta a evolução como princípio organizador da Biologia moderna, oferecendo um certo panorama das idéias evolucionistas e com ênfase em Lamarck, Darwin, Wallace, Mendel e das teorias sintéticas de meados do século XX. Isto significava explicitar, por primera vez na exposição, as idéias que sustentaram, e as que ainda sustentam, as explicações evolutivas. Mecanismos e processos seriam explicados e as provas da evolução biológica apresentadas. A idéia era incorporar também suportes audiovisuais sobre a evolução humana, a genética e uma produção especial sobre o pensamento evolucionista de Moreno. Por sua vez, a proposta elaborada por Cuerda limitava-se à evolução orgânica, sem contextualização histórica; e o roteiro de Riccardi incluía algum tipo de explicação sobre os princípios evolucionistas, a evolução humana e contemplava a evolução cultural e a modificação ambiental (Dpto. Museografía, 30 abr. 1997.).

Novamente a réplica de *Diplodocus* apareceu em cena para determinar a localização desta sala. A proposta do Departamento de Museografía era utilizar a Sala II que, por suas características arquitetônicas, oferecia a possibilidade de expor *Diplodocus* de *"una manera más apropiada"* (Dpto. Museologia, [s.d]), considerando também a alternativa de uma perspectiva atrativa do andar superior (**Figura 2.6**). A necessidade de espaço para o esqueleto de 23 m de comprimento, considerado eixo dessa exposição, foi o fator determinante para deixar de lado outras propostas de localização. Finalmente, o centro da Sala II ficou destinado às duas maiores réplicas do Museu, *Diplodocus* e *Iguanodon*, permitindo assim separar também os elementos estrangeiros do "nacional", aspecto que se pretendia reforçar nas salas restantes.

Uma outra sala apresentaria a Terra no contexto do sistema solar e do universo conhecido, incorporando crenças, lendas e teorias científicas atuais sobre a sua origem. A estrutura interna do nosso planeta e a tectônica de placas assim como a explicação de processos geomorfológicos, terremotos e vulcanismo, teriam lugar nesse espaço oferecendo informação de base para interpretar as salas mais estritamente paleontológicas. Os oito metros de altura da sala permitiriam construir um mezanino para aumentar o espaço expositivo e criar um percurso interno alternativo (**Figura 2.6**). O projeto original incluía também um pequeno auditório .

Com a apresentação das teorias de origem da vida começaria o percurso na sala destinada à Era Paleozóica, na qual se realizaria uma caracterização de seus períodos (Cambriano, Ordoviciano, Siluriano, Devoniano, Carbonífero e Permiano) (re)utilizando vitrinas já existentes. Como ferramenta que permitiriaa leitura das outras salas se incluía incluiria aqui uma explicação sobre o que são os fósseis e como eles são obtidos no campo e preparados no laboratório como a vitrina apresentada na época na Sala III.

A Sala V concentraria a representação da vida no Mesozóico. O deslocamento de *Diplodocus* e *Iguanodon* para a Sala II, deixaria espaço para incorporar outros esqueletos originais de dinossauros encontrados em território argentino existentes nos depósitos da própria instituição, e réplicas provenientes de intercâmbios com outros museus do país[131]. A sala estaria destinada a mostrar a diversidade de dinossauros que habitaram o atual território argentino, seguindo assim um de seus objetivos que era "*exponer los temas subrayando el patrimonio de nuestro país y de Sudamérica*" (Museo de La Plata, 1999, p. 4). O objetivo era construir *"la sala más completa de América Latina sobre este tema*" (Carvalho, 19 jun. 1997b) mediante a incorporação de *réplicas* de esqueletos de fósseis mesozóicos de outros museus do país. Novamente aqui aparece a intenção institucional de reforçar a presença dos dinossauros, mostrando a abundância desta terras e, portanto, a sua nacionalidade, e de concorrer por uma posição de destaque superando, também implicitamente, ao museu de Buenos Aires (*MACN*) – antigo rival - que, como visto, liderou esta temática na Argentina durante décadas. Outros museus mais novos e regionais, em especial patagônicos, como o *Museo Egidio Feruglio*, na Província de Chubut, e o *Museo Municipal Ernesto Bachman*, na província de Neuquén, são referenciais na área e estão incrementando seu acervo em função das novas descobertas locais. Desde fins dos anos 80 há também uma consolidação de grupos de pesquisa nas universidades patagônicas, formados a partir de investigadores de centros tradicionais de pesquisa, e que estão em plena atividade e realizando descobertas de importância em terras ainda promissoras para a Paleontologia argentina. Atualmente, a província de Neuquén é considerada o maior reservatório de dinossauros de América Latina atuando como foco de interesse para a interpretação da história paleobiogeográfica de nosso continente.

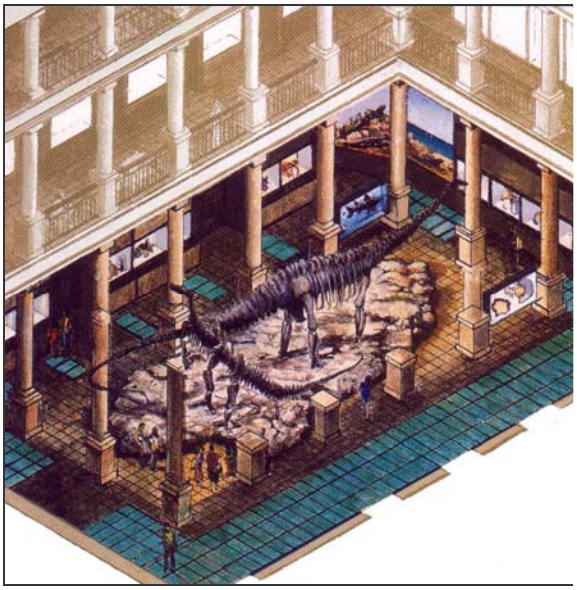
As 24 vitrinas internas da sala estariam destinadas a mostrar de forma integrada a interdependência evolutiva de vertebrados, invertebrados e plantas com as condições ambientais.

[131] A colaboração do *MACN* com algumas réplicas era garantida por conversas com J. Bonaparte (Departamento de Museografía, 15 jun. 1998).

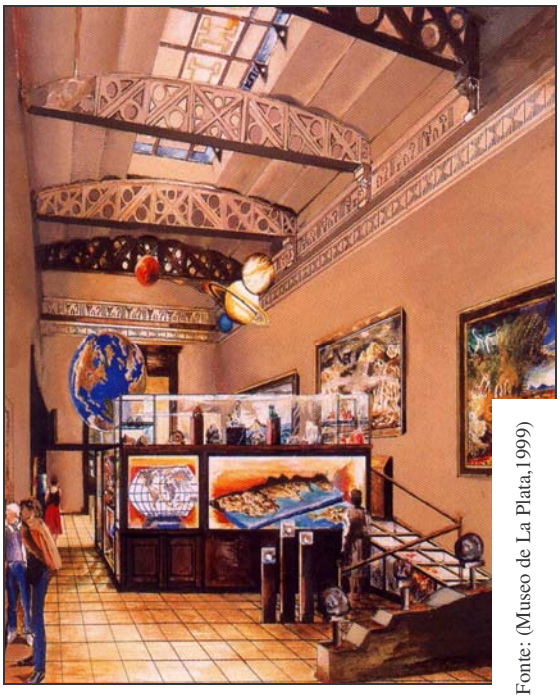
Oito vitrinas seriam destinadas aos períodos do Mesozóico, Triássico, Jurássico e Cretáceo e, do lado externo, grandes cenários exporiam grandes esqueletos. Outras vitrinas e dioramas complementariam a sala deixando-a totalmente lateralizada e com um amplo corredor central para facilitar a circulação dos grandes grupos escolares que percorrem o Museu (**Figura 2.6**). Essa sala incluiria demonstrações do trabalho feito nos laboratórios do próprio Museu para preparação dos materiais de pesquisa e exposição. A instituição organizou em algumas oportunidades, na década de 1990, visitas abertas à comunidade a seus laboratórios , proposta para expor os processos de trabalho ao público no âmbito da própria exposição e que serviu para quebrar, de certa forma, o afastamento atual entre as áreas de pesquisa e de exposição. Esta idéia já é explorada em outros museus paleontológicos como no *Royal Tyrrell Museum* de Alberta, Canadá, cujo laboratório está à vista do *público* de forma permanente.

Museograficamente, a reforma era bem mais radical que a realizada até o momento. Ainda que conservando os móveis e vitrinas originais, preservando as pinturas dos muros e restaurando pisos antigos se buscava modernizar em harmonia com a arquitetura do prédio. As vitrinas seriam seladas para evitar a entrada de poeira e se adaptariam a um novo sistema de iluminação. A reforma das salas incorporava mezaninos, rampas e estruturas que ampliariam o espaço expositivo e redimensionariam o ambiente sem alterar a estrutura original do prédio. A adoção de outros recursos museográficos estava pensada para todas as salas para oferecer um gradiente de complexidade informativa: *"se ofrecerá información en tres niveles: información visual, a través de objetos e dioramas; escrita y por audiovisuales e información de nivel más avanzado que será accesible a través de computadoras*"(Carvalho, 19 jun. 1997a). A incorporação de novos recursos tecnológicos para o Museu, como audiovisuais e computadores nas salas de exposição, era apresentado como uma forma de democratizar o conhecimento e simplificar a linguagem expositiva. O projeto incorporava também a ampliação do corpo do Serviço de Guias, a apresentação de guias individuais em CD, o aumento do número de publicações de divulgação à venda sobre temas de pesquisa na própria instituição e a criação de outros espaços e atividades. Procurava-se, assim, uma modernização museográfica e uma atualização tecnológica da exposição que o colocasse a par de outros museus de História Natural

A Sala da Evolucão contemplava montar as réplicas de *Iguanodon* e de *Diplodocus* no centro.

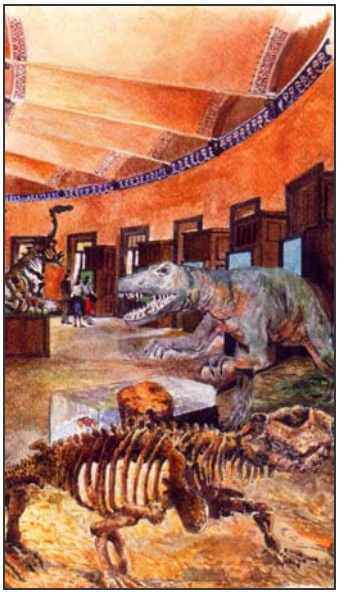


Fonte: (Museo de La Plata,1999)



Fonte: (Museo de La Plata,1999)

A Sala da Terra, previa a construção de rampas e um mezanino.



Fonte: (Museo de La Plata,1999)

A Sala do Mesozóico apresentaria vários cenários com esqueletos de dinossauros locais.

Figura 2.6. Desenhos de Federico Carden para o projeto de remodelação liderado por Ionne Carvalho

e que, segundo McManus (1992), já tinham renovado suas exposições desde os anos 70[132], data que não se aplica à realidade dos museus na Argentina.

Ao explicitar os objetivos que nortearam o projeto de reforma Carvalho insiste, em diferentes documentos, na necessidade de reforçar o conhecimento sobre as riquezas locais, ressaltando o caráter nacional já presente no Museu: "*Mas que simplemente mostrar objetos, queremos crear una experiencia que profundice el conocimiento que los visitantes tienen de su país, y promover el entendimiento de la relación entre los seres humanos y su entorno. No queremos sobrecargar el público con informaciones científicas, pero si sembrar inquietudes*" (Carvalho, 19 jun. 1997b). Pela primeira vez, no processo de planejamento de uma sala paleontológica aparecem explicitamente reflexões para com a perspectiva do público visitante. Num documento do pré-projeto de remodelação, Carvalho se pergunta: "*Qué quiere el visitante con una visita al Museo? Entre la temática existente, Qué es lo importante y lo dispensable que se informe? Qué queremos nosotros enseñar? Cuál es el mensaje del Museo que debemos trasmitir?*" (Dpto. Museografía, [s.d]). Perguntas básicas para delinear uma proposta educativa aparecem aqui apresentadas em aberto, sem uma resposta ainda elaborada e sem um trabalho que permitisse indagar a ótica do visitante. Entre os objetivos procurados também se estabeleciam a necessidade de achar a ligação com o cotidiano dos visitantes, a necessidade de reavaliar o relacionamento com seu público, a (re)significação das visitas e o incentivo à visitação. Carvalho procurava "*que una visita al Museo sea algo que contribuya para el enriquecimiento personal del visitante y siempre tenga algo nuevo para atraer a la gente. Busquemos terminar con el ciclo de visitas apenas cuando se está en la escuela. La mayoría de los argentinos visitaron el Museo con su Escuela... pero después pocos volvieron*" (Dpto. Museología, [s.d]).

A preocupação com os visitantes era evidente, mas a perspectiva de comunicação aplicada na fase de planejamento não deixou de ser unidirecional, pensada por uma equipe de especialistas coordenados por uma museóloga, definindo a mensagem, negociando seus interesses, mas desconhecendo o seu público (como detalham os modelos lineares de comunicação apresentados no primeiro capítulo). Porém, é possível que Carvalho tenha pretendido ir além da proposta

[132] As quatro salas se complementariam com outros espaços:
1.Rincón de actualidad científica: pequeno espaço em cada sala que permitisse uma atualização no tema abordado através de um computador;
2. Sala de introducción: audiovisual de orientação prévia e de informação sobre o conteúdo do Museu seria oferecido no Auditório já existente;
3. *Sala de computación:* lugar para busca de mais informação através de computadores;
4. Sala de descubrimiento: destinada para que as crianças pudessem mexer objetos reais e jogos.

finalmente concretizada. Seu olhar sobre o papel educativo do Museu é explicitado por Carvalho (1996) num artigo em que reflete sobre o papel dos museus latino-americanos e apela, inspirada em Paulo Freire, para uma educação transformadora exercida desde os espaços museais.
Embora esta proposta de reforma tinha sido referendada institucionalmente e projetada para acabar em 2000, nunca foi realizada por falta de recursos econômicos. Porém, este projeto -o mais completo e integral que a instituição teve- serviu para alimentar e inspirar ações posteriores.

As últimas reformas

Durante a realização desta pesquisa aconteceram duas reformas de salas que afetaram diretamente as salas paleontológicas. A quietude da última década foi quebrada, assim, por uma série de mudanças. Transformações que achei necessário incorporar nesta análise, já que entendo que elas mudam o sentido que até então haviam prevalecido nas exposições.

"La Tierra , una historia de cambios"

No novo século o *Museo de La Plata* continua sendo uma instituição acadêmica de prestígio internacional e um bem cultural valorizado pelos próprios pesquisadores e pela opinião pública argentina, tal como evidencia uma investigação local feita numa perspectiva comunicacional (Langard & Toldo, 2000). Porém, a política científica dos anos de neoliberalismo exacerbado levaram a uma decadência das instituições científicas na Argentina. Em particular o ano de 2001 foi um ano de grave crise política e econômica em meio da qual a sobrevivência da própria Universidade esteve em risco e o Museu se viu seriamente ameaçado pois, conforme sua diretora, não se contava sequer com os recursos mínimos para pagar os gastos de manutenção (Ametrano, com.pers, 2002). Neste contexto uma proposta gerada fora do próprio Museu, proveniente da *Fundación Antorchas* junto ao pessoal de museografía da *Smithsonian Institution*, deu início a esta nova etapa de concepção das exibições. O Museu recebeu a proposta de remodelar uma de suas salas como trabalho de culminação de um seminário de capacitação em conservação preventiva e *design* de exposições[133], do qual participaram funcionários do Museu (Museo de La Plata, 2002). Em contrapartida, Ametrano conseguiu alguns escassos recursos da

[133] Esse seminário teórico-prático foi realizado em quatro etapas entre novembro de 2000 e agosto de 2002. Duas fases foram realizadas no *Museo Lorenzo Scaglia*, da cidade de *Mar del Plata* (Província de Bs.As.) e as outras duas no *Museo de La Plata.* Participaram 25 pessoas de diferentes instituições museais do país e Eloísa Ramos Souza, do Museu da Vida do Rio de Janeiro.

UNLP enquanto as fundações *Bunge y Born* e *Epson* também apoiaram, ainda que em menor medida, a remodelação das salas. O contexto de surgimento desta proposta gerou inquietude na diretora do Museu que reconhecia que "algo *que intenta ser superador se logra y se promueve, prácticamente, desde una gestión privada, llevada a cabo junto con la gestión pública"* (Ametrano, 30 abr. 2003). A crise financeira que atingia o país não deixava de fora a Universidade[134]. O Estado continuava praticamente ausente como suporte econômico para as instituições culturais, deixando-as liberadas às possibilidades de mecenato ou de gestão compartilhada entre o setor público e o privado. Como visto no capitulo 1 (Martini, 1999), essa era uma preocupação geral das últimas décadas para os museus argentinos. Começou, assim, o desafio de remodelar uma sala em sete meses com uma equipe de profissionais de diversas instituições, mas sem um plano geral no qual inserir a reforma. O projeto de Carvalho foi, ao menos, inspirador de algumas idéias e a primeira sala de Paleontologia (Sala III) destinada até então às primeiras formas de vida na Terra, foi a escolhida para tornar-se uma sala introdutória ao Museu. Nesta sala buscou-se trabalhar desde uma perspectiva integradora e funcional, não mais de uma disciplina, mas desta vez de uma visão sistêmica do planeta inserido no cosmos. Na concepção de Ametrano, mais do que introdutória ela é um "*soporte conceptual para el resto de las otras salas*" (Ametrano, 10 jul. 2002). O nome da nova sala: "*La Tierra, una historia de cambios*", manifesta seu enfoque. "*El objetivo es presentar la Tierra como un sistema compuesto por la geósfera, la atmósfera, la hidrósfera y la biósfera, no como compartimentos estancos*", destacava Ametrano durante o processo de construção da sala e confessava que o difícil era trabalhar nas interações entre enfoques disciplinares (Ametrano, 10 jul. 2002). Nas palavras de Pascual, referidas por Ametrano, a proposta era "*Armonizar la evolución del planeta con la evolución biológica*", ou seja, considerar a evolução como um todo.

O catálogo editado especialmente para a exposição justifica a mudança de perspectiva da Sala III e a necessidade de atualizar a visão de ciência mostrada até então pela instituição: "*(...) en su diseño original esta sala, con sus muestras de fósiles paleozoicos, no consideraba a la Tierra en su totalidad, ni presentaba su relación temporal y espacial con el cosmos, cuestiones que la ciencia ha contribuido enormemente a esclarecer. Por eso, resultaría hoy anacrónico que*

[134] A exposição itinerante de Paleontologia, alugada a Taiwan por 130 mil dólares, geraria fundos para investir no Museu. Porém, estes fundos foram atingidos pelas normativas econômicas de dezembro de 2001, sendo "pesificados" e convertidos em "dólar a peso argentino", isto é, à terceira parte de seu valor original. (Ametrano, entrev. pessoal, 10-7-02)

la sala visitada normalmente en primer lugar por el público no lo ilustre sobre la formación, evolución y dinámicas del cosmos, del sistema solar y, particularmente, de nuestro planeta. Además de esa carencia, la antigua sala también pasaba por alto las cuestiones ambientales y su estrecha vinculación con la diversidad de la vida o biodiversidad. Tampoco mostraba cómo, con el auxilio de instrumentos simples, la humanidad pudo construir su conocimiento del mundo natural y, a partir de él, llegar a una concepción de este o cosmovisión, que le sirvió para vivir y para dar sustento a la necesidad de conservar, al tiempo que aprovechar, los recursos del planeta. Al abordar ahora estos temas, la ciencia nos acerca al origen del universo y de la vida, misterio que la humanidad ha vinculado desde tiempos inmemoriales con sus creencias religiosas" (Museo de La Plata, 2002, p.10).

A proposta da "nova sala" não contou com a aprovação unânime dos funcionários e pesquisadores do Museu. Em especial apareceu o descontentamento daqueles que, por diversas razões, ficaram excluídos de seu processo de concepção. A proposta oficial foi integrar os departamentos na planificação da sala, caminho já iniciado por Carvalho no desenvolvimento de seu projeto. Ametrano teve a colaboração de alguns dos chefes de Departamento, sendo que Geologia, Zoologia Vertebrados e Invertebrados, o Herbário e Paleontologia Vertebrados trabalharam conjuntamente no planejamento e montagem de uma exposição, junto a uma equipe especializada, experiência até o momento inédita na instituição.

A equipe de trabalho esteve conformada pelo já mencionado James Volkert e por Carolyn Rose[135], profissionais da *Smithsonian*; Tam Muro, um *designer* independente; Luis Martorelli, do Observatório de La Plata, os chefes das divisões, outros investigadores e técnicos do Museu, pessoal terceirizado e os alunos do seminário. Muro afirma que "*Luego de días de debate y de discusiones interdisciplinarias en las que participaron los científicos del Museo, se llegó también a un guión de la exhibición"*(Museo de La Plata, 2002, p.48). O processo de planejamento da remodelação da sala segundo a própria classificação do Volkert, já apresentada no primeiro capítulo, poderia ser caracterizado de *trabalho em equipe* se considerarmos o grupo interdisciplinar que, com a complexidade própria desses processos, deu forma à sala. Cabe, porém, questionar-se qual foi o papel dado de fato ao público e quais seus mediadores. Esses não aparecem representados mas que por pessoal alheio a instituição e desconhecedor do público local, sendo que o *Servicio de Guias* local parece nao ter tido participação no processo.

[135] C. Rose era Diretora do Departamento de Antropologia do *National Museum of Natural History* , da *Smithsonian Institution* de Washington, EUA.

Para a nova sala se propôs uma renovação total dos objetos em exposição e a sala foi totalmente desmontada. Temáticamente se manteve, ainda que com novos recursos museográficos, a apresentação temática sobre a tectónica de placas (**Foto 2.36**) e a idéia da evolução da vida na Terra através de uma "espiral da vida" (**Foto 2.37**). A sala deixou de ser estritamente paleontológica como fora até então para incorporar outros temas que permitiram compor uma narrativa mais abrangente e com a idéia da mudança como eixo. A exposição da nova sala recebeu o nome de "*El Universo, la Tierra y la vida: la naturaleza del cambio y el cambio de la naturaleza*" e foi estruturada em sete setores temáticos (*Museo y Ciencia* / *El origen del Universo y de la Tierra* / *Cambios geológicos: la Tierra dinámica* / *El Planeta habitable* / *Biomas de la Argentina*" / área de oficinas). Estes setores da exposição estão destacados no plano do *folder* como áreas diferenciadas (vide Anexo) mas não são realmente indicados como tal na própria exposição. Para um maior detalhe da sala se pode consultar a descrição no Anexo .

Museograficamente a mudança foi radical. A introdução de materiais interativos, a ambientação que reduz o tamanho da sala, a presença de inúmeras imagens gráficas, o uso de cores alegres e luzes direcionadas, recursos sonoros e multimídia marcam uma renovação notável que vai além do "cosmético". Os objetos continuam presentes, pois a proposta foi que eles servissem como prova da história que se quer contar (Ametrano, 10 jul. 2002). Seu protagonismo, entretanto, não os isentou da "concorrência" de novos atrativos tecnológicos. Pela primeira vez, o Museu passou a incorporar recursos multimídia nas suas exposições numa tentativa de oferecer novos suportes e linguagens para sua narrativa e alguns equipamentos interativos na busca de um espaço de participação mais ativa que a proposta até então.

Problemas de concepção museográfica não faltaram. Alguns deles, como as dificuldades de circulação dentro da sala, revelam desentendimentos internos e dificuldades de negociação. Antes mesmo da inauguração da sala os problemas eram previstos pela coordenadora do *Servicio de Guias.* Os corredores de 1,60 m, mais estreitos que os das outras salas transformaram-se num empecilho para a guia de grupos tal como feita até esse momento nos outros espaços. Ametrano (10 jul. 2002) reconhece que esse *design* acabou respondendo à concepção dos *designers* americanos para os quais *"era impossível pensar em grupos guiados de mais de 15 pessoas.*

A nova sala foi inaugurada em 9 de agosto de 2002 com a presença de um grande público interno e externo à instituição já que o evento teve uma ampla difusão nos meios de comunicação locais. Durante esta inauguração, um vídeo que mostrava o processo da reforma foi exibido e

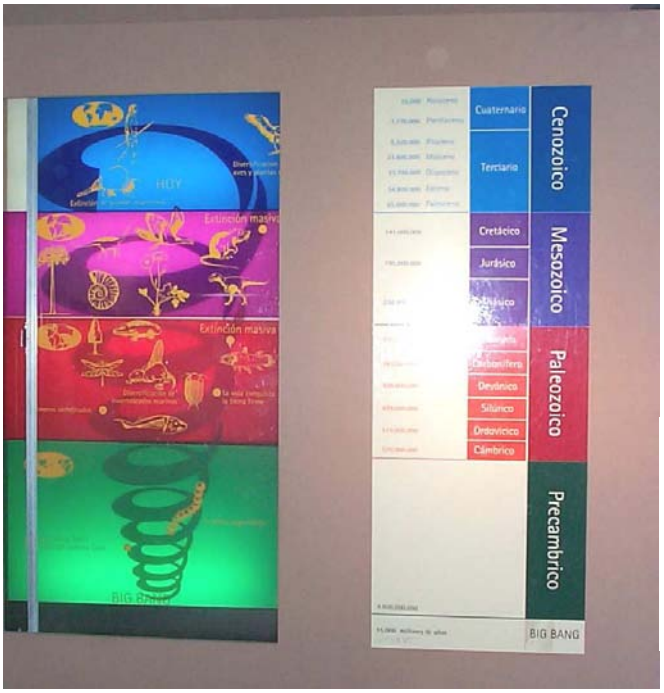
abriu, ao público o *backstage* da exposição. O material impresso, complementar à exposição com textos e fotografias sobre os temas apresentados (Museo de La Plata, 2002), também comenta o processo de reforma e apresenta registros fotográficos dos distintos momentos. Assim, pela primeira vez na história da instituição se desvendou ante o público a parte do processo que envolve a montagem de uma exposição; momento este que aparece, em geral, como um produto já pronto. Van Praet (2005), responsável pela reforma da Grande Galeria da Evolução, inaugurada em 1994 no Museu Nacional de História Natural de Paris, assinala a importância desta prática afirmando que ela garante a boa receptividade de parte dos visitantes. No caso de La Plata não existem registros de sua recepção mas pode-se afirmar que ao menos essas iniciativas cumprem com um papel democratizador na comunicação da ciência em museus.

A abertura da nova sala teve bastante repercussão na mídia local, o que levou a uma alta visitaçãoo inicial que pôs à prova os equipamentos. Depois de três semanas de funcionamento a sala foi fechada para melhoramentos e concertos, em especial dos equipamentos tecnológicos que não tinham sido testados previamente (Ametrano, 30 abr. 2003). À medida que ocorria o contato com os visitantes surgiram problemas que uma prática avaliativa, como a utilizada em muitos museus, poderia ter evitado. No processo de concepção e montagem de exposições no Museu, o papel do público ainda parece ocupar um lugar secundário. A necessária pergunta feita por Cury (2003, p.49) *"que tipo de experiência queríamos que o público tivesse?*" parece ter se ausentado no Museu. Cury reflete criticamente sobre a prática museológica afirmando: "*tendemos muitas vezes, a esquecer-nos de para quem estamos trabalhando, ou melhor, de quem dela se apropriará e interpretará-la-á"*.(Cury, 2003, p.51).

O fato desta reforma não fazer parte de um plano integral foi sentida nas exposições que adotaram o aspecto que se observa na **Figura 2.7.** A Sala IV, dedicada até então ao Triássico na Argentina tinha o aspecto que se apresenta na **Foto 2.38**, mas como conseqüência da reforma da Sala III ao acolher seus painéis e vitrinas terminou sofrendo uma forte modificação. Assim, passaram a conviver na Sala IV as diversas formas de vida do Paleozóico e do Triássico. Esta "invasão" desorganizou a proposta expositiva original dessa sala alterando-a museográfica e conceitualmente (**Foto 2.39**).

Fonte: arquivo pessoal

Foto 2.36 Sala III totalmente reformada em 2002. Apresentação da tectônica de placas com uma museografia renovada, com cores claras e abundante apoio gráfico.



Fonte: arquivo pessoal

Foto 2.37.Ultimo setor da Sala da Terra com uma representação em acrílicos móveis da "espiral da vida" e, do lado, a representação das eras geológicas adotada no Museu.

Até a reforma da Sala III, a organização interna das salas continuava como na época da fundação, ou seja, sob a responsabilidade dos chefes de divisão do Museu. Porém, a proposta de integrar áreas na remodelação desta sala quebrou a demarcação desses territórios envolvendo vários Departamentos. Algo semelhante ao que já ocorrera anteriormente, mas apenas durante a fase de projeto coordenado por Ionne Carvalho. Assim, a "nova sala" foi o resultado das negociações entre os chefes, a direção, a equipe de museólogos externos à instituição e os agentes financiadores. Nas salas restantes do Museu não aconteceram mudanças museográficas nem organizacionais, mantendo-se, assim, o esquema de funcionamento que parece haver dificultado a geração e consolidação de planos integrais.

"Tiempo y materia: laberintos de la evolución"

A experiência de reforma da Sala III impulsionou a planificação de novas mudanças que seguissem essa proposta conceitual e museográfica. A proposta de reformar a Sala II (Geologia e Mineralogia)-- não se fez esperar. Aproveitando o concurso de 2002 para museus da *Fundación Antorchas*, apresentou-se o plano para transformar esta sala numa nova sala temática, desta vez dedicada à evolução orgânica e inorgânica. O projeto foi financiado no 50 % da obra[136]. A busca de recursos estendeu-se também para outras entidades privadas e particulares obtendo-se os fundos necessários para enfrentar a reforma[137]. Novamente a possibilidade de remodelação foi determinada pelo aporte de recursos financeiros privados, (re)confirmando uma tendência crescente nas instituições culturais na Argentina das últimas décadas. Na fase de captação de recursos, a revista *Museo*, da própria *Fundación*, solicitou o apoio da comunidade apelando ao valor patrimonial e afetivo da instituição *"estamos seguros que este llamado encontrara eco favorable en la sociedad argentina por el cariño y respeto que merece nuestro Museo patrimonio nacional y símbolo de La Plata"* (Museo de La Plata, 2003, p.10).

Quando a reforma ainda estava em fase de planejamento, a diretora do Museu afirmava: "*Es una restructuración conceptual y una mejora de la exibición. No es una sala nueva, en el sentido de la III"* (Ametrano, 30 abr. 2003). Recursos mais limitados e uma equipe ainda em formação limitavam a tarefa. Mas como explicita, Reca a experiência da Sala III ajudou a sentir "*es posible*" de ser feito. Em paralelo, Ametrano (30 abr. 2003) confessa que o desafio de

[136] O custo total da exposição foi de $200.000,00 (aproximadamente 65.000 dólares na época)
[137] Apoiaram esta iniciativa as seguintes entidades privadas: *Fundación Museo de La Plata, Ligantex, Epson, Repsol –YPF, Mega Pintura e Portal Universia.*

trabalhar agora sem o pessoal do *Smithsonian* gerava também inquietude. Desta vez, a equipe interdisciplinar encarregada da exposição foi majoritariamente[138] interna, sob a coordenação de Maria Marta Reca, coordenadora da *Unidad de Conservación y Exhibición*. Técnicos, *designers* e pessoal científico do Museu debruçaram-se sobre a tarefa que, conforme Reca (2004), serviu para ganhar maturidade no trabalho. A sala, inaugurada em 11 de junho de 2004, foi denominada "*Tiempo y matéria. Laberintos de la Evolución*", retomando a idéia já proposta no projeto de Carvalho. O titulo pretende reforçar a idéia de que existem distintos caminhos evolutivos deixando de lado, assim, a perspectiva progressista dada até o momento às exposições. "*En cada uno de estos caminos hay un aspecto previsible y, a la vez, un componente variable, azaroso o de desorden, en el sentido de "no previsible", que abre paso a la adaptación y al aprendizaje*" (Reca, 2004). Este olhar sobre a evolução coloca uma discussão mais contemporânea mas não deixa lugar para a discussão desta visão como principio interpretativo da diversidade biológica atual e passada. Em momentos de debate ardente nos museus norte-americanos entre evolucionismo e criacionismo, a sala do Museu reafirmou a postura evolutiva defendida pela instituição desde seus primeiros tempos. Aliás, a proposta não se limitou ao mundo vivo mas propôs integrar a evolução orgânica e inorgânica reforçando a unidade da Terra e seus processos dinâmicos já apresentados na Sala III.

Também aqui, como no plano de Carvalho já observado na **Figura 2.6**, a proposta museográfica central foi a incorporação da réplica de *Diplodocus* no centro da sala mas, desta vez a réplica de *Iguandodon* ficou na Sala V. Para Ametrano, existiu uma justificativa museográfica e uma histórica para esta mudança: "*Este es uno de los espacios de doble altura que tenemos,* (y el *diplodoco*) *es una de las 2 piezas enormes que tenemos*". Ainda agregava que *"La pieza tiene un valor histórico para nuestro museo, para la historia del conocimiento de los dinosaurios, también, lo tiene para referencia de este museo en el contexto global."* (Ametrano, 30 abr. 2003). A proposta foi que a réplica de *Diplodocus* no centro da sala operaria como reator de múltiplas perguntas que tentariam ser respondidas com as vitrinas laterais.

Assim, a réplica de *Diplodocus* passou a ser novamente o ator principal da reforma ocupando o centro da sala, de frente para a entrada e se estendendo ao longo de toda a sala com sua cauda elevada do chão, tal como se observa na **Foto 2.40**.

[138] Alguns trabalhos de iluminação e outros de *design* foram realizados por pessoal externo contratado.

Figura 2.7

Salas Paleontologia
Época de Integração

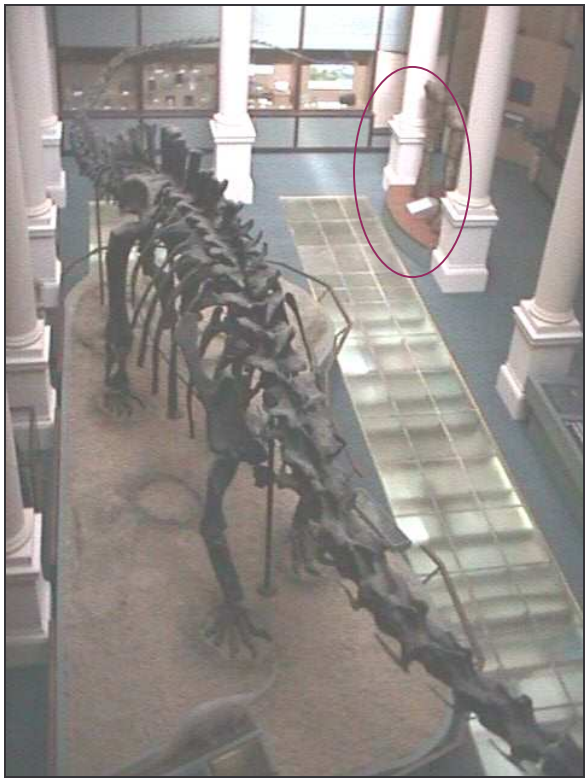
Planta das exposições do andar térreo do *Museo de La Plata*. Fonte: www. fcnym.unlp.edu.ar, 1/4/04.

Fonte: (Museo de La Plata, 1999)

Foto 2.38. Aspecto da Sala IV na época de cenários. No fundo, réplica de *Herrerasaurus* e à direita assoma-sea cabeça do *Diplodocus* que estava na Sala V. O painel que se observa à esquerda fazia uma introdução ao Triássico.

Foto 2.39. Como conseqüência da reforma da Sala III em 2003, as vitrinas do Paleozóico invadiram a Sala IV, destinada ao Triássico desde os anos 70.

Fonte: arquivo pessoal



Fonte: arquivo pessoal

Foto 2.40. A réplica de *Diplodocus* montada no centro da Sala *Tiempo y Materia, laberintos de la evolución* em 2004.
No destaque, os fêmures de *Antarctosaurus* expostos em forma independente.

Esta mudança foi aproveitada para atualizar a montagem em função do que atualmente se acredita ter sido a posição do réptil. Fotografias de épocas anteriores (como a **Foto 2.11**.) mostram que a cauda do réptil era anteriormente interpretada como uma estrutura de sustentação e, por isso, era montada apoiada no chão. Entretanto, atualmente considera-se que a cauda servia como defesa. e pela primeira vez o fóssil foi totalmente desmontado pelo pelo pessoal técnico do próprio Museu (**Foto 2.41**). A proposta foi deixar à vista do público toda essa reconstrução, esse processo museográfico, como um grande acontecimento ao vivo, fato que foi acompanhado, inclusive, pela imprensa local. Na fente do *Diplodocus* montou-se uma placa que referencia a doação feita por Carnegie, uma réplica que já ocupara o centro de mesa do banquete dado em honra a Holland --elementos esses já em exposição na Sala V-- e uma foto de sua localização original na Sala III. Todos esses elementos reforçam o valor histórico dado pelo Museu a esta peça que continua sendo utilizada hoje como símbolo da glória da instituição nos seus primeiros tempos de existência. Esse objeto é um dos poucos cuja historia particular é apresentada ao público na exposição ja que a "história de vida" dos objetos do *Museo de La Plata* permanece, em geral, oculta para o público que os aprecia.

Também foram mudados os dois fêmures de *Antarctosaurus* que, como visto, desde o ano de 1920 serviram para comparar o tamanho de *Diplodocus* com o de um dinossauro encontrado em território argentino. Como se vê na **Foto 2.42**, na nova sala esses fósseis foram colocados separadamente mas a concorrência pelo tamanho ficou explícita no painel que propõe ao visitante comparar os fêmures de ambos os dinossauros para comprovar que os de *Antarctosaurus* são maiores.

A pergunta: "*Qué tienen en común una roca, una planta, el diplodocus y el hombre?*", explicitada num painel na entrada da sala, leva à proposta conceitual central da reforma explicitada no *folder* da sala: *"todo lo que existe, viviente o no, en la Tierra y aún más allá de ella, es materia y energía que, con las mismas reglas y principios, se combina y transforma"* (Museo de La Plata, [2004]). Sob o princípio de que "*cambio es evolución*", a proposta conceitual foi estruturada em quatro unidades temáticas plasmadas em distintos setores da exposição. Novamente, como na Sala III, os nomes destes setores ("*Naturaleza de la matéria*", "*Ciclos de la Matéria*", "*Evolución de la matéria orgánica*" *)* estão identificados no *folder* impresso, e não na própria sala. Porém suas denominações dão uma idéia da proposta da sala que está descrita com mais detalhes no Anexo.

A proposta museográfica inovadora na Sala II é o destaque dado à réplica de *Diplodocus* .que, com uma iluminação direcionada e sons ambientais, domina a sala. O resto dos materiais expostos ocupam as laterais da sala, tanto nas antigas vitrinas e nos novos *displays* , como logo em frente à elas, o que privilegia o percurso pelo contorno do ambiente. As únicas exceções a este arranjo são –além de *Diplodocus*- os já mencionados ossos de *Antarctosurus*. As antigas vitrinas de madera foram modernizadas (**Foto 2.42**) e os suportes de linguagem são textos curtos de tipografia grande. Como se pode observar na **Foto 2.43** destacando-se do conjunto da exposição, novas estruturas expositivas também foram construídas. Há também objetos, como um grande ônix ou um tronco petrificado, sem proteção.

Um módulo interativo do tipo *push buttom*, um grande livro para ser lido, um módulo no qual experimentar a dureza das rochas, um computador e um vídeo foram recursos pensados para mudar a imagem estática do Museu[139]. Reca (2004, p.12) afirma que "*Estamos pensando en un museo moderno que, al incorporar recursos tecnológicos otorga dinámica a los contenidos, promoviendo la interacción por parte del visitante. (...) Un visitante capaz de encontrar en algún punto de la sala la posibilidad de conmoverse, jugar, proyectar su mundo cotidiano, aprender."* Uma preocupação pelo papel do visitante aparece nas palavras de Reca. Para ela é importante envolver o visitante na exposição, numa experiência que se remeta ao seu dia-a-dia. Aqui, aparece explicitamente a preocupação com a experiência do visitante que, ainda permanecendo desconhecida para o Museu, é considerada como uma preocupação que dá sentido à reforma. Esta colocação evidencia a concepção de que o papel do visitante vai além de um receptor passivo que era necessário ilustrar, tal como aparecia nos antigos discursos. O mundo pessoal de cada indivíduo parece ser considerado aqui como interveniente na experiência museal e, portanto, na aprendizagem, numa perspectiva acorde com os critérios educativos atuais como os sustentados pelo modelo de Falk e Dierking (2000).

A carência de um plano integral de remodelação para o Museu, ou ao menos para o setor de Paleontologia, derivou para um problema museológico no qual a estética, a narrativa e a experiência do visitante se viram fortemente comprometidas. A retirada de *Diplodocus* deixou um enorme espaço livre na Sala V com o qual a entrada a sala do Mesozóico apresenta um aspecto desolador incrementado pelas vitrinas também vazias desde 1992. Um fêmur de

[139] Como materiais complementares à exposição desenvolvidos pelo pessoal da instituição, e à venda na loja do Museu, encontram-se reproduções impressas do "*Libro de la Evolución*"[139], e cópias em CD do módulo virtual da exposição chamado "*ATCG, el alfabeto de la vida*".

Foto 2.41. Técnicos do Museu trabalhando na montagem da réplica de *Diplodocus* à vista do público.

Fonte: arquivo pessoal

Fonte: arquivo pessoal

Foto 2.42. Fémures de *Antactosaurus* na Sala II. Um painel explicativo convida à comparação do tamanho com os fémures de *Diplodocus.*
No fundo, as antigas vitrinas reformadas, agora com cores claras e iluminação própria.

Fonte: arquivo pessoal

Foto 2.43. Os processos de fossilização recebem especial atenção na renovada Sala II através de um modulo com uma proposta museografica diferente das outras vitrinas da sala.

Argentinosaurio e um de *Antarctosaurus* foram trasladados ao centro da sala com o intuito de ocupar, minimamente e em forma transitória, esse espaço que precisa de um rápido recondicionamento.[140] A princípios de 2005, uma sala de outra área que se encontrava com sérios problemas de conservação de seu material, a de *Etnografía* no andar superior, foi desmontada para reformas[141]. Esta atividade deixou, entretanto, postergada e sem previsão a solução dos problemas museográficos gerados pelas últimas reformas. A instituição não possui condições econômicas para investir simultaneamente em duas exposições e, como se não bastasse, seu prédio e suas coleções continuam ameaçadas por problemas de conservação. O governo prometeu outorgar 1,5 milhões de pesos destinados a esse fim. Ainda que não ganhem notoriedade pública, atualmente estas reformas são prioritárias para o Museu, conforme expressado pelo coordenador executivo da instituição (Julianello, comunicação pessoal, julho 2005).

Acabada a remodelação da Sala II, uma nova proposta surgiu através do pessoal do *Departamento de Paleontologia Vertebrados* (Zampatti & Tomeo, [2005]) e, desta vez, tentando atingir a totalidade das salas paleontológicas. Esse projeto, que foi apoiado pela instituição, reconhece explicitamente sua inspiração na proposta de Carvalho: assume que as duas primeiras de salas já foram remodeladas e que, portanto, deve-se adotar o mesmo estilo museográfico para as restantes salas, e destaca a necessidade de respeitar o prédio declarado monumento nacional. No início de 2005 realizou-se uma análise crítica do estado atual das salas paleontológicas. O estudo evidenciou alguns problemas comunicacionais gerais e detalhou minuciosamente os incovenientes de cada sala. Em geral, destacou-se os problemas de iluminação, sinalização, identidade visual, legibilidade dos textos explicativos, limpeza e ambiente geral das salas.

A proposta, elaborada em 2005, pretende *"promover la adecuación y modernización de las exhibiciones paleontológicas del museo, a los efectos de (1) transmitir mejor al público los avances de la investigación científica en esta disciplina, (2) adecuar las exhibiciones a las nuevas realidades de espacio en sus salas y a la disponibilidad actual de especimenes en las colecciones y (3) corregir errores cometidos en remodelaciones previas o fallas de mantenimiento o seguridad de las exhibiciones actuales"* (Zampatti & Tomeo, [2005], s/p).

[140]). Esse problema museográfico ainda gera a inquietação das autoridades atuais (Ametrano e Julianello, com. pess., 2005) que estão à procura de uma solução, ainda que temporária, até uma próxima reforma integral que permita uma adequada reorganização desse espaço expositivo.

[141] Já sem ajuda da *Fundación Antorchas*, que está fechando suas atividades, o Museu está começando a realizar este projeto com exíguos recursos próprios. Devido a um controle Municipal, o Museu se viu obrigado a reforçar as medidas de segurança contra incêndios no prédio e a desviar os recursos antes destinados para a sala.

Propostas concretas e viáveis caracterizam este pré-projeto, focado apenas nos aspectos museográficos e reconhecendo a necessidade de uma equipe de profissionais para concretizar o trabalho. Sem dúvida uma valiosa contribuição para os pesquisadores locais, mas que novamente exclui do processo de conceituação da exposição o olhar do público.

2.3. O Museu na nova transição de século.

Para analisar, nos próximos capítulos, as relações entre as salas paleontológicas e seu público revisarei aqui, numa perspectiva mais ampla, a apresentação que o Museu faz das suas próprias exposições. Considerando o modelo comunicacional holístico de Hooper-Greenhill (1998) apresentado no primeiro capítulo, entendo que essa relação está inserida numa relação mais abrangente -Museu-público - que a contextualiza. Na procura de entender a relação do público com a instituição é preciso levar em conta a imagem que esta projeta através de distintos canais, pois será nessa instituição como um todo que os visitantes desenvolverão a experiência museal que analisarei no próximo capítulo.

Para essa análise é importante considerar a imagem institucional que se transmite através dos recursos, serviços, objetos e propostas. Juan Magariños, pesquisador da UNLP dedicado aos estudos semióticos, afirma a importância de todos e, ao mesmo tempo, de cada um dos elementos que *"devienen portavoces de la identidad del organismo, o sea "canales de imagen"*.

Esto redunda en que todas las decisiones que provoquen directa o indirectamente efectos de imagen (selección de mobiliario o indumentaria, edición de comunicados, programación cultural, normas laborales y de relaciones personales, tipo de diálogo interno, denominación de productos, servicios o marcas, etc.) cobren una importancia inédita, al punto de exigir una atención especializada y un tratamiento técnico sistemático".

Magariños coloca a necessidade de definir, conscientemente, um perfil de imagem institucional que "*conduce necesariamente a un planteamiento (o un replanteamiento) de la identidad institucional, pues la imagen es el efecto público de un discurso de identidad.*

Por lo tanto, formular un sistema de recursos integrales de imagen de una institución es optar por una determinada caracterización de la modalidad y el temperamento con que dicha institución se integra y opera en el contexto social, o sea un conjunto de atributos concretos de identidad" (Magariños, [s.d]).

Nesse capítulo apresento como o Museu se mostra através de distintos canais: as características do prédio e seu contexto, a apresentação da instituição e, em especial, as exposições paleontológicas nas visitas monitoradas e nos seus materiais de difusão. Entendendo que essa é a imagem que a instituição projeta para seus públicos, além da exposição, sobre a qual se constrói o próprio imaginário institucional.

2.3.1. O Museu como um todo

A imagem de glória

No *Museo de La Plata* sobrevive sua imagem de glória nascida nas primeiras décadas de sua história. Esta se manifesta, entre outros, no *"culto*" a Moreno e aos princípios que desde a sua fundação aparecem recorrentemente no discurso institucional. Já no final do século XIX, fazia-se menção à magnificência do Museu e de sua importância mundial. Salientava-se a figura de seu fundador como um homem abnegado, idealista e desinteressado. Assim, e apenas para ser considerado como exemplo, na ocasião dos festejos pelo centenário da instituição um folder institucional expressava: "*Generalmente la historia se encarga de reconocer a los pioneros de una obra. En este caso no existe duda alguna. Lo hecho por el perito Francisco P. Moreno al concebir, fundar y organizar el actual Museo de La Plata, el más importante de América Latina y uno de los más grandes del mundo, merece la consideración histórica y el reconocimiento de las generaciones de argentinos*" (Museo de La Plata, [1977]). Uma outra manifestação da admiração a Moreno pode-se ler nas palavras de Frangi, na introdução do livro de Teruggi (1994a, p.11): "*Para terminar quiero subrayar unas palabras del Dr. Mario Teruggi: `al creárselo, el Museo de La Plata fue un canto de optimismo al futuro del país `y estoy seguro que lo seguirá siendo mientras existan en su seno y en la sociedad argentina hombres que se sientan herederos de los grandes ideales y fortaleza espiritual del Perito Francisco Pascasio Moreno*" .
De forma recorrente, a imagem de grandeza também é sustentada, no discurso da própria instituição, como sendo um dos melhores do mundo. Assim, ao assumir suas funções como diretor em 1996, o Dr. Rodolfo Raffino declarava que o Museu "*es el más grande de la Argentina y uno de los más importantes del mundo en su triple carácter de ciencias naturales, histórico y antropológico*", e afirmava que *"muy pocas sino ninguna otra institución en el mundo conjuga los aportes académicos, la docencia, la esfera museológica y las colecciones del Museo*

de La Plata" (Revista Museo, 1997, p.60). Porém, Teruggi (1994a) preocupa-se em esclarecer que são muitos os parâmetros a considerar para determinar a importância de um museu entre os quais destaca *"(...) la riqueza de sus colecciones, la calidad y amplitud de sus exhibiciones, la actividad científica y la trascendencia cultural, que se refleja en el número de visitantes al museo*" (op.cit., p.17). Ele não deixa de reconhecer que o Museu tem alguns pontos fortes como as coleções e exposições de mamíferos fósseis e de arqueologia argentina e sul-americana, uma fonte de prestígio internacional.

Na memória institucional da *Fundación Museo*, que relata seus primeiros cinco anos de ação (1987-1992), destacaram-se, sob um título que anuncia *"La importancia del Museo*", esses mesmos parâmetros, esclarecendo que apenas três grandes museus no mundo os cumprem em ótimas condições: *"(..) los de Washington, Nueva York y Chicago se encuentran en primer nivel mundial. Luego de éstos, le siguen en el cuarto lugar, el Museo de La Plata y la sección de Ciencias Naturales del Museo Británico*" (Fundación Museo de La Plata, 1992, p.2). Esta mesma informação se repete em outros materiais e *folders* institucionais, apenas invertendo-se a ordem com que são citados o *Museo de La Plata* e o Britânico (Museo de Ciencias Naturales, [s.d]; Universidad Nacional de La Plata, [s.d]). Também em outros materiais de promoção institucional o Museu aparece citado e ocupando, uma ou outra vez, os primeiros lugares de um ranking mundial nem sempre especificado. Assim, por exemplo, a *Revista Museo*[142] (1997a, p.58) qualificava a instituição como "*uno de los seis mejores del mundo*".

Cabe assinalar que no *folder* da remodelação do Museu proposta por Carvalho (Museo de La Plata, 1999), não se fez referência alguma ao *ranking* de importância ao se apresentar a instituição. Pelo contrário, como visto, a referência ao Museu é uma pintura mais atual da realidade institucional. Porém, com essa exeção, a posição de destaque mundial do Museu continuou aparecendo em outros materiais institucionais até o ano de 2004 como uma forma de certificar sua grandeza. A criação de uma área de comunicação institucional em 2002, inicialmente a cargo de dois voluntários graduados em comunicação e desde 2004 sob responsabilidade oficial de uma graduada na área, permitiu destinar a atenção de um profissional à imagem do Museu e à sua interação com a mídia. Atualmente, nas divulgações sobre o Museu decidiu-se suprimir o seu *ranking* institucional pois não há um parâmetro claro no qual ele se sustente. O *release* de imprensa institucional atualmente em uso (Museo de La Plata, [2004])

[142] A *Revista Museo* é editada pela *Fundación Museo de La Plata* desde 1993.

destaca a importância do Museu baseada nas suas coleções e afirma que em função delas é "*uno de los museos de Ciencias Naturales más importantes del mundo*", mas sem apresentar *ranking* algum. Porém, essa categorização continua presente na mídia, pois o ritmo de renovação da informação é lento e a imprensa continua utilizando material de arquivo.

O discurso institucional que colocava o Museu em uma posição de destaque frente a outros grandes museus do mundo tem contribuído para reforçar sua imagem de glória não apenas perante o público visitante, como veremos no próximo capítulo, mas também para a comunidade interna. Esta mesma imagem gloriosa, com a qual se procurou dar destaque ao Museu, teria gerado --segundo pessoal da instituição-- internamente uma satisfação geral com o patamar que se dizia ter alcançado, o que resultou em um obstáculo para qualquer tipo de mudança ou melhoria. Estudando o contexto de resistência às mudanças museográficas comentadas no item anterior, esta me parece ser uma hipótese provável. Uma análise mais aprofundada da imagem do Museu para seu próprio pessoal poderia fornecer valiosas explicações de sua dinâmica interna.
Entre os dados que aparecem nos materiais institucionais associados à imagem de glória do Museu estão a diversidade, a autenticidade e o tamanho de suas coleções, sendo o maior destaque para sua coleção de megafauna local. "*En gran medida la fama del Museo está ligada a sus colecciones de grandes mamíferos fósiles pampeanos del Terciario y Cuaternario, únicos en el mundo"* (Museo de Ciencias Naturales, [s.d]). Afirmações como esta são recorrentes, dando-se destaque tanto às coleções de trilobitas do Cambriano e os graptólitos do Siluriano (tidos como os únicos no mundo), como às coleções arqueológicas. Não há dúvida do valor das coleções, mas as discrepâncias estão no tamanho de seu acervo. Novamente os dados fornecidos pelos materiais institucionais são contraditórios: durante a mesma década aparecem, de forma alternada, que o tamanho das coleções estaria estimado em 2 milhões (Museo de Ciencias Naturales, [s.d]) ou em 3 milhões de objetos (Universidad Nacional de La Plata, [s.d]).

Atualmente, havendo um maior cuidado com a imagem do Museu, o discurso institucional está sendo revisado mais criticamente. Os materiais para imprensa foram mudados e os atuais informam que as coleções são estimadas em mais de 3,5 milhões de objetos (Museo de La Plata, 2004). Essa informação poderá ser confirmada apenas quando finalizado o processo atual de registro digital das coleções. Esse projeto permitirá contar, por primeira vez, com um banco de dados completo das coleções das quais, até o momento, existem apenas registros parciais conforme explicou o coordenador operativo da instituição (Julianello, com. pers, 22/7/05). O

processo de ordenamento e classificão começou pelas áreas biológicas e está permitindo descobrir a existência de um maior número de exemplares do que se pensava, pois há materiais ainda não identificados e outros mal classificados.

"El Museo del Bosque"

A decisão de fundar o Museu, há mais de um século, junto a outras instituições de referência da cidade gerou um pequeno pólo acadêmico e recreativo no meio de um bosque que é hoje a maior área verde da cidade de La Plata (Delucchi, *et al*, 1994). Atualmente, fazem parte desse pólo o Jardim Zoológico, o Teatro Martín Fierro, o Observatório Astronômico[143] e, também, um estádio de futebol de um dos times platenses mais populares. Na **Foto 2.44** observa-se a forma oval do prédio do Museu rodeado pelo parque. Essa área de lazer conta, desde 1911, com um lago artificial, e é um importante espaço de convívio muito freqüentado pelos habitantes de La Plata. Nesse contexto, o Museu faz parte da identidade da cidade, representando-a em cartões postais e propagandas. A instituição é destacada como ponto turístico e como espaço cultural e de lazer em diversos espaços, como num *folder* da Municipalidade local no qual o Museu é citado junto às outras instituições que representam a cidade: a *Catedral*, o *Teatro Argentino*, o *Observatorio*, o *Jardín Zoológico*, a *Estación de Cría de Animales Silvestres (ECAS),* a *República de los Niños*, o *Parque Ecológico*, a *Casa Crutchet* e os *Centros Culturales Pasaje Dardo Rocha* e *Islas Malvinas*. Nesse mesmo *folder*, a apresentação iconográfica do Museu é feita a partir da sua entrada e de uma foto, já desatualizada (pelo menos anterior ao ano de 1992) onde se vê a réplica de *Diplodocus* ocupando a Sala III. No texto se destaca a existência de mamíferos fósseis únicos no mundo e os "*no menos populares dinosaurios*" (Municipalidad La Plata, [s.d]), apelando-se aos objetos paleontológicos como atrativo e referência da instituição.

Para Magariños (op.cit, s-d), que faz um estudo semiótico dos componentes com que o Museu constrói a sua identidade, o contexto físico e as próprias características arquitetônicas do prédio gerariam uma sensação de distância e de dificuldade de acesso para o público alheio à instituição. Para esse pesquisador, o prédio *"impone su presencia en el entorno `aurático´ de un*

[143] O atual *Paseo del Boque* se chamou originalmente de *Parque Buenos Aires* e foi sede de atividades recreativas, culturais e políticas. Sua extensão inicial era maior e compreendia várias instituições: *Hipódromo* (1883), *Chalet de los Gobernadores* (1884), *Observatório Astronómico* (1883) e o *Zoológico* (1907). Mais detalhes sobre o Parque pode ser encontrado também em: DELUCHI, G.; JULIANELLO, A,; CORREA, R. Los espacios verdes y el arbolado urbano en el área de *La Plata*. I. Orígenes y evolución hasta el presente. **Museo,** v**.** 1, n.1, p.61-65, 1993a.; DELUCHI, G.; JULIANELLO, A; CORREA, R. Los espacios verdes y el arbolado urbano en el área de *La Plata*. II- El Bosque: entorno vegetal del Museo. **Museo**, v.1, n. 2, p.72-82, 1993 b.

parque, que potencia la majestuosidad de su arquitectura. El Museo se separa de la ciudad a través del parque y, al mismo tiempo, el edificio permanece ciego frente al entorno. El acceso muy mediatizado – vereda, escalinata, logia, columnas - y la ubicación lateral de las ventanas – que en gran proporción están cerradas - genera una casi nula relación con el entorno. Se emplaza como un templo o un mausoleo". E agrega: *"(...) No es una construcción a escala humana sino a escala de el valor que se le da a los objetos que en él se alojan. Establece una fuerte distancia entre sujeto y objeto"*(Magariños, [s.d]).

Na opinião desse pesquisador, o fato do prédio estar elevado do nível do chão e seu acesso ser por uma única escada frontal cria uma distância que separa o público que está no parque, do prédio (**Foto.2.45**). O prédio tem janelas, mas poucas e pequenas em proporção ao seu tamanho, e do parque não é possível enxergar o seu interior. Definitivamente, o acesso ao Museu tem que ser franqueado por uma decisão deliberada do visitante de entrar em um prédio imponente. Isso reforça a idéia de Magariños de que o Museu está isolado das pessoas. Mas este pesquisador também agrega um outro fator para justificar o seu isolamento: a localização no bosque. Porém, a minha interpretação nesta pesquisa é que essa separação é dialógica, ou seja, o bosque separa e liga ao mesmo tempo. Se por um lado separa o Museu da rua e do centro, por outro o bosque, por ser um lugar de convívio local freqüentado por seus moradores e incorporado ao circuito do lazer da cidade, não deixa de atrair e chamar atenção. Portanto, essa localização colabora com a percepção do Museu como um espaço de passeio familiar que, como mostrarei no próximo capítulo, aparece como concepção dominante entre os visitantes espontâneos.

Tal como Sheets-Pyenson (1988) comenta para outros museus fundados no século XIX, a fachada antecipa o conteúdo. No caso do *Museo de La Plata*, como se observa na **Foto 2.46** são duas estátuas de esmilodontes (tigre-dentes-de-sabre) que custodiam a escada e que, representam a riqueza da coleção de mamíferos fósseis, um orgulho da instituição. Os tigres dentes–de-sabre já são um símbolo do Museu, sendo usados em propagandas e incorporados no logotipo da *Fundación Museo* como se pode ver na **Figura 2.8**. A imagem monumental do prédio[144], que lembra um templo grego, foi solidificada desde o seu início, conforme acontecia em outros museus da época e que reforçavam as idéias de dignidade, antiguidade e permanência (Sheets-Pyenson, 1988). Essa majestuosidade do prédio é, ainda, motivo de orgulho institucional. A apresentação mais recorrente do Museu é a sua fachada com os tigres-dentes-de-sabre, sua longa

[144] No citado estudo de Magariños pode-se encontrar uma descrição detalhada da arquitetura do prédio que responde, como já citado, ao estilo neoclássico freqüentemente utilizado para os museus da época.

escada e suas colunas. Aspectos que podem ser observados em distintos materiais institucionais, alguns dos quais se podem observar na **Figura 2.9** e nos **Anexos**. A própria instituição, ao apresentar o Museu no seu *site*, reforça esta imagem ao comentar que em seu prédio *"Las proporciones y la belleza de los elementos constitutivos dan al visitante una impresión imponente, provocando sensación de solidez monumental"* (www.fcnym.unlp.edu.ar, [s.d]). Essa solidez é utilizada para atrair os visitantes, reforçando a imagem de templo do saber do Museu, imagem que o convalida ainda como uma instituição de referência para a população.

Quando em imagens, a identidade visual da instituição se apóia recorrentemente na vista exterior de seu prédio. Porém, em algumas oportunidades tem-se desenhado materiais institucionais que se referem aos objetos como marcadores de livro que mostram o apelo aos objetos paleontológicos ou arqueológicos como uma tentativa de associar a imagem do Museu com a diversidade de objetos e disciplinas envolvidas. Também há materiais promocionais associados a dinossauros, como o que se observa na **Figura 2.9.** Em 1997, a construção do Museu foi valorizada ao ser reconhecida como *Monumento Histórico Nacional*[145]. Por sua vez, o tombamento do prédio condicionou sua utilização e o tipo de reformas que poderiam ser realizadas. Porém, esse dado que poderia ajudar a dar valor à instituição diante da comunidade curiosamente não é muito aproveitado para a construção de sua imagem através dos documentos institucionais[146]. A utilização da imagem do Museu antecede, e muito, a essa declaração que parece afetar mas seu uso que sua imagem para a comunidade.

Como se pode observar nas figuras até aqui analisadas, a identidade visual do Museu parece não estar ainda totalmente definida já que diferentes modelos e tipografias são utilizados nos materiais institucionais. A definição de um logotipo foi um processo gradual de incorporação de uma mesma imagem visual desenvolvida desde 1988. Nesse ano se definiu um programa de identidade visual da instituição que deveria ser incorporado ao sistema gráfico, editorial, promocional e de sinalização. Estava baseado em um logotipo que sintetizava as idéias evolutivas dominantes[147] na exposição do Museu através do uso da figura espiralada do *Nautilus*[148], tal como se pode ver nos materiais da **Figura 2.9**.

---

[145] A declaração se fez no marco da Lei 12.655, referida ao patrimônio nacional.

[146] O tombamento apenas foi comentado oficialmente na *Revista Museo* (Revista Museo, 1997b), incorporado ao último *release* institucional (Museo de La Plata, [2004]) e aparece na página *web* institucional do Museu apenas em um comentário do livro de Morosi (2004) sobre a construção do prédio editado pela *Fundación Museo.*

[147] Explicando a simbologia utilizada, a *designer* afirma*: "El crecimiento y la estructura de la materia orgánica e inorgánica responden a sistemas de organización. El nautilus tiene un crecimiento espiralado que tiende a la*

O programa foi coordenado pela *designer* Silvia Fernandez da *Facultad de Bellas Artes* da Universidade (UNLP)[149] face ao diagnóstico de que "*la diversidad de elementos utilizados en la comunicación de información muestra deficiencias y la necesidad de normas que sistematizen las piezas gráficas*" e afirmando que um programa de identidade visual reafirmava a identidade da instituição. Este, quando bem aplicado, geraria "*uma imagem positiva y diferenciada de otras instituciones"* (Universidad Nacional de La Plata, 1988). Definindo "identidade" como o modo em que a instituição se percebe a si mesma, e "imagem" como a percepção que dela tem o grupo social a que pertence, se afirmava que o ideal era a coincidência das duas. Institucionalmente, o programa foi considerado como uma modernização necessária e um canal de comunicação com seu público. No folder que explica o desnho proposto Frangi afirmava "*La puesta en marcha de esta propuesta nos pone a la altura de los tiempos que corren, y constituye um médio idóneo para mejorar nuestra comunicación con la sociedad*" (Universidad Nacional de La Plata, 1988). Porém, tal como se manifesta nos materiais institucionais, o programa não foi incorporado de forma imediata, ocorrendo apenas de forma gradual.

As exposições

Como viemos ressaltando, e sem desconsiderar a importância do Museu como um todo, as exposições são –como em outros museus modernistas, no dizer de Hooper-Greenhill (2000) --a mais importantes formas de mídia do Museu. Nelas seus objetos, como documentos bi ou tridimensionais musealizados serão carregados de significados pela instituição. Como nesta experiência me interessa aprofundar a interação nesse espaço museal, acho necessário explicitar como são essas exposições que, como visto, foram construídas ao longo de um século e que são, atualmente, encontradas no Museu pelo visitante.

---

proporción áurea. El elemento de identidad visual muestra la observación y el estudio de la naturaleza. La espiral es el símbolo de la evolución. Las ciencias naturales están representadas con el nautilus. La presencia del hombre por medio del rectángulo y la espiral áurea. El dinamismo está dado por la simetría de rotación. La apertura a la comunidad con la espiral que crece. La investigación por el sistema de organización (rectángulo y espiral áurea). El estilo arquitectónico se refleja en la familia tipográfica elegida. Las culturas sudamericanas aborígenes están presentes en la elección cromática." (UNLP, 1988).

[148] O *Nautilus* é um molusco cefalópode marinho, objeto de estudo e admiração por a sua raridade e beleza. Sua concha calcária externa cresce segundo uma espiral logarítmica perfeita e seu mecanismo hidráulico serviu de inspiração para o submarino homônimo que Julio Verne eternizou em seu livro "*Vinte mil léguas submarinas*".

[149] De forma recorrente, alunos da *Facultad de Bellas Artes* realizam teses de graduação baseados em temáticas do Museu. Este logotipo foi o resultado de um trabalho das alunas Noemi Binda, Julieta Garavaglia, Mabel Gimenez Gimenes e Fabiana Hegi (Museo, 1993, p.28).

Atualmente, o *Museo de La Plata* oferece distintos tipos de exposições. Entre elas destacarei as **exposições permanentes,** pois as da área de Paleontologia são o foco desta pesquisa. Nas plantas do Museu presentes na web **(Figura 2.10**) podem ser identificadas e localizadas por nome, cor e logotipo as salas do andar térreo e do primeiro andar. No ano de 2005, momento de finalização desta pesquisa, eram 21 as salas da exposição permanente abertas ao público. O critério de delimitação das salas é basicamente disciplinar com as exceções das Salas II e III, ambas reformadas nos últimos dois anos sob um critério temático. Coexiste também uma Sala Egípcia[150] Esta sala é a única sala do Museu que se afasta do critério sul-americanista dominante.

Outros tipos de exposições são as **temporárias** (**Foto 2.46)** montadas na Sala XI, na rotunda do andar térreo e na entrada do Auditório Víctor de Pol. O objetivo destas exposições é mostrar pequenas coleções ou objetos que querem ser destacados e *"reactivar el interés del público por visitar la Institución"* (www. fcnym.unlp.edu.ar). Estas exposições não serão analisadas nesta pesquisa. Há também exposições **temporárias especiais** organizadas todo ano pelo Serviço de Guias destinados a cegos e deficientes visuais. Ocasionalmente são organizadas exposições **itinerantes** *"con el fin de ampliar las posibilidades de comunicación del Museo con la sociedad facilitando el acceso a las colecciones y valores culturales que alberga la institución y dándose a conocer como centro cultural, científico y educativo Argentino"* (www.fcnym.unlp.edu.ar, 20/9/2003). Segundo o informe institucional a exposição mais utilizada é a paleontológica e que consiste no grande orgulho do Museu: sua coleção de megafauna. Exposições de *"Grandes mamíferos sudamericanos del Pleistoceno"* foram montadas em reiteradas ocasiões pelo Departamento de Paleontología Vertebrados[151].

Formas de percorrer o Museu

Como analisa Forgan (1994) para os museus do século XIX -e que considero apropriada para o caso em estudo-, a arquitetura do prédio também está ligada ao sistema de circulação

[150] As peças provèm de uma expedição científica franco-argentina de resgate de obras que seriam inundadas pela represa de Assuán, na década de 1960 (Teruggi, 1994a). Existem também múmias egípcias em exposição na sala de Arqueologia que foram doadas ao Museu, por Dardo Rocha, o fundador da cidade de *La Plata*. Um antigo painel, já desbotado adverte que estão ali expostos de forma transitória, pois não pertencem ao âmbito sul-americano.
[151] A última foi no *National Museum of Natural Science* de Taichung, em Taiwan, entre outubro 2001 a abril 2002.

Foto 2.44. Vista área atual do Museu. Pode-se apreciar a forma oval do prédio inserido no parque

Fonte- www. fcnym.unlp.edu.ar

Foto 2.45. Vista do parque desde a entrada do Museu. No fundo uma lateral do *Zoológico de La Plata.*

Fonte: http:/go.to/museo-semiotica

Foto 2.46- Frente do prédio com esmilodontes custodiando o acesso.
As bandeiras anunciam uma exposição temporária

Fonte: http:/go.to/museo-

Figura 2.8 Logomarca da *Fundación Museo*. O prédio ao fundo e o esmilodonte em primeiro plano.

interno, ao tipo de acesso e à distribuição e organização das exposições e dos espaços de pesquisa. A forma ovalada do prédio do *Museo de La Plata* (**Foto 2.44**), e a distribuição das salas, visível na **Figura 2.10,** permitem um percurso circular, no qual se volta ao ponto de partida com poucas alternativas intermediárias de mudança. Esta configuração corresponderia ao padrão direto na classificação de percursos proposta por McLean (2001, p.125). Esta autora classifica os percursos das exposições em direto, aberto, radial e "*random*". No primeiro, a liberdade de escolha é reduzida e há uma direção principal a seguir; no aberto, não há restrições para o percurso, permitindo-se a visão simultânea dos objetos; no radial, o desenho da exposição permite que o visitante percorra diferentes áreas, ou cantos, voltando sempre ao centro; e no percurso "random", não há uma ordem preferencial para a visita dos diferentes espaços da exposição. A liberdade de escolha de percursos dentro de uma exposição delimitada pelo espaço, pela proposta museográfica e pela orientação fornecida, influencia a experiência do visitante e merece ser considerada ao analisar o relacionamento com o espaço expositivo. Assim, no caso do *Museo de La Plata* a liberdade de escolha do percurso é reduzida e o visitante se encontra imerso, sem perceber, em um percurso "auto conduzido" que contorna a forma curva do prédio com poucas alternativas de sair desse circuito[152]. Em muitos casos pude constatar durante as minhas observaçõesque muitos chegam a perder sua orientação espacial.

Na sua análise das condições ambientais e de orientação nas exposições, Belcher (1991) afirma que essa perda de orientação afeta a qualidade da experiência dos visitantes. Esse autor leva em consideração a importância não apenas da orientação *geográfica*, ligada ao espaço, mas também a orientação *intelectual*, *conceitual* e *psicológica* ligadas à compreensão e ao engajamento prévio com a proposta. Assim, esse autor destaca a responsabilidade dos museus em proporcionar, através de seus distintos suportes comunicacionais internos e externos – painéis, *folders*, *website*, *displays*, etc. -, informação adequada para criar condições para o engajamento intelectual, a compreensão dos eixos conceituais e condições de preparação para a visita.

[152] As opções de escolha de roteiro são outorgadas pelas únicas duas salas que não fazem parte do anel: as Salas II e XVII (**Figura 2.10.).** Se o visitante continuar seu percurso pelo anel não terá opção de desvio até chegar na Sala XVI. Já no primeiro andar, o percurso recomendado vai da Sala XIX (Antropologia Biológica) até a Sala XXIII (Botânica), tendo que atravessar a rotunda central desse andar para mudar de asa no meio do percurso. Entretanto, dificilmente o visitante faz esse percurso já que ele sobe ao primeiro andar pela escada, que se abre na rotunda central e que começa pelas salas adjacentes a ela, ou pelo elevador, que abre na Sala XXI, iniciando o percurso por essa mesma sala. Em qualquer ponto o visitante pode inverter o caminho: fato que parece pouco freqüente segundo minhas próprias observações.

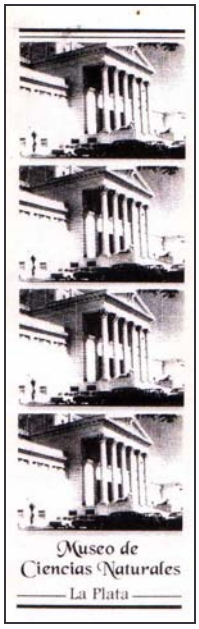
Ao chegar no Museu, se acessa a uma rotunda central onde se opta por entrar em um corredor à direita, um corredor à esquerda ou seguir em frente e subir a grande escada que leva ao primeiro andar (**Figura 2.10**). Ao longo das reformas museográficas que ocorreram no transcurso desta pesquisa também foi mudando a orientação fornecida ao visitante[153]. Atualmente o painel[154] da **Foto 2.47,** na entrada do corredor à direita, indica o sentido do percurso e fornece um plano das duas plantas. A rotunda de entrada é o espaço decisivo para a orientação da visita. A importância desse primeiro espaço dos museus aonde o visitante chega é ressaltado por Belcher (1991) como crucial, havendo críticas também à prática de abarrotar de informação esse espaço multifuncional de encontro, descanso e orientação. Muitas vezes, tal como ocorre no *Museo de La Plata*, esse lugar também é aproveitado para localizar a loja ou alguma exposição temporária.

A outra fonte de orientação dos visitantes é o *folder* que recebem junto ao ingresso. O *folder* apresenta um plano dos dois andares do Museu que podem ser visitados e as salas refrenciadas por disciplinas e números. Durante o transcurso desta pesquisa os *folders* atualizaram também a informação em função das renovações das salas, mas sempre dentro de um mesmo estilo (vide folders em Anexo). Em alguns modelos existiu a indicação do sentido de circulação sugerido através de uma seta no plano do andar térreo. Porém as minhas observações de público na rotunda de entrada ao prédio indicam que são poucos os visitantes que consultam o *folder* no início da visita e, portanto, essa sinalização é absolutamente insuficiente para os visitantes que chegam por primeira vez ao Museu.

Como visto no primeiro capítulo dessa tese, a orientação também é reforçada no modelo de aprendizagem contextual de Falk e Dierking (op.cit) como um dos fatores que fazem a experiência de aprendizagem. Conforme as minhas observações de público, a maioria entra no Museu e depois de um breve momento necessário para se situar - o que Falk (1991) denomina de "orientação geral" – vira à direita. Como já citado, a tendência de seguir à direita ao entrar em um

[153] Até 2004, no *hall* de entrada ao Museu (antes mesmo da porta de entrada) e do lado da entrada do *Servicio Educativo*, um painel com o desenho das plantas fornecia a primeira oportunidade ao visitante de se localizar no espaço. Na rotunda, à direita, um cartaz indicador com planos coloridos do andar térreo e do andar superior sugeria iniciar o percurso pela direita. Ao iniciar esta pesquisa, em 2002, também existia um cartaz – com os nomes das salas do andar térreo e superior – localizado na entrada das salas à esquerda. Esse cartaz era preto com letras brancas pequenas, pouco visível no contexto de cores escuras que dominam as exposições e estava do lado contrário ao qual se pretendia que os visitantes se dirigissem num primeiro momento. À direita, através de uma pequena seta vermelha na parede, se tentava sugerir a direção a seguir. Durante alguns anos também esteve pendurado, à direita e na entrada do corredor, um cartaz que indicava que essa era a ordem sugerida para o percurso.

[154] Esse cartaz significou uma melhora considerável da sinalização do prédio e faz parte de uma renovação total da sinalização do Museu realizada, nos último anos, em parceria com a *Fundación Epson.*



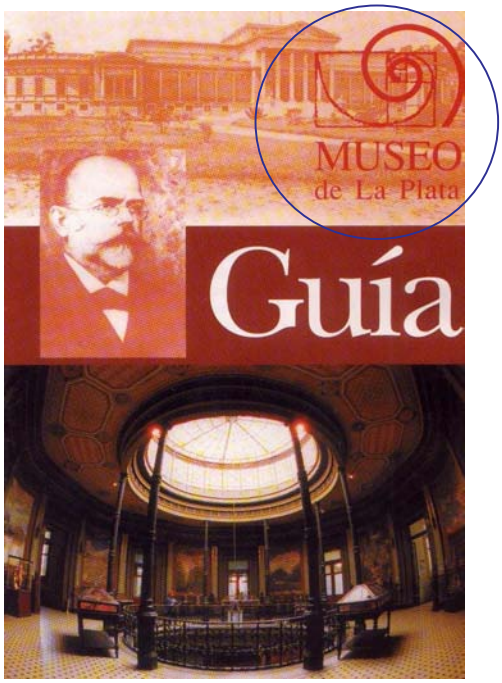


Figura 2. 9. Materiais institucionais (marcador de livro, Guia e ingresso) com a imagem do prédio do Museu.
Nos destaques a logomarca do Museu em uso desde 1988. Distintas tipografias e nomes para a instituição convivem temporalmente.
À direita um *folder* promocional que liga a imagem institucional aos dinossauros (2002).

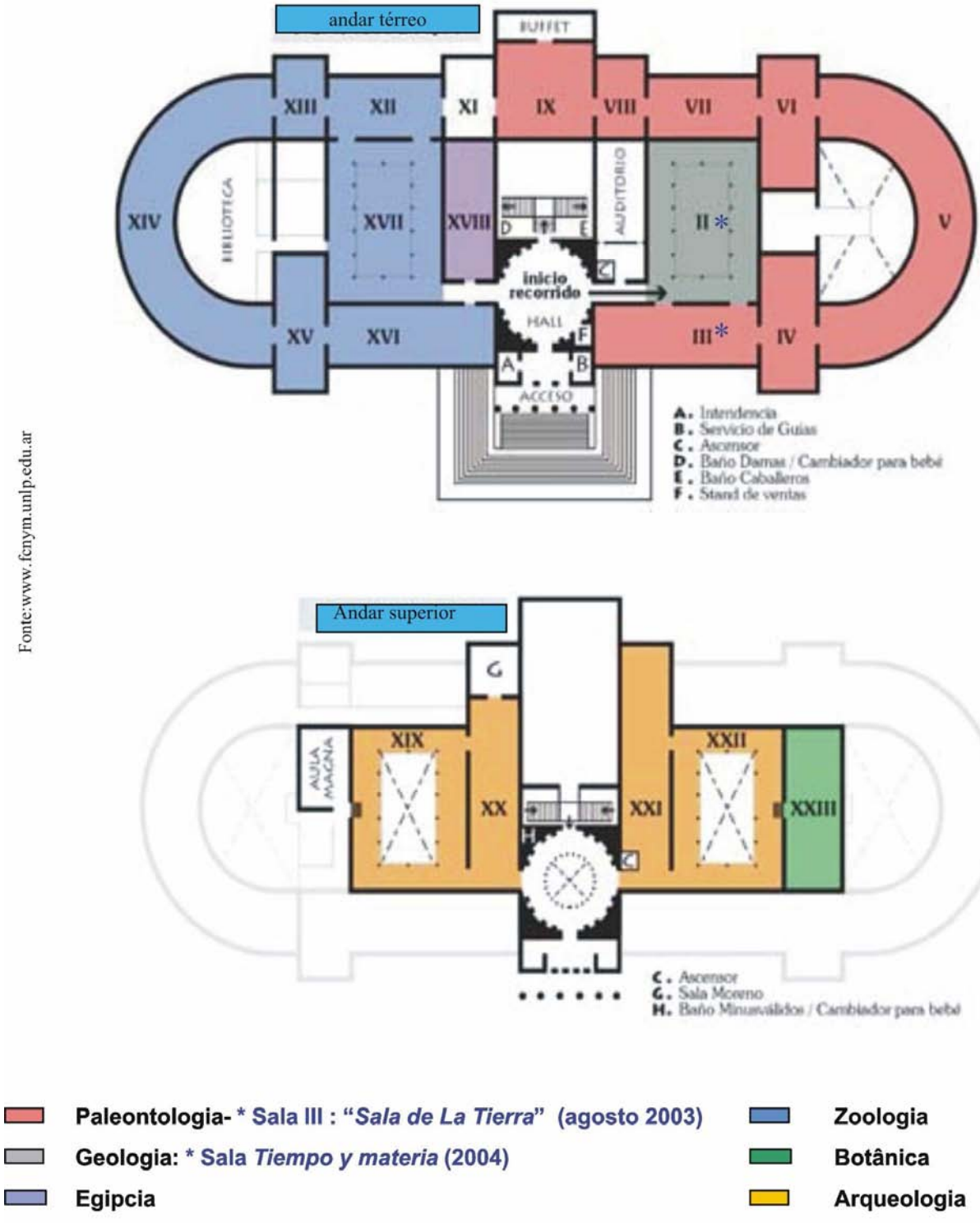


Figura 2.10. Planta do andar térreo e superior do *Museo de La Plata*

espaço que apresente certa simetria já foi indicada nos estudos comportamentais de Melton (1935, apud Hein 2001) em museus das primeiras décadas do século XX. Em 2004, um painel foi colocado no corridor à direita para ajudar a reforçar essa tendência[155]. Assim, a maior parte dos visitantes acabavam seguindo o percurso previsto[156], provavelmente devido a esta conduta válida, ao menos, para as sociedades ocidentais. Porém, observei que, o pessoal de segurança ou de controle de salas orientam os visitantes que não sabem por onde iniciar o percurso. Apesar de haver, nestes últimos anos, melhorias na imagem visual e na sinalização do Museu, pude constatar pelas práticas dos visitantes que a informação sobre orientação espacial parece ainda necessitar de aprimoramento[157].

Os novos painéis indicadores na entrada de cada sala (**Foto 2.48**) evidenciem uma preocupação com a orientação e a informação dos visitantes, mas segundo o que foi observado nesta pesquisa esta sinalização não aparece como eficiente já que poucas pessoas a percebem. Aliás, estas informações coexistem com painéis mais antigos, fornecendo informação contraditória à respeito do seu conteúdo. Um exemplo deste problema fica evidente na comparação das **Fotos 2.48 e 2.49** feitas na entrada da Sala V e referentes a cada lado do arco. Porém. como ambos apresentam uma linguagem técnica, possivelmente a contradição seja evidente apenas para especialistas.

2.3.2. As salas paleontológicas

Uma terceira parte do Museu está dedicada à Paleontologia ocupando o setor direito do andar térreo e se estendendo por quase 1.200 metros quadrados. No *folder* que os visitantes recebem, junto com o ingresso, as seis salas são apresentadas em conjunto. Distintas versões

[155] Em distintos momentos da história institucional existiram painéis ou indicações que apresentavam esse percurso.
[156] Na página *web* do Museu (www. fcnym.unlp.edu.ar) se propunha, até 2004, duas formas de percorrer o Museu e que evidenciam a lógica da instituição: a) percorrer as salas no sentido em que elas vão se apresentando ao ingressar, desde a rotunda central e pela direita no sentido crescente da numeração mostrando-se o sentido evolutivo pretendido; b) visitar o Museu *por "ciencias"* . Atualmente essas propostas foram retiradas do *site*.
[157] Uma nova dificuldade de circulação apareceu depois da reforma da Sala III, em 2002. A proposta institucional é que esta seja a sala introdutória e, portanto, precisaria ser visitada em primeiro lugar. Porém freqüentemente os visitantes tendem a iniciar seu percurso entrando reto pelo corredor que conduz à Sala II, hoje sala Tiempo y Matéria. Para remediar essa tendência, um guarda da exposição na entrada da "Sala da Terra" convida os visitantes a iniciar seu percurso por essa sala. O Museu tenta, assim, conduzir os visitantes por um percurso seqüencial e unidireccional, restringindo a liberdade de escolha do visitante.

desse material, com algumas pequenas mudanças de texto ou formato, existiram durante o desenvolvimento desta pesquisa. Todos eles são impressos em papel comum, branco, com tinta preta e com um desenho muito simples (vide Anexo) e basicamente todos eles apresentam a planta do Museu e uma síntese de cada grupo disciplinar de salas. A apresentação das salas paleontológicas no folder utilizado em 2005 apresentada resgata a cronologia da sua narrativa, ou seja, a idéia evolutiva progressista que leva dos organismos mais simples aos mamíferos e ao homem. Se salientam alguns atributos dos objetos como a antiguidade, o tamanho, a autenticidade e a territorialidade/nacionalidade. Faz-se menção expressa da espectacularidade dos dinossauros. Por sua vez, apesar deste atributo não ser aplicado aos megamamíferos eles são mencionados como parte de uma das mais importantes coleções do Museu. Assim, ainda que por motivos diversos, ambos grupos merecem destaque. A convivência desta fauna com os seres humanos em uma época geologicamente recente tenta referenciar temporalmente a existência da fauna extinta. Chama a atenção que a referência às salas de mamíferos cenozóicos faz menção apenas a três delas, quando na verdade são quatro as salas que focam esta temática.

Sala por sala:uma visita

A narrativa do Museu está, como dito, nos objetos, sendo que outros suportes – fotos, desenhos, mapas, textos e etiquetas identificadoras - atuam como linguagens complementares na exposição. Neste trabalho não me deterei na análise desses suportes que mereceriam uma atenção especial pois constituem, por si mesmos, um abundante material impossível de abranger nesta oportunidade Num breve percurso pelas salas paleontológicas (Salas IV à IX), como quem as visita de forma autônoma, destacarei como elas são apresentadas nos distintos materiais institucionais: os **painéis introdutórios** nas próprias salas, o **Guia para os visitantes** e o ***site* institucional** (www.fcnym.unlp.edu.ar), comparando como cada sala é apresentada nesse material. Em geral, a descrição das salas no Guia e no *site* coincidem, mas as fotografias nem sempre são as mesmas.

Como dito, a partir de 2001 se desenharam **painéis introdutórios** que sugerem um percurso a fazer dentro de cada sala e forneciam informação sintética sobre o conteúdo ali exposto. Estes painéis foram iluminados, protegidos com vidro e colocados na entrada de cada sala, em geral pendurados nos arcos de entrada (**Foto 2.47).**

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.47. Em 2004 foram colocados painéis indicadores do sentido do percurso e planos para localização das salas. Aqui, o painel do andar térreo sugere iniciar o percurso pela direita.

Fonte- Arquivo pessoal

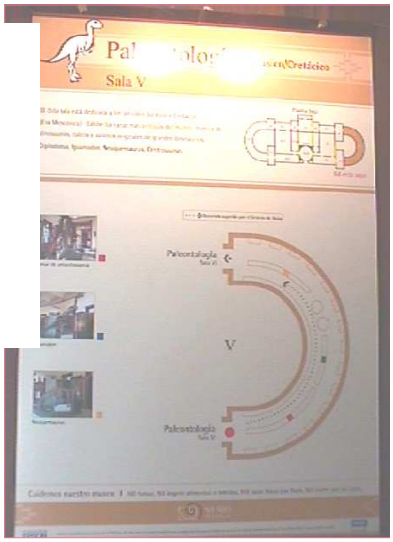


Foto 2.48. Novos painéis indicadores foram colocados na entrada das salas. Contêm uma apresentação da sala, destacam três objetos e sugerem um percurso de visita.

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.49. Na entrada da Sala V se observa o antigo painel que indica a presencia dos edentados que agora ocupam a Sala VII.
Embaixo as placas em homengaem a Ameghino.

Por sua vez, o **Guia de visitantes** foi editado pela *Fundación Museo* sob a redação e coordenação de Mónica Lopez Ruf, responsável pelo *Sevicio de Guias* da instituição. O Guia, de 60 páginas, apresenta brevemente o Museu e descreve em detalhe cada uma das salas ilustrando o texto com fotos e alguns desenhos. O Guia, que também tem uma versão em inglês, está à venda no espaço comercial do Museu. A impressão deste material é destacado em documentos da instituição como uma conquista pois não se contava com um material desta índole desde o Guia elaborado por Torres em 1927 e já comentado no Capítulo II. A capa do Guia atual (**Figura 2.9**) apresenta ao Perito Moreno, uma foto do prédio de fins do século XIX e uma vista da rotunda do primeiro andar em tempos atuais. Todas as imagens remetem à origem do Museu e à magnificência de seu prédio que faz parte da imagem que a instituição se ocupa em preservar.

O Guia teve a sua primeira edição em 1996, uma segunda em 2000 e uma terceira no início de 2005 (Museo de La Plata 2000; Museo de La Plata, 2005). Mas desta última vez, na procura de diminuir custos, a impressão realizou-se em branco e preto. Nessa nova edição retiraram-se as Salas II e III sem que se faça menção alguma a elas e começando, assim, a descrição diretamente da Sala IV. Os textos correspondentes às Salas III e IV mudaram levemente para se adaptar às últimas reformas. Foram agregados ao item "Sala IV" as informações que estavam na Sala III para que assim se possa perceber no texto a passagem de uma sala a outra. No item "Sala V", retirou-se a informação correspondente aos objetos trasladados à Sala II.

O ***Site*** do Museu (www.fcnym.unlp.edu.ar) é acessível apenas através da página institucional da *Facultad de Ciencias Naturales y Museo* (UNLP), sem maior destaque. A descrição das exposições permanentes do Museu é feita sala por sala de forma descritiva e, em geral, apresenta o mesmo texto do Guia[158]. O desenvolvimento atual de museus virtuais e de recursos *on-line* apresentam múltiplas potencialidades educativas e comunicacionais que se refletem numa linha crescente de pesquisas nesta área como comentada no capítulo 1. No caso do *Museo de La Plata* essas opções ainda não têm sido exploradas no *site* e, por enquanto, está sendo utilizado apenas como uma ferramenta de marketing, para apresentar a instituição, comunicar as reformas nas exposições e as atividades que se organizam, o "folheto eletrônico" na categorização de Piacente utilizada por Henriques (2004). No **Quadro 2.1** expus uma comparação dos elementos descritivos utilizados nas distintas mídias (Guia, *site* e painéis). A

[158] As reformas de 2002 e 2004 foram incorporadas parcialmente no *site*. Assim, em 2005 estavam as descrições atualizadas das Salas II e III, mas as alterações sofridas pelas salas IV e V estavam ainda sem atualização

(re)edição do Guia, em 2005, introduz variantes na correspondência que existia, até então, entre este e a *web*. Os elementos visuais destacados nas distintas mídias correspondem, em geral, a objetos de grande tamanho[159] e as imagens reforçam os textos e os exemplificam sem serem aproveitadas para fornecer algum outro tipo de informação. Fazendo um paralelo com as imagens geocientíficas utilizadas em livros didáticos pesquisadas por Silva (2002), pode-se concluir que - conforme a classificação de Rodríguez Diéguez, é dominante neste material a *função de facilitação redundante*, na qual as imagens supõem expressar iconicamente uma mensagem já enunciada textualmente.

SALA	**TEXTO**		**IMAGEM**		
	GUIA 05	**WEB**	**GUIA**	**WEB**	**PAINEL**
IV	Texto antigo da Sala IV com anexos da III*	Não incorpora a reforma no texto, apenas no titulo.	*Herrerasaurus*		Sem painel
V	Texto antigo da Sala V, com recortes.	Apresenta a reforma em andamento.	*Iguanodon* *Titanosaurus*	*Iguanodon* *Titanosaurus* *Diplodocus***	*Iguanodon* *Titanosaurus* Fêmur *Antarctosurus*
VI	Coincidem		*Toxodon****	Diatrima	*Diatrima* *Teratornitos* Cenário megafauna pampeana
VII	Coincidem		*Glyptodon***	Toxodon ***** Cenário Edentados	*Doedicuro* *Glosotherium* Preguiça arbórícola
VIII	Coincidem		Smilodon	Cenário intercâmbio	Carapaça Gliptodonte *Smilodon* *Glosotherium*
IX	Coincidem		Megatherium	*Megatherium* Caverna do milodonte	Mastodonte Cenário central Pele milodonte

Quadro 2.1.- Comparação da descrição das salas IV-IX através de distintas mídias

* No Guia de 2005 não existe a descrição das Salas II e III reformadas, respectivamente, em 2004 e 2003.
**Em 2003, a partir do começo da reforma da Sala II a foto de *Diplodocus* foi trocada pela advertência de que esse objeto estava sendo mudado (vide Anexo). Porém, na sala V não há explicação do espaço vazio .
*** A foto do *Glyptodon* que ilustra a Sala VII pertence à Sala VI.
**** A foto do *Toxodon* pertence ao cenário da megafauna da Sala VI, mas na *web* ilustra a Sala VII.

[159] Exceções: a preguiça arbórea, atualmente empalhada e exposta em uma vitrina da Sala VII; e a vitrina da caverna do milodonte da Sala IX, onde está em exposição seu pele e dados referidos a sua descoberta.

A informação fornecida ao visitante apresenta, então, algumas contradições e podem favorecer a desorientação conceitual e intelectual citada por Belcher (1991). As reformas nas salas durante as últimas décadas não parecem ter sido acompanhadas por uma atualização integral do sistema de sinalização do prédio e da informação que é oferecida de forma complementar no Guia, em painéis e no site. Possivelmente condicionantes econômicos tenham influenciado nessa desatualização, porém é possível também que a concepção das reformas não consideraram essa atualização como parte integrante do próprio projeto a realizar. Soluções parciais e fora de prazo acabam-se manifestando em uma diversidade de critérios que afetam a experiência do visitante e a claridade da mensagem que a instituição tenta transmitir.

Sala IV

Como assinalei ao comentar sobre as últimas reformas das exposições, a criação da "Sala da Terra", em 2002, afetou em forma e conteúdo a Sala IV porque grande parte do material que ocupava a antiga Sala III foi anexado a esse espaço sem a preocupação em modificar a exposição já existente. Porém essa mudança não é claramente refletida nos materiais institucionais (Quadro 2.1)[160]. Museograficamente, como se aprecia nas **Foto 2.38**, todas essas vitrinas que ocupam a área central, respondem à mesma estética de cores claras, diversidade de objetos e tipografias pequenas. Nas laterais se mantêm as vitrines de madera pintadas de cores claras que caraterizaram à Sala IV depois da reforma de 1976. Internamente respondem ao mesmo critério de cores, diversidade de objetos e tipografia pequena das vitrinas da Sala III e apresentam o material do Triássico em Argentina com especial destaque para a Patagônia e a região de Cuyo Essa perspectiva destaca claramente a territorialidade/nacionalidade dos objetos expostos nesta sala. A exceção a este critério geral são as vitrinas de invertebrados marinhos.

O material que recebe o maior destaque é a réplica corporal completa do dinossauro *Herrerasaurus ischigualastensis* (**Foto 2.38**): um carnívoro, bípede, corredor, importante depredador de um grupo que alcançou seu esplendor no Triássico, mas que parece não ter deixado descendentes (Novas, 2004). No texto Guia/*web* destaca-se a reconstrução deste

[160] Até meados de 2005, o Guia e o *site* não tinham incorporado estas mudanças nos textos e nas fotos que descreviam a Sala IV. Porém, na nova edição do Guia o texto da Sala IV foi modificado, incorporando parcialmente o antigo texto da Sala III. Cabe destacar que foram cortadas as referências aos painéis da espiral da vida (ainda que presentes na Sala IV também se repetem na "Sala da Terra") e as explicações sobre os processos de fossilização, também abordados na *Sala Tiempo y Matéria*. Por sua vez, o texto da *web* não foi atualizado e apenas a denominação da sala apresenta mudanças, chamando-se agora "*Paleozoico – Triasico*".

dinossauro apontando seu tamanho, sua origem local e sua antiguidade. A sua importância se vê reforçada através da reprodução de sua cabeça e do desenho que compara seu tamanho com o do homem. De fato, o texto aponta o tamanho do dinossauro como "*pequeño*", sem esclarecer qual é a escala utilizada para essa caracterização. Por sua vez, na figura do Guia fica reforçado pelo texto e pelo desenho que este animal tinha 1,90 m de altura, superando pouco a estatura média de um ser humano. No texto do Guia/*web* salienta-se a antiguidade dos objetos e a emergência do grupo dos répteis tomando como referencial o crocodilo, forma atual popularmente conhecida. Mereceu destaque no texto, sem maiores explicações, a aparição de alguns grupos de plantas que, como na Sala III, permitem junto à diversidade de outras formas animais conformar uma idéia de paleoambiente. Neste caso, também se utiliza a comparação com formas atuais e conhecidas, como as samambaias e as coníferas, para tentar dar uma idéia das Pteridospermas ("samambaias com sementes") que não têm representantes atuais.

Sala V

Na entrada da Sala V, à direita, se encontra um painel[161] que anuncia:

"PALEONTOLOGIA JURÁSICO-CRETÁCICO"

"Esta sala está dedicada a los períodos Jurásico y Cretácico (Era Mesozoica). Exhibe las ranas mas antiguas del mundo, huevos de dinosaurios, calcos y valiosos originales de grandes dinosaurios: Diplodocus[162], Iguanodon, Neuquensaurus y Centrosaurus."

Comparando a apresentação da sala no Guia/*web* com a do painel introdutório, é interessante comentar que nem todos os objetos em destaque são os mesmos. Neste caso, no painel, não aparece *Diplodocus* como objeto a ser especialmente atendido, mas são destacados os fêmures de *Antarctosuarus*, seu concorrente nacional e também se destacam o *Iguanodon* e o *"Neuquensaurus = Titanosaurius*". As ilustrações do Guia destacam esses mesmos dinossauros em duas fotos acompanhadas de desenhos que comparam sua altura com a do homem.

Na Sala V, protegidas ou não por vitrinas, as peças estão acompanhadas de informação escrita e de uma reconstrução de seu provável aspecto. Essa imagem está localizada no alto de suportes cinzas que anunciam o nome do animal exposto. Esses anúncios, de cor amarela, estão já deteriorados e são de difícil leitura.

---

[161] O percurso sugerido no painel para visitar a sala é pelo lado esquerdo, indo em direção à Sala VI, e evitando a passagem pela frente das vitrinas vazias há 13 anos.

[162] Esta réplica ocupa a Sala II desde 2004

Entrando na sala, à esquerda, há uma peça não identificada apoiada na parede e um desbotado painel com desenhos de dinossauros. Estes elementos fazem parte dos objetos "invisíveis" do Museu, aqueles em que as pessoas passam por eles e nem os percebem. Escondidos, não identificados, abandonados, permanecem no anonimato formando parte apenas do cenário museal. Nessa mesma categoria podem-se considerar os vários painéis pendurados do teto e presentes ao longo da sala que mostram textos e mapas e fornecem informação temporal e espacial. Essa é a única sala paleontológica que tenta dar essa orientação ao visitante mas, conforme as minhas observações de público, seus painéis também são "invisíveis'.

Na área central da Sala V dois grandes fêmures --o fêmur de *Antarctosaurus* e um fragmento de um fêmur de *Argentinosaurus,* ambos achados no atual território argentino, antecipam os restantes dinossauros do Jurássico-Cretáceo. Nos textos do Guia/*site*, os grandes objetos dispostos no meio da sala sobre tablados ou em vitrinas são detalhadamente comentados. Destacarei, entre eles, o esqueleto de *Iguanododon*, um dos primeiros dinossauros encontrados e o segundo a ser identificado por Mantell em 1825. Duas pequenas réplicas, uma em uma pequena vitrina e a outra desprotegida debaixo do esqueleto oferecem uma representação de como poderia ser esse animal vivo. Como visto (**Foto 2.15**), essas réplicas acompanham o *Iguanodon* desde a sua exposição na Sala IV, nas primeiras décadas do século XX. A sua provável aparência se completa também com um desenho no alto do *display* que anuncia o nome do esqueleto. Nos comentários do texto Guia/*web* o *Iguandodon* é também objeto de atenção especial destacando como os paleontólogos interpretam alguns indícios de seu comportamento social e locomoção, seu tamanho e o fato de ser uma réplica. A imagem do *Iguanodon* e seu desenho comparativo com o tamanho humano, realçam as dimensões deste objeto.

Cabe destacar que todas as reconstruções do *Iguanodon* respondem a um mesmo modelo do aspecto deste dinossauro. Conforme as pesquisas atuais, esse modelo estaria desatualizado. Atualmente interpreta-se que a sua cauda ficava elevada do chão, tal como aconteceria com *Diplodocus*. Além disso, provavelmente *Iguanodon* teria a capacidade de andar em quatro patas e não apenas de forma bípede, como apresentado nas réplicas em exposição. Esse caso coloca o problema da relação pesquisa/exposição. A procura de mecanismos e suportes que permitam uma atualização permanente, ou ao menos periódica, das exposições é um tema que merece ser considerado pelos museus, em particular aqueles ligados à pesquisa , como é o caso do *Museo de*

La Plata. A atualização do conhecimento, considerado substancial no âmbito acadêmico, parece não ser exigido pela própria comunidade acadêmica nos espaços de comunicação da ciência.

Uma exposição temporária[163] sobre esses dinossauros – "*Los Iguanos*" – foi montada no renovado museu de ciências de Barcelona, o *CosmoCaixa*. Seis esqueletos de *Iguanodon* provenientes de Bruxelas foram montados juntos, reforçando a idéia de que se movimentariam em grupo. Diversos painéis contavam, através de textos e figuras, sobre as distintas interpretações que recebeu o que hoje se acredita ser o dedo polegar desse dinossauro. Os diferentes aspectos outorgados aos Iguanodontes davam uma visão de como a Paleontologia trabalha a partir de reconstruções e inferências. Porém, é curioso notar que mesmo esclarecido na exposição, os seis esqueletos correspondem ao antigo modelo, igual ao exposto no *Museo de La Plata*.

Fechando a fileira de dinossauros *Neuquensaurus* (ou *Titanosaurus* – denominado de *Saltasaurus loricatus* desde 1980[164]) é o único esqueleto completo de uma espécie local montado em grande parte com peças originais de vários indivíduos e com algumas poucas peças reproduzidas que faz parte da exposição do Museu desde inícios do XX. O texto do Guia/*web* o apresenta, ilustrando o seu esqueleto e explicando que seu tamanho não foi um dos maiores e salientando a sua autenticidade e territorialidade/nacionalidade.

No texto do Guia/web se destacam também os crânios em exposição salientando seus atributos de tamanho (*Tyrannosaurus/Centrosaurus/Protoceratops*) ou autenticidade (*Hadrosaurus*, *Centrosaurus* e *Protoceratops). O*s ovos de dinossauros também são citados refletindo-se à respeito da relação do tamanho ovo-corpo do animal, provavelmente adulto, ainda que não explicitado. Outros objetos merecem destaque no texto do Guia/*web* por sua antiguidade como as rãs achadas na Patagônia e a réplica de *Arqueopterix,* também referenciada por sua importância como primeira ave conhecida. Os tipos de flora dominantes que apareceram nesse período também são mostrados nesta sala, salientando-se que esse tempo se caracterizou justamente pela diversidade de sua flora e fauna. Mais uma vez o ambiente desses períodos aparecem explícitos nos objetos.

É apontada a existência de registros de mostram que mamíferos pequenos coexistiam com os dinossauros na Patagônia. Mas como o foco da sala prende-se aos répteis, esta informação -- que ajudaria a entender a coexistência de distintos grupos--não é aqui destacada. Sem maior

[163]A exposição esteve montada desde sua inauguração, em setembro 2004, até outubro de 2005.
[164] Para atualização acessível da nomenclatura taxonômica pode-se consultar Papolio, Carlos. *Animales prehistóricos de América del Sur. Guia de campo*. Quondam, Argentina. 2004.

destaque na exposição, pegadas de um pequeno mamífero, que estão mostrando a sua existência no Mesozóico, são mostradas numa vitrina. No texto merece um destaque especial o comentário sobre a extinção dos dinossauros e que na exposição está apresentada em uma das últimas vitrinas (**Foto 2.50)** e se especifica que essa extinção deu continuidade à diversificação dos mamíferos.

No fim da sala, à direita, a enorme réplica da amonita européia presente na exposição desde inícios do século XX, comprova o comentado no Guia/*web* sobre a presença desses animais nos períodos Jurássico e Cretáceo. Apesar do texto fazer referência à abundância de fósseis em território argentino, as vitrinas vazias da sala mostram que nem todos estão em exposição. Por sua vez, as vitrinas laterais do lado interno, à esquerda, destacam a diversidade de formas do Jurássico-Cretáceo. Essas vitrinas (**Foto 2.51**) concatenam um relato que mostra que a terra, a água e o ar foram ocupados por formas vivas e o texto busca fazer uma reconstrução parcial do ambiente desses períodos. Destacam-se também nas vitrinas algumas características fisiológicas e comportamentais dos dinossauros.

Sala VI

O painel introdutório está localizado à direita, no arco de entrada da sala, e anuncia:

"SALA VI: PALEONTOLOGÍA CENOZOICO"

"Esta sala ofrece un interesante escenario con los linajes más representativos de los grandes mamíferos sudamericanos extinguidos. Todos son ejemplares originales y es una de las más valiosas colecciones del Museo: Megaterio, Toxodonte, Gliptoponte, Macrauquenia y Boriénido. Una vitrina exhibe huesos del ave fósil más grande conocida hasta la actualidad."

Os objetos destacados no painel através de fotos são: *Diatrima*, que não oferece maior atrativo nem explicação; os Teratornitos, expostos na vitrina das aves; e o grande cenário de megafauna pampeana. No entanto, no Guia aparece a foto de *Toxodon* e um desenho que compara a sua altura (1,50 m) com a do homem, mas não recebe especial menção no texto.

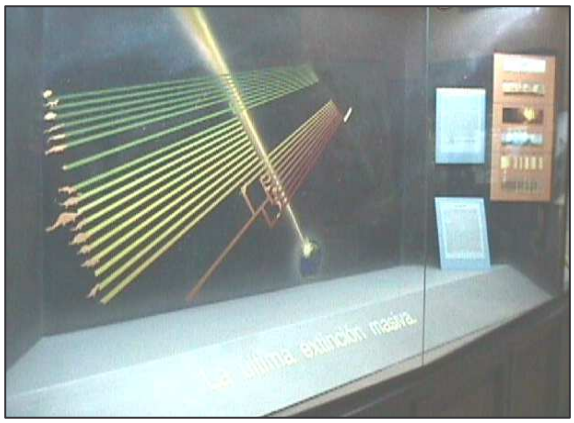
Na entrada da sala, logo abaixo do arco de transição, um *display*, com um desenho que representa um A*rgentavis* e um bicho preguiça terrícola gigante, destina-se a apresentar a "idade dos mamíferos", tema central da sala. Na descrição desta sala é especialmente ressaltado, tanto no Guia quanto na *web* e no painel da entrada, o caráter autenticamente sul-americano da fauna exposta, explicando a separação geológica ocorrida ao longo de milhões de anos com América do Norte até o Pleistoceno. A nova ligação dos continentes através do istmo de Panamá,

representada na Sala VIII, é explicada nesta oportunidade ressaltando o intercâmbio faunístico subseqüente. Tenta-se ressaltar, assim, a fauna presente na América do Sul: uma ilha, anterior a formação dos Andes, que culminou com a união terrestre entre as duas Américas há 3 milhões de anos. Na época de isolamento, basicamente três grupos de mamíferos povoavam o continente-ilha e são eles que estão representados no cenário: os edentados, por meio do gliptodonte e da preguiça gigante; os marsupiais, através do borienídeo; e os ungulados, com a macrauquênia e o toxodonte (**Foto 2.34**). Esta é a informação que o painel introdutório levanta ao fazer referência aos "*linajes"*, termo de duvidosa compreensão para pessoal não especializado.

Também destaca-se no texto a importância mundial da coleção de mamíferos cenozóicos do Museu, salientando-se especialmente a sua magnificência. Ao descrever os exemplares expostos no cenário, destaca-se o grande tamanho de vários deles e se esclarece que, ainda tendo semelhança com formas atuais, todos eles estão extintos. No painel da entrada afirma-se que todos os exemplares são originais, mas no caso do Boriénido a exposição está ocupada por um desenho feito em acrílico pois o material está sendo utilizado para pesquisa e nunca foi exposto.

O herbivorismo de muitas destas formas é ressaltado e afirma-se que os mamíferos carnívoros estavam representados apenas por pequenos marsupiais. Explicação controversa pois deixa de lado a existência de outras formas carnívoras e cria uma associação direta do gigantismo com o herbivorismo. Atualmente, este critério está em revisão pois há evidências baseadas em estudos biomecânicos realizados por pesquisadores da própria instituição que indicam que o grande Megatério poderia ter sido, se não carnívoro, ao menos onívoro (Vizcaíno, 2002).

O cenário apresenta referências gráficas à vida humana. Uma foto de restos achados em território argentino e desenhos na cenografia indicam ao visitante uma convivência de 2000 anos (observação também destacada no texto do Guia/*web*). Essa referência ao *Homo sapiens* quebra, como já destacado ao comentar a concepção da exposição, a proposta temporal e que pode gerar uma provável confusão conceitual pois o homem aparece convivendo com a megafauna em um cenário que pretendia refletir o ambiente anterior ao Pleistoceno, momento do ingresso da espécie humana à América do Sul.



Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.50. Vitrine no final da Sala V dedicada a extinção dos dinossauros. A representaçaõ gráfica reforça a hipótese da caida do meterorito como causa de extinçaõ.
Nos cartazes da direita se apresentam sinteticamente outras explicações.

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.51. Vitrina da Sala V na qual se observam as cores claras que caracterizam as vitrinas da época de cenários.
O desenho apresenta "os sobreviventes" da extincão massiva do fim do Cretáceo.

Fonte- Arquivo pessoal

Foto 2.52. Vitrines da Sala VI que apresentam a diversidade dos mamíferos e de fósseis de vegetais do Cenozóico.

O painel que apresenta o cenário complementa o texto com figuras simplificadas dos objetos a que se refere. Há novamente a referência aos humanos e ao modelo de *Argentavis* que, pendurado do teto, ocupa uma parte da sala distante do painel. A probabilidade de identificá-lo por esse meio torna-se, assim, bastante difícil.

O *display* das aves, localizado do outro lado da sala, apresenta grandes murais pintados e iluminados por trás – *backlight* –(**Foto 2. 35)**. Porém, a vitrina (**destaque da Foto 2.35**) está com materiais quebrados ou ausentes e com painéis indicadores deteriorados e de difícil leitura pela falta de iluminação. O texto do Guia/*web* também destaca as aves por seu tamanho e cita as espécies forâneas como a *Diatrima*, e autóctones como a *Argentavis*. No meio da Sala VI, no caminho entre o cenário e o *display* das aves, uma vitrina antiga e sem luz apresenta um esqueleto de *Diatrima*, ave corredora do hemisfério Norte. No texto do Guia/*web* se enfatiza os representantes sul-americanos: os fororracóideos, os grandes carnívoros da Patagônia expostos na vitrina das aves que foram descritos erroneamente por Ameghino, no final do século XIX, como restos de mamíferos pois, segundo a paleontóloga Tambussi (1998) ainda se desconhecia a existência de aves desse porte. Essa é a área com maior presença da paleornitologia no Museu, espaço atualmente revalorizado que contou com aportes iniciais de Ameghino, mas que foi pouco desenvolvida no país até a década do 50 quando contava, até então, com materiais escassos, espalhados e de duvidosa datação (Tambussi, 1995). Uma outra vitrina sobre o tema, fazendo referência também ao *Argentavis* está na Sala VIII e será comentada oportunamente.

Os invertebrados, que ocupam três das seis vitrinas laterais, são apresentados como formas do Terciário e salientam-se sua diversidade e sua territorialidade/nacionalidade. Não se explica, aqui, qual a diferença entre o Terciário e o Cenozóico e mapas da antiga conformação do território argentino são apresentados para mostrar a existência de mar em áreas atualmente emergidas e justificar, assim, a presença do grande registro fóssil marinho da época. Das vitrinas restantes, duas apresentam a diversificação dos mamíferos neste período e uma outra está destinada ä Paleobotânica (**Foto 2.52**).

Assim, na sala o maior destaque é dado para o cenário e o display de aves, ainda que os dois apresentem problemas conceituais e de comunicação. Além de que especificamente para o caso do display, também há manifestos problemas de conservação do material em exposição. Essa sala, que marca a entrada em uma nova Era, não tem uma museografia que destaque a importância desta passagem. Ela não apresenta sequer a distinção entre a megafauna, que estará

presente até as últimas salas, e os dinossauros apresentados nas salas imediatamente anteriores. Como apresentarei no capítulo seguinte, essa continuidade museográfica reforça o imaginário popular de um passado dominado pelos grandes dinossauros.

Sala VII

No arco que abre para a Sala VII encontra-se, à direita, o painel introdutório que explicita:
"PALEONTOLOGÍA SALA VII"
"Esta sala ofrece un escenario que ejemplifica la diversificación de los edentados (mamíferos primitivos) de hace 10 mil anos. Se pueden observar distintos tipos de Milodontes y Gliptodontes, estos últimos de variadas caparazones".

No outro lado do arco de entrada à sala, uma antiga placa induz ao erro taxonômico ao indicar: "*Mamiferos fósiles notungulados*". O destaque da sala é o largo cenário que ocupa toda a lateral esquerda e que apresenta esqueletos montados de Edentados sob o título de um painel que explicita*: "En nuestras pampas, hace 11.000 años..."*. Um painel se localiza diante do cenário e explica, em um longo texto, as diferenças entre os grupos em exposição. O cenário indica, por meio de grama seca, o tipo de ambiente em que viveram esses Edentados. Esse cenário é de tipo diorama. e busca, mais claramente, uma reconstrução ambiental A cenografia se complementa com um muro pintado simulando um céu, com representações pictóricas do provável aspecto desses animais. Na descrição apresentado no texto do Guia/*web* enfatiza-se essa representação ambiental dos pampas argentinos em épocas recentes feitos através dos registros até agora conhecidos. A diversidade, a territorialidade/nacionalidade, a antiguidade e o tamanho dos objetos merece destaque e a representação do paleoambiente aparece novamente na exposição.
No texto do Guia/*web* a explicação esclarece que os Edentados eram mamíferos primitivos, cujos dentes careciam de esmalte ou que apresentavam uma redução secundária dos mesmos. Porém, no painel da entrada os Edentados são apresentados apenas como "ma*míferos primitivos*", levando a entender que os outros animais expostos em grande parte das salas paleontológicas não o são ou, ainda, que os "Edentados" e os "mamíferos primitivos" são sinônimos. Isso leva a uma confusão conceitual, já que os Edentados são um grupo de mamíferos com representantes viventes como o tatu, o tamanduá e os bichos preguiça arborícolas. O texto esclarece que essa fauna, conhecida desde meados do século XIX, não foi exclusiva dos pampas e que também habitava na Patagônia.

A estrutura da sala com os expositores ocupando a totalidade das laterais não oferece opções de percurso. Sem maiores explicações, no painel é destacada a diversidade de formas de mamíferos representada nas vitrinas laterais. Os Edentados tiveram uma grande diversificação nesta época e é exatamente isso que a sala tenta apresentar. As vitrinas têm uma certa homogeneidade visual e respondem todas à estética dominante da reforma dos anos 80/90 com textos com linguagem técnica e de alta complexidade para um público não especializado.

O painel introdutório apresenta dificuldades no desenho, não tem subtítulos e os objetos destacados estão citados na ordem inversa ao percurso sugerido. Eles são o *Doedicuro* - um dos gliptodontes - e o *Glosotherium* – preguiça - do cenário, e o bicho preguiça arborícola atual que está numa vitrina. O glossotério não está individualizado na exposição, sendo difícil identificá-lo para aqueles que não são especialistas. No Guia, por sua vez, aparece um problema comunicacional: a foto do *Glyptodon* que pretende ilustrar a Sala VII pertence, na verdade, a um exemplar exposto no cenário de megafauna da Sala VI. O cenário da Sala VII apresenta outros exemplares desta espécie que poderiam representá-los no material impresso.

Sala VIII

Na passagem para a Sala VIII pelo grande arco que as separa, pode-se encontrar o painel correspondente que apresenta a sala da seguinte forma:

"*SALA VIII: INTERCAMBIO*"

"Esta sala ilustra el Gran Intercambio Biótico Americano. Muestra ejemplos de fauna que hace tres millones de años, cuando se levantó el istmo de Panamá y volvieron a unirse América del Norte y América del Sur, realizó migraciones del norte hacia el Sur y viceversa. Algunos de estos organismos dieron origen al (sic) fauna actual de ambos hemisferios".

Desta vez não se explicita o nome do período a que pertencem os materiais da sala, apenas há a referência temporal em número de anos - o que muda o critério utilizado até o momento. Descreve-se, aqui, um processo ocorrido em fins do Cenozóico, há uns 3 milhões de anos, e que foi determinante na configuração atual: o povoamento do continente americano e a história paleontológica argentina. Ao se levantar o istmo de Panamá, começou um trânsito de fauna e as espécies que chegaram do Norte adquiriram a categoria de imigrantes para se diferenciar das autóctones, isto é, daquelas que já habitavam na América do Sul. Também o homem é considerado um imigrante e o painel o apresenta entre as espécies que entraram do

Norte. Esse intercâmbio, chave para entender a partir de uma ótica atual a distribuição das espécies no continente americano, foi denominado, nos EUA dos anos 70, de Grande Intercâmbio Biótico (ou Faunístico) mas vale destacar que suas primeiras idéias nasceram com Ameghino .

O cenário em si está do lado esquerdo da sala e,apresenta esqueletos montados de representantes de espécies que migraram ao Norte - do lado esquerdo do cenário -, como um gliptodonte, uma preguiça e um marsupial, assim como de animais que chegaram ao Sul – do lado direito do cenário –, como o cavalo fóssil e o tigre-dentes-de-sabre. Junto a este último, há um painel que indica a presença de um urso - vindo do Norte - e que parece corresponder a um crânio retirado da exposição. Os dois painéis muito próximos geram um problema de identificação do tigre-dentes-de-sabre, uma das peças que a própria exposição pretende ressaltar. Um mapa do continente americano domina a área central do cenário com setas que indicam os movimentos migratórios: esquerda para o Norte e direita para o Sul. O painel do próprio cenário, já sem cor, tenta reforçar a imagem desses movimentos ilustrando as espécies envolvidas no intercâmbio e apresentando um longo texto explicativo do processo.

No texto do Guia/*web* o intercâmbio é qualificado de "*dramático*" por causa da extinção das espécies autóctones, o que levanta a discussão sobre quais fatores levaram a extinção da megafauna local. Um tema que está em debate até hoje. Esta qualificação outorgada no texto coloca também a pergunta sobre a visão do processo evolutivo em jogo e se o fato desta "*dramaticidade"* não estar ligada à concorrência identitária de uma territorialidade/nacionalidade disputada com os paises do Norte. O destaque é dado para o homem e para o tigre-dentes-de-sabre, erigido como símbolo do Museu, que teriam chegado –curiosamente-- do outro hemisfério. Como visto, este intercâmbio já tinha sido anunciado no texto correspondente à Sala VI, quando os megamamíferos são apresentados pela primeira vez.

As restantes vitrinas, uma central e três laterais em cada lado, mostram a diversidade de formas durante o Cenozóico. A vitrina central expõe carapaças de distintas espécies de gliptodontes e duas réplicas em pequena escala que apresentam o aspecto destes animais que abundaram na América do Sul. As vitrinas laterais à direita mostram a diversidade de vertebrados - peixes, répteis, aves - durante o Cenozóico. A vitrina dedicada às aves duplicaria o material de *Argentavis* exposto na Sala V, mas ela está vazia há anos e apresenta apenas painéis e a fotografia da paisagem onde teria vivido essa ave gigante. Do lado esquerdo, as vitrinas expõem invertebrados fósseis – bivalves e gastrópodes – da Província de Buenos Aires. Apesar de ser um

tema transcendente para a Paleontologia argentina, a estratigrafia – pela sua importância histórica e a sua utilidade – é aqui assinalada pela primeira vez. O texto apresenta sua utilidade para datar os fósseis e inferir sobre as características do ambiente em que viveram.

Os objetos destacados no painel da entrada são uma carapaça de gliptodonte (sem especificação), o esqueleto do glossotério e do esmilodonte – todos representantes dos processos migratórios. No Guia, este último também está representando a sala e compara-se o seu tamanho, 2 m de comprimento e altura de 1,2 m , com a altura do homem.

Sala IX

A passagem para a seguinte sala também é através de um arco. Seu painel de entrada sugere iniciar a visita pelo lado esquerdo, contornar o cenário central e voltar para o ponto inicial. Porém, como a entrada ao bar localiza-se à direita dessa sala, a atenção do público é, muitas vezes, desviada para esse lugar. O texto do painel informa:

" SALA IX: PALEONTOLOGÍA DEL PAMPEANO"

"El gran escenario central recrea el ambiente pampeano de hace unos diez mil años, época de extinción de la fauna expuesta en él. Una vitrina exhibe un cuero momificado de milodonte en admirable estado de conservación encontrado en una cueva en el Sur de Chile a fines del siglo XIX. En otra vitrina está (sic) dedicada a Ameghino, incansable trabajador de la ciencia argentina."

Os objetos destacados na planta e com fotos nesse painel são: o dente de mastodonte, o cenário central de megafauna pampeana e a pele de milodonte que é destacado por distintos meios na exposição.

Antes de ingressar à Sala IX é possível visualizar das salas anteriores um esqueleto de Megatério, montado em um cenário que domina o centro da sala. Esse *Megatherium americanum*, de importância histórica por ser identificado por Cuvier, é o destaque da sala nas imagens do Guia/*web* e que comparam sua altura quando erguido (6 m) com o tamanho do homem. Compartilham o cenário um toxodonte, dois esqueletos de gliptodonte e uma insinuação da presença humana por meio de pegadas e restos de uma fogueira. Mesmo tendo um painel que o explicita, este último recurso é de difícil visualização.

No seu início, o texto do Guia anuncia a coleção do Cenozóico tardio, mas em momento nenhum define o grupo do qual se está falando. Provavelmente este texto –se lido fora da

exposição-- é totalmente incompreensível para um não especialista. Destaca-se a extinção da fauna apresentando algumas hipóteses. Dentre elas, especula-se a causa do processo pela convivência com o homem. Essa relação também é ressaltada em uma vitrina que expõe materiais encontrados na Província de Buenos Aires por pesquisadores do próprio Museu e que evidenciam a caça e o consumo dos milododontes pelos antigos habitantes da área. Como exeção se especifica que o trabalho exibido é um produto dos pesquisadores locais.

As vitrinas em torno do cenário representam a diversidade de grupos de vertebrados que conviveram no último milhão de anos em território –hoje- argentino. Nesta sala praticamente não há referências ao paleoambiente do Cenozóico tardio, restringindo os objetos em exposição a uma classificação taxonômica dos grupos de vertebrados citados. Os únicos aportes ao ambiente estão dados pelos desenhos à lápis que ilustram o provável aspecto desses animais quando eram vivos. A representação do mar entrerraniense pretende mostrar a diversidade de espécies aquáticas da época, mas esgota sua apresentação nos vertebrados em um outro caso que lembra da crítica de Rudwick (1992) de redução da representação das formas de vida passadas.

Apoiado na originalidade da peça exposta, o texto do Guia/*web* destaca como a vitrina de maior interesse a pele mumificada de milodonte (**Foto 2.29**). Salienta-se que a pele foi achada no sul do Chile numa caverna junto a restos humanos e fezes do animal, o que permitiu associá-lo com o homem e determinar a alimentação dos milododontes. Estudos posteriores permitiram comprovar que esses animais eram caçados e consumidos pelos seres humanos. Assim, reforça-se também a convivência do homem com a megafauna hoje extinta.

Ao fim do percurso, merece destaque a única vitrina de toda a exposição dedicada a um paleontólogo. Florentino Ameghino é apresentado como um importante homem de ciência e se expõem alguns objetos – seus escritos e fósseis numerados por ele - que mostram "o sábio" como um pesquisador detalhista e produtivo. Aparece também uma foto que, sem maiores esclarecimentos, mostra dois homens em situação de trabalho de campo, uma atividade que Florentino praticamente não desenvolveu[165]. A referência a suas idéias e sua obra é geral e não permite vislumbrar o valor do seu trabalho para a Paleontologia Argentina. Essa é uma das poucas referências que existem na exposição aos atores da ciência. Como visto, Ameghino está

[165] De acordo com o pessoal do Museu, apesar de um dos técnicos que aparece na foto que se observa na vitrina ser bastante parecido, não se trata do famoso paleontólogo Florentino Ameghino. Como comentado no início deste capítulo, o trabalho de campo ficava por conta de Carlos. No entanto, Florentino fazia as determinações. Curiosamente, a mesma foto foi utilizada em uma exposição sobre Ameghino no *MACN*, em Buenos Aires, que visitei em 2005. Sem dúvida, esta é uma informação que precissa ser confirmada e corregida, se realmente errada.

presente também na transição da Sala IV para a Sala V através de um busto e uma placa em homenagem ao centenário de seu nascimento. Junto às referências incorporadas nas duas últimas remodelações, essas escassas homenagens apenas esboçam a existência do mundo que está por trás da exposição. Assim, as salas paleontológicas do Museu expõem objetos fósseis quase totalmente descontextualizados dos atores – atuais e passados - que deram e dão sentido a essa reconstrução histórica. O campo, a oficina, toda a atividade de pesquisa paleontológica que procura, coleta e analisa os fósseis fica ausente da exposição, deixando ao público apenas a possibilidade de achar um produto pronto, fruto de um processo que lhe é vedado.

Essa sala é a última das paleontológicas. A seguir, o visitante encontra uma sala de exposições temporárias e uma loja de lembranças, espaços que quebram a narrativa pretendida. A seguinte sala, por sua vez, apresenta formas de vida atuais – Invertebrados - que não serão analisadas neste trabalho.

Os "*vendedores oficiales del museo*": as visitas guiadas

Considerando as visitas guiadas como uma outra apresentação do discurso institucional, procurei identificar quais objetos/módulos expositivos e conceitos eram salientados nas visitas com o público espontâneo nas salas paleontológicas. Com esse fim, acompanhei visitas guiadas realizadas em diferentes horários e conduzidas por distintos monitores. O *Servicio Educativo*, corpo de mediadores constituído há quase 20 anos, merece uma análise independente e aprofundada que vai além dos objetivos deste trabalho.

Diariamente, o *Servicio Educativo* oferece visitas gratuitas para o público espontâneo. De acordo com a época do ano e o dia da semana a freqüência das visitas oferecidas varia de sete a duas saídas diárias, levando-se para percorrer todas as salas cerca de uma hora e meia a duas horas. As visitas se realizam sempre com horário prefixado e à medida que se conformam os grupos de interessados. Caso existiam grupos que solicitem visitas exclusivas, elas podem ser realizadas mediante pagamento diferenciado[166]. Os guias são alunos da Faculdade e alguns deles tem formação na área pedagógica; todos eles passam por um curso de capacitação e por um processo seletivo.

Consultada sobre os critérios que norteiam as visitas, a coordenadora do *Servicio*, Dra. Mónica López Ruf, apresentou o corpo de guias como os "*vendedores oficiales del Museo*".

[166] Relatório de Mónica López Ruf à *Comisión de Presupuesto*, 19 out. 1998 (*Archivo Histórico Museo de La Plata*).

Explicou a forma de trabalho afirmando que: *"Dentro de cada sala siempre hay objetos guías que nos permiten elaborar lo que se llama guión de visita. Lo que vamos diciendo, desarrollando el tema digamos, que tenga sentido lo que dije antes, lo que dije después y lo que dije en medio... Entonces, ¿qué hacemos los docentes? Tomamos objetos guías. El objeto guía, de alguna manera, va hilando el discurso"* (López Ruf, 19 jul. 2002). Respeitando o sentido evolutivo geral da exposição, a coordenadora destacou na entrevista que cada um dos monitores tem a liberdade de fazer um percurso diferente de acordo com os distintos *objetos guias*. Segundo López Ruf, isso acaba sendo "*fascinante porque la variedad es infinita*" (López Ruf, 19 jul. 2002). Durante os trabalhos de campo observei que os lugares aonde os guias fazem as explicações das salas de Paleontologia - chamados aqui de "pontos de detenção" – são, em geral, os mesmos. o que evidencia os objetos guía. A diferença entre as visitas conduzidas pelos monitores se centra, geralmente, na dinâmica que ele dá ao passeio, o tipo de diálogo que estabelece com seu público e o foco de sua apresentação.

No **Quadro 2.2.** destacam-se os pontos de detenção mais recorrentes dos guias e salientam-se os conceitos e atributos aos quais se apela durante a visita, diferenciando a abordagem feita como "objeto" ou "processo". Essa categorização permite observar o destaque que merecem os objetos isolados na apresentação dos guias e que não faz mas que reforçar o discurso institucional. Na prática, oferecem um discurso baseado em seletos exemplares, os mais chamativos, e poucos processos são comentados durante a visita. Quando feito -como no intercâmbio da fauna norte e sul-americana-, é de forma pontual, o que dificulta a ligação dos objetos das salas em uma narrativa explicativa e não descritiva. Se compararmos o **Quadro 2.2**. com o **Quadro 2.1**, já a presentado, pode-se observar os objetos que são fortemente destacados através dos distintos meios de comunicação. Coincidência que mostra que são nesses objetos que a instituição constrói o seu discurso. Apenas o *Tiranosurio rex* e a *Diatrima* mereceram, neste caso, um menor destaque. Por sua vez, muitos outros que povoam as vitrinas da instituição ficaram em segundo plano, sem destaque algum, repousando como parte de um cenário montado para mostrar a evolução da vida na Terra.

Sala	Pontos de detenção dos guias	Destaque dos guías	Atributo	Categoria
V	***Espiral da vida***	**Evolução dos organismos**	**Antigüidade**	**Processo**
	Herrerasaurus	**Dinosaurio do Triássico em Argentina**	**Antiguidade** Nacionalidade	**Objeto**
	Diplodocus- fêmures ***Antarctosaurus***	**Diferencia de tamanho**	**Nacionalidade** Tamanho	**Objeto**
	Iguanodon	**Descrição anatômica**	**Tamanho**	**Objeto**
	Módulo expositivo de Aves (Foto 2.45)	**Descendentes diretos de dinossauros** Aves gigantes	**Tamanho**	**Objeto e processo**
	Tiranosaurio rex	**Conhecimento prévio** Dentes, dieta	**Tamanho**	**Objeto**
	Titanosaurus	**Maioria ossos reais** Vivia "em Argentina"	**Autenticidade** Nacionalidade	**Objeto**
	Parada antes de entrar na Sala VI (Foto 3.5)	**Intervalo temporal** **Mamíferos sul-americanos extintos** Coleção mais importante do Museu	**Antigüidade** Nacionalidade Autenticidade	**Objeto**
VI	**Cenário megamamíferos** (Foto 2.41)	**Abundância e semelhança com atuais** Viviam em Argentina e em América do Sul Extinção Convivência com homem. Esqueletos reais	**Autenticidade** Antigüidade Nacionalidade	**Objjeto e processo**
VII	**Cenário edentados pampeanos** (Foto 2.42)	**Formas diversas** Autóctones Recentes	Nacionalidade Antigüidade Diversidade	**Objetos**
VIII	**Módulo intercâmbio americano** (Foto 2.43)	**Espécies de América do Norte e América do Sul.**	**Nacionalidade**	**Processo**
XIX	**dente Mastodonte**	**Características** **Época** Existiam em América do Sul	**Antigüidade** Nacionalidade Tamanho	**Objeto**
	Caverna do milodonte Pele, excrementos. (Foto 2.33)	Localização Condições de conservação	**Antigüidade** Autenticidade	**Objeto e processo**

Quadro 2. 2- Pontos de detenção mais freqüentes nas visitas guiadas nas exposições paleontológicas

2.4. Um olhar sobre as salas

"Una rueda que no se para más"[167], as salas em reforma

Como visto neste capítulo, durante mais de um século as exposições paleontológicas do *Museo de La Plata* passaram por algumas reformas que procuravam manter-se fiéis aos princípios originais da instituição propostos por Moreno. O caráter evolutivo e sul-americano constituíram-se nas bases sobre as quais o Museu sustentaria sua explicação sobre a origem e a diversidade das formas de vida passadas encontradas em território argentino. Uma interpretação evolutiva progressista e seqüencial organizada em ordem cronológica dominou a exposição até recentemente. A idéia de espiral de complexidade, proposta por Moreno, ficou representada na ordem das salas do Museu através da representação do homem - e sua cultura - como a máxima expressão evolutiva. Essa concepção progressista para o Museu começou a ser questionada apenas nas últimas décadas. Durante o planejamento do "projeto Carvalho", Pascual (25 oct. 1995) afirmava que *"La disposición de los pisos superiores para representar el origen y evolución física y cultural del Hombre cumple con el objetivo evolucionista, aunque muy antropocéntricamente finalista".* A antiga organização das salas persistiu e a idéia de espiral continuou aparecendo tanto nas salas, para explicar a diversidade de formas de vida através do tempo[168] como no logo do Museu para representar a instituição.

A utilização iconográfica de uma espiral para representar a evolução recebeu as críticas de Gould (1989). Ele afirma que esse "cone de diversidade crescente" fixa a idéia de direcionalidade do processo. Em suas diversas formas de apresentação, os cones sempre são como uma pirâmide invertida que cresce em ramificações e complexidade. A dimensão horizontal representa a diversidade e a vertical o tempo, mas Gould, critica que no sentido vertical também se adiciona a complexidade. *"A disposição no tempo é combinada com um juízo de valor"* (op.cit, p.41), afirma o paleontólogo para quem a representação do cone converte o antigo em simples, o novo em complexo. Nas espirais, as espécies que estão no topo sempre ocupam mais espaço que aquelas que estão na base. Gould critica esse modelo dominante baseado na análise dos fósseis de

[167] Essa frase pertence a Teruggi e foi dita em uma entrevista publicada em artigo com título homônimo (Teruggi, 1994), na qual ele faz referência, como diretor do Museu, da constante necessidade de renovação da instituição.
[168] Há registro do uso desta representação para o ano de 1977, quando foi incorporada à Sala III em um enorme painel realizado por Tremouilles, técnico da instituição. Esse painel foi trasladado em 2003 para a Sala IV junto com outros materiais. Por sua vez, na nova proposta museográfica dada à Sala III uma nova espiral foi incorporada (**Foto 2.48**).

Burgess Shale, no Canadá[169], que mostram a diversidade cambriana. Um problema associado à utilização desse modelo e à caracterização das eras pelos grupos emergentes ou os dominantes, está, muitas vezes, em desconsiderar –em muitas oportunidades—a existência dos outros grupos e criar, assim, uma visão empobrecida do passado. Este conceito assume também que essa é uma imagem "confortável" para o homem por manter, que acha seu lugar no topo da espiral. Posição que é e, portanto, difícil de ser deixada de lado. Uma outra crítica de Gould (1989) sobre a imagem progressista da evolução está focada na "escada do progresso" --uma fileira indiana que conduz do macaco ao homem --- considerada como "*a representação canônica da evolução*" (op.cit., p.29). Amplamente utilizada e reproduzida, essa imagem consolida a idéia do sucesso das espécies que se consideram "mais evoluídas".

As críticas de Gould e a já citada crítica de Rudwick (1992), à respeito da representação do passado numa cena "síntese" de milhões de anos, foram úteis à remodelação de exposições no *Australian Museum,* de Sidney. Endersby (1997) analisa o processo de reforma que levou à nova proposta. O museu australiano achou que a narrativa de suas exposições *Fossil Halls*, de 1964, e de *Tracks through time*, de 1988, respondiam a esses modelos tradicionais e organizaram uma nova exposição em uma perspectiva evolutiva renovada. Em *More than Dinosaurs*, aberta em 1995, mudaram-se substancialmente três aspectos. Por um lado abandonou-se a proposta cronológica seqüencial existente, sendo trocada por unidades de informação que poderiam ser lidas em ordem aleatória para se adaptar a proposta conceitual e ao comportamento dos visitantes na exposição. A iconografia da espiral evolutiva foi mantida em um setor da exposição junto a outras propostas de modo a oferecer diferentes interpretações do processo e mostrar as divergências existentes na ciência. Praticamente foram eliminados os dioramas que tentavam ser `realistas`, revisando-se as interpretações que transmitiam a idéia de "naturalidade" e não de construção artificial. Tiraram também a proteção de vidro dos objetos – na sua maioria réplicas - com o intuito de quebrar essa separação com o público e facilitando um outro tipo de experiência "*hands on"*. As mudanças museográficas realizadas foram desafiantes para a tradição da instituição e a proposta de atualizar e reformular conceitualmente o discurso destacando a natureza do conhecimento científico esteve permeada de conflitos. A análise de Endersby (op.

[169] *Burgess Shale,* no oeste do Canadá, é um importante afloramento conservado em condições inusitadas e que evidencia a explosão Cambriana. Esses fósseis foram estudados originalmente por Walcott, em 1909, e reinterpretados por Harry Whittington nos anos 70. Segundo Gould (1989), a diversidade anatômica da fauna encontrada é maior que a conhecida até o momento para as formas vivas.

cit) foca nos atores da reforma e nas dificuldades de negociação envolvidas no processo de remodelação, salientando a necessidade de ver esse processo da perspectiva dos visitantes.

A experiência australiana fornece um exemplo interessante de reformulação e atualização de uma exposição evolucionista como a do *Museo de La Plata*. Longe ainda de ser um processo dessas dimensões, acho que as últimas reformas introduzem uma certa mudança de perspectiva na concepção das exposições do Museu. As novas salas "da evolução" (II) e "da Terra" (III), como são informalmente chamadas, criaram um espaço para uma maior concentração nos conceitos base das ciências naturais atuais. Uma análise mais específica e aprofundada precisa ser feita para avaliá-las em seus distintos aspectos: entre eles, conhecer quanto essas propostas influenciam a leitura da exposição que o público faz. Mas me interessa, aqui, salientar a iniciativa institucional, pois envolve, no meu entender, uma nova maneira de pensar o discurso do Museu e uma atualização da visão de ciência apresentada. Envolve também uma nova maneira de agir no processo de concepção e montagem de uma exposição e um modelo comunicacional menos linear.

A renovação da Sala II tenta integrar o mundo inorgânico e o mundo orgânico em um processo contínuo de transformação não finalista. A idéia de "*laberinto*", proposta no nome da sala, pretende indicar - conforme Reca (2004) – que há incertezas nos processos de transformação, ou seja, que esses caminhos não são totalmente previsíveis. Por primeira vez na exposição se explicita ao público que a idéia que sustenta a narrativa é a evolutiva: uma explicação que foi sendo modificada ao longo dos anos e da qual coexistem discrepâncias. Essa proposta se agrega a uma Terra que se apresenta, na Sala III, como um sistema integrado e em mudança permanente. As leituras do público sobre esses princípios permitiriam avaliar como eles são interpretados no contexto da exposição. No entanto, quero destacar que a necessidade de apresentar os princípios que fundamentam as idéias científicas envolve, ao menos, um reconhecimento de que essas idéias não são óbvias para os não especialistas. Até o momento, esses princípios ficavam codificados na organização dos objetos nas salas e em explicações excessivamente técnicas formuladas pelos cientistas. Tal como lembra Endersby (op.cit, p. 201): "*Um conservador ou um designer experiente na cultura de museus de ciências poderia entender a necessidade de explicitar certas categorias de declarações ciéntíficas que outros podem não crer necessário de serem clarificadas (...)".*

A proposta de realização desses mesmos princípios para as salas do Museu já estava presente no projeto de Carvalho, nos anos 90, mas chegaram nas salas apenas vários anos depois (o que também evidencia o lento ritmo de remodelação do Museu). Em uma entrevista concedida mais de dez anos atrás, Teruggi afirmava que a modernização "*es una rueda que no se para más*" (Teruggi, 1994, p.10) pois exige uma atividade permanente mas, ao mesmo instante, de difícil movimento por ser um museu de grandes dimensões como o de La Plata. Mas não é possível desconhecer a influência de outros fatores que dificultam e condicionam a atualização das exposições. Tal como assinalado por Endersby (op.cit), falta de tempo e de verba são os argumentos recorrentes na explicação das limitações e problemas das exposições em museus. Porém, ao acompanhar os processos expositivos é possível entender que esses são mediados por uma multiplicidade de condicionantes que interagem. Para Endersby (op.cit), se conjugam os fatores estruturais da política institucional – ligada a políticas externas, recursos, etc. - com fatores individuais, aportados pelos próprios atores: *"Diferenças de personalidade, rivalidades profissionais e agendas politicas individuais poderiam todas estarem atuando detras de cena, particularmente nos tópicos críticos*" Endersby (op.cit., p.200). Nessa interação se consolidam as exposições num contexto de negociações. As exposições são, assim, espaços nos quais se refletem e se fazem públicos os conflitos e os acordos institucionais.

O dilatado ritmo das reformas e a conseguinte falta de atualização da informação científica da exposição geram uma falta de correlação entre pesquisa e comunicação. Essa dilação deixa o público em uma situação de desigualdade de direito de acesso à informação. Desta forma, o Museu, entendido como uma entidade de pesquisa, acaba funcionando desvinculado do Museu, espaço de educação. Como visto, no final do século XIX já no Reino Unido Flower (1890-91;1996) propunha a separação dos espaços de pesquisa e ensino nos museus fazendo crescer as coleções em lugares de acesso restrito ao público (Podgorny, 2005). Como lembra essa pesquisadora *"La práctica de la ciencia se refugiaría em los laboratórios, em los depósitos y em las clases universitarias, lejos dela mirada pública"* (op.cit, p.257). Mas essa distância física também refletiu sobre o papel do público, deixando-o relegado a um receptor passivo das propostas científicas que eram ensinadas na exposição. O papel do público na ciência, e também nos museus de ciências, é relegado epistemologicamente, como defende Fehér (1990). Nesse sentido Lopes questiona*"Que papéis de um ponto de vista cognitivo – os museus e/ou educadores*

de museus tem reservado em todas suas teorias e propostas inovadoras para si e para o público?" (1997a, p.2).

A necessária sociabilização da pesquisa produzida para corroborar o caráter público da instituição, tal como colocada por Valente (2003), se vê, ao menos, debilitada. Há diversas iniciativas nesse sentido nos museus. Exposições temporárias sobre temas de atualidade com uma renovação permanente vêm sendo desenvolvidas, por exemplo, na *Antenna* do *Science Museum* de Londres; ou propostas de incorporar a atualidade científica em museus, como a que é feita na Itália através do sistema *Impulsi* (Zadigroma, s/d) software de notícias especializado que permite rápidas atualizações. A participação dos próprios cientistas na exposição, como a comentada para o *Tyrell Museum* (Canadá), oferece também uma possibilidade de atualização da pesquisa produzida na própria instituição. Por sua vez, Van Praet (2005) recomenda a utilização de suportes maleáveis sempre que possível. Destaca, assim, a rapidez da veiculação da atualidade dada por outras mídias e, entendendo as exposições apenas como um dos elementos da política cultural dos museus, valoriza a realização de outras atividades como uma forma de atualização apropriada. A meu ver, o *Museo de La Plata* precisa instrumentar suportes e atividades que outorguem dinamismo e atualidade às suas exposições e que melhorem a dinâmica pesquisa-exposição. Está claro que atualizar a informação não envolve outorgar um papel mais ativo e critico ao público, mas respeita seu direito à informação da ciência gerada pela sociedade que a sustenta.

Uma outra característica dominante nas exposições do *Museo de La Plata* é a de apresentar uma ciência de resultados e enunciados comprovados. A ciência como processo, como atividade cultural em permanente transformação não é apresentada. Uma aproximação à atividade científica está representada na Sala III, ao reproduzir o gabinete de um cientista do século XIX. Mas essa proposta não se estende à atualidade e a ciência como atividade acaba ficando apenas sugerida na exposição. Desta forma, o acesso à ciência como atividade é limitado a uma visão dos produtos da ciência, modelados aqui nos objetos e no arranjo expositivo feito. A Paleontologia é abordada nas salas correspondentes como uma ciência que, baseada no registro fóssil, reconstrói o passado. Os objetos operam, assim, como documentos desse passado. Mas não há referências de como os paleontólogos reconstroem esse passado ou qual o valor dessas peças-testemunho de uma outra realidade a ser interpretada. A reconstrução – essencial na Paleontologia - não aparece na exposição. A imagem de saberes definidos e aceitos é passada

através de uma exposição que não coloca dúvidas nem gera debates. Por sua vez, a falta de referências históricas na exposição cria uma sensação de atemporalidade da Paleontologia. O Museu cria a idéia de uma ciência que parece estar ancorada, quando muito, em fins do século XIX e que ainda tem a Ameghino e Moreno como seus principais representantes, sem ao menos apresentar seus trabalhos e propostas. A atualidade da pesquisa na área fica, assim, totalmente excluída da exposição, principal mídia do Museu. A ciência aparece como um produto já pronto e não como um processo cultural.

A procura por uma adequada representação da atividade científica é ainda um desafio para as exposições paleontológicas do *Museo de La Plata.* Os atores da ciência estão ausentes da exposição com o qual a informação de quem coleta, porque e como está vedada ao visitante que também não tem acesso à pesquisa em que se contextualizam esses objetos. Quando é retirado algum material da exposição um painel, colocado em seu lugar, adverte que está sendo estudado. Isso mostra que a pesquisa no Museu existe, mas fica inacessível ao visitante. Assim, enquanto o Museu pretende aproximar o público, o afasta de sua outra atividade. Deixa visível apenas alguns de seus produtos ou enuncia uma pesquisa que não é permitido conhecer.

Ainda que a apresentação de uma ciência já feita e descontextualizada historicamente seja a tendência dominante nos museus de ciência, existem iniciativas que tentam outras aproximações. Ao menos buscam apresentar alguns aspectos da prática cientifica ao visitante. A exposição *Ossadas*, realizada em 1998 em Paris, destacou os processos paleontológicos. Tipo de musealização que Van Praet (2005) reconhece não ser muito freqüente. Outros exemplos a considerar são a participação dos mesmos paleontólogos mostrando alguns aspectos da sua pesquisa na própria exposição do *Royal Tyrellm Museum* de Canadá e, mais perto do caso em estudo, as fotografias no *Museo Argentino de Ciencias Naturais (MACN),* em Buenos Aires, que refletem momentos das viagens de campo em que se resgataram dinossauros patagônicos e que dão ao objeto em exposição um contexto de pesquisa.

A tradicional apresentação da ciência nos museus deixa também de lado os debates e controvérsias. Tal como afirma Lopes "*Em geral as exibições em museus, mesmo se questionadoras de histórias oficiais ou interativas, apoiadas em recursos computacionais, ainda expõem as verdades estabelecidas e inquestionáveis da ciência normal, se tomamos de empréstimos o conceito de Kuhn.*

Trazendo para o nosso caso as sugestões de Collins e Shapin, porque os nossos museus não poderiam discutir no lugar da ciência normal a ciência extraordinária?" (1997a, p.3).

Na crítica de Lopes se entende que as reformas em museus não deixam de ser muitas vezes superficiais com mudanças e modernizações que se fazem dentro de uma mesma visão de ciência. Essas imagens acabam, no meu entender, dando uma imagem falsa da própria ciência. A apresentação das controvérsias, dos processos de criação científica, dariam aos visitantes uma melhor idéia do significado dessa atividade.

A desatualização das exposições é freqüentemente explicada pela falta de recursos econômicos. No caso da Argentina, a falta de verba no *Museo de La Plata* está ligada à crise do Estado, o qual sustenta - de forma deficiente - o setor cultural e educativo. A controvertida relação *Museo-Facultad* que há um século amarra o Museu à Universidade, pode operar como um fator que dificulta aspectos organizacionais, mas não pode ser considerado como a única fonte de seus problemas orçamentários. Isso significaria desconhecer que os museus independentes do sistema educativo também estão em crise por falta de políticas públicas no setor. Essa carência está ancorada, possivelmente, no papel indefinido que, para a sociedade, ganharam os museus argentinos nas últimas décadas[170] (Dujovne, 1992; Castilla, 2003).

Nesse contexto de desarticulação as entidades privadas s ão, de forma crescente, as que permitem viabilizar algum tipo de reforma ou manutenção de exposições. Perspectiva posta cada vez mais em prática na Argentina e já consolidada no seu setor cultural-educativo, atingindo também o *Museo de La Plata*. Esse apoio merece um debate aprofundado das funções e destinos destas entidades públicas. Dos subsídios pontuais até as gestões compartilhadas entre o setor público e o privado surgiram discussões recorrentes (Martini, 1999) que se concretizaram, até então, em aportes econômicos de empresas e fundações privadas. Exemplo que pode ser utilizado para o *Museo de La Plata*. Cabe destacar que essas ajudas foram determinantes para a concretização das reformas. Se dependentes aos aportes estatais, estas nunca teriam acontecido.

O papel dado ao visitante também é questionado neste contexto, no qual o *marketing* e a busca por uma lucratividade podem até transformar os princípios de uma instituição. Endersby, por exemplo, assinala criticamente que os visitantes do museu australiano *"foram considerados mais como consumidores que procuravam ser entretidos que, como nas antigas exposições, como cidadãos a procura de conhecimento"* (op.cit, p.202). Sem dúvida, ao definir a política da

[170] Podgorny (2005) destaca que o papel da pesquisa nos museus na Argentina foi ficando pouco definido já nas primeiras décadas do século XX.

instituição não é igual pensar o visitante como cidadão que como um consumidor. A própria idéia de educação em museus como um produto vendável está por trás desse questionamento Almeida (2002) e foi colocada como tema da Conferência do ICOM em Nairobi em 2002. No caso do *Museo de La Plata*, por exemplo, a ênfase dada aos dinossauros nas últimas décadas responde a diversos motivos: um deles é a maior demanda do público. Existe uma idéia geral na instituição de que o público deseja ver dinossauros, o que proporciona uma presença intensa destes répteis não apenas nas exposições mas também em brinquedos, desenhos, *posters* e oficinas didáticas. Esta seria, então, uma necessidade didática da proposta discursiva do Museu ou uma estratégia comercial para atrair o público? Será que ambas são compatíveis? Ou melhor, quanto uma interfere na outra?

A análise das exposições feita neste capítulo parece indicar a necessidade de consolidar e redefinir a política comunicacional do Museu, nem sempre explícita e de acordo às ações realizadas. Uma abordagem holística da instituição, como sugerido por Hooper-Greenhill (1998), permitiria contemplar e planejar propostas integradas e de longo prazo. Para Belcher (1992, p. 649) "*A formulação de uma política geral é o ponto de partida óbvio, mas essa política deve ser conhecida e entendida por todo o pessoal, caso contrário é pouco provável que seja plenamente efetiva"*. Ou seja, não apenas é preciso definir a política comunicacional em que a política expositiva se insere (Belcher, op.cit), mas também fazer partícipe dela toda a instituição. Como visto, na prática institucional do *Museo de La Plata,* nem sempre todos os setores têm sido partícipes das decisões gerando receios e descontentamentos e, deixando de lado, também, visões valiosas a serem consideradas. Como visto ao longo do capítulo, a falta de planos integrais do Museu como um todo nos quais referenciar as reformas das salas realizadas em distintas épocas resultaram em mosaicos de critérios, tanto museológicos como museográficos. Esses podem ser interpretados no sentido de estratificação de McManus (1992) que aponta que não é difícil achar nos grandes museus a coexistência de reformas de diferentes épocas, cada uma demonstrando quais as prioridades comunicativas da época. Atualmente, o *Museo de La Plata* é um mostruário da diversidade de critérios expositivos de seus Departamentos Científicos e dos acordos entre eles alcançados. As exposições paleontológicas refletem estas mesmas características, onde dois (ou talvez três) departamentos, conforme a época, negociavam suas apresentações dentro das mesmas salas.

Assim, o percurso pelo andar térreo do Museu tem início na sala remodelada em 2002 seguindo critérios museográficos atuais e continua na Sala III, inaugurada em 2004. Logo depois passa-se às salas paleontológicas modificadas na década de 80, e que leva às salas de Zoologia de Invertebrados reformuladas nos anos 70, depois às salas de Zoologia Vertebrados (que ainda conservam uma proposta museográfica dos anos trinta) e, finalmente, à sala de Osteologia Comparada que em 2001 foi restaurada como "Sala histórica" e que mantém o estilo expositivo de fins do século XIX. Em conseqüência, o visitante ao fazer o percurso proposto pela instituição com base na sua narrativa evolutiva, que vai das formas de vida passadas às atuais, faz museograficamente uma espiral inversa, indo do mais moderno até o mais antigo. Desta forma, uma dupla espiral temporal termina envolvendo o visitante em seu percurso: uma museográfica e uma conceitual.

Como visto, no caso específico das salas paleontológicas, essa carência de um plano geral que concebe as reformas tem gerado sérias conseqüências na exposição, alterando narrativas e gerando problemas de ocupação do espaço. Cabe destacar que nos últimos anos o projeto de Carvalho serviu como modelo para as novas reformas, sem deixar de ser, porém, um referente parcial por abranger apenas quatro salas das 21 abertas ao público.

Uma autocrítica institucional reconheceu que a própria organização do Museu tem operado como um obstáculo na consolidação de um plano integral de remodelação (Frangi, 1992). Como tentei mostrar ao longo da história institucional, o Museu ainda mantém uma lógica e uma estrutura disciplinar que organizam propostas expositivas fragmentadas. Também Pascual criticava o reflexo da concepção disciplinar nas salas e reconhecia que esta afetava seu sentido educativo: *"(...) las salas de Zoologia, invertebrados por un lado, vertebrados por otro, no hace mas que incrementar la actitud `separatista` de nuestro regimen pedagógico. Como se logra conectar, museograficamente, la vida actual como resultante de la vida del pasado, precedentemente expuesta, no lo sé. Si sé que el esquema seguido en nuestro museo, es antinatural y antipedagógico*" (25 oct 1995).

O *Museo de La Plata* parece não ser valorizado por seus próprios profissionais como uma instituição *"produtora de exposições"* (Cury, 2005, p.367). Numa mescla de desentendimentos e despreocupação com uma tarefa não reconhecida academicamente, os pesquisadores se mantiveram afastados da exposição nas últimas décadas. Esta é, ainda hoje, uma atividade pouco valorizada internamente. A já comentada separação pesquisa-comunicação ajudou a dar esse

status menor às atividades ligadas à exposição e à educação em geral. Essa visão restrita das funções do Museu dificultou a conformação de uma equipe dedicada a cuidar dos aspectos museológicos, e com uma adequada especialização e hierarquização institucional. Isso tem sido uma constante que também impediu a realização de planos a longo prazo. O apoio da gestão atual à consolidação de uma equipe dedicada à conservação e à exposição manifesta uma preocupação com essa função pobremente desenvolvida na história institucional. Porém, o pequeno número de funcionários da *Unidad de Conservación y Exhibición*, seu baixo orçamento, fraca consolidação e reconhecimento pelo próprio pessoal do Museu fazem parte das dificuldades a serem superadas por este setor.

Ao longo da história institucional, apareceram pulsos de estímulo à exposição gerados em contextos sócio-políticos adequados, mas impulsionados sempre pelo entusiasmo pessoal de profissionais com um papel chave na instituição. Assim, mais que uma política institucional a ser seguida por distintos diretores, parecem ser as idéias e interesses pessoais os motores para as novas iniciativas. A própria fundação do Museu pode ser entendida com base nos interesses pessoais de Moreno em uma época propícia para essa gestão.

Cabe destacar o papel das ocasionais incorporações temporárias de pessoal externo ao Museu e dedicado às exposições. Essas incorporações operaram como um agente revitalizador que serviu para começar a renovar o olhar e mudar as práticas institucionais. Por um lado influenciaram, como foi visto, na proposta conceitual das exposições; mas, por outro lado, também impulsionaram mudanças no planejamento das reformas. Uma nova forma de trabalho e concepção das exposições esteve se desenvolvendo no Museu desde o projeto Carvalho, quebrando a lógica consolidada por uma prática centenária. Pensado em termos de Volkert (op. cit), o modelo autocrático estaria dando lugar a uma concepção de equipe. Essas exposições, entendidas como criações coletivas de uma equipe, propõem a meu entender uma experiência superadora da prática hierárquica dominante. Um aperfeiçoamento dessa experiência precisa da incorporação do público ao processo. Essa perspectiva está, ainda, em uma fase mais do que preliminar e que se reflete apenas nas preocupações de alguns dos atores das reformas.

O Museu foi, desde seu início, uma instituição aberta ao público e, na retórica institucional, sempre existiu uma preocupação com essa função educativa. Porém, como visto no capítulo inicial, os critérios de participação do público no âmbito museológico foram mudando ao longo do século, outorgando-lhe maior protagonismo. Entretanto, o Museu continuou pensando

as suas exposições de forma unidirecional, desconhecendo os interesses e inquietações do seu público. Assim, e tal como reconhecia um de seus diretores, as exibições seguem atendendo mais a opinião e visão dos diferentes integrantes da instituição do que as opiniões dos visitantes (Frangi, 1992).

A política comunicacional dos museus conduz a uma prática didática, a uma pedagogia museal que, como afirma Hooper-Greenhill (2000), se reflete nas exposições e pode ser analisada com base no seu conteúdo e no seu estilo. É possível, para isso, fazer uso do modelo de Hein (2001) – apresentado no capítulo I – ao referir-se às tendências educativas. A proposta educativa das exposições do Museu pode ser considerada como próxima dos parâmetros da educação *didáctica*, *expositiva*. Boa parte dessas exposições apresentam características dos museus organizados nessa perspectiva. Como já dito, as exposições são seqüenciais, com um começo e um fim predeterminado. Os suportes complementares, painéis introdutórios, etiquetas e painéis descrevem o que deve ser aprendido na exposição sem gerar maiores questionamentos. Hooper-Greenhill (2000, p.18) destaca essa como uma característica dos museus modernistas, nos quais *"os textos perto dos objetos indicam como devem ser vistos os objetos"*. A ênfase está no aspecto descritivo, anatômico ou biogeográfico e, em geral, deixando fora os processos envolvidos. Também se encontra uma ordem hierárquica na exposição -do mais simples ao mais complexo-, além de que a organização temporal da exposição deixa implícita a idéia de complexidade crescente das formas de vida.

Museograficamente as exposições paleontológicas atuais (Salas IV-IX), produzidas na época de cenários e descritas neste trabalho, apresentam diversas dificuldades. O recente pré-projeto de remodelação das salas paleontológicas (Zampatti & Tomeo, [2005]), elaborado pelo pessoal do *Departamento de Paleontología Vertebrados*, apresenta algumas delas de forma sintética: assinala a carência de um sistema homogêneo de identidade visual, os problemas de contraste de cores, a falta de orientação espaço-temporal em cada sala, o comprimento e clareza dos textos, a iluminação e a sinalização inadequada e contraditória. A esses fatores podem-se agregar algumas outras características da exposição analisadas por mim: o convívio de diferentes critérios expositivos, os problemas de conservação e limpeza dos objetos, a existência de espaços e vitrinas vazias, a "invisibilidade" de alguns objetos, a utilização de uma linguagem técnica nos painéis e etiquetas. Todos esses fatores modelam o contexto físico valorizado por Falk e Dierking (2000), buscando a inserção do visitante e a formulação de sua experiência museal.

A análise de Zampatti e Tomeo (op.cit) evidencia a existência de uma consciência interna de alguns dos problemas que enfrentam atualmente as exposições do Museu: *"Desde su fundación se han realizado esporádicas mejoras parciales, pero sin un plan integrado de las mismas, y sin lograr una actualización acorde con el avance del conocimiento científico. Efectivamente, las investigaciones en el campo y en los laboratorios han permitido incrementar, en las últimas décadas, el conocimiento y las colecciones de piezas que permitirían actualizar su difusión popular. La escasez de recursos económicos, humanos y técnicos abocados específicamente a la exposición, se hace evidente al recorrer las salas de exhibición. Muchas salas exhiben colecciones importantes pero desvalorizadas por la inadecuada forma de exposición de sus piezas, las que muchas veces no cumplen una adecuada función didáctica."* (Zampatti & Tomeo, op.cit, s/p) Problemas de conteúdo e forma são aqui destacados em um diagnóstico que em parte coincide com muitos dos aspectos comentados ao longo deste último capítulo. Porém, a meu ver, falta um detalhamento sobre as funções didáticas pretendidas e uma consideração do papel do público nesta leitura.

O projeto citado valoriza as coleções em exposição que, como visto, são o orgulho do Museu. Cabe-se perguntar qual é o papel dessas coleções na definição das narrativas do Museu. Visto que o tamanho e abundância de determinados espécimes definiu as propostas museográficas, pode-se pensar que a coleção e o espaço museográfico condicionam, e às vezes determinam, o que pode ser mostrado. O tamanho dos objetos, as dimensões do prédio, tanto do espaço expositivo quanto do espaço de depósito, são limitantes para o que pode e o que não pode ser exibido. No Museu, um prédio carente de espaço, não há lugar suficiente para armazenar grandes peças e, assim, sua exposição acaba sendo um lugar de onde não se podem retirar os grandes esqueletos montados. Alguns atores das últimas reformas reclamam da dificuldade em acomodar as narrativas aos objetos montados, já existentes na exposição. As possibilidades de pensar um roteiro pareceriam estar condicionadas a uma reorganização espacial dos grandes objetos em exposição limitando, assim, a criação de um novo roteiro. Portanto, não apenas a narrativa proposta para a exposição determina a escolha e o arranjo dos objetos, mas também outros conjuntos de fatores a modelam.

No reino dos objetos

Como visto, uma abundante e variada coleção de objetos paleontológicos conformam as exposições do Museu. As exposições privilegiam esses objetos e outros recursos - fotos, desenhos, textos, etc. - operam como suporte, como informação para dar sentido aos objetos. A apresentação das salas paleontológicas é exclusivamente visual e não há estímulo para outros sentidos. As últimas reformas – Salas II e III - incorporaram também alguns poucos equipamentos interativos e multimídia que não alteraram o estilo dominante de uma exposição baseada em suas peças de coleção. Na Sala III há, como visto, uma proposta museográfica renovada que mesmo baseada nos objetos aproveita amplamente outros recursos.

É a partir dos objetos que a exposição narra que se destacam alguns de seus atributos. Neste capítulo, ao analisar as exposições paleontológicas e os textos de painéis e matérias complementares que as descrevem, tentei salientar os atributos destacados nesses discursos. Há cinco características dos objetos e de suas coleções, ou melhor, a elas atribuídas que aparecem destacadas na exposição de forma recorrente: o *tamanho*, a *territorialidade/nacionalidade*, a *diversidade*, a *autenticidade* e a *antiguidade*.

Nas informações analisadas, o *tamanho* é destacado individualmente tanto para a coleção, como para os objetos. Ainda que indefinido, o número de peças que conforma as coleções do Museu é utilizado para ressaltar a sua importância como instituição destinada à preservação e à pesquisa. Nos materiais institucionais pesquisados, raramente encontrei observações sobre a ínfima proporção da coleção que chega às salas e, com a exceção do tratamento dado nas antigas vitrinas de fossilização e preparação de fósseis (Sala III, agora Sala IV), não há informação disponível sobre como se coleta nem sob que critérios e processos se conformam essas coleções.

Por sua vez, quando há referências a objetos específicos pode-se perceber que o destaque é dado para as grandes dimensões corporais. Como explicitado no Guia, por exemplo, exemplifica-se o tamanho dos dinossauros tomando o homem como referencial. O tamanho dos objetos apresentados apelam, assim, à comparação, admiração e a construção de uma imagem do passado em uma escala não humana. A esse passado, evidenciado apenas em rastros, estão ligadas crenças, mitologias e as mais fantásticas e criativas histórias. O tamanho corporal desperta também várias questões para a ciência paleontológica, ainda que elas nem sempre estejam explicitadas na exposição - como os problemas biomecânicos e ecológicos de sobrevivência de grupos já extintos (Pascual, 2002).

Esse atributo referido aos esqueletos montados foi motivo de admiração dos visitantes e dos expertos (Ward, 1890-91, Lydeker, 1894) desde a fundação do Museu. E como visto, a exposição de grandes peças respondia também a uma necessidade estratégica e política (Podgorny, 2000). A relação espaço-tamanho das peças preocupou aos museus de fim de século que enfrentavam dificuldades para expor grandes animais (Lopes, 2003a). O destaque no tamanho dos objetos no *Museo de La Plata*, paradigmático no caso do *Diplodocus-Antarctosaurus*, envolve também, como assinalado explicitamente por Pascual (2002), a declarada concorrência. A exposição de peças de grande porte foi sempre motivo de comparação entre instituições, mas a disputa vai além desses limites para tornar-se uma questão de concorrência internacional. A capacidade de sustentação desses grandes animais também era motivo de orgulho nacional, como assinala reiteradamente Podgorny, pois era uma manifestação da riqueza do território. Hoje em dia, com o eixo da atenção deslocado dos mamíferos aos dinossauros patagônicos encontrados nos últimos anos, o orgulho nacional continua destacando a territorialidade dos fósseis. Tamanho e nacionalidade/territorialidade são, então, atributos fortemente ligados até os tempos atuais.

Nas exposições paleontológicas do Museu, criadas com o intuito de mostrar a riqueza biológica e geológica da América do Sul, o destaque para a nacionalidade-territorialidade está presente em distintas escalas: continental, nacional ou regional. O conceito de *autóctone* remonta a inícios do Terciário, quando América do Sul era uma ilha. Essa hipótese já proposta por Ameghino no final do século XIX, fixou um limite temporal para determinar a conformação do próprio conceito de *autóctone*. A noção de territorialidade/nacionalidade remonta, assim, ao tempo anterior ao povoamento humano do território, dando lugar a uma interessante contradição temporal de "possessão" sem sujeito pois o homem mesmo é uma espécie migrante na América do Sul. O foco está, então, no próprio território e é a ele que as formas vivas pertencem ou não. A conformação da nação argentina no final do século XIX encontrou um território que já estava povoado por formas vivas que desconheciam sua nacionalidade e por populações indígenas que foram arrasadas para ocupação do território de um país que se apresenta[171] recorrentemente como pré-existente à sua organização (Podgorny, 1999). Estava, assim, declarada a "argentinidade" dos fósseis (Podgorny, 1995), testemunhas da riqueza nacional que hoje repousam nas salas do Museu.

[171] Essa afirmação feita por Podgorny na análise de programas de educação primária na Argentina durante os anos de 1975-1986, também pode ser considerada extensiva às salas do Museu.

Ligada também às coleções, a idéia da *diversidade* é salientada ao fazer-se um panorama das distintas formas de vida do passado. Dominada por uma subdivisão disciplinar – Paleontologia Vertebrados, Invertebrados e Paleobotânica –, a exposição mostra os distintos seres que povoaram a Terra durante milhões de anos e faz uma reconstrução ambiental fragmentada. A representação desses paleo-ambientes a partir dos elementos da exposição fica, então, nas mãos do visitante. Como visto nas descrições presentes nas salas, claramente os vertebrados ganham destaque em relação às outras formas de vida, ocupando maior espaço e dando também uma imagem limitada da diversidade. Esse conceito, fundamental para entender a evolução, aparece explícito apenas na exposição da nova "Sala da Terra", destacando a biodiversidade atual e passada. Nas restantes salas, nota-se a diversidade através da quantidade de objetos, mas não há explicações que informem a importância biológica dessa diversidade. A exposição deixa, mais uma vez, por conta do entendimento prévio do visitante a lógica dos conceitos científicos apresentados.

Conforme visto nas apresentações das salas paleontológicas através de suas distintas mídias, um dos atributos dos objetos salientado pela instituição é a *autenticidade* das suas peças. O Museu possui valiosas peças autênticas, mas as que estão em exposição nem sempre são verdadeiras. Tal como comentam Garcia e Podgorny (2001) a prática de expor réplicas e objetos autênticos permitia combinar objetos locais e forâneos já em fins do século XIX. O critério de expor ou não uma peça original, está ligado também a questões de preservação e a critérios museológicos, que não deixam de gerar divergências. Há pesquisadores do Museu que questionam a necessidade de apresentar réplicas quando existem objetos autênticos que são, definitivamente, um patrimônio público. Há também divergências internas sobre a necessidade de se explicitar a autenticidade da peça na exposição,aspecto nem sempre esclarecido nas salas. Mas, tal como destaca Pearce (1992), os mais autênticos objetos são sempre uma produção cultural. Não apenas por serem reconstruções de uma realidade socialmente construída, mas no caso dos fósseis, também por serem, muitas vezes, réplicas (Van Praet, 2003). Isso coloca o questionamento de qual a real autenticidade dos esqueletos tidos como "autênticos" montados na exposição. Além de que raramente são encontrados esqueletos completos. Muitas vezes os grandes esqueletos montados em museus são um compósito de restos de distintos exemplares ou, até mesmo, uma mistura de peças originais com modelos de peças jamais achadas e que foram apenas desenhadas para completar a anatomia suposta para aquele exemplar.

Um outro questionamento apresentado por Van Praet (op.cit) é como os museus apresentam seus objetos. Voltando ao exemplo das réplicas de *Diplodocus* disseminadas nos inícios do século XX por Carnegie, o museólogo francês destaca que elas foram acompanhadas de uma placa informativa sobre sua não autenticidade. No *Museo de La Plata*, essa placa testemunha o caráter não autêntico da peça, mas não se explicita em lugar nenhum que o original exposto no Museu de Pittsburgh é o resultado da emsamblagem de peças de distintos indivíduos achados ao longo de mais de 20 anos nos EUA[172]. Esse enorme esqueleto contribuiu durante mais de um século--em boa parte de Europa e América-- para criar o imaginário de um mundo habitado por enormes dinossauros. A possibilidade de conhecer, a partir da réplica, os processos de reconstrução da ciência paleontológica foram deixados de lado pela simples adoção da palavra "modelo" e a carência de uma adequada explicação.

A antiguidade das peças, inerente a qualquer objeto considerado fóssil, é salientada na exposição. Nela, destaca-se a explicitação da quantidade de anos dos objetos em milhares ou milhões de anos ou se faz referências a eras e períodos ao qual pertencem. Porém, o próprio conceito de fóssil não é destacado deixando uma idéia atemporal da antiguidade dessas peças fundantes da Paleontologia. O tempo geológico, fundamental para a interpretação da ciência paleontológica e chave da exposição, não é apresentado com o devido destaque.

Como visto, os atributos dos objetos e das coleções a que pertencem são esgrimidos como motivo de orgulho do Museu. Mas esses objetos e seus arranjos expositivos podem gerar distintos discursos, como lembrado por Hooper-Greenhill: *"O significado dos objetos é ambiguo. O significado não está articulado em palavras, como indicado, apenas parcialmente, mas pelo contexto. Esse sentido permanece em aberto: sempre é possível considerar um objeto individual e colocá-lo num novo contexto ou vê-lo de um modo renovado. A falta de definição dos objetos e de articulação final desse significado os deixa misteriosamente sem final – a próxima pessoa a dar sentido pode dar um significado nunca antes outorgado"* (Hooper-Greenhill, 2000, p.115). No caso particular dos objetos paleontológicos essas múltiplas (re)significações interagem com a conformação da idéia de passado e da ciência paleontológica que o Museu propõe.

[172] O esqueleto original foi construído com peças achadas entre 1877 e 1900 (Van Praet, 2003).

Capítulo 3: O *MUSEO DE LA PLATA* E SEUS PÚBLICOS

Como visto no primeiro capítulo sobre as pesquisas de público, percebe-se que este é um campo em expansão dotado de uma vasta literatura. A existência de estudos internacionais sistemáticos na área é muito importante, mas precisam ser lidos com a necessária distância dos contextos sócio-culturais em que foram realizados. Como recomenda Almeida (2005) essa bibliografia, quando aplicada em outro contexto, precisa ser adaptada e discutida. Os resultados das pesquisas européias, americanas ou canadenses apresentados em publicações diversas, entre elas Hooper-Greenhill e Mousouri (2002), Mc Manus (1992) e Falk e Dierking (1992), fornecem múltiplos dados que precisariam da elaboração de estudos semelhantes, preferencialmente a nível nacional, para serem úteis a comparações.

No caso do Brasil, o desenvolvimento desta área está bem expressa nas recopilações de teses e dissertações e já comentadas no capítulo 1. A área cresceu notoriamente no Brasil nas últimas décadas, ainda mais se compararmos com o estudo pioneiro de Silva (1989) sobre pesquisas de públicos em museus e outras instituições do país, feita no final dos anos 80. Nela, o cientista destacava a falta de estudos de público para os museus brasileiros e afirmava que no Brasil "*o público dos museus é anônimo"* (Silva, 1989, p.93). Hoje há uma trajetória local importante nesta área e iniciativas recentes como a já citada criação do Observatório de Museus e Centros Culturais, liderada pela Fiocruz, e o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), do IPHAN, que permitirão criar bancos de dados compatíveis e de estudo a longo prazo.

No entanto, como assinalado no primeiro capítulo, a área de pesquisa em comunicação e educação em museus na Argentina é ainda incipiente e os estudos envolvendo públicos são escassos. Assim, para alguns museus argentinos podemos afirmar que seu público continua a ser anônimo. Não surpreende, nesse contexto, que no *Museo de La Plata*, ainda reconhecendo que seu objetivo cultural é *"despertar el interés del público, familiarizarlo con seres y cosas del presente y del pasado del planeta y, de este modo, facilitar la comprensión de éste"* (Teruggi, 1994a, p.43), não existam estudos aprofundados e analíticos sobre as relações envolvendo suas exibições e seus públicos. A respeito de uma autocrítica institucional o mesmo Teruggi afirmava "*aunque pueda parecer extraño, e incluso una especie de herejía, no se puede disimular ni ocultar que por más de setenta años el Museo no se ocupó mucho de su público. Cierto que lo recibía gustoso y gratuitamente*[173] *y le ofrecía sus salas para que las recorriera, pero fuera de eso no le brindaba ningún otro cuidado o atención"* (Teruggi, 1994a, p.91). Porém, os últimos anos têm mostrado um interesse institucional crescente nesta área e um manifesto esforço por conhecer os seus públicos. Como mostrarei aqui alguns dados começaram a ser sistematizados nos anos 80, mas o impulso está dado claramente na última gestão institucional, depois do ano 2000, em paralelo com o desenvolvimento desta pesquisa. O apoio institucional dado para a consecução da mesma, ainda que sem nenhum vínculo formal, evidencia também o interesse neste campo.

Como já foi dito, esta pesquisa pretende compilar e analisar a informação existente a respeito do público espontâneo do Museu a fim de colaborar com a caracterização de seus visitantes e se aproximar da

[173] A entrada ao Museu foi gratuita para todo público durante muitos anos.

leitura que eles fazem das salas paleontológicas. Pretende-se começar a delinear assim um panorama que precisa ser ampliado e complementado com outras pesquisas e avaliações institucionais.

Cabe salientar aqui que a informação existente a partir dos registros prévios da instituição versa exclusivamente sobre o que, em termos da categorização de audiências de museus de Roger Miles (1986), podemos chamar de "público real" (*actual audience*), ou seja, aquele que de fato visita o Museu. No entanto, não existe absolutamente nenhum dado que oriente a respeito das outras categorias propostas por esse autor inglês: o seu "público potencial" (*potential audience*), isto é, as pessoas sobre às quais se pretende agir mediante a ação do museu; nem a seu "público alvo" (*target audience*). O Museu não define um grupo exclusivo e, em geral, suas ações são consideradas para "público geral". Na prática, a maior parte das suas ações educativas, mediadas pelo *Servicio Educativo*, focam o público escolar, mas a exposição, como visto no capítulo anterior, não parece ter sido desenhada para um público em particular, mas para um grupo indiferenciado e não considerado na fase de planejamento. Para Miles, numa conformação ideal, esses grupos de audiências praticamente se superpõem, mas reconhece a existência de outras conformações mais usuais. No *Museo de La Plata* parece ainda necessário identificar esses grupos para, a partir dessa base analisar qual a relação que se estabelece entre eles e assim avaliar e planejar as ações comunicativas do Museu. Este trabalho pretende, então, ser uma primeira aproximação a este processo ao salientar a necessidade de contemplar as múltiplas leituras possíveis das suas exposições e destacar a importância de contemplar seus públicos na concepção das exposições.

O conceito de "público geral", correntemente utilizado como alvo das exposições em museus – e como visto também no *Museo de La Plata*, se desmancha na hora de aprofundar o olhar na tentativa de identificá-lo. Portanto, em concordância com Studart *et al* (2003) e com o fim de salientar a concepção de que o público de uma instituição não pode ser considerado como um grupo homogêneo de pessoas, considero nesta pesquisa a existência de diversos "públicos" que precisam ser desvendados. Identificar a diversidade contida neste *público geral* para o qual o Museu está aberto permitirá criar categorias próprias de públicos que podem ser identificados conforme o seu comportamento, atitude, opiniões e atividades que desenvolvem. Característica às quais Studart *et al.* (2003) agregam ainda as motivações como critério de demarcação de grupos. Assim, não apenas aparece como necessário traçar um perfil sócio-econômico básico que abarque sexo, idade, profissão, nível de escolaridade, etc; mas também criar um perfil dos públicos que

considere as pessoas de uma perspectiva mais abrangente e que envolva seus interesses, motivações e hábitos culturais.

De imediato já se pode identificar um **público "externo"** ao Museu - composto por grupos escolares, famílias, crianças, adultos não acompanhados, estrangeiros, turistas locais, etc. – e um **público "interno"** constituído pelos próprios pesquisadores, funcionários técnicos e administrativos da instituição que não estão ligados à exposição em si. À respeito do **público externo** do Museu, através dos relatórios anuais do Servicio Educativo - mediador oficial entre esse público e a instituição -, é possível identificar quatro grupos: o **público escolar,** os **portadores de capacidades especiais,** os **visitantes protocolares** e um outro público identificado como "**turista**". É em função desses públicos que o *Servicio Educativo* vêm organizando suas propostas. Cabe destacar que estes relatórios anuais são a fonte mais sistematizada de dados de público dos últimos vinte anos.

Até o momento é o **público escolar** o que vem sendo mais bem identificado pela instituição, contando-se com um registro completo dos estabelecimentos educativos que visitaram o Museu desde o ano 1998[174] e que receberam, ou não, guia. Esse público poderia ser considerado o principal "público alvo" (Miles, 1986) do Museu já que, ainda que não definido explicitamente, é para ele que se programa a maior parte das atividades educativas. Esta preferência pelo público escolar justifica-se em certa medida pelo fato de que, como acontece na maioria dos museus de ciências nos países latino-americanos – onde a educação escolar é deficitária e os museus acabam tendo um papel complementar à escola –, o público escolar é muito abundante e, portanto, requer muita atenção por parte das instituições. Porém, esta escolha tem o perigo da *escolarização* já assinalado por Lopes (1988) ao referir-se aos museus brasileiros e que foi brevemente comentada no primeiro capítulo. Sem que haja uma pretensão em desconsiderar o público escolar cabe questionar, por sua vez, se nessa escolha o restante do público não está sendo menos considerado e, por outra parte, se é realmente desta forma que se perpassam as práticas escolares aos espaços museais. Isto resulta na perda de uma das características diferençiais dos museus: o caráter de livre escolha que a experiência museal possibilita.

[174] Existem registros prévios de visitantes escolares de distintas épocas, mas não são dados sistemáticos. De 1986 à 1998, quando já existente o *Servicio de Guias* (antigo nome do *Servicio Educativo*), registravam-se apenas as instituições que recebiam guias.

Os **portadores de capacidades especiais** - deficientes visuais, motores ou mentais - também recebem um tratamento diferenciado pelo *Servicio Educativo* através de visitas especiais ou de mostras montadas especificamente para eles, conforme as suas necessidades. Estes visitantes normalmente visitam o Museu em grupo, mediados por alguma instituição e com docentes que os acompanham – motivo pelo qual são contabilizados pelo *Servicio Educativo* junto aos grupos escolares.

Por sua vez, os **visitantes protocolares** constituem um grupo seleto - pertencente normalmente ao âmbito político e cultural - atendidos em forma preferencial pela coordenadora do *Servicio Educativo* ou por guias mais experientes. Porém, só em algumas oportunidades os relatórios oficiais fazem um detalhe dessas visitas que, segundo seus próprios registros, atualmente parecem não superar 15 pessoas ao ano. Como visto no capítulo anterior, o Museu tem-se constituído em um símbolo de La Plata e em um referencial turístico que freqüentemente é incorporado nas visitas à cidade até mesmo por delegações oficiais de outros países acompanhadas pela mídia local. Memórias institucionais e recortes de jornais de outras épocas atestam que esses visitantes têm sido especialmente tratados e identificados com maior detalhe.

O grupo denominado pela instituição como "**turista**" corresponde, principalmente, ao público autônomo que visita o Museu por decisão própria[175]. Para esta pesquisa adotarei uma categorização diferente à utilizada pela instituição. Diferenciarei o público externo em dois grandes grupos: o público escolar e o público não escolar. Considerarei entre estes últimos os visitantes que, seja em "grupo familiar" ou sozinhos, escolhem o modo autônomo para visitar o Museu. Cabe esclarecer que nesta pesquisa considerei grupo familiar a todo grupo social que visita o Museu por própria vontade, independentemente do tipo de relacionamento existente entre membros do grupo. Borum *et al.* (1995) afirmam que a maior parte das pesquisas sobre estudos de famílias em museus definem família como um grupo social conformado ao menos por um adulto e uma criança. Por isso, os chamarei de **público espontâneo.** Esa categoria corresponde a de turista utilizada pelo *Servicio Educativo,* mas não utilizarei, essa denominação pois esse termo parece fazer referência a uma procedência alheia à cidade - o que nem sempre corresponde aos dados achados nesta pesquisa. Assim, prefiro o termo "*espontâneo*" por enfatizar o caráter de livre escolha da visita ao Museu, aspecto que me interessa salientar. Nesse mesmo sentido, a

[175] Nesse grupo se contabilizam também outros grupos não escolares que não solicitam guias para a visita, assim como os grupos de turistas guiados por pessoas alheias à instituição e que visitam o Museu como parte de um *tour*. Esses grupos, entretanto, são escassos se comparados com o público realmente autônomo.

classificação proposta por Silva (1989, p.93) – que também considera a visitação *escolar* e a *espontânea* - inclui nesta última os *turistas*, os *visitantes passantes* e os *visitantes intencionais*, e deixa claro que *turistas* são aqueles que procedem de outros lugares.

Centrarei este estudo exploratório nesses **visitantes espontâneos**, indagando sua diversidade, as leituras que fazem das exposições paleontológicas e a relação que com elas estabelecem. Para alguns dados gerais da instituição, e aproveitando os dados já existentes e nem sempre diferenciáveis nas categorias adotadas por esta pesquisa, farei menção a alguns dados gerais do público externo como um todo. Em particular, e com fins comparativos, farei alguns comentários ao respeito do **público escolar** --alunos em idade escolar, predominantemente dos três níveis da *Enseñanza General Básica*-- que segundo fontes oficiais, representaria o 40% dos visitantes (Ametrano, com. pessoal, 2000).

Antes de apresentar os dados de público disponíveis e com o fim de definir metodologicamente a pesquisa de público feita no *Museo de La Plata*, cabem aqui alguns outros esclarecimentos.

Como visto no primeiro capítulo, a diferenciação entre *investigação* e *avaliação,* ainda que discutida em seus limites, tem sido colocada reiteradamente nos estudos de público. Isto porque mesmo que compartilhando uma mesma metodologia, seus objetivos são diferentes. Nessa perspectiva, pode se afirmar que esta pesquisa responde aos objetivos de *investigação* procurando conformar um panorama sobre quais os públicos que percorrem o Museu tentando identificar suas percepções e leituras das exposições paleontológicas. Outros estudos de público que forneçam um panorama mais completo de seu público e de suas exposições poderiam ser feitos pela própria instituição de modo a dar uma sistematização à tarefa e servir de insumo para a planificação de suas ações. Através desta investigação tentarei gerar uma informação preliminar sobre a relação exposições-públicos que, espero, possa vir a contribuir para o estímulo e o desenho de futuras avaliações institucionais.

Uma outra discussão longamente debatida na literatura diz respeito ao *caráter qualitativo* ou *quantitativo* das pesquisas de público. Como já descrevi no primeiro capítulo em que trato dos estudos de público, Hein (2001) comenta vários estudos realizados desde princípios do século XX dos quais se reconhecem dois paradigmas: um mais antigo chamado de "*desenho-experimental*" e um mais novo definido como "*naturalista*". O primeiro corresponde aos estudos de natureza quantitativa, baseados numa concepção de ciência mensurável e objetiva que tenta

transferir o modelo científico de laboratório às pesquisas sociais, descontextualizando o objeto de estudo e procurando minimizar a influência do pesquisador no levantamento e processamento dos dados. Este paradigma, afirma Hein, ainda está presente nos estudos de público e, tal como enfatiza Cury (2005, p.188), estes estudos comportamentais são desenvolvidos observando-se as pessoas como se fossem "*experimentos de laboratório*", em uma tentativa de obter maior objetividade. Ao contrário, o paradigma "naturalista" valoriza a importância do contexto nas atividades humanas e a complexidade do mundo real como parte inseparável do objeto estudado. Os dados a analisar são obtidos através de uma metodologia qualitativa que considera o olhar do pesquisador como parte da própria investigação. Hein também esclarece que apesar dos paradigmas serem diferençados pelos termos *qualitativo* ou *quantitativo*, esta é apenas uma de suas características. Ele salienta que uma pesquisa pode se encaixar em um ou em outro paradigma segundo o modelo ao qual respondam a maior parte de suas características citadas no **Quadro 3.1.** Aliás, a respeito da rigorosidade desses termos ele esclarece que: *"Definitivamente não é o caso de que as pesquisas "qualitativas" nunca se apóiem em números, nem que toda pesquisa "quantitativa" use correlações estatísticas. A diferenciação entre ambas não está determinada por uma lista de características que devem ser cumpridas para qualificar para um paradigma ou outro mas bem por uma semelhança com um estilo mais do que com outro."* (Hein, 2001, p.68).

Desenho experimental	**Naturalista**
Quantitativo	Qualitativo
Atomístico	Holístico
Objetivo	Subjetivo
Modelo de laboratório	Baseado no mundo real
Experimental	Naturalístico
Hard	*Soft*
Confirmativo	Exploratório
Explicativo	Interpretativo
Descontextualizado	Contextual
Determinístico	Sensível (*Responsive*)
Analítico	Sintético

Quadro 3.1. Atributos dos paradigmas naturalista e de desenho experimental (Hein, 2001)

Segundo o esquema de Hein, metodologicamente a presente pesquisa pode ser considerada como de caráter *naturalista* por assemelhar-se mais às características deste paradigma. Quanto ao tratamento dos dados de público aqui utilizados, tem-se um caráter *misto* já que me sirvo tanto de instrumentos *qualitativos*, onde o que se pretende é resgatar a diversidade de opiniões e leituras, quanto de instrumentos *quantitativos*, sem se pretender aqui fazer um estudo de valor estatístico mas antes indicar algumas tendências. Como já foi assinalado também por Studart *et al*. (2003), a tendência nos últimos anos é utilizar ambas abordagens, quali e quantitativa, de maneira complementar. A pesquisa de doutorado realizada por esta investigadora brasileira em museus de ciência ingleses, em exposições planejadas para o público infantil e para famílias, é justamente um bom exemplo de uma abordagem naturalística mas que utiliza métodos quali e quantitativos. Uma bateria de instrumentos previamente testados, como desenhos infantis, entrevistas face a face, observações de interações familiares forneceram dados complementares permitindo a triangulação dos resultados e gerando dados mais confiáveis (Studart, 2005). A pesquisa mostrou que os ganhos cognitivos e afetivos da interação familiar no espaço museal fornecem um rico conjunto de dados empíricos que podem ser aproveitados para futuras comparações.

No caso do *Museo de La Plata*, esta pesquisa pretende, por meio de instrumentos qualitativos e quantitativos: entender como a instituição vem tratando e identificando seus visitantes, sistematizar as informações existentes, acrescentá-las e se constituir numa aproximação sobre quais as expectativas, quais os interesses de seus diversos públicos, em particular sobre as exposições paleontológicas atuais.

Cabe salientar aqui o caráter exploratório da presente pesquisa devido à falta de trabalhos prévios na área para o *Museo de La Plata*, a quantidade de dados e tratamento outorgado. Analisarei uma variedade de dados pré-existentes no Museu que devido às suas diversas origens nem sempre são comparáveis, mas foi o que permitiu sistematizar a informação disponível na instituição e gerar novas perguntas fornecendo um subsídio para desenhar os instrumentos de indagação do público nas salas paleontológicas. A análise quantitativa das amostras não receberam um tratamento estatístico, já que não foram desenhadas com esse propósito mas com a proposta de mostrar as tendências existentes. O desenho de um estudo sistemático de público por parte da própria instituição permitiria traçar um perfil sócio-económico dos visitantes, conhecer suas expectativas e interesses e poder assim planejar exposições e ações educativas de acordo

com as necessidades de seus públicos. Uma pesquisa que contemplasse seu público não visitante poderia informar também sobre os padrões e hábitos de consumo e de prazer da sociedade na qual o Museu está inserido. Os objetivos apresentados nesta pesquisa pretendem contribuir para a formulação de etapas iniciais de um processo deste tipo e, principalmente, ressaltar a necessidade de criação de novos estudos sobre o tema.

O modelo de aprendizagem contextual de Falk e Dierking (2000), apresentado no primeiro capítulo, servirá de referencial para os dados aqui analisados e me aproximará das experiências museais dos públicos visitantes nas exposições paleontológicas atuais do *Museo de La Plata.*

3. 1. O público que visita o Museu

Como forma de me aproximar ao público que visita o Museu apresentarei, neste item, os dados disponíveis sobre o **público externo**, Basear-me-ei na informação já levantada pela própria instituição nos últimos anos através de distintos instrumentos. As fontes de informação sobre a quantidade de público que visita o Museu foram os registros de venda de ingressos e alguns dados fornecidos pela Direção do Museu. Uma outra fonte, a mais rica em informações nas últimas duas década, são os relatórios anuais do *Servicio Educativo* que fornecem dados sobre os visitantes que realizam visitas guiadas.

Com respeito à caracterização do público espontâneo e seus interesses, a informação disponível é proveniente de cinco instrumentos de indagação aplicados em diferentes momentos e organizados por distintas instâncias institucionais: enquête do *Servicio Educativo (ex- Guias)* (1986- 2005); enquête da Direção do Museu (1991); enquête da Direção do Museu (2000-2001); enquête das Cátedras da *Facultad de Ciencias Naturales y Museo* (2002) e sondagem de visitantes da Direção do Museu (2004).

Estas iniciativas evidenciam o interesse da instituição em conhecer os seus públicos. Porém, o fato de não ter continuidade na sua aplicação nem na sua metodologia resulta em uma informação fragmentária. Mesmo assim, são essas as fontes disponíveis até hoje que informam sobre o público do Museu. Dada a dispersão dessas informações parte do trabalho realizado durante esta pesquisa foi a sua procura e sistematização de alguns instrumentos que, até então, não tinham sido processados na instituição. Uma limitação no uso destes dados está, como já foi

salientado, na natureza diversa de instrumentos utilizados que, por sua vez, coletaram informações nem sempre comparáveis. Mesmo assim resgatei, destes instrumentos, dados que fornecem informação útil à delimitação de um perfil estimado do público espontâneo e os ligados especificamente às exposições paleontológicas.

Um Museu muito visitado

Com base nos documentos institucionais e nos relatos orais dos mais antigos funcionários do Museu, pode-se afirmar que o Museu foi sempre uma instituição muito visitada. Já Moreno, no final de século XIX, falava de 50 mil pessoas em um ano (Moreno, 1890-91a, p.32). Para os anos 20, Torres falava de 70 mil (Torres, 1923). Para a década de 1960, há dados em torno dos 100 mil[176] (Universidad Nacional de La Plata, [1961], p.15; [1962], p.23), e uma memória institucional dos anos 80 descreve uma visitação sem precedentes com um total de 362.084 pessoas no ano (Universidad Nacional de La Plata, [1981], s/p). Porém, são assistemáticos os registros numéricos e praticamente inexistentes as caracterizações do **público externo**. Para algumas épocas é possível achar um detalhamento do número de estudantes ou de visitantes ilustres e, em alguns casos, evidentemente existiu uma quantificação pormenorizada. Lamentavelmente este tipo de registro não é contínuo mas, mesmo assim, mostra um número crescente de visitantes ao longo do tempo. Nas últimas décadas não existiu um cálculo exato do número de visitantes totais (público espontâneo e escolar) que ingressaram ao Museu. Diversas fontes, algumas delas institucionais, dão dados divergentes que vão dos 400.000 a 1.000.000 de visitantes (Universidad Nacional de La Plata, [s.d]; Museo de La Plata, [s.d] ; Museo de Ciencias Naturales, [s.d]) (Vide folders no Anexo). Como a partir do ano 2000 houve uma crescente preocupação com o público espontâneo do Museu existem, conseqüentemente, um maior número de registros a partir dessa data. Mas neste último período também os dados não estão completos e não foram coletados com os mesmos critérios o que dificulta seu tratamento. Até o momento, os dados sobre o número de visitantes espontâneos provêm da venda de ingressos. Mas vale salientar que as crianças não pagam ingresso e não são contabilizadas de forma sistemática. Outra fonte de erro no número total de visitantes vem do fluxo de pessoas que ingressam no Museu

[176] As memórias anuais da época falam de visitantes escolares e de visitantes guiados pelo Dr. Delfor H Chiappe, o responsável pelos guias na época.

com outros propósitos (biblioteca, pesquisa, etc.) e que não são registradas. Tendo o Museu uma única entrada e sendo uma instituição de pesquisa onde estão sediados laboratórios e cátedras da *Facultad de Ciencias Naturales y Museo*, as pessoas que entram na instituição possuem objetivos diversos e podem percorrer livremente as suas salas.

Existem algumas iniciativas institucionais recentes para implementar um método que permita contabilizar a totalidade dos visitantes e fazer uma melhor estimativa anual. Uma iniciativa nesse sentido foi concretizada no ano de 2004, quando o Museu realizou a contagem díaria de crianças menores de 12 anos durante as férias de inverno[177]. Estes dados revelaram que quase 40% eram adultos e 60 % crianças. Pode-se observar também que o número máximo de visitação registra mais de 4000 pessoas ao dia. A **Tabela 3.1,** que detalha maiores e menores de 12 anos, foi cedida pela *Unidad de Comunicación* do Museu em 2005. Estes dados evidenciam a importância da visitação infantil não apenas como público escolar, sugerem que esse público também pode ser considerado como familiar, na conceituação de Borum *et al* (1995).

2004	**>12 anos**	**<12 anos**	**Total**
9-Julho	560	326	886
S.10-Julho	439	795	1234
D.11-Julho	1102	983	2085
.12-Julho	438	502	940
.13-Julho	731	1091	1822
.14-Julho	920	1389	2309
.15-Julho	834	1368	2202
.16-Julho	840	1388	2228
S.17-Julho	1179	1931	3110
D.18-Julho	1772	3010	4782
.19-Julho	697	1360	2057
.20-Julho	829	1451	2280
.21-Julho	1155	3224	4379
.22-Julho	998	1432	2430
.23-Julho	873	1760	2633
S.24-Julho	1172	1552	2724
D.25-Julho	1009	1718	2727
.26-Julho	196	156	352
.27-Julho	269	283	552
.28-Julho	179	130	309
.29-Julho	276	220	496
.30-Julho	307	267	574
S.31-Julho	553	618	1171
D.1-Agosto	851	1347	2198

[177] As férias de inverno na Argentina, com recesso escolar têm uma duração de 15 dias. Em geral, o período não coincide nas distintas províncias e na Cidade de Buenos Aires. Por isso, em 2004, se contabilizaram 3 semanas por ainda haverem escolas em férias. Em La Plata as férias ocorreram nas primeiras duas semanas.

Total	**18179**	**28301**	**46480**
média	**757**	**1179**	**1925**
%	**39.1 %**	**60.8 %**	**100%**

Fonte: Museo de La Plata. Julho 2005

Tabela 3.1. Quantidade diária de visitantes no *Museo de La Plata* - Férias de Inverno, 2004.

Como já foi mencionado, os registros institucionais mais detalhados que existem sobre o **público externo** provêm dos relatórios anuais do *Servicio Educativo*, mas estes apenas refletem aqueles que fazem uso de suas visitas monitoradas. A partir de 1986, com a criação desse corpo, seus relatórios institucionais oferecem um registro do público atendido que, segundo eles mesmos estimam, representam aproximadamente 10 % dos visitantes do Museu.

Conhecer as estatísticas de visitação de um museu aparece como a primeira aproximação ao conhecimento de seu público, além de fornecer informação útil sobre o uso dessa instituição por parte do público. Porém, Belcher (1992) adverte sobre a prática utilizada por muitas instituições para avaliar seu sucesso a partir desses valores afirmando que *" (...) dão uma pobre idéia de como funciona um museu como comunicador, e ainda menos de quanto efetivas podem ser suas exposições*" (op.cit, p.197).

Dada a ausência de estatísticas sistemáticas de visitação de museus para Argentina, é possível considerar os escassos dados existentes com certa reserva. Assim, para os museus da Cidade Autônoma de Buenos Aires, um relatório que informa sobre a atividade cultural da cidade indica um aumento da visitação de museus na década de 1990, sendo que em 1999 o *Museo Nacional de Bellas Artes* registrava 1.185.000 visitantes/ano. Estes dados revelam que este museu, de caráter federal, era o mais visitado da cidade e recebia quase a mesma quantidade de público que a totalidade dos museus dependentes ao governo municipal. Entre eles, 70 % dos visitantes se concentravam em duas instituições: o *Museo de la Ciudad* e o *Museo José Hernandez*, com cifras de 400 mil visitantes/ano (Plan Estratégico Buenos Aires futuro, [s.d]). Por sua vez, os dados para o *Museo de La Plata* também ficam na mesma ordem. Entretanto, é preciso ressaltar a maior densidade demográfica de Buenos Aires: para o censo de 2001 sua população chegava a quase 3 milhões de habitantes. No entanto, não existem registros estatísticos para La Plata, que nessa época tinha uns 800.000 habitantes, mas possivelmente o *Museo de La Plata*, que é o maior da cidade eo mais reconhecido, é –também- o mais visitado.

Baseada no número de visitantes e utilizando a classificação para os museus brasileiros realizada por Silva (1989, p.55-57), posso afirmar – a partir dos dados existentes para o total de

público visitante (ainda que estimativo) - que o *Museo de La Plata* é um museu de *alta visitação*, especificamente de 1ª classe, com mais de 150.000 visitantes/ano. No outro extremo, a 7ª classe corresponde aos museus menores do país e que contabilizam até 2000 visitantes/ano. Almeida (2004, p.271-272) – que trabalhou no Museu Paulista e no Museu de Zoologia, ambos de São Paulo e muito próximos um do outro –, afirma que esses museus têm, respectivamente, uma visitação de mais de 250 mil e 59 mil visitantes por ano[178].

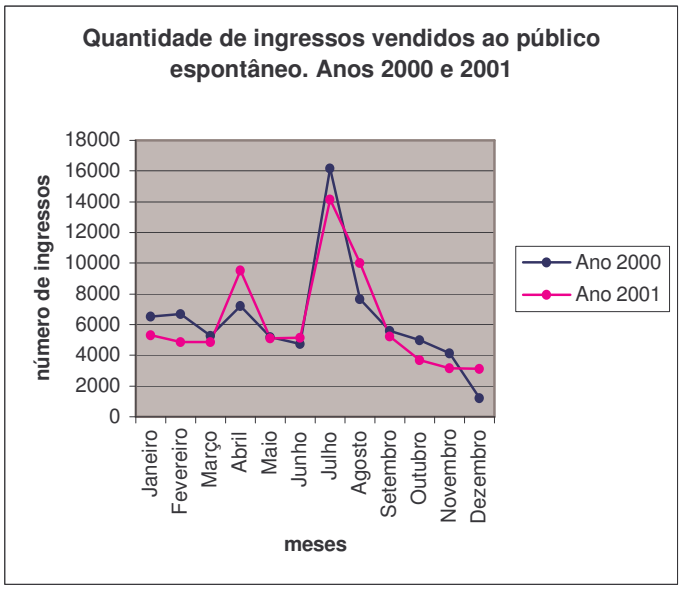
Cabe salientar aqui a importância do referencial de Silva para a América do Sul criado a partir da comparação dos dados de museus brasileiros de distintos tipos.As enormes diferenças entre os dados dos países do primeiro mundo (dos quais provêm grande parte da literatura utilizada nesta área) e dos existentes para os museus brasileiros e argentinos evidenciam a necessidade já destacada de criar e atualizar os próprios referenciais para interpretar as práticas museais locais.

Para dar uma idéia da dinâmica do fluxo de visitação no *Museo de La Plata,* apresento aqui alguns dados que gentilmente foram facilitados, em bruto, pela direção da instituição. Os registros são dos anos de 2000 e 2001, sendo estes os períodos nos quais existem registros completos e comparáveis. Ainda que estes registros não indique o total de público, sugerem que os dados de visitação que se indicam—em forma estimativa-- nos materiais institucionais estão aumentados.

O **Gráfico 3.1** mostra a distribuição de vendas de ingressos gerais e de aposentados nos distintos meses dos anos 2000 e 2001**,** nos quais se pode observar o grande incremento de público espontâneo nos meses de Julho e Agosto, época de férias de inverno e recesso escolar, assim como um registro maior do que a média para o mês de Abril devido aos quatro dias de recesso pela Semana Santa. Estes períodos registram normalmente um grande aumento de público possivelmente devido à produção de um movimento regional de turistas que incluem La Plata em seu itinerário e à alta visitação local (**Foto 3.1**). Porém, durante o verão não se registrou um aumento de público pois a cidade de La Plata não é um destino turístico nessa época do ano. Aliás, a composição da população de La Plata, com uma alta quantidade de estudantes universitários, funcionários públicos e políticos, faz com que essa cidade sofra uma alta migração durante as férias de verão que, na Argentina abrangem os meses de Dezembro até Março[179].

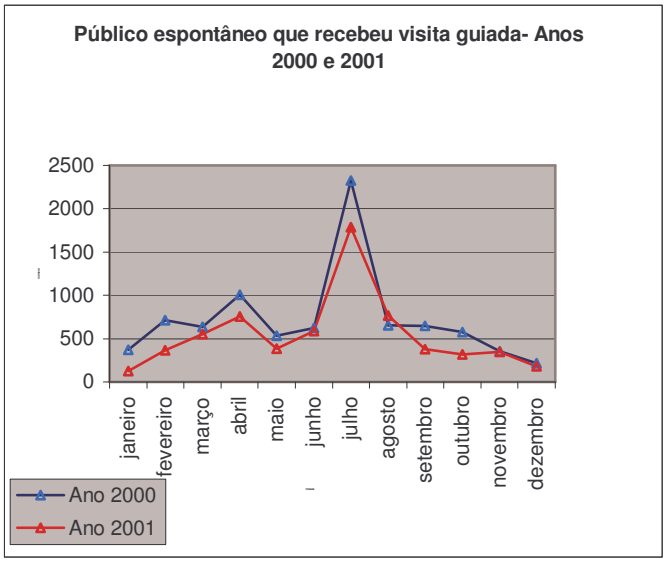
[178] Dado para Setembro 2002-2003, no primeiro ano da sua nova exposição.
[179] Estou tomando como referencia as férias escolares.

Para o mesmo período, os relatórios do *Servicio Educativo* dão um registro da distribuição anual das visitas de público espontâneo. No **Gráfico 3.2** pode-se observar o incremento de público espontâneo produzido no mês de Julho devido às férias de inverno, a alta no mês de Abril devido aos quatro dias de recesso pela Semana Santa e a diminuição de visitas nas férias de verão.



	Ano 2000	Ano 2001
Janeiro	6538	5295
Fevereiro	6673	4877
Março	5252	4856
Abril	7208	9516
Maio	5198	5119
Junho	4744	5161
Julho	16184	14142
Agosto	7675	10010
Setembro	5611	5233
Outubro	4991	3671
Novembro	4150	3167
Dezembro	1219	3123
TOTAL	**75443**	**74170**

Gráfico 3.1. Quantidade de ingressos vendidos ao público espontâneo - Anos 2000 e 2001



	Ano 2000	Ano 2001
janeiro	371	125
fevereiro	716	368
março	637	554
abril	1007	758
maio	532	382
junho	623	589
julho	2327	1785
agosto	654	769
setembro	648	377
outubro	574	318
novembro	355	348
dezembro	213	181
TOTAL	**8657**	**6554**

Gráfico 3.2. Público espontâneo que realizou visita guiada - Anos 2000 e 2001

Foto 3.1. Fila de compra de ingressos para o Museu nas férias de Inverno de 2005.

Foto arquivo pessoal

Foto 3.2. Grupo familiar observando o crânio de *Tiranossauro rex* – Sala V

Foto arquivo pessoal

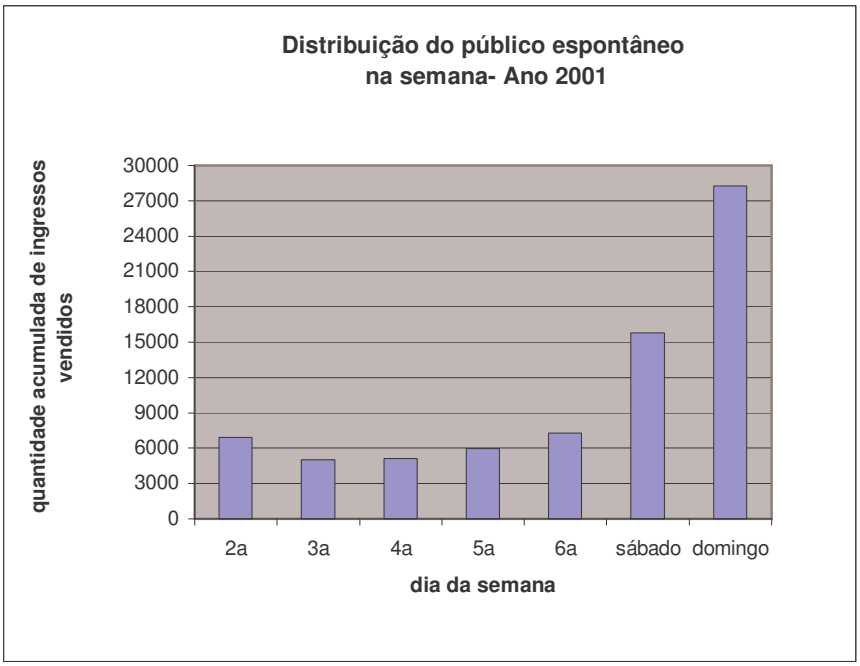
Foto arquivo pessoal

Foto 3.3. Crianças observando o cenário de Edentados da Sala VII. O consumo de bebidas e comidas está proibido nas salas do Museu.

A oferta de visitas guiadas invernais se esgota ano após ano devido a sua grande procura, e nos relatórios do *Servicio Educativo* aparecem contínuas reclamações da necessidade de um maior orçamento que amplie as possibilidades de atendimento aos visitantes.

A respeito dos dias de visitação mais escolhidos no **Gráfico 3.3** pode-se observar a distribuição do público espontâneo nos distintos dias da semana durante o ano de 2001, ano para o qual existem registros detalhados. A contínua visitação no fim de semana, especialmente nos domingos, corresponde com a já mencionada valorização desse espaço como um passeio familiar e de recreação, tal como salientam Falk e Dierking (1992) ao considerar as motivações para visitar um museu.

No citado estudo de Silva para os museus brasileiros, a autora considera que o fato dos museus estarem abertos nos fins de semana é um dos fatores que incide fortemente para uma alta visitação (Silva, 1989). Ela assinala também que as instituições mais visitadas são os jardins zoológicos, os jardins botânicos e os parques. Este dado aporta mais um motivo para a escolha do Museu como "passeio de Domingo": a localização no *Paseo del Bosque*, a maior área verde da cidade de La Plata utilizada popularmente como espaço de lazer e convívio e até mesmo em frente ao Zoológico da cidade.



2001	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	sábado	domingo
Janeiro	466	775	530	637	652	778	1457
Fevereiro	443	578	542	514	591	889	1320
Março	239	276	301	364	417	1496	1788
Abril	924	294	312	758	1269	2101	3858
Maio	124	167	213	216	588	1399	2412
Junho	688	225	189	189	222	1560	2088
Julho	1918	1457	842	917	1159	2326	5523
Agosto	917	250	1244	1363	1105	1851	3280
Setembro	260	292	270	261	317	1312	2521
Outubro	468	261	317	329	367	890	1139
Novembro	267	233	175	269	405	674	1144
Dezembro	204	200	180	127	182	496	1734
Total	6918	5008	5115	5944	7274	15772	28264

Gráfico 3.3.-Distribuição do público espontâneo na semana – Ano 2001

À respeito da **procedência** do público espontâneo, alguns dados são provenientes dos relatórios do *Servicio Educativo* nos quais não há maior discriminação que a nacionalidade. Uma ampla maioria (92,9%) corresponde a visitantes argentinos e apenas uma pequena proporção (3,1%) são estrangeiros. Segundo os dados registrados nos relatórios para os anos de 1991 ao de 1995, os países mais representados são Brasil, Itália, Uruguai, Chile, Alemanha, Rússia e os Estados Unidos. Cabe salientar aqui que as visitas guiadas são oferecidas normalmente em espanhol, mas caso solicitado podem-se organizar visitas guiadas em inglês. O Museu também é visitado por turistas que chegam em grupos organizados pelas agências de turismo e que, em algumas épocas, realizavam visitas com seus próprios guias. Atualmente esta prática não é mais permitida e as visitas só podem ser orientadas pelos guias da instituição.

A caracterização do público espontâneo

Como anunciado no começo deste item, as possibilidades de traçar um perfil aproximado do público visitante vêm de dados levantados nas últimas duas décadas através de distintos instrumentos, os quais sãoaqui apresentados e comentados. As **Tabelas 3.2, 3.3, 3.4 e 3.5** resumem os dados gerais quantitativos compartilhados por distintos instrumentos (idade, escolaridade, ocupação e procedência). Nem sempre as categorias utilizadas foram as mesmas,

nem os dados estavam presentes em todos os instrumentos. Lembro, mais uma vez, que esses dados são indicares de tendências sem qualquer tipo de pretensão estatística.

No texto detalharei, quando houver, informações que se refiram às salas paleontológicas ou à algum aspecto específico que queira ressaltar.

Grupo etário	1991 (%)	Inv 2000 (%)	SS 2001 (%)	Inv 2001 (%)	2002 (%)	2004 (%)
0-12	6,4	23,2	8	16.7	8,2	3
13-17	9,1	13	20	13,7		9
18-25	24,5	13	27	28,5	20,1	13
26-40	39,1	40,3*	26,5*	38,2*	45,6	46
41-59	16,4				21,4	24
60 o +	4,5	1,7	3	1,5	4,7	7
nr	-	8,8	15	11,4	-	-

* Intervalos de idade: 19-30 /31-59

Tabela 3.2- Comparação da idade dos visitantes por grupo etário

Escolaridade	1991	2002	2004
Primária	8,3	11,8	3
Secundária	27,8	30,6	43
Terciária	31,5	17,6	17
Universitária	32,4	40	39

Tabela 3.3- Comparação do nível de escolaridade

Ocupação	SG*	2002	2004
funcionários	9	-	27
dona de casa	5	10,6	4
profissionais	19	14,1	12
estudante	23	30,6	21
professores	31	14,1	10
comerciante	4	-	5
aposentados	2	3,5	2
Outros	-	27,1	9

* Enquête do *Servicio Educativo (Ex Guias)* média para os anos 1986-1997

Tabela 3.4- Comparação ocupação

Procedência	1991	Inv 2000	SS 2001	Inv 2001	2002	2004
La Plata	15,3	63,2	64,2	66,9	43,5	22
Gran La Plata	-				8,2*	8
Capital Federal	-				8,2	10
Gran Buenos Aires	65,3				16,5	28
Prov. Bs. As.	-	15,4	4,8	14,8	12,9	15
Outras Províncias	16,9	7,8	19,4	5,9	10,6	10
Exterior	2,5	0,9	0	1,5	-	8

* Inclui os distritos vizinhos de Berisso e Ensenada.

Tabela 3.5 – Comparação da procedência

Enquete do *Servicio Educativo* - (1986-2005)

Desde sua criação, em julho de 1986, o *Servicio de Guias* (chamado de *Servicio Educativo* a partir de 2004), vem aplicando um questionário ao público das visitas guiadas (vide Anexo). O objetivo deste questionário é, principalmente, avaliar a visita realizada, levantar sugestões e traçar um perfil das pessoas que procuram esse serviço.

Esses questionários são lidos e analisados pela coordenadora do *Servicio*, que repassa para a Direção os questionários, assinala as questões consideradas relevantes e comenta as opiniões e sugestões do público, dentro de seus relatórios anuais anteriormente comentados. O próprio *Servicio Educativo* assinala, na totalidade dos relatórios, que o resultado das enquetes é "aproximado" já que o público não responde à totalidade das perguntas. Também conforme os relatórios, esses questionários são respondidos por 5,2% das pessoas que fazem a visita. A baixa proporção do público total do Museu que preenche essas enquetes impede dar-lhes um valor estatístico mas aportam dados interessantes sobre um setor específico do público visitante. Os questionários estão à disposição de todas as pessoas que realizam visita guiada, e refletem que em grande parte o público escolar é o que mais participa dessas atividades, e em conseqüência, são os professores acompanhantes os que respondem muitas das enquetes realizadas. Mesmo assim, serão aqui comentados porque também fornecem dados sobre o público espontâneo e são a mais sistemática fonte de dados com continuidade no tempo.

Nos relatórios do *Servicio Educativo* as sugestões e opiniões do público são quantificadas nos anos 1995, 1999 e 2002. No entanto, nos relatórios restantes só aparecem apenas os aspectos nomeados nas enquetes. Em geral eles são denominados como *"difusion y folletería"*, *"conservación y restauración"* e *"señalización"* mas para os objetivos desta pesquisa foram

categorizados em *infra-estrutura e serviços*, *exibições* e *difusão e recursos* por considerá-los mais apropriados aos dados analisados, em seguida aparecem as opiniões sobre o atendimento do *Servicio Educativo* e, logo depois, à necessidade de ampliar e melhorar a exibição**.** Os outros pedidos e comentários aparecem em ordem diversa de importância. Uma síntese das sugestões do público pode-se ver no **Quadro 2** no Anexo que indica os itens citados para cada ano. Dado que o objetivo principal da enquete é avaliar o desempenho do *Servicio Educativo*, é essa a informação priorizada nos relatórios.

Este questionário é entregue no fim da visita, é preenchido já na saída do Museu em frente à sala do *Servicio Educativo* onde está a urna para depositá-los. Estas condições não são as melhores para permitir uma resposta tranqüila, reflexiva e espontânea por parte do visitante e, segundo a opinião de alguns guias do próprio Serviço, o público responde rapidamente e em uma situação de compromisso na qual é provável que sua opinião seja parcial e favorável. Este mesmo tipo de restrição da espontaneidade na expressão dos visitantes é assinalado também em um estudo realizado a partir dos comentários no livro de visitas do Museu do Folclore do Rio de Janeiro (Heye, 1996). Segundo essa pesquisa, para os visitantes a presença de pessoal do Museu perto do livro de visitantes era um fator inibidor. Heye (op.cit.) acrescenta que uma restrição a ser considerada é que os visitantes se encontram em *"casa alheia"* e a tendência é manifestar sua conformidade e não seu desagrado.

Ano após ano aparece nos relatórios que as opiniões são muito significativas, tanto para o Serviço quanto para o Museu, e afirma-se que existe a tentativa de achar a forma para satisfazer as demandas. Assim, alguns pedidos reiterados, como a realização de um catálogo sobre a exposição, foram satisfeitos. No ano 1996 se editou o Guia das salas (ainda em vigor) que já foi analisado no capítulo anterior. O próprio *Servicio de Guias* reconhecia na época "*Ese material se tornó imprescindible ya que fue reclamado insistentemente por el público durante muchos años, ante la carencia de información para realizar visitas autoguiadas*." (Servicio de Guias, 1995, p.3). Cabe destacar que o último guia explicativo das salas já comentado no histórico das exposições havia sido publicada em 1927, pelo então diretor do Museu Luis Maria Torres (Torres, 1927). Existem registros de terem sido editados guias "parciais" que faziam uma descrição de algumas salas. Um deles era para a Sala de Mineralogia (ex Sala II) editada após 1979[180], mas parece não ter sido feita nenhuma para a área de Paleontologia.

[180] KILMURRAY, J. **Guia para visitar la sala Walter Schiller de Mineralogia, Petrologia e Yacimientos**

Enquete da Direção do Museu (1991)

Um outro questionário institucional foi organizado sob a direção do Dr. Jorge Frangi (1988-1992), nos meses de junho e julho do ano de 1991. Este tinha a intenção de identificar a percepção do público sobre o Museu como um todo. Em entrevista pessoal Frangi relatava "*había una especie de necesidad de identificar de que se trataba (...) Fue en definitiva la primera encuesta existente dentro del ámbito del Museo. Aún con la simplicidad con que fue hecha, tuvo una consulta con un sociólogo para que nos ayudara a hacer las preguntas de manera correcta, porque son esas cosas que uno no tiene experiencia en la práctica"* (Frangi, 5 maio 2003). O já existente *Servicio Educativo* colaborou com a tomada de dados e seus resultados foram comunicados em um simpósio realizado em Buenos Aires, e publicados nos anais do evento (Frangi, 1992). A informação disponível é a que consta nessa publicação, já que não se teve acesso aos dados originais, pois eles não foram localizados na instituição.

Esta iniciativa realizada no contexto da última grande reforma nas salas paleontológicas, já referenciada no capítulo anterior, na chamada "época de cenários", evidencia que em paralelo às renovações museográficas já em curso, existia a inquietação sobre a opinião do público visitante. Frangi manifesta que os resultados da enquete foram aproveitados para a tomada de decisões, e salienta o contraste de opinião sobre as salas de Paleontologia já renovadas e aquelas que ainda conservavam seu antigo estilo reconhecendo "*hasta qué punto el empleo de técnicas adecuadas puede incidir en la percepción de una muestra*" (Frangi, 1992, p.134) valorizando a reforma em curso e assumindo uma atitude positiva do público face à mudança museográfica. O relatório salienta que muitas das salas apresentavam uma "*baja calidad de la exhibición"* na época da enquete, ainda assim o público resgatava o valor dos objetos expostos (30,6%), as temáticas (27,2%) e a informação apresentadas (26%).

Como se pode observar na **Tabela 3.6**, "Antropologia" aparece como a Sala preferida, logo seguida por "Paleontologia". Esse resultado mostra uma tendência confirmada em outros instrumentos: são as salas que sempre apresentaram maior destaque. Porém, é necessário salientar que também há uma certa dificuldade do público em discriminar ambas disciplinas.

Revista de la Universidad, n.18. [s-d].16 p.

Sala Preferida	%
Antropologia	34,6
Paleontologia	20,1
Zoologia	18,6
Botânica	16,3
Geologia	13,4

Motivo preferência sala	%
Objetos	30,6
Temas	27,2
Informação	26
Exibição	15,6
Outros	0,6

Tabela 3.6. Salas preferidas e motivos da preferência – enquete institucional 1991.

Motivação	**%**
Entretenimento	45,8
Educacional	45,8
Informação específica	12,7
Passar o tempo	5,9
Outros	3,4

Número de visitas	**%**
1	37,9
1-3	36,9
3-5	9,7
>5	15,5

Tabela 3.7. Motivo da visita e número de visitas – Enquete institucional 1991.

Baseado nestes dados, nos quais o público parece diferenciar objetos, temática e informação da qualidade da proposta museográfica, Frangi arrisca duas hipóteses que relativizariam a importância da exibição. Uma é que o público outorga baixa prioridade à qualidade da exibição e que resgata "l*o importante (el objeto y los mensajes asociados) por sobre lo accesorio (la puesta en escena)"* (Frangi, 1992, p.134). A outra, que a baixa qualidade da exposição faz que ela não seja *"un componente privilegiado por el observador*" (Frangi, 1992, p.134). Porém, os mesmos comentários elogiosos recebidos pelas mudanças museográficas em curso parecem entrar em contradição com essas afirmações. Talvez a mesma diferenciação entre objeto –e suas "mensagens associadas"—seja um resultado da impossibilidade de apreciar tudo em conjunto quando existem problemas museográficos.

A enquete mostrou uma ampla aceitação da instituição (65,1%) e que a motivação para a visita estava igualmente repartida entre aqueles que manifestavam claramente um objetivo educacional (45,8%), e os que declaravam seu interesse em passar um momento agradável. Isso levou o então diretor da instituição a considerar que a visita ao Museu era *"más un evento social y recreativo que verdaderamente educativo"* (Frangi, 1992, p. 134) assumindo uma diferenciação entre educação e entretenimento que, como visto no capítulo I, é discutida nos estudos de público. A freqüência de visitação estava dividida em proporções semelhantes entre os que

visitam o Museu pela primeira vez e aqueles que já tinham visitado ao menos umas 3 vezes, e mais de 20% dos visitantes eram visitantes assíduos da instituição.

Em coincidência com as sugestões feitas pelo público visitante para o então *Servicio Educativo* (então *Servicio de Guias*) citadas recentemente, os visitantes que responderam a enquete solicitaram mais materiais informativos, melhores explicações, atividades complementares mais "dinâmicas" e, em menor proporção, lembranças para levar para a casa. Em relação às salas, as reclamações referiam-se todas ao contexto físico e solicitavam também melhorias na qualidade da exposição e das informações oferecidas, além de aumentar a segurança e a iluminação. Por sua parte o *Servicio de Guias* recebeu elogiosos comentários por sua atuação e Frangi destaca, na publicação, a necessidade de lhe dar ainda mais importância para atender a demanda da época.

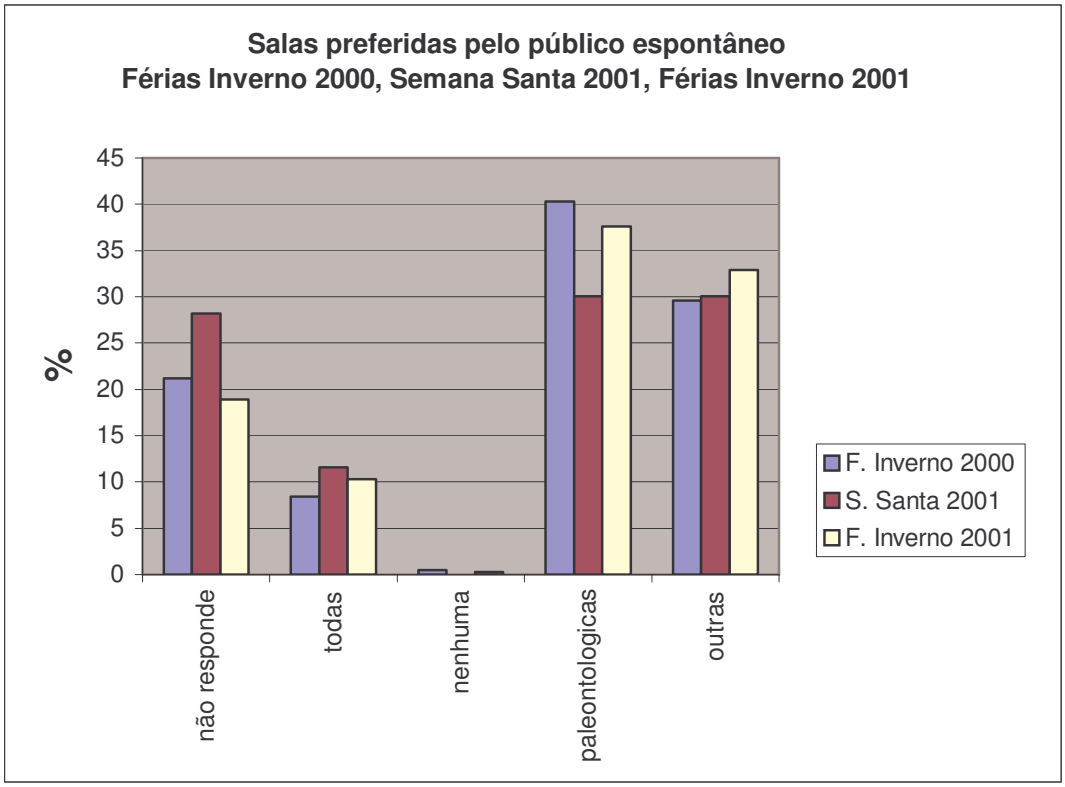
Enquete da Direção do Museu (2000-2001)

Um novo questionário sobre o público do Museu foi planejado na direção da Dra. Silvia Ametrano (2001-em curso). O mesmo instrumento outorga possibilidades de comparação de alguns dados para os três períodos já que foi aplicado sempre em recesso escolar – as duas semanas de férias de inverno de 2000 e 2001 e durante o feriado nacional de Semana Santa de 2001. Os questionários (vide Anexo) permitem levantar as preferências do público com respeito às salas e avaliar, em uma escala do "ruim" ao "excelente", a infra-estrutura e os serviços oferecidos pela instituição. Ofereciam também a possibilidade de manifestar sugestões.

A quantidade de questionários passados não foi pré-determinada, e o número de respostas foi aleatório. Nas férias de Inverno de 2000 foram respondidos 856 questionários, na Semana Santa de 2001, 103 e nas férias de Inverno de 2001, 647. Os formulários auto-preenchidos deviam ser depositados em uma urna na saída do Museu fora de qualquer tipo de controle institucional. Cabe assinalar que esses dados foram levantados e, em parte, organizados, mas não foram analisados pela instituição. Como parte desta pesquisa, fiz o seu processamento a partir dos dados originais que a Direção gentilmente me cedeu. Na análise realizada, e como parte desta pesquisa, organizei os dados e criei categorias em função das respostas achadas, e não de categorias pré-determinadas. Apresentam-se aqui os dados que foram comparados para os três períodos e que são de interesse desta pesquisa por referirem-se especialmente às salas

paleontológicas. Alguns dados mais gerais são consignados no início deste item nas **Tabelas 3.2, 3.3, 4.4** e **3.5.**

Questionados a respeito de suas preferências de sala, entre 30 e 40% escolheram alguma sala Paleontológica (**Gráfico 3. 4**), outorgando-lhes diferentes denominações. Em geral elas são identificadas pelo nome dos objetos que chamam a atenção do visitante, sendo os "dinossauros" (60 a 70 %) os mais reconhecidos (**Foto 3.2**). A disciplina "Paleontologia" ocupa a segunda categoria em importância, com valores em torno de 20 %. De 4 a 7 % dos visitantes identificou as salas paleontológicas pelo número da sala[181], que consta em placas na entrada e nos *folders* que são entregues aos visitantes, e uma porcentagem baixa assinalou "fósseis" como motivo para sua escolha. Entre as salas preferidas as de Arqueologia –incluindo a Sala Egípcia--são as mais citadas entre as "outras", mas aparecem também menções as salas de Zoologia, com várias citações para Entomologia, e a de Botânica.

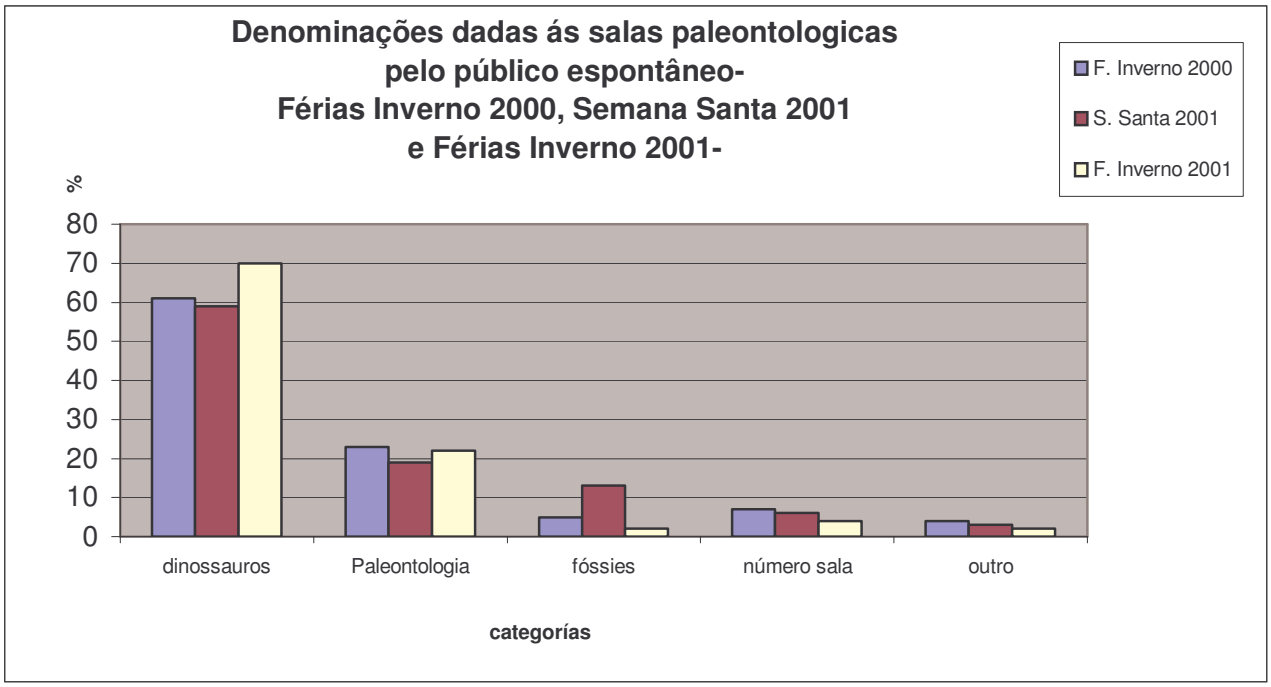


[181]Como visto no capítulo anterior, as salas do Museu estão identificadas por algarismos romanos.

SALAS PREFERIDAS %			
	INV 2000	SS 01	INV 2001
NC	21,2	28,2	19
todas	8,4	11,6	12
nenhuma	0,5	0	0,3
paleontológicas	38,9	30,1	34,6
outras salas	31	30,1	34,1

Gráfico 3.4. Salas preferidas pelo público espontâneo Férias Inverno 2000, Semana Santa 2001 e Férias Inverno 2001.

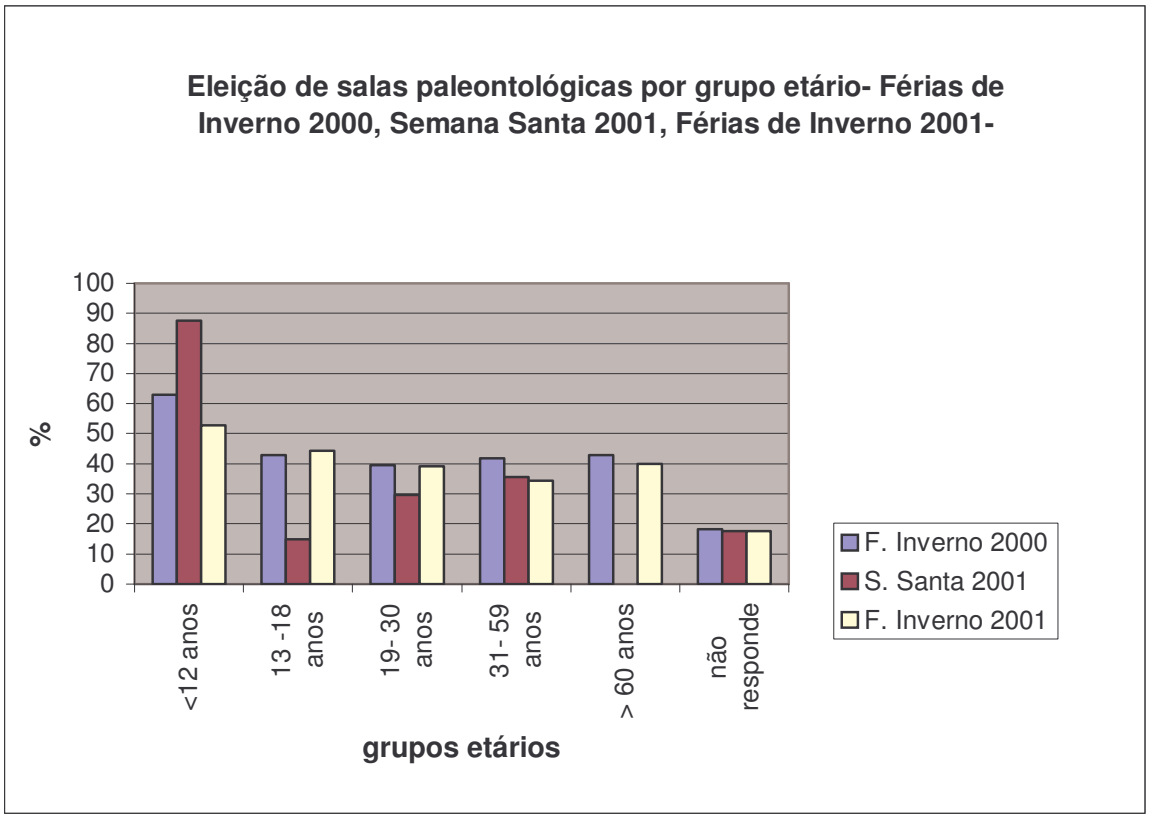
Cabe salientar aqui que apenas uma pessoa identificou sua sala preferida como a dos mamíferos, neste caso foram os "gliptodontes" os escolhidos. Quero chamar a atenção sobre essa marcada preferência pelos dinossauros frente aos megamamíferos sendo que, como já foi visto no capítulo anterior, a mais importante coleção da instituição é a de mamíferos que ocupa mais da metade das salas de Paleontologia. Este dado merece especial destaque para esta pesquisa e será analisado mais à frente a partir de outros instrumentos.



	F. Inverno 2000	S. Santa 2001	F. Inverno 2001
	%	%	%
dinossauros	61	59	70
paleontologia	23	19	22
fósseis	5	13	2
número sala	7	6	4
outro	4	3	2

Gráfico 3.5- Denominações dadas às salas paleontológicas pelo público espontâneo. Férias de Inverno 2000, Semana Santa 2000 e Férias de Inverno 2001.

Entre 50 e 70 % das escolhas de salas paleontológicas pertenceu as crianças menores de 12 anos (**Foto 3.3**). Em todos os outros grupos etários, em torno de 40% dos visitantes as escolhem, o que está mostrando a grande atração desta temática. Embora maior entre crianças não fica restrita a essa faixa etária.



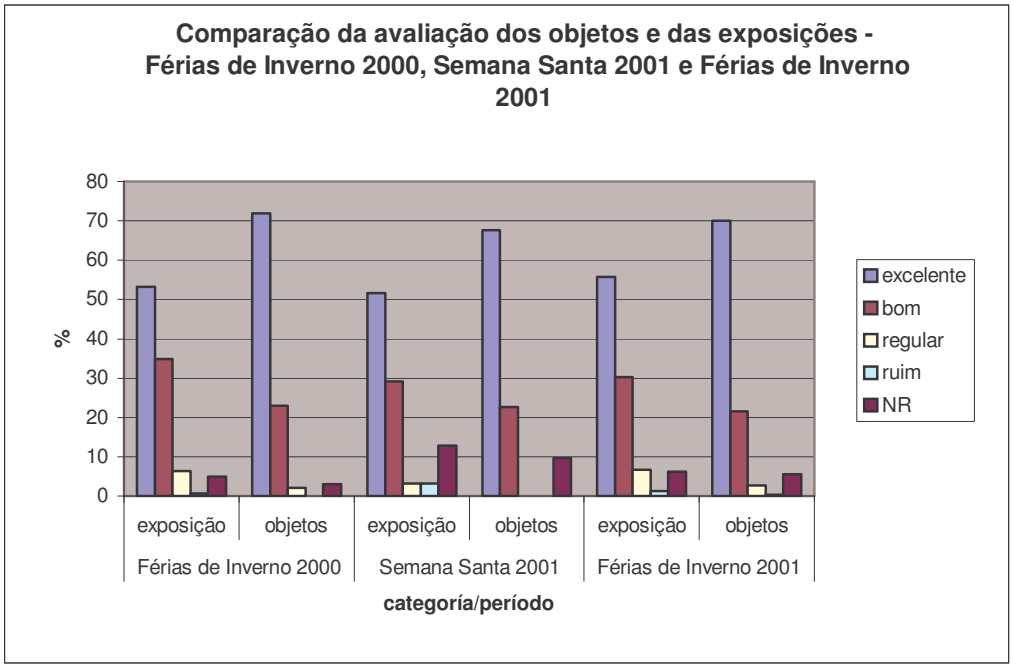
Grupo etário	F. Inverno 2000	S. Santa 2001	F. Inverno 2001
Crianças (< 12 anos)	62,9	87,5	52,7
Adolescentes (13 - 18 anos)	42,8	15	44,3
Jovens (19 - 30 anos)	39,5	29,6	39,2
Adultos (31 - 59 anos)	41,9	35,7	34,4
3ª idade (> 60 anos)	42,8	0	40
não responde	18,18	17,6	17,6

Gráfico 3.6. Eleição de salas paleontológicas por grupo etário . Férias de Inverno 2000, Semana Santa 2000 e Férias de Inverno 2001.

A maioria das crianças que escolheu as salas paleontológicas, as identificou por seus **objetos preferidos** ("*dinosaurios*") e só algumas crianças utilizaram as outras denominações "Paleontologia" ou o número de sala.

Nos invernos de 2000 e 2001 alguns visitantes escolheram as salas paleontológicas junto à outras. Deles, em torno de 15 % associaram sua preferência às "múmias". Essa denominação pode corresponder tanto com as salas egípcias, que são especificamente assinaladas por um 2 ao 6 %, como com as múmias egípcias e americanas presentes nas salas de Antropologia. Uma outra associação que aparece junto a essa (4%) é a escolha de objetos ou temáticas ligadas a índios/aborígenes.

A opinião majoritária (> 50 %) sobre os objetos e as exibições é *excelente*, em segunda instância (20 a 40 %) *bom*, e raramente (< 6 %) são qualificados como *ruins* ou *regulares*. Porém dentre os *excelentes* observa-se uma valorização dos objetos sobre as exibições. Esta tendência pareceria estar marcada pela opinião do grupo de adultos que discrimina sua valorização, prestando atenção ao contexto físico e reclamando por melhores condições ambientais e museográficas. Por sua parte, o grupo das crianças qualifica em uma alta porcentagem ambos itens como *excelentes*, no entanto se considerarmos só um deles a porcentagem sobe ainda mais. Parece que as crianças não discriminam o contexto físico reparando só no objeto, ou não conseguem diferenciar o que está-se perguntando. Em geral as crianças não colocam sugestões nem críticas referidas ao contexto físico.



	Férias de Inverno 2000		Semana Santa 2001		Férias de Inverno 2001	
	exposição	objetos	exposição	objetos	exposição	objetos
excelente	53,3	72	51,6	67,7	55,7	70
Bom	34,8	23	29,1	22,6	30,3	21,5
regular	6,4	2	3,2	0	6,7	2,7
Ruim	0,6	0	3,2	0	1,2	0,3
Nr	4,9	3	12,9	9,7	6,1	5,5

Gráfico 3.7. Comparação da avaliação dos objetos e das exposições Férias de Inverno 2000, Semana Santa 2000 e Férias de Inverno 2001.

Enquete das Cátedras da *Facultad de Ciencias Naturales y Museo* (2002)

A partir de uma proposta do *Departamento de Comunicaciones* do Museu, docentes e alunos das *Cátedras de Estatística* e de *Métodos de la Investigación* da *Facultad de Ciencias Naturales y Museo* organizaram uma enquete ao público visitante. A mesma foi realizada durante os meses de Outubro e Novembro de 2002, tanto nos dias de semana quanto os fins de semana. Os resultados de essa enquete constam em um relatório interno da instituição que me foi disponibilizado pela Direção da instituição. O estudo visava caracterizar o público visitante, identificar suas preferências e críticas com o objetivo de *"diseñar estrategias para mejorar la comunicación del Museo con el público, de modo de aumentar el volumen de visitantes,*

rescatando su importancia como enclave turístico y como sitio de interés para los mismos platenses" (Roa & Sardi, 2002,s/p). Novamente aqui se destaca a preocupação com o público manifestando tanto um interesse comunicacional em aberto, sem maior definição, quanto, pela primeira vez, um interesse de mercado.

Foram entrevistados, de modo voluntário e anônimo, 85 visitantes argentinos excluindo os grupos escolares e os estudantes da própria *Facultad de Ciencias Naturales y Museo*. Organizaram-se duas bases de dados independentes, uma para caracterizar os indivíduos entrevistados e, a outra, para indagar as preferências dos visitantes, fazendo uma associação com o perfil correspondente. Como feito com os outros instrumentos nas **Tabelas 3.2, 3.3, 3.4** e **3.5.** destaquei alguns resultados úteis à esta pesquisa, no entanto salientarei aqui dados especificamente relacionados à Paleontologia.

A enquete permitia determinar preferências e críticas através de perguntas abertas nas quais podia-se mencionar até três elementos positivos e/ou negativos, que, por uma decisão metodológica aparecem no relatório já agrupados por sala. A respeito da área de Paleontologia os elementos preferidos foram os dinossauros e, em segunda instância, mas muito atrás, as salas do Cenozóico. Segundo o relatório, o primeiro dado foi interpretado como preferência pela Sala destinada ao Jurássico-Cretáceo --Sala V—com 17,4% de escolhas, no entanto as salas de mamíferos foram citadas em 1,8% das respostas. Mas essa leitura pode ser reconsiderada em função dos resultados desta pesquisa que dizem respeito a identificação de mamíferos também como dinossauros. Considerando as salas paleontológicas em conjunto (19,2%) a preferência é equiparável à sala escolhida como preferida: a "*Sala Nueva*" (19.7%), como se referem a Sala III (Sala da Terra) reformada em 2002 (**Foto 3.4**). Cabe destacar aqui a forte concorrência entre as salas paleontológicas (consideradas em conjunto) e a Sala da Terra. As salas de Arqueologia, por sua vez, aparecem **Tabela 3.8** abaixo das demais. A escolha da Sala da Terra, se somada às arqueológicas, superaria as salas paleontológicas. Segundo a análise realizada não aparecem diferenças significativas de preferências nos distintos grupos etários. Outros objetos—e em conseqüência—outras salas ocuparam posições bem distantes no ranking de preferências.A respeito dos elementos negativos considerados, a principal objeção é referida ao estado de manutenção do Museu (40%) e aos problemas de sinalização do material exibido (13,8%).

Elementos positivos	%
Paleontologia- Sala V	17,4
Paleontologia Cenozóico (VI-IX)	1,8
Arqueologia	10,5
Sala Nova	19,7

Tabela 3.8. Elementos positivos salientados pelos visitantes. Enquete 2002.

Sondagem de visitantes da Direção do Museu – (2004)

Nas férias de inverno de 2004, durante três semanas, a instituição decidiu fazer diariamente uma sondagem de seus visitantes. A Direção disponibilizou dados já processados, alguns dos quais se apresentam nas **Tabelas 3.2, 3.3, 3.4** e **3.5.** Um dado ausente nos outros instrumentos apresentados revela a conformação dos grupos que visitavam o museu, revelando que praticamente todos estavam em grupo e que a maioria deles tinha laços consangüíneos.

Conformação de grupos	%
Família	**83**
Amigos	**7**
Casal	**8**
Grupo	**3**
Sozinho	**1**

Tabela 3.9. Conformação dos grupos de visitantes. Sondagem 2004.

A sondagem revelava também que a maioria (93%) sabia do Museu porque já o conhecia ou por recomendação de alguma pessoa. Apenas 10% soube do Museu por informação turística ou pela mídia.

A modo de perfil

Como já foi dito, os dados provenientes dos distintos instrumentos analisados foram gerados, implementados e analisados de formas díspares e, portanto, dificultam uma comparação estrita entre eles. Porém, algumas características se reiteram nos distintos instrumentos, e em função dessas é possível delinear um perfil estimado dos visitantes do Museu ainda sabendo que este não representa, necessariamente, a totalidade de seu público.

Com base nos dados recentemente comentados pode-se afirmar que o Museu é altamente visitado durante o ano todo, com variações estacionais ligadas, principalmente, aos períodos de

férias. Assim o inverno apresenta uma alta de visitantes espontâneos e o verão uma leve baixa geral em concordância com a dinâmica da população já comentada. Os dias de visitação mais escolhidos pelo público espontâneo são os sábados e, especialmente os domingos. O que evidencia sua função social como espaço de passeio e recreação familiar já salientado para outros museus e em outras pesquisas, como a já comentada de Silva (1989) e as citadas por Falk e Dierking (1992) revelando a importância do *contexto socio-cultural* da visita.

Cabe destacar que as crianças parecem não ter sido especialmente consideradas nestes levantamentos seja pela escolha das amostras, seja pela metodologia utilizada. Porém elas estão representadas de 8 a 23% dos questionários autopreenchidos de 2000 e 2001 ainda que eles não tenham sido especialmente pensados para essa faixa etária. Questionários especiais para crianças, com desenhos infantis e linguagem mais acessível, têm sido utilizados na *Rutland Dinosaur Gallery,* em Leicester, UK (Pontin, 1995) com boa aceitação. Outros métodos como fotos, desenhos, grupos focais, poderiam ser empregados para incluir a sua opinião em uma forma mais representativa tal como mostram as pesquisas especialmente desenhadas para crianças como as de Studart (2005), Piscitelli e Anderson (2002) e Falcão e Gilbert (2005). Os poucos estudos de público que refletem diretamente esse setor tem sido salientados por Piscitelli e Anderson (2002) que trabalharam na Austrália com as lembranças de visitas a museus em crianças. Esses autores chamam a atenção para essa carência, apesar de ser esse o público reconhecidamente majoritário em muitos museus e a proliferação de estudos de famílias das últimas décadas. Os instrumentos utilizados nesta pesquisa, se bem abrangentes, também não vão focar diretamente nas crianças. Porém, esse é um interessante campo a ser aprofundado em futuras pesquisas no *Museo de La Plata* considerando a importante proporção de público infantil que visita o Museu.

Os dados existentes mostram uma predominância de adultos e jovens, tendência que coincide com as pesquisas citadas por Hooper Greenhill (1998). Esses setores são muitas vezes os que acompanham crianças quando há um público familiar importante, como no caso do *Museo de La Plata*. Essa autora afirma que as pessoas mais velhas visitam menos os museus, tendência que pareceria também se aplicar neste caso, dada a menor representação nos instrumentos relevados. Possivelmente vários fatores como os hábitos culturais, a ausência de propostas específicas para essa faixa etária e o *contexto físico* do Museu, tais como as condições de acesso ao prédio – distância a meios de transporte, escada de entrada — ou o conforto interior – falta de

espaços de descanso, percursos longos — estejam operando como limitantes para a visita ou, ao menos, para a disposição a responder questionários.

A também baixa representação dos adolescentes poderia indicar que esse setor visita pouco o Museu espontaneamente, como visto em outros museus e exposições já que nem sempre acompanha o grupo familiar. Porém em outros instrumentos utilizados nesta pesquisa os adolescentes aparecem mais representados, ainda que sempre em menor proporção que as crianças. Ao considerar a menor representação de idosos e adolescentes também cabe questionar o cuidado do Museu por esses grupos específicos, ou, também, considerar que exista uma menor disposição para responder questionários. Uma pesquisa conduzida no *National Museum of Natural History* em *New Delhi*, na Índia, que contemplou os mesmos grupos etários revelou a menor representação de adolescentes, idosos e também de jovens. Nesse caso a explicação está baseada na preferência dos idosos por ficar em casa e dos adolescentes e jovens por ficar com seus pares. Por outro lado, a visitação familiar está dominada por adultos com crianças (Venugopal, 1995, p, 279). O público adolescente aparece como um setor a ser indagado de forma particular, pois além de menos presente em museus é também mais ignorado pelas pesquisas. Um estudo sobre as atitudes de museus com adolescentes de 14 a 19 anos conduzido por Andrews e Ásia em 1979 (apud. Picitelli & Anderson, 2002) mostrou que as lembranças de sua visitas a museus quando crianças estavam associadas a sensação de aborrecimento e de serem conduzidos com pouca liberdade no espaço museal limitando suas possibilidades de auto-indagação. Não se conhece para o *Museo de La Plata* o olhar desse setor que poderia dar indícios da experiência de visitação livre e guiada durante a infância, que como visto é prática habitual.

Por sua vez, a localização do Museu em meio a um espaço verde, público, altamente freqüentado pela população local, em frente ao Zoológico da cidade, é muito importante no sentido de atrair o público de fim de semana e de ser incorporado às atividades de lazer (Silva, 1989). No caso de La Plata, essa localização facilita a visitação da população local, pois o Museu está no lugar em que as famílias –ao menos adultos ou jovens com crianças-- vão em busca de lazer. Assim, o contexto físico de sua localização contribui para uma alta visitação. A localização de museus em parques é freqüente mas nem sempre é a condição ideal para a visitação e deve ser avaliada no contexto. No Brasil, por exemplo, essa condição é citada por Almeida quando se refere ao Museu Paulista, em São Paulo. Ao considerar seu perfil mais popular se comparado com o Museu de Zoologia e a Pinacoteca, estudadas na mesma pesquisa, característica que,

segundo Almeida, talvez "*esteja mais ligada ao fato de ser um monumento de celebração nacional em um parque do que ser um museu histórico*" (Almeida, 2004, p.303).

Um fator de atração é o fato de ser um símbolo importante da cidade, como visto no capítulo anterior, e que como tal, atrai também visitantes de outras regiões e turistas estrangeiros. La Plata não é em si mesma uma cidade com um alto turismo estrangeiro. Nesse contexto, ainda que em número escasso, o Museu é um pólo de atração de turistas. O significado da instituição para a sua própria população é um fator a ser aprofundado pois, como já manifestaram as entrevistas mantidas por Langard e Toldo (2000) o Museu é defendido como símbolo da cidade ainda por aqueles que nunca o visitaram.

Conforme os dados aqui apresentados, muitos de seus visitantes parecem reiterar as visitas ao Museu. Conhecer melhor as motivações para a visitação poderiam informar sobre em que momentos da vida se repetem as visitas, e qual a freqüência de visitação conforme os padrões cullturais da população. Uma classificação muito usada em pesquisas de museus é a apresentada por Hood em (1983, apud Falk e Dierking,1992, p.16-20) que define o público freqüentador, que visita reiteradamente o Museo, o ocasional—uma ou duas vezes no ano--e o não visitante . Ao apresentar esse referencial Almeida questiona a sua validez para a realidade brasileira, que acredito ser extensiva para a Argentina: "*Nos Estados Unidos e na Europa, o número de museus é infinitamente maior que no Brasil, assim como sua diversidade e, além disso, o hábito cultural e social de visitá-los está incorporado à cultura das classes médias urbanas muito mais do que no Brasil. Será que não deveríamos criar nossos padrões de freqüentadores eventuais e não-visitantes? Para isso temos que ampliar o número de estudos."* (Almeida, 2004, p.280).

As pesquisas de público sempre destacam o grau de escolaridade e, dependendo do tipo de museu, há maior correspondência com um determinado nível. As pesquisas mostram que museus de arte em geral são visitados por um público mais escolarizado, como é o caso, no Brasil, da avaliação do Museu Lasar Segall (Almeida, 2001). Entretanto os zoológicos e os museus de História Natural seriam os mais visitados e que atraem um setor mais amplo da população (Silva, 1989). Sendo uma importante fração do público do Museu, moradores de La Plata e área de influência, é importante lembrar que essa cidade apresenta uma alta concentração de estudantes universitários e profissionais que podem estar incidindo altamente no elevado nível de escolaridade detectado (**Tabela 3.3**) e nas ocupações declaradas (**Tabela 3.4**).

Almeida (2005) afirma que as relações entre renda, escolaridade e visitas a museus já foram evidenciadas na Europa, América do Norte e na América Latina. Para o *Museu de La Plata*, não se tem, ainda hoje, dados sobre renda, apenas sobre profissões e nível educativo que nem sempre estão correlacionados. Os dados existentes (**Tabela 3.3**) indicam porém um segmento medianamente culto da população e indicam a necessidade de saber que setores da população não visitam o Museu e o porquê. Uma comparação com o público de outras instituições museais locais poderia ajudar a conformar um melhor panorama dos hábitos culturais da população e desenhar estratégias de captação do público que está sendo excluído.

As preferências dos visitantes de todas as faixas etárias parecem estar orientadas as salas de Paleontologia **(Gráfico 3.4)** e Arqueologia (**Tabela 3.6**) e mais recentemente também a Sala da Terra (**Tabela 3.8**) e, em particular, à alguns de seus objetos específicos (**Gráfico 3.7**). Os preferidos são decididamente os "dinossauros" **(Gráfico 3.5),** denominação para a qual tentaremos desvendar qual o significado outorgado pelo público. A associação de escolhas de dinossauros e múmias, ou objetos egípcios sem identificações é a mais freqüente. Em segunda instância a escolha pelos dinossauros aparece associada à temas indígenas. Essa mesma preferência associada, múmia-dinossauro, é encontrada por Falk e Dierking (2000) em sua análise de caso aplicando o modelo contextual de aprendizagem com Benjamim, um menino de 7 anos, com uma predileção pelos dinossauros anterior à visita, que visitou *o Hall of Paleontology* no *Natural History Museum de Washington*. Estas escolhas podem mostrar uma tendência dos visitantes a preferir salas e objetos que pareçam exóticos ou fantásticos, que não podem ser achados em outros espaços, em uma versão autêntica. Isso diferenciaria os museus de outros espaços e mídias (Leinhardt & Crowley,2001). A realidade do objeto questionada por Van Praet (2003) ao sinalizar o uso de modelos e réplicas em exposições de Paleontologia é defendida por Wagensberg (2005) como eixo fundamental da proposta museológica do Museu de Ciências de Barcelona, actual *Cosmocaixa.* Essa é, segundo ele, a característica essencial dos museus e que corresponde com as expectativas dos visitantes. Também a possibilidade encontrar objetos reais foi salientada por professores na pesquisa já citada na *Rutland Dinosaur Gallery* (Pontin, 1995, p.227-228) como motivação principal para levar aos seus alunos ao *Leicester Museum*, no Reino Unido.

Para melhor entender as motivações da visita e as preferências dos visitantes no *Museo de La Plata*, seria necessário avaliar quais as expectativas e interesses do público prévios a visita,

já que, conforme a bibliografia, provavelmente elas coincidem com as suas preferências. A importância da agenda dos visitantes no aproveitamento da visita já foi destacada por numerosos pesquisadores e constitui uma chave para entender o que os visitantes procuram, encontram e desfrutam em uma visita. Pode-se pensar que "*virtualmente cada museu é conhecido por certas exposições, que em um sentido muito real "precedem" ao museu e podem afetar o comportamento do visitante durante a visita"* (Falk & Dierking, 1992, p.30). Em função da imagem do Museu que é difundida por diversos meios associada à Paleontologia, com uma certa ênfase nos dinossauros nos últimos anos, é possível arriscar que exista um interesse prévio em se encontrar com esses objetos. Ainda sem informação específica prévia sobre o *Museo de La Plata* acho que, na mesma linha que Falk e Dierking (1992, p.14), afirmam que ainda que em distintos estudos de público em zoológicos não apareça explícito o interesse em ver animais vivos, as pessoas vão a um zoológico com essa expectativa. Por sua vez, os visitantes esperam achar no Museu, ao menos, esqueletos e fósseis. Essas motivações não apenas definiram a decisão da visita, mas influenciaram também os ganhos e a experiência da mesma. Assim o *contexto pessoal*, tal como entendido no modelo de Falk e Dierking (2000) é utilizado como referencial, assumindo assim um papel substancial que merece ser melhor entendido.

A preferência do público pelas áreas de Paleontologia-Arqueologia, que correspondem também aos destaques dados pelo Museu às suas próprias coleções, começou a aparecer em concorrência com a escolha pela sala reformada em 2002 a sala da Terra. Seria interessante acompanhar qual o perfil dos visitantes que preferem a nova proposta, pois as suas escolhas e preferências nem sempre seguem a lógica dos idealizadores. Um estudo semiótico, iniciado por duas profissionais do próprio Museu (Tuler & Prada, 2003), comparando essa sala com a Sala de Etnografia poderá esclarecer a relação do público com os modelos definidos pelas autoras como Museu tradicional-Museu moderno, em referência as distintas propostas museográficas.

Nos questionários de 1991 analisados, as motivações da visita aparecem equiparadas entre o educativo e o recreativo em função das opções previamente dadas pela enquete. Como já visto, as motivações fazem parte da agenda do visitante e tem sido valoradas e classificadas por diversos autores. Os pesquisadores americanos Falk e Dierking (1992), no seu livro clássico *The museum experience* utilizado reiteradamente como referencial nesta pesquisa, definiram três razões para a visita a um museu: sociais e recreativas, educacionais e "reverenciais" — mais freqüentes em museus de arte ligadas como uma espécie de experiência "religiosa", no sentido de

favorecer um momento de paz e sossego (1992, p.14). Porém, uma classificação posterior e mais detalhada é utilizada por Falk *et al.* (1998) no seu estudo da influência das agendas do visitante no aproveitamento cognitivo da exposição. Em "*Geology, Gems and minerals*", no *National Museum of Natural History* (*NMNH*) reconhece seis categorias de razões para as visitas: lugar, educação, ciclo de vida, evento social, entretenimento, pragmática. A pesquisa revela uma relação positiva entre educação–entretenimento que, muitas vezes é pensada como antagônica pelos realizadores das exposições mas não pelo público. Estudando as motivações dos visitantes e avaliando os ganhos cognitivos, esses autores perceberam que aqueles que iam ao NMNH com maior expectativa de entretenimento, assim como os que tinham uma alta motivação educacional, mostraram ter aproveitado cognitivamente a experiência de forma significativa. Os autores afirmam que "*a idéia do público de como funciona um museu como entretenimento, ao menos para o tempo que estão visitando o museu, não é o mesma que tem do funcionamento de um parque temático ou de um shopping*." (Falk *et al.* 1998, [s.p]). Essa última proposta que compatibiliza educação – entretenimento e fornece outras opções, aparece mais interessante para tentar entender as motivações dos visitantes do Museu. A escolha de um museu como um espaço agradável, no qual passear com outros é um motivo recorrente, não exclui o seu entendimento como um espaço de aprendizagem. Assim educação-entretenimento-estar com outros são motivações interligadas. Para o Brasil, o estudo de mestrado conduzido por Almeida (1994) no Instituto Butantan revelou que 58% dos visitantes estavam no museu por passeio ou turismo e 14% estavam acompanhando outras pessoas (Almeida, 2005). Assim, a maioria dos respondentes identificavam o Butantan como um espaço de lazer social. A motivação social, o visitar com outros que faz parte do contexto socio-cultural da visita, destacado no modelo de Falk e Dierking, aparece como um fator decisivo que influenciará a experiência museal.

Nas enquetes de 2001-2002 aparece claramente o papel relevante atribuído aos objetos no *Museo de La Plata* (**Gráfico 3.7.)** e a sua aceitação pelos visitantes de todas as idades. No entanto, objetos e temas aparecem em proporções semelhantes na enquete de 1991 (**Tabela 3.6**). A diferenciação dos objetos das outras condições da exposição e uma característica do público jovem e adulto que é mais crítico e atento respeito das condições de limpeza, segurança e manutenção das exposições que, freqüentemente, fazem parte das reclamações levantadas. É também esse o grupo que solicita meios de orientação e maior difusão. O *contexto físico* parece não ser percebido pelas crianças que centram seu interesse nos objetos. Porém, a percepção do

ambiente pelas crianças merece ser aprofundada e pesquisada complementarmente com outros instrumentos para chegar a conclusões mais confiáveis. É possível que estes instrumentos não sejam os mais apropriados para trabalhar com essa faixa etária. A pesquisa de Zolcsak (1996) indicava a não percepção do ambiente nessa faixa etária, no entanto, Piscitelli e Anderson (2002) recuperando lembranças de vistas a museus, manifestam que as crianças mostram claramente as relações espaciais, a escala, o tamanho e a forma dos objetos tal como estavam na exposição. Esses detalhes mostrariam que o ambiente é claramente percebido ainda que não seja explicitado.

A majoritária identificação das salas de Paleontologia pelo seu objeto preferido, os dinossauros (**Gráfico 3.5**), abre a pergunta sobre se essa é uma associação que não permite identificar a variedade de objetos em exposição ou se, realmente, são os mesmos dinossauros o objeto de atração privilegiada. Esse aspecto será especialmente aprofundado a seguir, a partir de uma indagação especifica na área de Paleontologia.

Os *contextos sócio-cultural, físico e pessoal* considerados por Falk e Dierking no modelo adotado como referencial (Ilinet, 2001) aparecem aqui representados nesta primeira síntese dos dados pré-existentes no Museu. Como esses contextos interagem e qual a importância relativa de cada um merece ser pesquisado em função de entender melhor qual a experiência museal dos visitantes que cabe salientar começa bem antes de chegar no Museu.

Os dados aqui apresentados sintetizam os instrumentos utilizados durante duas décadas pela instituição para conhecer o público visitante que revelam, também, um interesse crescente da instituição. Por enquanto pode ser assumido como um perfil aproximado de seus visitantes que, sem dúvida, pode ser corrigido e complementado. Estudos sistemáticos permitiriam um acompanhamento cuidadoso de seu público e uma mais adequada indagação de seu perfil sócio-demográfico e de seus interesses, motivações, expectativas e aprendizagem. Identificar a multidimensionalidade das agendas dos visitantes tal como definida por Falk *et al*. (1998), resultante das motivações e das estratégias de visitação, consideradas tanto no sentido cultural como de planejamento concreto de atividade, pode ajudar a conhecer melhor a experiência museal de seu público real e potencial para que auxiliem nas suas exposições.

3.2. O público espontâneo nas salas de Paleontologia.

Os instrumentos até aqui analisados e gerados pela própria instituição nos fornecem um perfil do público espontâneo que visita o Museu e algumas de suas opiniões sobre a instituição

como um todo. Porém, como já foi dito, o objetivo específico desta pesquisa é tentar nos aproximar da relação que esse público estabelece, em particular, com as exposições paleontológicas que aparecem, nesses instrumentos, entre as mais atrativas para o público de todas as idades. A partir desta pesquisa gerei e apliquei três novos instrumentos de indagação (observações, questionários e entrevistas) na procura de um olhar focalizado nestas salas. Qual o uso do espaço expositivo? Quais as unidades expositivas preferidas pelos visitantes?

Os resultados dos instrumentos já existentes e recentemente analisados também revelavam que a grande maioria identificava as salas paleontológicas por seus objetos, e entre eles percebe-se que os dinossauros têm o maior destaque. Isso trouxe para mim algumas perguntas sobre os motivos desta forte inclinação pelos dinossauros e a aparente indiferença a outros objetos. Os dinossauros são realmente os preferidos ou é esta uma categoria gerada pelo público para designar uma série de objetos? Por quê quase não se mencionam os grandes mamíferos expostos em mais da metade das salas paleontológicas? No capítulo anterior destaquei a ênfase dada aos dinossauros pela instituição na última década através de suas exposições e atividades educativas – o que tirou o foco dos megamíferos até então mais destacados. Qual a relação entre a proposta da instituição e a leitura dos visitantes? A intenção de aprofundar este item foi, então, colocada entre os objetivos específicos para se indagar a relação do público visitante com as salas paleontológicas.

A localização das Salas de Paleontologia dentro do Museu é um fator importante a ser considerado na hora de aprofundar a relação que o público espontâneo estabelece com elas. Como Falk (1991) assinala em função de suas pesquisas com grupos familiares nos museus de História Natural, a localização e, portanto, o momento da visita em que elas são percorridas é um fator que não pode ser desconsiderado. Falk afirma que independentemente da duração das visitas e dos interesses dos grupos familiares, o comportamento dos grupos parece responder a certos padrões. Assim, o autor diferencia quatro momentos que estariam presentes em toda visita a um museu e que aqui serão úteis para refletir sobre o *Museo de La Plata* (Falk, 1991, p.49):

- *Orientação* (3 a 10 minutos): os minutos iniciais são de orientação geral. Os visitantes consultam guias ou cartazes, se orientam no espaço, interagem com o próprio grupo e prestam bastante atenção ao comportamento dos outros visitantes;
- *Observação intensa* (15 a 40 minutos): depois de uma breve orientação, a atenção se focaliza nas exposições. A atenção é intensa no início e se modera alguns minutos

depois ao abranger tudo o que está exposto. Porém, a atenção não é focalizada em objetos ou expositores fora do seu interesse e pouca atenção se dá ao ambiente durante este período;

- *"Exhibit cruising"* (20 a 45 minutos): a atenção decai abruptamente e os visitantes começam a "pular" partes da exposição. Objetos ou expositores podem chamar especialmente a atenção, mas de forma eventual. O comportamento geral é de um andar mais rápido e da procura de outros espaços (restaurante, banheiros, lojas). Nessa fase, uma maior atenção é dada ao ambiente geral do museu;
- *Partida* (3 a 10 minutos): a atenção sobre o museu e as exposições declina abruptamente e os outros visitantes voltam a ser foco de interesse. A fadiga, a fome, a saciedade com o museu são alguns dos fatores que induzem esta fase.

No caso das Salas de Paleontologia do Museu, elas estão no andar térreo e à direita da rotunda de entrada ao prédio como visto na **Figura 2. 10**. Ambos fatores fazem com que muitas pessoas as escolham como início do percurso. Aliás, como foi comentado na descrição da exposição no capítulo anterior, o percurso proposto pela instituição em seu folder e no cartaz indicador da entrada sugere, justamente, dar início à visita por essas salas, embora alguns não o façam. Esta ordem se baseia na narrativa evolutiva que está presente na instituição desde a sua fundação. As recentes reformas das Salas II e III, comentadas no capítulo anterior, tentam não interromper essa narrativa integrando-se no início do percurso como espaços de síntese e com duas temáticas que permeiam as exposições paleontológicas: a concepção de um planeta dinâmico e a evolução da matéria em suas distintas expressões. Se seguirmos a classificação de Falk, esta localização inicial das salas implica que para a maior parte do público as salas paleontológicas seriam visitadas durante a segunda fase, durante a qual a atenção é máxima se comparada com o resto do percurso.

O que o público faz nas salas paleontológicas?

Um dos instrumentos selecionados para aprofundar a relação do público espontâneo com a exposição paleontológica foi a observação não participante focada no uso do espaço expositivo, na relação com os objetos e nos tipos de atitude do visitante. Como esclarecem Asensio e Pol

(1996), estes estudos normalmente se realizam para comprovar se o público se comporta conforme esperado no desenho da exposição, para controlar a atração dos objetos em separado ou em conjunto e avaliar a efetividade de determinados arranjos expositivos. A observação com registros sistemáticos e análise de percursos é a técnica utilizada para esses estudos. Hein (2001) analisa distintos tipos de "*trackings*" tradicionais que se vêem utilizados nos estudos de museus e que geram categorizações do visitante conforme o tipo de percurso seguido. Este autor afirma que esses estudos estão geralmente ligados a pressupostos behavoristas e quantitativos, e questiona a validez das categorizações e as verdadeiras possibilidades de estender os resultados das pesquisas para outras situações. Apresenta também observações naturalísticas e qualitativas que focam seu interesse mais no visitante do que na exposição, assim como as técnicas de registro visual que vêm sendo usadas desde os primeiros registros fotográficos de Gilman (1916, apud Hein, 2001, p.110), já comentados no capítulo 1.

Assim, considerei as observações como um instrumento valioso, capaz de evidenciar o uso do espaço expositivo e os aspectos comportamentais da visita. Conhecendo, porém, suas limitações e a forte influência de meu próprio olhar, achei necessário ser complementado com abordagens que resgatassem as opiniões verbais que detalharei no próximo item.

Advertir ou não o visitante de que está sendo observado é uma decisão metodológica. Aplicado a museus, Screven definiu em 1976 dois tipos de testes que fornecem informações de distinta natureza. Chamou de *cued testing* aquele em que as pessoas são advertidas de que estão sendo observadas ou que são questionadas posteriormente, e de *noncued testing* as observações não intrusivas (Screven, 1990). Estes testes levam a diferenças de comportamento dos participantes e fornecem informações diferentes que podem ser também complementares. No *cued testing* os participantes dão maior atenção aos materiais envolvidos, o que serve também para testar a sua compreensão dos processos e fenômenos; já no *noncued testing*, os participantes interagem livremente no espaço e com os objetos envolvidos e resulta útil para avaliar o poder de atração e de retenção das exposições.

Nesta pesquisa optei por uma observação não participante, assumindo um papel de "observador total" como chamado por Ludke e André (1986, p. 29). Procurei a todo momento não ser identificada pelos observados, simulando fazer parte do público como uma visitante atenta que desenhava e fotografava a exposição. O poder do visitante nestas situações e como assinalado por Koptcke (2003) ao se perguntar sobre o papel da observação nas pesquisas e

avaliações em museus, é que: "*A situação de observação, característica da avaliação em museus, instaura um tipo peculiar de interação entre observador e observado (pesquisador profissional e visitante, respectivamente). Tal relação pressupõe conivência e colaboração, mas, em geral caracteriza-se por uma forte assimetria, havendo concentração de poder no polo do observador. [...] No caso de observações das interações comportamentais, o observador torna-se um voyeur, observado torna-se um objeto"* (op.cit, p.12).

Tentei determinar quais as atitudes observáveis que me ajudariam a perceber o impacto da exposição e qual o poder de atração e de retenção da sala. Considerei o **poder de atração** das unidades expositivas de acordo com o número de visitantes observados que se detiveram frente a elas. Foi possível, assim, construir uma escala de atração dos objetos ou unidades expositivas da sala. Por sua vez, se determinou o **poder de retenção** das unidades expositivas em função das atitudes de leitura e comentário registradas, considerando que esses comportamentos envolviam um maior engajamento. Estes conceitos foram considerados como uma adaptação do *poder de retenção*–tempo, às vezes tempo médio, que um visitante se detêm frente a um objeto/módulo expositivo; e do *poder de atração*, proporção de pessoas que se detêm em um objeto/módulo expositivo em relação ao número de visitantes. Eles foram utilizados por Griggs no *Natural History Museum* (Hooper-Greenhill, 2000) e por muitos outros pesquisadores para avaliar exposições e estudar o comportamento do seu público desde que definidos por Robinson em 1928. Ainda que muito ligados a estudos behavoristas, estes parâmetros foram utilizados posteriormente em outras pesquisas como a de Ørmem (1998), no *Zoological Museum of the University of Oslo (Noruega),* resgatando o valor da metodologia utilizada em função da sua possibilidade de transferência a outros contextos. No entanto, os resultados nem sempre podem ser aplicados a realidades diferentes das quais foram geradas. Nesta pesquisa estes parâmetros redefinidos – como explicado anteriormente - são utilizados como indicadores de uma tendência que ajudasse em uma aproximação e que foram complementados por outros instrumentos.

Realizei observações de público na Sala VI de Paleontologia (**Figura 2.10**) durante as férias de inverno de 2002 e durante o feriado da Semana Santa de 2003, fazendo um registro das atitudes, percursos e falas dos visitantes que percorriam a sala. Em todos os casos essas amostras foram levantadas em períodos de férias ou em dias feriados com a expressa intenção de evitar a presença de grupos escolares nas salas, uma vez que, como já foi dito, o interesse desta pesquisa está focado no público espontâneo. A escolha da Sala VI baseou-se na temática apresentada e nas

características do espaço e infra-estrutura expositiva que possibilitassem uma observação não participante. Como já descrito no capítulo anterior, nesta sala é apresentada a fauna sul-americana do Quaternário, principal coleção do Museu, e se acede a ela imediatamente depois da Sala V, destinada ao Jurássico-Cretáceo. Essa transição temática e temporal era importante pois, como visto, nas opiniões do público existentes dava-se maior destaque para os dinossauros e se ignorava os grandes mamíferos. Quis observar, então, qual a atitude dos visitantes ao entrar nesta sala, quais os objetos e linguagens de apoio que atraíam ou não a sua atenção.

Uma amostra de 43 percursos foi levantada durante cinco dias do mês de julho de 2002, nas férias de inverno; e uma de 24 durante dois dias, Sábado e Domingo, do mês de abril de 2003 (feriado de Semana Santa) durante 1 hora cada dia em diferentes horários. As amostras foram feitas sempre entre as 14 e 16 horas por ser o horário em que observei haver maior afluência de público no museu (fato constatado pelos próprios responsáveis pela venda de ingressos). Tentei, assim, evitar horários limites nos quais os visitantes pudessem ter certa pressa para, por exemplo, irem almoçar ou visitarem tudo antes que o Museu fechasse.

Os visitantes observados foram escolhidos em função das possibilidades de realizar a observação não participante do percurso pela sala toda. Escolheram-se adolescentes, jovens e adultos, sozinhos ou em grupos familiares. No caso de estarem em grupo os registros foram feitos apenas entre um de seus membros. Não se registrou o comportamento das crianças. Para os registros utilizou-se um desenho da planta da sala por pessoa observada, na qual se detalharam o percurso, as detenções, as atitudes na exposição e o grupo social da visita. O tempo de permanência na sala foi contabilizado em escala de 5 segundos para facilitar a medição que pretendia identificar o tempo total, sem considerar nenhum tempo mínimo, que cada visitante dedicava a essa sala sem considerar, como é habitual neste tipo de estudos, quanto tempo é gasto em cada unidade expositiva em particular A metodologia utilizada para as observações foi inspirada na utilizada por Almeida (2001) para o Museu Lasar Segall, em São Paulo, mas adaptada aos interesses desta pesquisa, às características da exposição. Observei que a presença de grupos de visitas monitoradas dentro da sala, detidos em algum ponto e com o guia dando explicações, afetava o comportamento dos visitantes autônomos que não tinham espaço para circular ou se deter frente a algumas unidades expositivas dentro das salas e, também em alguns casos, dificultava a minha observação. Decidi, portanto, fazer as observações em intervalos nos que não haviam visitas guiadas.

Na amostra total de 67 pessoas, observaram-se majoritariamente visitantes jovens e adultos e apenas um adolescente - grupo etário pouco representado nos meus registros e, dentro dos dados de público analisados, também para o público espontâneo do Museu. Como se pode ver na **Tabela 3.10,** em ambos os períodos a maior parte dos visitantes observados (86% e 92%) estavam em grupo (a maioria em companhia de até quatro crianças). Esta amostra evidencia, mais uma vez, o caráter social/familiar da visita espontânea ao Museu que tem sido registrado em muitas outras pesquisas em museus e nos instrumentos da própria instituição já analisados. Este contexto social foi considerado por ser fundamental na experiência individual e foi incorporado ao registro das atitudes para com o grupo social acompanhante.

Contexto social da visita		**2002**			**2003**		
		n	**%**	**total %**	**n**	**%**	**total %**
sozinhos		6	14	14	2	8	8
em grupo	**com 1-4 crianças**	30	70	86	15	63	92
	sem crianças	7	16		7	29	
Total		43	100	100	24	100	100

Tabela 3.10. Contexto social da visita na Sala VI - 2002-2003

Tal como cita Ørmen (1998), os grupos familiares tendem a comportar-se como uma unidade interagindo entre si e se movimentando em conjunto de uma unidade a outra. Em concordância com Hein (1991 apud Ørmen,1998, p.142), este pesquisador afirma que num grupo familiar são as crianças que determinam o percurso dentro de uma sala. No entanto, a decisão de mudar de sala é geralmente tomada pelos adultos. No caso do *Museo de La Plata* observei que nos grupos com crianças, especialmente com menores de aproximadamente 6 anos, os adultos acompanhantes acabaram seguindo-as, como assinalado por Hein, pulando de uma unidade expositiva para outra ou voltando atrás no percurso. Mas diferentemente ao apontado por Ørmen e Hein, percebi que foram também as crianças que decidiram a mudança de sala. Aqui, a característica física destas exposições, nas quais a passagem de uma sala a outra ocorre através de grandes arcos gerando uma continuidade visual entre as salas, faz com que provavelmente os visitantes possam mudar de salas sem percebê-lo. Esta "continuidade" visual entre as salas é também um fator importante a se considerar para a análise das possibilidades do visitante em diferenciar conteúdos entre uma sala e outra. As diferenças de percepção do espaço físico dentro

de um museu entre os idealizadores da exposição e os visitantes são certamente distintas. Enquanto para os primeiros cada espaço tem a sua própria identidade, para o visitante esta delimitação não existe. Como afirma Hooper-Greenhill, para os visitantes *"las divisiones entre salas son invisibles"* (1998, p.125)

A disposição da Sala VI permite que se ingresse nela tanto pela Sala V, seguindo o trajeto de visitação do Museu proposto pela instituição, assim como pela Sala VII, no sentido contrário. Dependendo do sentido de ingresso à sala, o visitante terá diferentes perspectivas (**Foto 3.5** e **Foto 3.6**). Mas certamente a disposição dos objetos evidencia que o arranjo privilegia a entrada pela Sala V. Nas observações de 2002, dentro do meu universo de estudo 86% entraram na sala VI pela Sala V, e em 2003 chegou aos 100% - o que constata que o percurso sugerido pela instituição é o mais freqüente.

Na entrada da sala, no sentido V-VI, o cartaz introdutório que descreve a exposição sugere um percurso dentro da sala que se inicia pela direita percorrendo em um primeiro momento todo o setor direito e chegando, por último, ao cenário de megamamíferos (**Figura 3.1**). Este percurso se inicia nas duas vitrinas da Sala que fazem uma apresentação mais geral dos mamíferos do Cenozóico. Porém, é interessante destacar que nas observações feitas nenhum dos visitantes se deteve para a leitura do painel e não se seguiu o percurso recomendado. Praticamente todos os visitantes que ingressaram na Sala VI pela V se dirigiram, em primeira instância, até o cenário. Em nenhum caso observou-se alguma detenção diante do *display* da entrada e que também não é destacado no painel de orientação. A única exceção foi um grupo que ficou detido na entrada observando o cenário à distância e que logo depois desistiu de se aproximar provavelmente pela presença de um outro grupo grande de pessoas que ocupava essa área. A partir do cenário os visitantes iniciaram diferentes percursos, com paradas em distintos pontos e sem seguir uma ordem pré-estabelecida dentro da Sala VI. (**Figura. 3.2**).

A já mencionada tendência de virar à direita, observada em outras pesquisas como mostra Falk e Dierking (1992), desde assinalada por Melton em 1935, não ocorre ao entrar nesta sala. Possivelmente isto acontece, em parte, por causa da assimetria da exposição, tendo o cenário como foco de atração à esquerda e a presença de crianças nos grupos de visitação. Ørmen (1998) destaca que no museu de Oslo também não cumpre a tendência mencionada possivelmente devido à presença de crianças (especialmente as menores ainda não influenciadas pelo padrão de

leitura esquerda-direita). Uma observação interessante deste pesquisador diz respeito ao interesse em observar esse comportamento em contextos culturais que não respondam a esse padrão.

Asensio e Pol (1996) destacam que freqüentemente os estudos de uso do espaço expositivo revelam que os visitantes não seguem o percurso previsto na montagem pelos *designers*. Acham que, dependendo da narrativa da exposição, é realmente importante manter a ordem prevista e que a sinalização interna e a própria montagem da exposição poderiam ajudar a resolver esta situação. Por sua parte, Falk (1993) coloca a pergunta de se a ordem dos objetos/unidades expositivos afeta a visita e, ainda mais, se a aprendizagem e o comportamento mudam com o arranjo museográfico. Na sua pesquisa no *National Museum of Natural History´s* (*NMNH*), Falk comparou o comportamento dos visitantes numa exposição com dois arranjos e seqüências diferentes: um "estruturado" (ou linear) e um "não-estruturado". No primeiro se partia da idéia de que era necessário fornecer informação através de textos e vídeos antes de se aproximar das exposições com animais vivos. Esta exposição estava desenhada para forçar essa ordem. No entanto, na outra seqüência a ordem de visitação partia da escolha do visitante. Falk achou que a diferença entre ambas estava na qualidade da visita e não nos ganhos cognitivos, nem no tempo gasto na exposição. O modo "não estruturado" aparecia como mais atrativo e as pessoas que nesse arranjo chegavam primeiro no *display* com animais vivos liam mais os textos e assistiam mais o vídeo do que os que seguiam a ordem estruturada. Falk afirma que as preferências poderiam basear-se nas próprias agendas e expectativas dos visitantes ou em um incremento da motivação dado pelos *displays* de animais vivos. De uma ou outra forma, a liberdade de escolha parecia estar influenciando positivamente a experiência e ele achou que o contexto físico intervinha significativamente no processo.

Estudando os **percursos** seguidos pelos visitantes identificaram-se 6 **áreas de detenção** dentro das salas utilizadas como pontos de observação para as distintas unidades expositivas **(Figura 3.1 e Figura 3.2).** Cabe destacar que algumas destas áreas nucleiam mais de uma vitrina - que foram identificadas com as letras a, b, c - e que, às vezes, se observaram várias detenções dentro da mesma área. No **Quadro 3.2** seguinte estão apresentados os materiais expostos em cada **área** e o recurso museográfico utilizado.Podem-se observar alguns exemplos na **Figura 3.1**. Em geral, há uma correspondência entre a área de detenção e os objetos/unidades expositivas observadas; com exceção da área 1,

Fonte: arquivo pessoal

Foto 3.4. Visitantes na frente do computador da Sala III que oferece informações sobre a dinâmica da Terra. Férias de Inverno 2005.

Foto 3.5. Transição da Sala V à Sala VI. Na frente está a amonita gigante, à esquerda o display que apresenta o Cenozóico e ao fundo o cenário de mamíferos. Podem-se observar os grandes arcos que delimitam uma sala da outra.

Fonte: arquivo pessoal

Fonte: arquivo pessoal

Foto 3.6. Transição entre a Sala VII e a Sala VI. Encima, maquete de *Argentavis*. No centro da sala, vitrina com *Diatrima*.

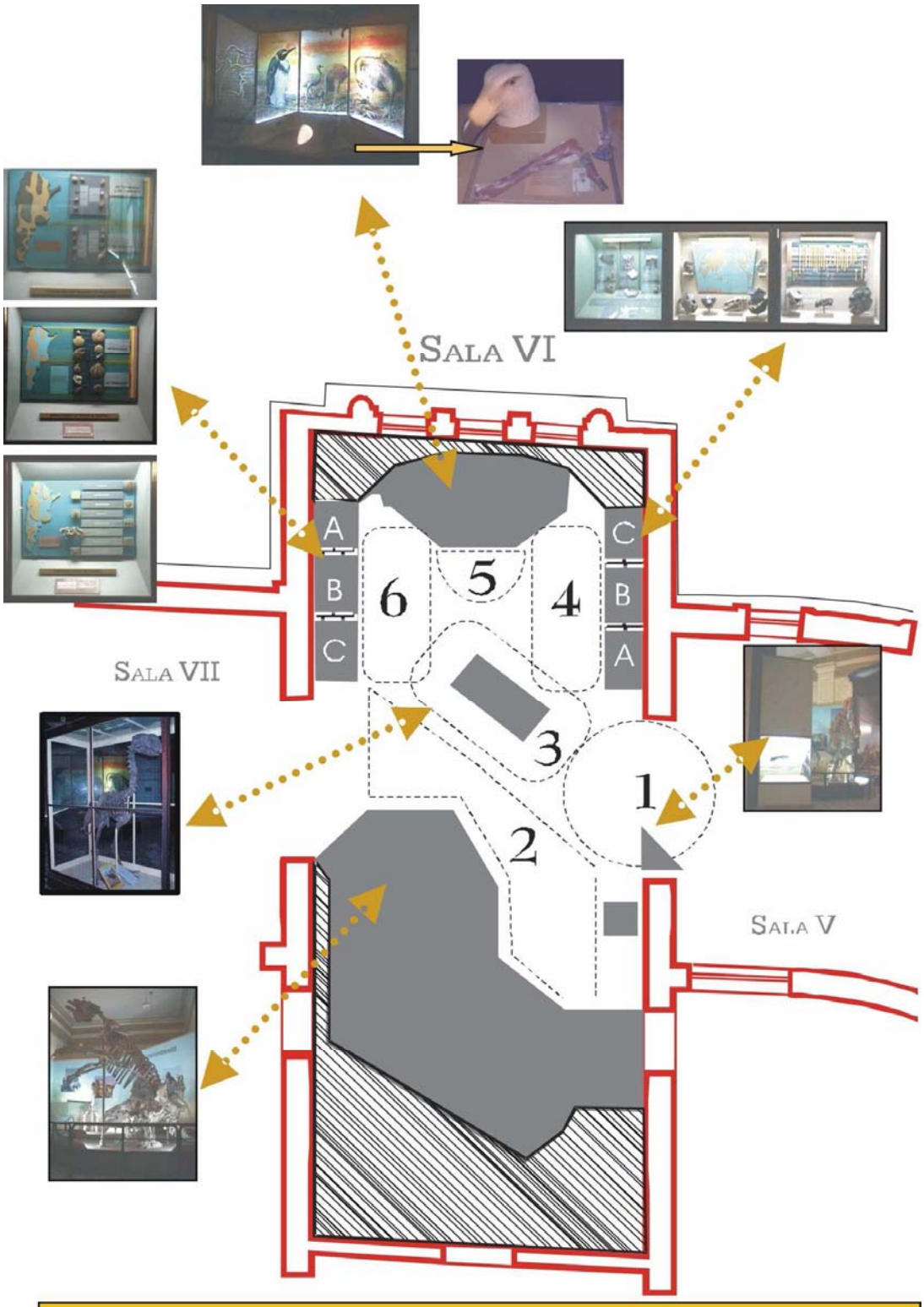


Figura 3.1. Sala VI - Areas de detenção e material em exposição.

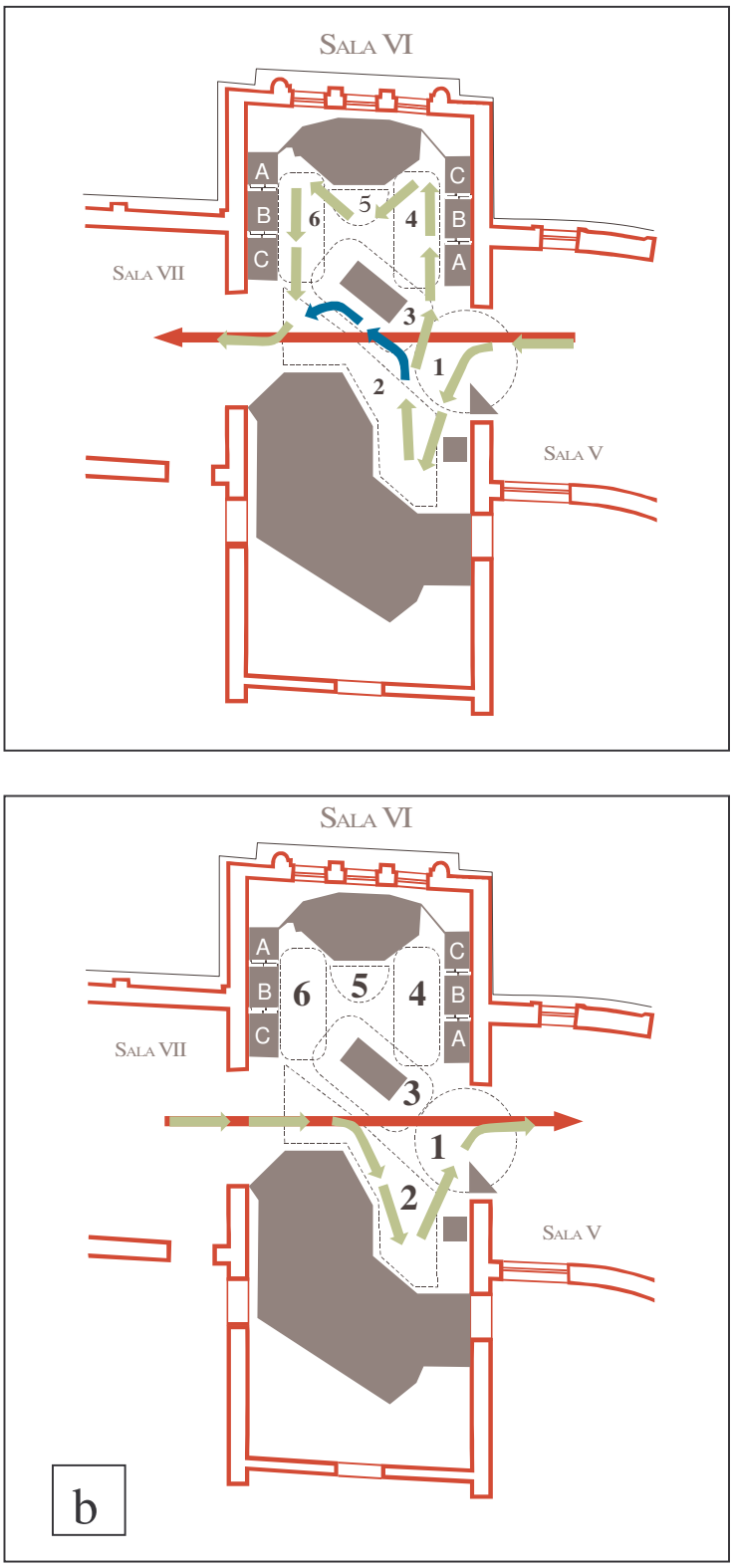


Figura 3.2. Percursos observados nas Sala VI (2002-2003) – **a**: sentido circulação proposto pela instituição e **b**:sentido circulação oposto .

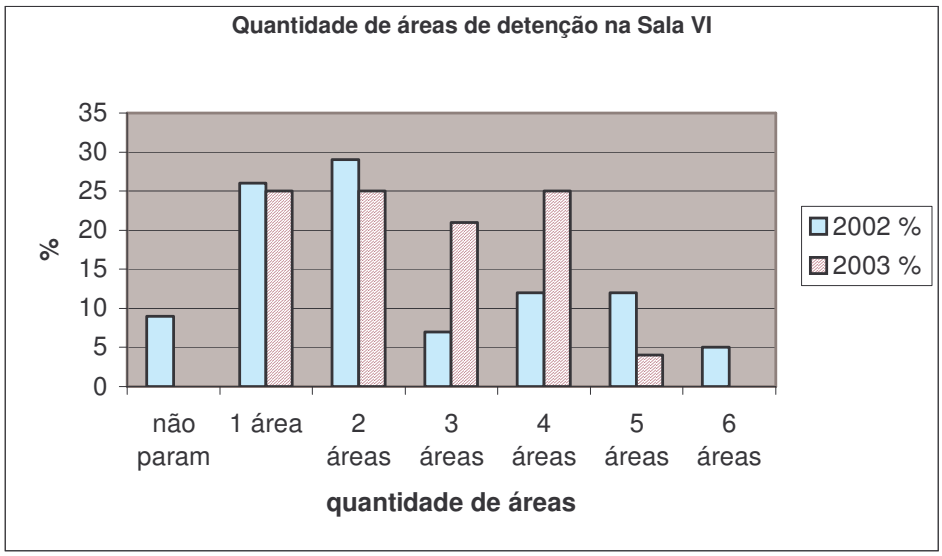
que é utilizada como ponto de orientação geral e para observação do cenário de megafauna e não do próprio material que aparecem como objetos "invisíveis" para o público pois nenhum dos visitantes observados parece ter percebido sequer a sua presença. A exceção seria um caso que a utilizou como lugar de descanso. Como assinalado, o *display* da entrada – concebido como organizador prévio da sala – é ignorado e apesar dele fechar em parte esse arco e esconder o cenário em uma tentativa de direcionar o público à direita, a atratividade do cenário – conforme as minhas observações – leva os visitantes a dirigirem-se primeiro a esse lugar. Neste caso acontece o mesmo que foi referido por Asensio e Pol (1996) para as exposições *El mundo Micénico* e *Los Bronces romanos en España,* nas quais as estruturas oblíquas tentavam, sem sucesso, direcionar o público em um determinado sentido – o que apenas ocorria quando especialmente indicado pelo guarda da exposição.

Em função da **quantidade de áreas** nas quais os visitantes realizaram algum tipo de detenção foram identificados 7 grupos (**Gráfico 3.8).** As áreas referidas correspondem às indicadas nas **Figuras 3.1** e **3.2** e os materiais expostos, descritos no **Quadro 3.2.**

Área	**Tipo de unidade expositiva**	**Material exposto**	**Observações**
1	*Display* de apresentação	Texto e desenho de uma ave gigante	Serve de ponto de observação de quase toda a sala, operando como ponto de orientação inicial. As detenções nessa área não envolvem, em caso nenhum, a observação do objeto e do
	Fóssil montado em madeira	Pinha gigante (sem identificação)	
2	Cenário. No fundo desenho da provável apariência dos animais expostos. Na frente cartaz grande com referências e explicação.	Cenário de megamamíferos: "*Antepasad Nativos Sudamericanos*": Desenho de borienídeo Esqueletos montados de: *Glyptodon / Toxodon/ Megatherium/ Machrauquenia* Foto de restos humanos.	O desenho da unidade expositiva permite se aproximar dos grandes esqueletos montados
3	Vitrina central. Modelo pendurado do teto	*Diatrima* (esqueleto montado). *Argentavis* (modelo).	A referência do *Argentavis* está no cartaz do cenário de megamamíferos.

4	a- vitrina lateral	"*El Cenozoico en la Edad de los Mamiferos*" (quadro evolutivo, crânios)	Cores de fundo e materiais diferentes dão independência visual a cada vitrina.
	b- vitrina lateral	"*Mamíferos y Geografía"* (mapa, cráneos)	
	c- vitrina lateral	*"Paleobotánica"* (fotos, restos fósseis)	
5	Módulo com vitrais desenhados e iluminados. Escada na plataforma e metro para comparar tamanho da pessoa com as aves desenhadas. Vitrina em tablado	"*Existieron gigantes emplumados*" *Teratornitos* (restos óseos varios) *Argentavis* (réplica cabeça, patas)	A vitrina não tem luz própria e fica nas penumbras pelo contraste com o módulo iluminado
6	a- vitrina lateral	"*Gasterópodos del Cenozoico de Argentina*" (Mapa Argentina, conchas)	Homogeneidade visual das vitrinas (tipo de desenho, cores, mapa da Argentina, conchas)
	b- vitrina lateral	*"Bivalvos marinos del Terciario de Argentina"* (Mapa Argentina, conchas)	
	c- vitrina lateral	*"Invertebrados marinos del Cenozoico"* (Mapa Argentina, conchas e outros invertebrados)	

Quadro 3. 2. Áreas de detenção e material exposto na Sala VI*- (vide Figura 3.1)



	2002		2003	
	%	Seg.	%	Seg.
não param	9	0-15	0	x
1 área	26	15-60	25	15-40
2 áreas	29	30-120	25	30--80
3 áreas	7	60-120	21	50-100
4 áreas	12	55-240	25	90-180
5 áreas	12	60-240	4	230
6 áreas	5	300	0	x
Total	100		100	

Gráfico 3.8. Quantidade de áreas de detenção - 2002-2003.
Na Tabela se consigna também o tempo total gasto na Sala VI

Aqui se observa que uma alta proporção dos visitantes se detém em uma ou duas áreas, sendo que para 2003 também houve mais de 20% de detenções em três e/ou quatro áreas. Logo em seguida este universo será detalhado em função do número de áreas de detenção, os percursos, as atitudes e as unidades expositivas que chamaram mais a atenção desses grupos.

Os que passam: Em 2002 alguns visitantes (9%) que circulavam tanto em um sentido como em outro atravessaram a sala sem se deter em nenhum ponto ou apenas uns 15 segundos para olhar o ambiente como um todo (em especial o cenário, o modelo de *Argentavis* pendurado do teto e o painel das aves gigantes). Por sua vez, este tipo de grupo não foi registrado para o ano de 2003.

Parada em 1 área: Em torno de um quarto dos visitantes observados detiveram-se apenas em uma das áreas da sala. Destes, a terceira parte dos visitantes de 2002 entrou no ambiente pela Sala VII, sendo que um deles já tinha atravessado a Sala em sentido contrário 30 segundos antes e retornou. Em 2003 não foi registrado esse comportamento.

Alguns visitantes que ingressaram pela Sala V detiveram-se rapidamente apenas na **área 1**: olhando o cenário de megamíferos e a *Diatrima*. Um deles fotografou o cenário. Só uma pessoa ficou na **área 3**, mas olhando para o cenário dos megamamíferos. A maioria deteve-se na **área 2**, observaram o cenário e deram uma rápida olhada na sala toda. Outros detiveram-se exclusivamente na **área 4** ou **6.** Nenhum visitante deteve-se com exclusividade na **área 5.** O tempo de permanência na sala foi variável: de 15 a 60 segundos.

Parada em 2 áreas: Aproximadamente uma terceira parte dos visitantes utilizou duas áreas da sala. Todos eles utilizaram a **área 2,** ocorrendo ainda as outras combinações com exceção da detenção na **área 2** e **área 6.** A mais freqüente foi a detenção nas **áreas 2** e **3** e,

em segundo lugar, em **1** e **2** (desde onde se observou o cenário de megafauna). Na **área 4**, a mais observada foi a vitrina **4a**. Deste grupo só um visitante entrou pela Sala VII. O tempo de permanência dentro da sala variou de 30 a 120 segundos.

Parada em 3 áreas: A porcentagem de observados que utilizaram três áreas variou muito: 7% em 2002 e 21% em 2003, com paradas iniciais nas **áreas 1** e **2**, em alguns casos na **área 3**, sem visitar a **área 4** e chegando diretamente na **área 5** e na **área 6**. O tempo de permanência na sala variou de 50 a 120 segundos.

Apresenta-se aqui o único caso, do total da amostra, de não detenção na **área 2**. A presença de um grupo grande de pessoas detidas em frente ao cenário fez com que um grupo familiar que estava entrando ficasse detido na **área 1** e observasse o cenário de longe. Dessa área partiram diretamente na direção da **área 5**, aonde permaneceram a maior parte do tempo já que as crianças ficaram brincando na escadinha da plataforma do módulo expositivo das aves. Por sua vez, esta foi a única oportunidade em que se observou a utilização deste recurso interativo que permite comparar a altura da pessoa com a das aves gigantes extintas. Porém, este dado não foi considerado para o registro de atitudes já que foram as crianças as que o utilizaram.

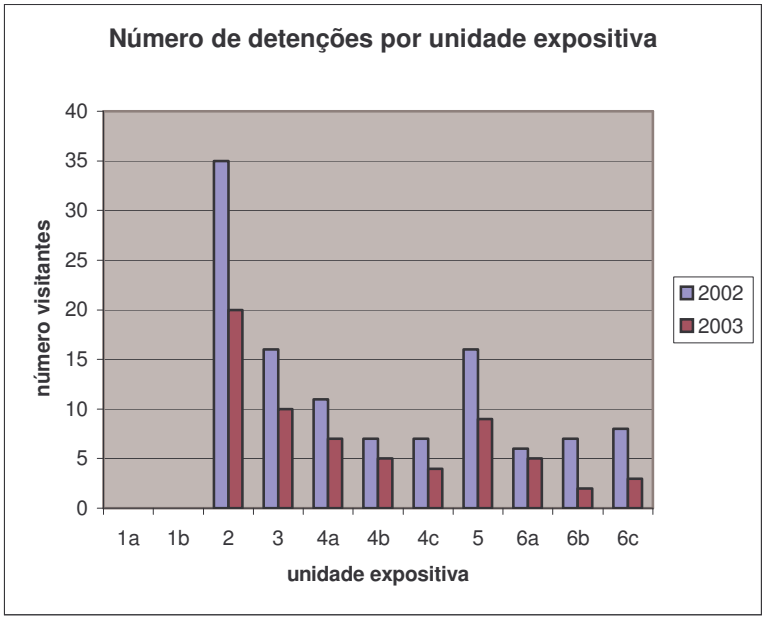
Parada em 4 áreas: Para 2002 observou-se que aproximadamente 12% dos visitantes utilizaram 4 áreas, e em 2003 foram 25% - sendo que cada um fez um roteiro diferente. Com apenas uma exceção, todos se detiveram na **área 2**. Três dos quatro visitantes que se detiveram na **área 4** observaram e/ou leram todas as suas vitrinas. No entanto, um deles só se deteve na **4a** onde depois de comentar com seus acompanhantes voltou para à **área 2** e, depois, novamente para as vitrinas **a** e **b** da **área 6**. Apenas um destes visitantes observou atentamente as vitrinas da **área 4** e também as três vitrinas da **área 6**. Para este caso, o tempo máximo de permanência na sala aumentou muito em relação ao grupo anterior, com valores de 55 a 240 segundos.

Parada em 5 áreas: Dos visitantes observados para esta categoria calculou-se 12% em 2002 e apenas 4 % em 2003. A maioria não se deteve na **área 1,** e em apenas um caso houve detenção na **área 4**. Em relação à observação das vitrinas da **área 4,** em apenas um caso houve detenção em todas e a maioria deteve-se na vitrina **4 a**. No caso da **área 6** também só uma pessoa visitou todas as vitrinas e a mais visitada foi a **6 c,** localizada perto da entrada para a Sala VII. Neste grupo os visitantes permanecerem no mínimo 60 segundos na sala e no máximo 4 minutos.

Parada em 6 áreas: Em 2002 apenas 1 visitante (5%) deteve-se em todas as áreas - e nenhum em 2003 -, ficando 5 minutos dentro da sala e percorrendo todo o espaço com atenção e contemplação. O visitante deteve-se também em todas as vitrinas das **áreas 4** e **6.**

Como se observa nessas descrições e com exceção da detenção diante do cenário num primeiro ou segundo momento, não se registrou nenhum padrão fixo. Como se observa na tabela do **Gráfico 3.8**, os tempos totais na sala vão aumentando, ainda que não de forma linear, de acordo com o número de áreas de detenção, chegando a um máximo de 5 minutos. O tempo total de permanência na sala é tido como curto, mas se consideramos que essa sala é apenas uma das 21 salas do *Museo de La Plata* distribuídas em dois andares percorridos pelos visitantes, este tempo de permanência aparece como sendo razoável. As pesquisas em distintos tipos de museus mostram que em geral uma visita dura, no máximo, em torno de duas horas, das quais parte do tempo é utilizado na loja, no bar ou em áreas de descanso (Hein, 2001, p.108). Observações em outras salas do Museu, ou um acompanhamento dos percursos completos dos visitantes, dariam uma informação valiosa de como é aproveitado o tempo restante da visita, além de permitir uma maior aproximação da visita ao Museu como um todo. De acordo como apresentam Falk e Dierking (1992), a visita ao museu é mais do que passar o tempo nas exposições; é uma experiência que deve ser interpretada em todas as suas dimensões e salientadas já no modelo contextual de aprendizagem.

No **Gráfico 3. 9** estão apresentadas as unidades expositivas das seis áreas (vide descrição em **Quadro 3.2** e na **Figura 3.2)** e contabilizadas as detenções que registradas para cada uma delas nos anos de 2002 e 2003. Cabe esclarecer que as unidades expositivas **1a** e **1b**, tal como se especifica **Quadro 3.2,** não foram observadas. No *ranking* de unidades expositivas pode-se observar que a maioria se deteve diante do cenário de megafauna, em segundo lugar em frente à *Diatrima* e, finalmente, à unidade das aves gigantes. As detenções nas vitrinas da **área 4** e **6**, consideradas individualmente, foi bastante menor: a mais observada foi a **4a,** entretanto as outras mostraram um poder de atração semelhante.

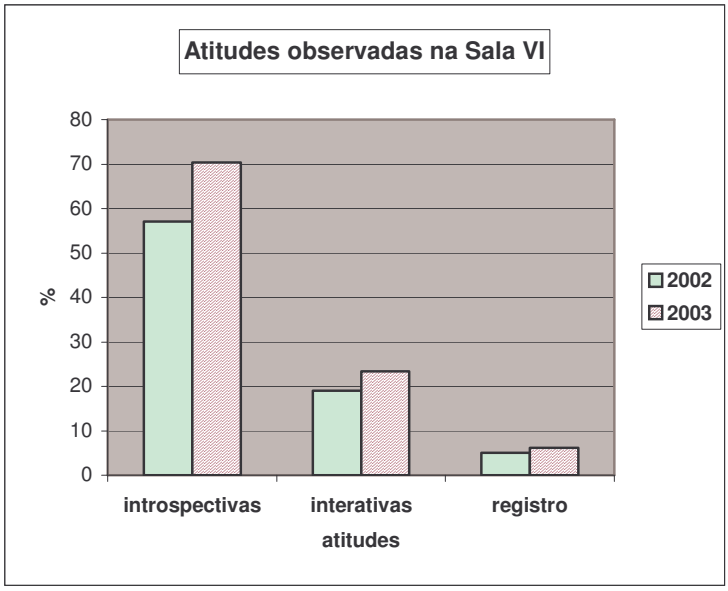


	1a	1b	2	3	4a	4b	4c	5	6a	6b	6c
2002	0	0	35	16	11	7	7	16	6	7	8
2003	0	0	20	10	7	5	4	9	5	2	3
ranking	8	8	1	2	4	5	6	3	6	7	6

Gráfico 3.9. Número de detenções por unidades expositivas da Sala VI – 2002-2003

A pesquisa realizada por Hilke (1989, apud Hein 2001) no *National Museum of Natural History* da *Smithsonian Institution* utilizou "eventos" baseados no comportamento dos integrantes dos grupos familiares observados para analisar o comportamento na exposição. Tomando essa proposta como idéia base, identifiquei as atitudes observadas nos visitantes para determinar o poder de retenção das unidades expositivas. A partir destes registros foram criadas três categorías. Por sua vez, em função de seu caráter **individual** (e de certa forma **introspectivo)** ou **social** e principalmente **interativo** considerei dois grupos. Entre as primeiras diferenciei as atitudes de leitura, quando esta resultou evidente; a interação com o objeto; a observação atenta e o simples olhar. A diferenciação entre estas atitudes dependeram se elas foram acompanhadas de detenção ou não. Considerei como atitudes **interativas-sociais** aquelas nas quais se manifestou algum intercâmbio com outras pessoas ou com o próprio grupo de visita -comentários, mostrar e/ou ler cartazes para os outros -, e externas como a interação com os guias ou a união a uma visita guiada. Discriminei também as atitudes apresentadas pelo **registro documental,** tanto fílmico quanto fotográfico, em uma outra categoria.

Considerei esta atitude uma manifestação de interesse/atenção frente ao observado que revela certa intenção de captura desse momento/objeto que possivelmente ajudará e influenciará na lembrança da visita. Nas entrevistas realizadas, comentadas mais adiante, também considerei esta atitude frente à exposição.



CATEGORIAS	ATITUDES	2002 n	2002 nt	2002 %	2003 N	2003 nt	2003 %
	lê	11			14		
	mexe	1			0		
	olha	9			9		
Introspectivas-individuais	**observa com atenção**	36	57	70,4	22	45	85
	comenta com outros	14			8		
	se une à visita	1			0		
	assinala /indica a outro	2			0		
Interativas-sociais	**lê para outro**	2	19	23,4	0	8	15
Registro documental	**fotografia /filma**	5	5	6,2	0	0	0
TOTAL		81	81	100	53	53	100

Gráfico 3.10. Categorias de atitudes observadas na Sala VI

Em muitos casos se observou mais de uma atitude por visitante, obtendo-se um total de 84 atitudes registradas em 2002 e 53 em 2003. Como se observa no **Gráfico. 3.9** estes comportamentos correspondem, na sua maioria, a **atitudes individuais-introspectivas** (69 % e 85%); em segundo lugar a **interativas-sociais** (15% e 24%); e, por útlimo, a **atitudes de registro documental** com apenas um 7% dos registros.

Assim, pode-se observar que os visitantes, ainda que em grupo e com atitudes interativas de leitura e conversa, também têm atitudes individuais de *observação atenta* e *leitura individual* embora alguns apenas olhem a exposição em um rápido passeio pela sala ou por alguns de seus sectores. A atitude mais freqüente foi a de *observação atenta* (**Foto 3.7**) acompanhada, em muitos casos, de uma atitude de admiração ou surpresa – observável nos gestos, expressões e

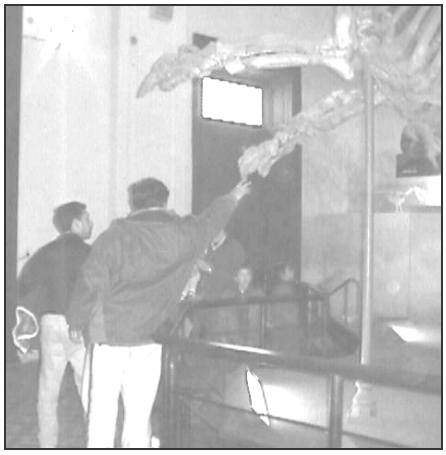
comentários realizados. Porém, essa atitude pode encobrir a atitude de leitura. Ou seja, tal como manifesta McManus (1990) no seu estudo de leitura de cartazes no *Natural History Museum* de Londres, nem sempre é possível determinar se o visitante está lendo ou se muitas vezes o observador assume, erroneamente, que o visitante não lê. A pesquisadora afirma que a leitura do visitante nem sempre é simples de ser observada, já que é possível ler a uma alta velocidade - 250 a 300 palavras por minuto para uma pessoa sem dificuldades de leitura - e que normalmente os cartazes não são lidos de forma integral. Afirma, em função dos dados da sua pesquisa, que nas conversas intragrupais os visitantes utilizam termos que evidenciam a leitura. Falk e Dierking (1992) comentam as pesquisas da área mostrando que poucos segundos são utilizados para ler, o que nos leva a tentar entender quais os critérios de leitura – momento da visita, tipo e desenho de cartaz ou etiqueta e caráter dos conteúdos - e os padrões que devemos utilizar para identificas os leitores e não leitores. Estes autores chamam a atenção de que muitas pesquisas são desenvolvidas a partir de uma perspectiva behavorista, a qual tende a ignorar o papel do contexto social e pessoal que eles assinalam, modela o contexto físico.

A atitude de leitura e observação atenta corresponde claramente com a maior poder de retenção das unidades expositivas. Apenas em um caso o visitante mexeu com um dos objetos que carecem de proteção (*Megatherium*) (**Foto 3.8**). Dada sua localização no cenário da megafauna, este objeto é facilmente atingível. Em observações assistemáticas também registrei esta atitude por parte do público que ao contemplar o material que não está nas vitrinas tenta tocar os atingíveis, desejando conferir sua textura ou precisando de mais um sentido para se apropriar da experiência. Estas atitudes violam estritamente as indicações de "não mexer" presentes nos cartazes introdutórios e em outros espalhados pelas salas. Cabe assinalar aqui que o *Museo de La Plata* é daqueles tradicionais "proibido tocar" e como visto no capítulo anterior, sempre existiu nas salas algum tipo de indicação a esse respeito. Isto caracterizaria o *Museo de La Plata* como um museo do tipo "*hands-off*", como descrito por Ørmen (1998).

Por sua vez, nas **atitudes sociais/ interativas** predominaram os comentários com membros do próprio grupo. Observou-se também a atitude de mostrar e ler os textos, especialmente para o caso dos acompanhantes de crianças. No citado estudo de McManus (1990),

Fonte: arquivo pessoal

Foto 3.7. Observação atenta do megatério no cenário da Sala VI.



Fonte: arquivo pessoal

Foto 3.8. Público mexendo com o megatério do cenário da Sala VI.

Fonte: arquivo pessoal

Foto 3.9. Visitante adulto entregando o questionário Férias de inverno de 2002

Fonte: arquivo pessoal

Foto.3.10. Vitrina vazia em Sala V – Férias Inverno 2005. Os visitantes reclamam desses problemas.

a autora também destaca a importância da leitura em voz alta que se observa nos grupos sociais, indicando que as observações individuais podem induzir ao erro de fazer aparecer como "não leitores" aqueles que ouviram a leitura feita por outro. Na "leitura para outros" existiria, assim, uma espécie de efeito multiplicador que deve ser considerado ao avaliar a leitura de etiquetas e cartazes de uma exposição.

Em uma oportunidade analisada a interação esteve ligada às visitas guiadas por causa da união do observado a um grupo guiado já presente na sala. Entre os comentários observados realizou-se um registro de falas assistemático, uma vez que não se contava com equipamento adequado para gravação ou filmagem na sala. Porém, em algumas oportunidades foi possível registrar comentários textuais e categorizá-los em função de sua intenção dominante: aqueles que demostram surpresa/admiração ("*¿Sería una llama? No lo puedo creer!",* dito em frente a uma macrauquênia); curiosidade (*"¿Qué es?"*, referindo-se à *Diatrima*; *"¿Comia gaviotas*?, diante do megaterio); associação com objeto conhecido ("*esto es como un murciélago*", referindo-se ao *Argentavis* pendurado do teto; "*es mezcla de koala, hipopótamo e dinosaurio, creo*", comentando o toxodonte do cenário; "*dinosaurios*", diante a um questionamento de uma criança do grupo) e afirmação conceitual ("*estos habitaban en Sudamérica*"). Todas as falas registradas referem-se de um modo concreto aos objetos observados e nenhuma a idéais mais abstratas que pudessem evidenciar algum questionamento conceitual. Falk e Dierking destacam esse comportamento encontrado em outras pesquisas e atribuem-no ao poder dos objetos nos museus. Salientam a necessidade das exposições reforçar, por distintos meios, as idéias abstratas que tentam transmitir e afirmam que "*as idéias abstratas se constroem sobre sólidas bases de conhecimento. Os museus que desejam transmitir uma mensagem abstrata deveriam se assegurar de construir sobre o concreto – e o concreto do inexperiente, não do especialis*ta" (Falk & Dierking, 1992, p.139). Nas exposições paleontológicas do *Museo de La Plata*, que tentam demonstrar a evolução a partir da evidência fóssil, não existiam, até a última reforma de 2004 comentada no capítulo anterior, referências que explicitassem os conceitos base e os mecanismos evolutivos para um visitante não especializado na área.

Enquanto às atitudes de **registro documental,** predominaram as fotografias do cenário de megamamíferos ou o megatério em particular, fazendo-se um registro dos objetos-cenário com o grupo de visita. O papel das fotografias e filmes da experiência de visita é um outro campo a

pesquisar. Ele permitiria aprofundar questões sobre a escolha que os visitantes fazem na hora de registrar a sua experiência.

As atitudes de leitura e comentário foram utilizadas como forma de estimar o **poder de retenção** das distintas unidades expositivas. Assim, descobriu-se que o maior poder de retenção está claramente nos objetos do cenário, em segunda instância na vitrina da *Diatrima*, e apenas em alguns casos registrou-se leituras e comentários nas unidades expositivas da **área 4** e **5** e em nenhum momento nas vitrinas da **área 6** (**Figura 3.1**). Como afirmam Asensio e Pol (1996), o tempo de visita gasto em uma exposição sempre surpreende por ser escasso e parece ser insuficiente para desenvolver atitudes contemplativas e compreensivas. Estes cientistas, entretanto, também não deixam de se questionar qual é exatamente o tempo necessário e ideal para isso. Ørmen (1998) por sua vez, lamenta que o poder de retenção possa ser medido em segundos. Leitura, contemplação e ganhos cognitivos parecem estar ligados fortemente e o tempo desempenha um papel fundamental. Como provado por Falk *et al.* (1998) em sua pesquisa no *NMNH*, o tempo total em uma exposição varia em torno de 10 a 70 minutos, o que mostra uma correlação positiva com a compreensão dos conceitos envolvidos. Reconhecendo os fatores que intervêm na definição do tempo gasto na visita, também na pesquisa da Noruega se afirma que "*pareceria que o tempo gasto nas exposições varia consideravelmente com a experiência prévia do visitante, suas experiências, conhecimento e agenda prévia"* Ørmen (1998, p.139).

Em função das observações realizadas na Sala VI em 2002 e 2003, pode-se afirmar que a maior parte dos visitantes do Museu o percorrem no sentido sugerido pela instituição. Apenas alguns o fazem em sentido contrário. Assim, ao chegar na Sala VI através da Sala V uma boa parte dos visitantes se detêm na **área 1** (**Figura 3.2**.) Esta área opera como um setor de entrada da sala e que dá espaço a uma rápida orientação e decisão do rumo a seguir. Serve também para observar à distância ou documentar o cenário de megafauna. A maioria, entretanto, dirige-se diretamente à **área 2** para uma observação do cenário de perto. O grande poder de atração deste cenário dominado pelos grandes esqueletos montados sem proteção opera como um "imã" que atrai os visitantes diretamente até ele. Este cenário opera também como o mais importante fator de retenção, já que uma vez em frente aos grandes esqueletos montados a observação é atenta e, em muitos casos, acompanhada de comentários com o grupo acompanhante e leitura da placa explicativa, além de se fazer registro documental. Como comentado no capítulo anterior ao descrever a sala, nessa placa se apresentam os objetos alí expostos e se faz referência, também, ao

modelo de *Argentavis* pendurado do teto da **área 3** (**Foto 3.6**). Para este último caso, nas observações feitas nesta pesquisa em nenhum momento se evidenciou a intenção de identificar, dentro da sala, esse objeto que está longe da placa em que é descrito. Cabe assinalar que o modelo dependurado de *Argentavis* é simplesmente uma silhueta dessa ave, sem detalhes e pintada de preto. Foi pensada para projetar uma enorme sombra no chão da sala já que, segundo o *design* original, este objeto deveria ser atingido de cima por um potente raio de luz. Esta idéia nunca foi concretizada e o modelo não é facilmente observável devido a sua localização. Também não é fácil relacioná-lo com as demais réplicas de *Argentavis* expostas nesta mesma sala na vitrine da unidade expositiva V (**Figura 3.1**) e, ainda menos, com a vitrina dedicada a ela também na Sala VIII - penúltima da área paleontológica e já comentada no capítulo anterior. Possivelmente, então, dada as características do modelo, a escassa informação existente sobre o mesmo e sua localização longe do objeto é possível que ele fique "invisível" para uma grande parte do público ou que receba, tal como foi aqui registrado, as mais diversas explicações que tentam associá-lo com um objeto familiar como o morcego.

Uma vez observado o cenário, os visitantes vão até o centro da sala onde alguns se detém e muitas vezes lêem o cartaz que está na frente do esqueleto montado de *Diatrima* (**Figura 3.1**). Dalí continuam para as **áreas 4, 5** e **6.** Entre estas, a **área 5**, com seus grandes desenhos das aves gigantes iluminados por trás, aparece como a mais atraente. Porém, a vitrine da unidade expositiva está em mal estado de conservação, com peças ausentes e com iluminação deficiente, o que não surpreende a falta de registros sobre leitura e observação atenta do público. Cabe destacar também que a escala métrica colocada nessa unidade, a qual permite comparar a altura da pessoa com a das aves gigantes, mesmo sendo um dos poucos elementos "interativos" em todo o Museu fica um pouco encoberta e não parece atrair muito a atenção dos visitantes, inclusive das crianças.

As vitrinas laterais das **áreas 4** e **6** foram observadas atentamente por poucos visitantes. Entre elas não pareceu haver concorrência já que todas foram pouco atrativas. Em ambas áreas, as mais observadas foram as vitrinas próximas ao núcleo central da exposição, **4 a** e **6 c**, e que estão situadas justamente numa área de maior circulação. O aspecto geral das vitrinas é semelhante. Em particular as da **área 6**, como já foram descritas, apresentam um mapa da Argentina, as mesmas cores e pequenos invertebrados colados no fundo da vitrina. No caso das vitrinas da **área 4,** elas variam mais um pouco em relação às cores e ao tipo de material exposto.

A maior quantidade de áreas de detenção registradas para um percurso corresponde com um tempo crescente de permanência dentro da sala. Assim, os visitantes que só atravessaram a sala sem deter-se em nenhum lugar demoraram 15 segundos, enquanto aqueles que mais atenção lhe dedicaram o fizeram em 300 segundos (5 minutos). Entre estes últimos estão aqueles que se detiveram ao menos em 5 paradas. A maior parte dos visitantes deteve-se, no máximo, em uma (25% e 27%) ou duas (25% e 30%) áreas, permanecendo na sala aproximadamente um minuto. A maior parte deste tempo foi dedicada ao cenário de megafauna, onde estão os objetos de maior tamanho e onde se registrou maior número de atitudes individuais, sociais e de registro. As observações aqui realizadas estão de acordo, assim, com a afirmação de Ørmen (1998) e de Naqvy *et al.* (1991) de que as unidades expositivas de maior tamanho são observadas por um tempo maior do que aquelas que apresentam objetos pequenos. Naqvy *et al.* (1991, p.56), estudando o público no *The New Delhi National Museum of Natural History* (Índia), afirmam que as exposições com objetos pequenos são menos vistas e que pode utilizar-se o tamanho do exposto para predizer o tempo de observação. O tamanho dos objetos e das exposições aparece aqui como um fator de atração e retenção, o que permite também outorgar um papel predominante nas lembranças de uma experiência (como manifestam Piscitelli e Anderson (2002) na sua pesquisa com crianças). Os objetos e exposições mais e melhor lembrados das visitas a distintos museus foram aqueles de grande tamanho, recebendo maior destaque os dinossauros, as baleias e os meios de transporte. Estes pesquisadores afirmam que as investigações de Kindler *et al* (1997, *apud* Piscitelli e Anderson, 2002, p.278) vão no mesmo sentido ao demonstrar uma estreita relação entre a idéia de museu e o tamanho dos objetos, as exposições e os prédios.

No caso dos visitantes que entraram na Sala VI pela Sala VII, ou seja, no sentido contrário à proposta institucional, observou-se, no máximo, detenções em duas áreas. Possivelmente tratava-se de visitantes no final do seu percurso pelo Museu inteiro, ou ao menos pelo andar térreo, realizando sua visita nesse sentido. Pode-se-ia dizer que o cansaço, a já conhecida "fadiga museal" identificada inicialmente por Gilman em 1916 e já comentada no primeiro capítulo, e a proximidade da saída influenciaram a escassa atenção à sala. Em termos da classificação de Falk (1991), podemos supor que eles estavam na fase de *exhibit cruising* ou mesmo na de *partida*. Porém, observou-se um outro grupo com um comportamento semelhante, isto é, fazendo apenas uma rápida passagem pela sala, mas que estava realizando sua visita no sentido indicado pela instituição, o que faz pensar que há também outros fatores, como o interesse individual a que se

referem Falk e Dierking (Ilinet, 2001), que conduzem o visitante e determinam, ou ao menos influenciam, o seu comportamento.

Ørmen (1998) fez uma aplicação dos parâmetros de retenção e atração no *Zoological Museum at the University of Oslo* (*ZMO*) com público não escolar. Foram observadas e seguidas ao longo do percurso na exposição 223 pessoas em 48 grupos (considerados como unidade). Neste estudo, Ørmen identificou 15 variáveis que influenciavam o poder de atração e retenção das unidades expositivas aplicadas as quatro salas do museu. Entre estas variáveis estiveram o número e o tamanho dos animais expostos. O tratamento foi quantitativo, realizando uma análise de regressão linear, e no qual achou que esses dois fatores estão correlacionados positivamente ao poder de atração. Ele interpretou que o tempo necessário para observar mais objetos e de maior tamanho é necessariamente maior, e que essa característica poderia indicar maior nível de engajamento e, conseqüentemente, um maior ganho cognitivo. Outra correlação positiva diz respeito à familiaridade do objeto ao considerá-lo como uma categoria de reconhecimento popular ou sua presença na mídia ou no folclore norueguês. Para este último aspecto, considerou o reconhecimento dos visitantes de alguns animais ligados ao filme "O rei leão", que naquele momento estava em cartaz.

Outras duas variáveis consideradas por Ørmen e interessantes para o caso do *Museo de La Plata* foram a falta de proteção dos objetos ("*open*") e a possibilidade de se mexer neles. A correlação dessas variáveis é explicada por esse pesquisador como negativa devido ao controle dos pais sobre os filhos que desejavam tocar os objetos, algo usual em um museu tipicamente "*hands off*" como o ZMO, ou como o *Museo de La Plata*. Esta atitude afetaria o poder de retenção nesse lugar, mas não necessariamente o poder de atração. Em La Plata, como já citado, se observaram pessoas mexendo com os objetos, mas também atitudes de controle por parte de pais ou de outros pares.

Estas observações destacam a necessidade de se fazer um estudo aprofundado do comportamento dos visitantes e a utilização do espaço expositivo do *Museo de La Plata* contemplando-se a totalidade de suas exposições. Este estudo permite compreender melhor a dinâmica do público dentro do Museu, fornecendo informação útil ao *design* de exposições e aportando a uma discussão internacional que poderá servir como referente para estas latitudes.

A respeito das **atitudes** observáveis dos visitantes, pode-se afirmar que o *Museo de La Plata* é, sem dúvida, um espaço social onde se promovem as interações entre os visitantes. no

qual o contexto sócio-cultural e, portanto, um importante componente da experiência como também destacado em múltiplas pesquisas realizadas por Borum *et al.* (1995) na sua revisão bibliográfica '*Family learning in Musuems*" Falk e Dierking (1992, p.45), baseados em pesquisas da sua equipe, afirmam que as interações sociais ocupam 15-20% do tempo de visita e mais 2-5% atendendo ao visitantes alheios a seu próprio grupo.

O registro de atitudes na Sala VI evidencia que durante a visita acontecem tanto interações sociais intragrupais, como atividades introspectivas (mesmo que o indivíduo estivesse em grupo). Como já foi destacado no primeiro capítulo, as interações sociais nos ambientes museais estão sendo objeto de pesquisa em muitas instituições. Falk e Dierking já faziam nos anos 90 uma recopilação destes estudos destacando que, independentemente de seus marcos teóricos e metodológicos, todas as pesquisas mostravam que essas interações tinham um papel crítico na experiência museal. Baseada nesta perspectiva e apoiada em pesquisas posteriores que continuaram a reafirmá-la, considero que este é um campo ainda a ser aprofundado para o caso do *Museo de La Plata*, ainda mais porque ele aparece claramente como um espaço de visitação familiar.

O que o público diz sobre as salas paleontológicas?

A minha pesquisa com o público nas salas paleontológicas continuou com outros dois instrumentos utilizados para obter a verbalização das opiniões dos visitantes. Assim, os questionários e as entrevistas foram escolhidos como formas de aproximação do meu objeto de estudo. Organizei um questionário de livre preenchimento que foi passado nas salas de Paleontologia durante os 15 dias de férias de inverno de 2002 e entrevistas semi-estruturadas gravadas e realizadas em 2003 e em 2005. Em todas as oportunidades escolhi novamente um período de férias evitando os grupos escolares que freqüentam o Museu e acrescentei informação sobre o público espontâneo (do qual já se tinha um registro para essas épocas) a partir dos instrumentos institucionais anteriormente analisados. Apresento aqui o resultado dos dois instrumentos de forma independente e no final do capítulo uma síntese geral.

O questionário[182]

Como destacam Asencio e Pol (1996), os questionários vêm sendo utilizados em pesquisas de público para enumerar as metodologias utilizadas, para traçar perfis de visitantes ou analisar o impacto de uma exposição. Moussouri (2002) e Hein (2001) também destacam os questionários nas suas descrições dos distintos tipos de metodologias utilizadas nos estudos de público, salientando benefícios e problemas do método. As questões do questionário podem ser fechadas, abertas ou misturar ambas proposições; também podem ser auto-respondidos ou feitos "face a face" com um entrevistador responsável pelo preenchimento e, dependendo dos fins da pesquisa e das condições em que está sendo realizada, a utilização de uma ou outra forma. Os questionários também apresentam suas limitações. Entre elas: a necessidade de fazer boas perguntas, a impossibilidade de (re)perguntar, a possibilidade de permanecer muitas perguntas sem responder quando é autopreenchido e a recuperação dos questionários distribuídos. No contexto desta pesquisa de caráter exploratório, o questionário me oferecia a possibilidade de levantar muita informação em pouco tempo - fator importante pois contava com um tempo limitado para o trabalho de campo.

É reconhecido em muitas pesquisas e literatura sobre metodologia que o caráter voluntário do preenchimento do questionário restringe a amostra àqueles que desejam manifestar seus sentimentos, sejam positivos ou negativos, e não fornece uma amostra representativa do público visitante (Societé des Musées Québécois, 2001). Ciente das limitações da metodologia e pensada como um instrumento complementar das observações e entrevistas, os resultados deste instrumento não pretendem, como já foi esclarecido anteriormente, servir como estatística. Minha intenção repousa na identificação das tendências apresentadas pelo público visitante. Assim, as categorias propostas a partir das respostas obtidas servem de base para a confecção de novos instrumentos de indagação sobre as leituras que o público faz das exibições paleontológicas.

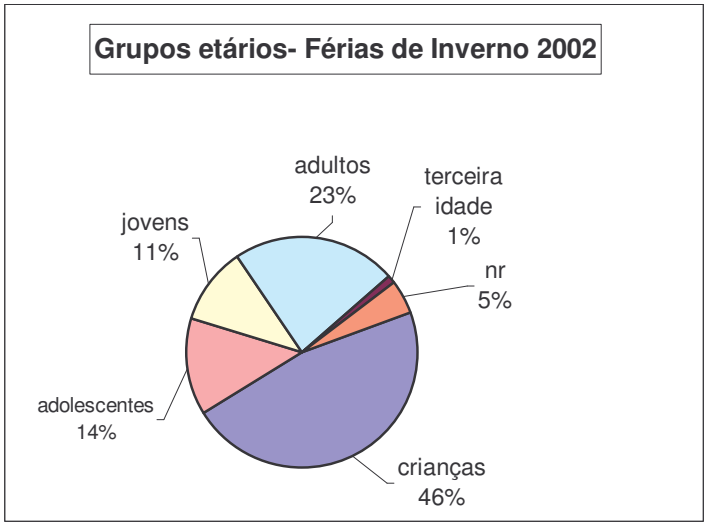
O questionário constou de perguntas abertas e fechadas através da quais pretendeu-se resgatar o impacto da exposição nos visitantes a partir das próprias manifestações de suas preferências (vide Anexo). Através de perguntas abertas tentei identificar quais os fatores que atraíam a atenção dos visitantes (**atenção**), os que resultavam novos (**novidades**), os que faltavam (**carências**) e os que produziam desconforto (**desconforto**). Indaguei também sobre os motivos da visita e a freqüência de visitação ao Museu e se coletaram dados pessoais que

[182] Este item se baseia no artigo de MURRIELLO,S.E: LOPES.M.M. Paleontología en el Museo de La Plata: una mirada desde el público. **Enseñanza de las Ciencias de la Tierra**, v.12, n.3, p.260-265, 2004.

permitiram traçar um perfil descritivo dos visitantes que responderam o questionário. Para vários destes itens utilizou-se perguntas fechadas que facilitaram o processamento dos dados. No entanto, nas perguntas abertas recuperou-se a fala textual dos visitantes para a criação das categorias de análise a partir dos próprios dados e não de categorias *a priori.*

Quanto ao perfil descrito, ele apenas corresponde às pessoas que responderam este questionário e não pretende traçar o perfil dos visitantes do Museu como um todo. Para o ponto de distribuição do questionário montei, já no final do percurso das salas paleontológicas, um painel na saída da Sala VIII e um ponto de coleta (uma urna) na Sala IX (**Foto 3. 9**). O pessoal técnico e administrativo do Museu me forneceu todo o apoio necessário para criar os cartazes e o *display* que desenhei especialmente para esse fim. Escolhi esta localização por estar no fim do percurso indicado pela instituição para visitar as salas de Paleontologia (como foi demonstrado nas observações na Sala VI é o sentido predominante de visitação), por serem pontos bem visíveis, por contar por perto com superfícies aptas para escrever (também foi providenciada uma escrivaninha) e pela proximidade ao bar (espaço de descanso que permitia o preenchimento do questionário e sua fácil entrega na saída).

Diariamente, no fim da tarde, no período de 22 de julho a 4 de agosto de 2002, se coletaram os questionários preenchidos. Foram obtidos 361 questionários cujo perfil corresponde a uma maioria do sexo feminino (59% mulheres e 38% de homens). As pessoas da **terceira idade** foram escassamente representadas, no entanto, as **crianças** preencheram a maior parte dos questionários (46%) apesar dele não ser especialmente desenhado para essa faixa etária. Durante os dias em que foi aplicado o questionário fiz observações assistemáticas com o objetivo de avaliar o funcionamento do módulo implementado para disponibilizar e receber os questionários. Pude observar, então, uma conduta reiterada nos grupos familiares: diante do *display* do questionário propunham às crianças acompanhantes preencherem-no. Assim uma alta proporção de crianças já alfabetizadas, maiores de 6 anos' responderam o questionário. No caso de grupos familiares com crianças pequenas (em média menores de 6 anos) observei que eles não percebiam o *display* porque seguiam os filhos. Como observado e comentado recentemente para os percursos na Sala VI, normalmente são crianças desta faixa etária que "comandam" todo o grupo familiar.



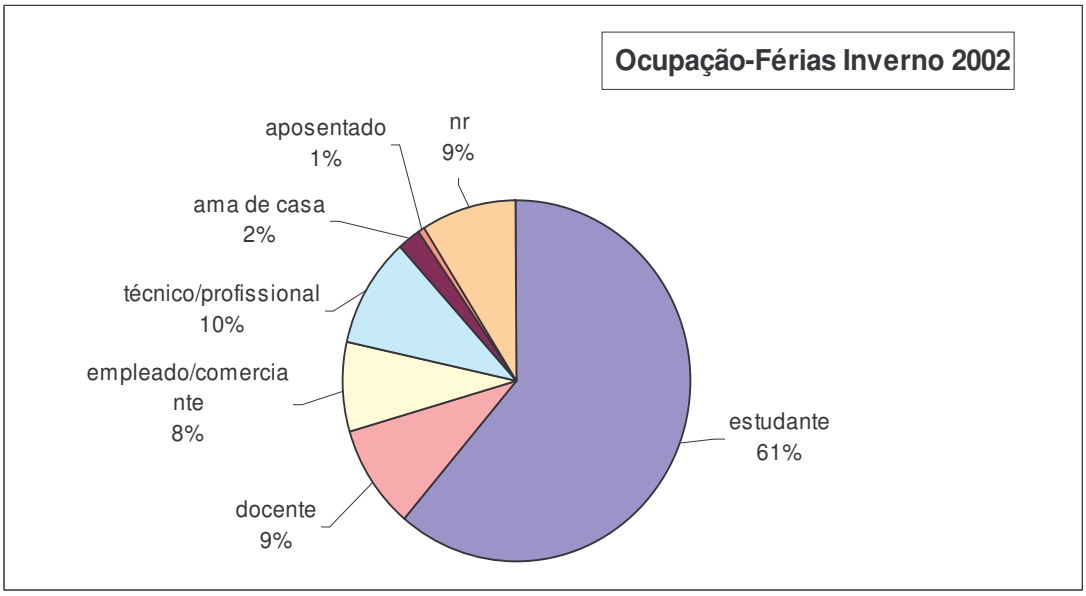
Grupo etário	n	%
crianças	168	46
adolescentes	50	14
jovens	39	11
adultos	83	23
terceira idade	4	1
nr	17	5
TOTAL	361	100

Gráfico 3.11. Grupos etários - Férias de inverno 2002

Esta distribuição de **idades** corresponde ao predomínio de **estudantes** (61%), seguido por quase 40 % de adultos e jovens. Estes últimos se distribuem em uma proporção entre 8 a 10 % nas categorias docentes, técnicos/profissionais, funcionários/comerciantes e o grupo que não responde à questão.

Quanto ao nível de escolaridade, mais da metade (54%) é do nível *primário* e 18 % tem o estudo *secundário.* Consideradas conjuntamente (72%), estas porcentagens superam a de estudantes atuais (61%) devido à proporção de jovens e adultos, funcionários e comerciantes, donas-de-casa ou do "grupo que não responde" sem estudos superiores. Assim, nível *terciario*[183] (11%) e universitário (11%) representam aos visitantes que respondem ao grupo de técnicos/profissionais e ao grupo de docentes. Um pequeno grupo não respondeu a pergunta, mas a maioria tinha, pelo menos, o ensino secundário completo.

[183] Na Argentina existe o nível terciario não universitário. Inclui técnico e outras especializações.



OCUPAÇÃO	n	%
estudante	221	61
docente	33	9
funcionário /comerciante	29	8
técnico /profissional	36	10
dona de casa	8	2
aposentado	2	1
nr	32	9
Total	**361**	**100**

Gráfico 3. 12 Ocupação - Férias de inverno 2002

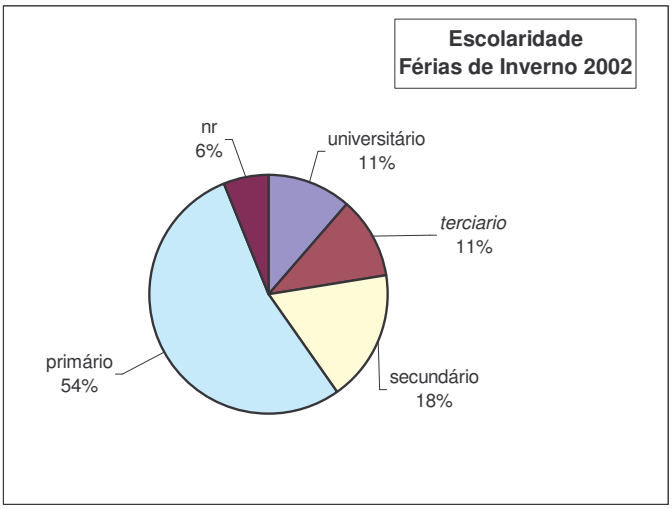
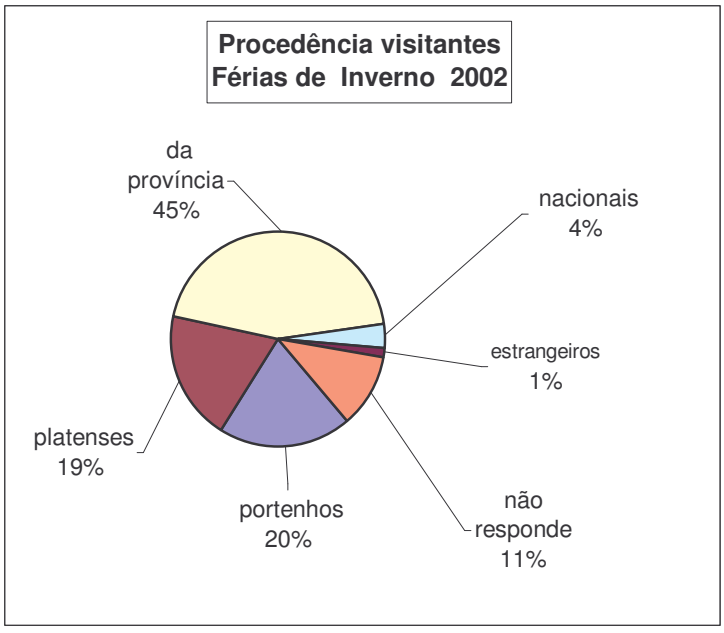


Gráfico 3.13. Escolaridade. Férias de inverno 2002

ESCOLARIDADE	n	%
universitário	41	11
terciario	40	11
secundário	64	18
primário	194	54
nr	22	6
TOTAL	361	100

A respeito da **procedência** dos visitantes que responderam o questionário, a maioria é de **visitantes das províncias** (45%), ou seja, residentes na Província de Buenos Aires. Considera-se para este caso qualquer ponto da província, independentemente de sua distância em relação à cidade de La Plata. Como sede administrativa do governo, esta cidade costuma ser visitada pela população de toda a província. O chamado *Gran Buenos Aires* foi incorporado nesta categoria, pois algumas respostas não permitiram identificar exatamente o local de procedência. Este dado está, então, bastante ampliado se comparado aos registros analisados nos instrumentos de perfil de público do item anterior.

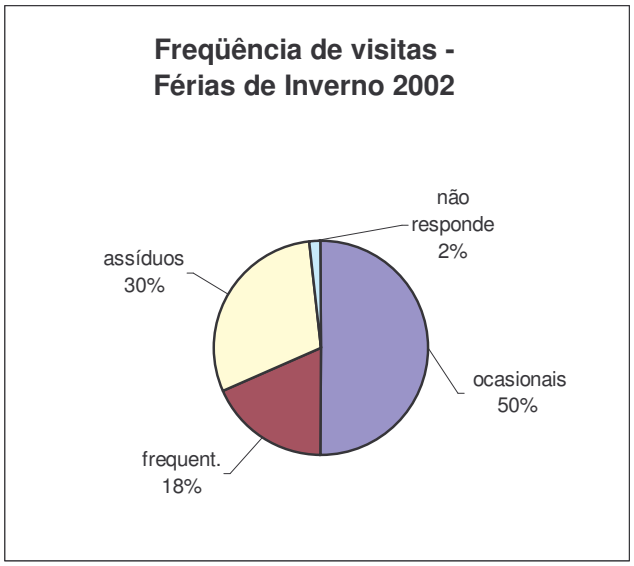
Em uma proporção semelhante aos provinciais estão os **visitantes "portenhos"** (20%), aqueles residentes na cidade de Buenos Aires, e os **visitantes platenses** (19%), entendidos como os moradores do Partido de La Plata. Já em menor proporção aparecem **visitantes nacionais,** residentes em outras províncias (4%) e **estrangeiros** (1%), provenientes de México, Equador, EUA e Suíça. A respeito dos estrangeiros, cabe esclarecer que foi elaborado apenas um questionário em espanhol excluindo-se, portanto, os possíveis visitantes de outras línguas. Tal decisão foi baseada em dados já analisados pelo *Servicio de Educativo (ex-Guias)*, o qual tinha conhecimento de que a porcentagem de estrangeiros, embora permanente, é constantemente baixa.



PROCEDÊNCIA	n	%
v. portenhos	72	20
v. platenses	70	19
v.da província	161	45
v. nacionais	13	4
v. estrangeiros	5	1
não responde	40	11
TOTAL	361	100

Gráfico 3.14. Procedência visitantes -Férias de inverno 2002

De acordo com o que foi dito, no início deste capítulo, a classificação de Hood sobre a freqüência de visitas a museus, apesar de muito utilizada, não me pareceu útil para o caso que estava lidando. Portanto, utilizei uma adaptação destas categorias designando como **ocasionais** àqueles que estavam realizando sua primeira visita e de **freqüentadores** os que estavam na sua segunda visita. Mais da metade dos visitantes que responderam o questionário eram **ocasionais** (51%), e 19% foram categorizados como **freqüentadores**. Dentre as respostas, 8% afirmaram estar na sua terceira visita e 22% alegaram ter visitado o Museu muitas vezes. A partir destes dois últimos dados, inferi que pode ser difícil ao visitante discriminar a quantidade de visitas quando estas superam mais de duas e, especialmente, quando estas parecem ter ocorrido em longos intervalos (o que me pareceu comum). Em muitas oportunidades os visitantes jovens e adultos enfatizaram, quando consultados nas entrevistas sobre a motivação da visita, que já conheciam o Museu desde um período que não sabiam precisar (*"vinimos hace unos 20 años").* Por este motivo considerei que a diferenciação entre 2 e 3 visitas que tentei estabelecer através dos questionários podia estar me conduzindo a um erro de interpretação e que não aportaria informação confiável. Portanto, para uma melhor análise vou considerar as respostas 3 ou mais de 3, daqui em diante, como uma categoria só, ou seja, a dos visitantes assíduos, os quais representam 30% dos respostas.



CATEGORIA	n	%
visitantes ocasionais	181	50
visitantes freqüentadores	66	18
visitantes assíduos	108	30
não responde	6	2
Total	361	100

Gráfico 3.15. Tipos de visitantes-Férias de inverno 2002

Na maioria dos casos, a principal alegação para o **motivo da visita** ao Museu foi a de **passeio** (85%), em parte, por causa das férias escolares e do tempo ocioso ("*vacaciones*"). Porém, dentro deste grupo pode-se identificar aqueles que priorizam o contexto social do passeio (23%) e que chamei aqui de **passeio familiar** (seja um grupo familiar ou de amigos); aqueles cuja motivação principal é educacional (16%) - **passeio didático** -; e aqueles que manifestam ambos interesses (1%).

A importância do Museu como espaço de **passeio familiar** se expressa reiteradamente em visitantes freqüentadores e visitantes assíduos, os quais apresentam a intenção de mostrá-lo para os filhos ou amigos procedentes, às vezes, de um outro lugar ("*mostrar a mis hijos*", *"visitar con un extranjero*"). Também manifestaram, em alguns casos, orgulho nacional (*"para enseñarles a mis hijos lo que tenemos los argentinos", "mostrarle a mis hijos que a pesar de la situación aún hay cosas que valen la pena"*). A valorização do Museu como instituição nacional e localizada na capital provincial de La Plata (*"porque soy platense y estoy contento de que esté aquí"*) é uma manifestação da nacionalidade/territorialidade que vai a aparecer, como mostrarei adiante, representada também na apreciação dos objetos da exibição.

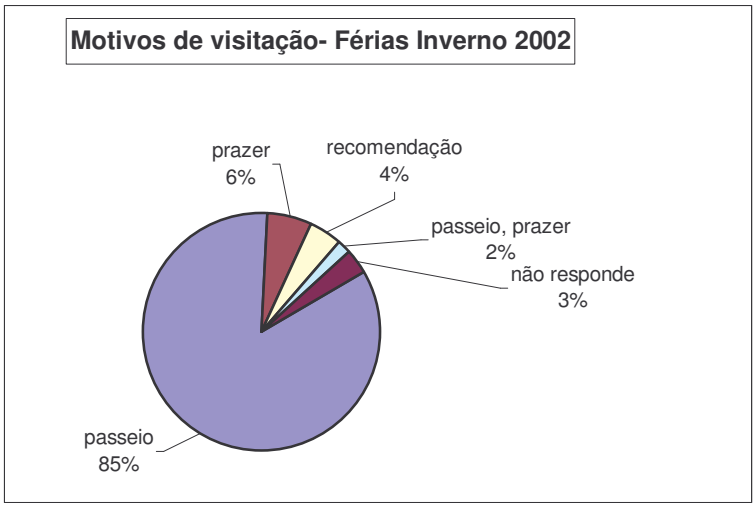
Entre os que manifestam estar visitando o Museu como **passeio familiar** aparecem também os convidados *("porque me invitaron")* e, no caso de crianças, alguns que foram obrigados a visitá-lo ("*estaba aburrido y me obligaron*") e apesar do qual, em alguns casos, o passeio acabou interessando ("*nos trajo mi mamá a la fuerza pero el paseo nos encantó*").

Nos casos de **passeio didático**, em que predomina um interesse educativo explícito, ele se vincula aos objetos que se deseja ver ("*ver dinosaurios", "a mis hijos les encantan los dinosurios y las momias*") ou identificar ("*averiguar sobre una cabeza alada*"). É interessante, para os fins desta pesquisa, ressaltar que os *dinossauros* e as *múmias* são os únicos objetos que aparecem citados como motivação para visitar o Museu. Manifesta-se também o interesse por uma área específica ("*conocer más de paleontología*"), o interesse pela natureza ("*me gusta la naturaleza*") ou a informação *("conocer más*"). Em alguns casos o interesse na área se manifesta definindo uma possível vocação ("*quiero ser paleontólogo*").

Uma outra motivação para a visita, identificada para 6% dos casos, é o **prazer** de fazê-la ("*porque me gusta*") ligado a uma manifestação explícita de valorização da instituição ("*historia y prestigio*") feita tanto pelos visitantes freqüentadores como pelos visitantes assíduos ("*vengo todos los años por interés*"). No caso dos visitantes locais junto ao prazer aparece, às vezes, um

certo orgulho patrimonial (*"porque es una de las cosas mas bellas de La Plata"*) ligado à nacionalidade/territorialidade.

Um outro motivo citado por visitantes ocasionais é a **recomendação** (4%) de alguma pessoa que já conheceu a instituição (*"porque me dijo mi tío"*) ou por algum tipo de referência confiável (*"buenas referencias"*). Uma baixa proporção de visitantes (3%) não responde a este item.



	n	%
passeio	304	85
prazer	22	6
recomendação	16	4
passeio, prazer	7	2
não responde	12	3
total	361	100

Gráfico 3.16. Motivos de visitação- Férias de Inverno 2002

O perfil de público que respondeu este questionário corresponde, na sua maioria, a crianças e adolescentes, estudantes de nível primário e secundário. Este dado coincide com a alta proporção de público infantil que é possível observar nas salas do Museu em períodos de férias escolares. A alta proporção de respostas que catalogam a visita como passeio familiar fortalece, coincidindo com os dados de perfil de público do Museu já analisados, esta apreciação. Assim, durante o ano todo, o Museu é visitado por crianças e adolescentes, seja com a escola ou com a família. Se considerada de forma conjunta, esta é provavelmente a faixa etária de público majoritário da instituição.

Os respondentes de outros grupos etários representados, jovens e adultos, representam, em proporções semelhantes, técnicos/profissionais, docentes e funcionários/comerciantes. Só a metade deles conta com estudos universitários ou terciários, mas a maioria tem ensino médio – o que confirma, como já foi visto no estudo de público do Museu, a tendência a um nível elevado de instrução.

A maioria dos visitantes chega de distintos lugares da província mas são os visitantes "portenhos" e platenses que disputam sua maior representatividade. Possivelmente a quantidade de visitantes da capital federal tenha aumentado desde a finalização, em 2001, da rodovia Buenos Aires–La Plata, pois até então os acessos rodoviários eram muito deficientes[184]. Vale ainda salientar que o dado da sondagem para 2004 informa sobre o uso de automóvel como principal meio de transporte para se chegar ao Museu.

No que diz respeito ao contexto pessoal, cuja importância já salientei anteriormente, foram indagadas as motivações para visitar o Museu. A principal alegação foi "*passear"*, ressaltando o caráter de lazer e de livre escolha que a visita a um museu leva implícita. A maior parte das respostas especificas sobre o propósito da visita foi o "*passeio com outros*", fosse com a família ou com amigos, e destacando-se assim o caráter social da visita ao Museu e a importância do contexto sócio-cultural (também reconhecido pelas crianças). O período de férias escolares propiciou a presença destes grupos em dias de semana, o que durante o resto do ano acontece principalmente nos fins de semana, em especial nos domingos (como se pode observar nos registros dos anos 2000 e 2001 já apresentados).

Registraram-se vários casos em que aqueles visitantes que já conheciam o Museu manifestaram estar voltando como acompanhantes de outros que desejavam conhecê-lo. As motivações sociais parecem dominar os adultos de acordo com o constatado por Falk e Dierking (1992) para outras pesquisas. Estas revelaram que quando com crianças, os adultos/jovens estão mais preocupados com elas do que com a exposição. No entanto, quando sozinhos focam-se no que está exposto. Aparece aqui, em particular, a motivação já comentada e identificada por Falk *et al*. (1998) como *life cycle*. Entre os adultos e jovens que levam seus filhos, a motivação pode se diferenciar entre aqueles que o procuram como um passeio já garantido, porque se sabe que é um lugar de interesse para os filhos, e aqueles que vão com o intuito de conhecer algo que é considerado valioso por eles mesmos. A esse respeito e baseados em múltiplas pesquisas, Falk e Dierking (1992, p.15) afirmam que o desejo dos pais em estender seu próprio interesse aos filhos sugere que a motivação educacional é predominante. O valor do Museu como uma instituição compreendida como patrimônio cultural local (característica já comentado no capítulo anterior) também aparece em destaque. Isto ocorre em especial no caso da visita com outros, alheios ao grupo familiar e que em muitos casos não são residentes locais. Neste caso a visita social assume

[184]Esta obra facilitou a comunicação entre as cidades, muito deficiente até então e acrescenatdo pela decandência cia do sistema de trens.

um caráter de conhecimento de um valioso espaço da cidade. Manifesta-se, assim, a nacionalidade/territorialidade, tanto no sentido de apresentar a um estrangeiro a cultura nacional através de objetos próprios, como no orgulho de contar localmente com uma instituição com essas características.

O aproveitamento do passeio para fins educacionais voluntários ou na procura de informações específicas para algum estabelecimento escolar também apareceram como razões recorrentes. O Museu é considerado pela população como um centro de referência do "saber", sendo procurado para satisfazer as mais variadas dúvidas e inquietações. Uma manifestação deste papel dado à instituição são as consultas do público adulto e infantil que --por diversas vias e sobre os mais variados temas[185]-- chegam ao *Servicio Educativo*. A motivação educacional aparece, assim, especificada neste questionário da mesma forma que aparecia já nos instrumentos passados pela própria instituição. O contexto pessoal de cada visitante interagindo com a exposição e com os outros gerou uma situação pessoal de aprendizagem conforme o modelo referencial de Falk e Dierking (op.cit)

O interesse por ver de perto objetos autênticos e exóticos, manifestada como motivação para visitar o Museu e comentada nos questionários institucionais, reaparece aqui mostrando-se relevante. Os objetos mencionados espontaneamente pelo público e que mostram seu maior interesse são novamente os "dinossauros", evidenciando que estes objetos fazem parte da agenda prévia dos visitantes. O interesse por estes animais existe antes da chegada ao Museu, mas como assinalam Falk e Dierking: *"as agendas e as expectativas dos visitantes nem sempre são as que os museus desejariam que fossem*" (1992, p.141). Para o *Museo de La Plata*, esta observação adquire especial relevância quando se interpreta a leitura das exposições como sendo apenas dominadas por dinossauros (atenção que darei mais adiante).

O interesse nas Ciências Naturais em geral ou em alguma de suas áreas específicas aparece com um matiz especial nas crianças expressado através de frases do tipo "*cuando sea grande quiero ser....*". Neste sentido, muitos museus atualmente estabelecem entre seus objetivos despertar vocações científicas. Sendo muito difícil conferir em que medida a visita ao Museu também aporta este objetivo contamos, porém, com um exemplo paradigmático: as manifestações do reconhecido paleontólogo e divulgador das ciências, Stephen Jay Gould, que afirmou ter

[185] Cabe destacar aqui que o mesmo acontecia na *Secretaria de Extensión Universitaria* da *FCNyM* , setor da instituição em que trabalhei. Freqüentemente chegavam ou recebíamos cartas e ligações telefônicas em busca de informações específicas.

descoberto sua vocação justamente em uma visita ao *American Museum of Natural History* quando criança (Weil, 2003).

Como comentado anteriormente ao analisar os questionários institucionais, cabe salientar aqui que a não especificação de uma motivação educacional não deve ser considerada como sua ausência. Muitos visitantes de museus de ciências outorgam um valor educativo a essas instituições. E mesmo que não o explicitem, a procura pelos museus por si só já faz parte da vontade de ver e conhecer. Falk e Dierking (1992) afirmam que "*os visitantes (...) se sentiriam desapontados se a experiência do museu não tivesse algum valor educativo*" (1992, p.142). Cabe lembrar que os trabalhos posteriores de Falk *et al* (1998), já comentados, também reforçam esse postulado.

Um outro motivo para visitar o Museu é a recomendação de outros que já o visitaram: o "boca a boca". Uma característica que parece ser mais influente em muitos museus de ciências do que a escassa propaganda existente na mídia. Isto já foi evidenciado na sondagem de 2004, a qual mostrou que a maioria dos visitantes tinha visitado o Museu por recomendação de alguém conhecido.

Com o objetivo de aprofundar a compreensão da relação do público visitante com a exibição paleontológica, o questionário contou com quatro perguntas específicas em torno dos seguintes parâmetros: **Atenção, Novidade, Desconforto** e **Carência.** A partir das respostas obtidas se criaram quatro categorias:

•**Objetos**: menção a grupos animais (ex. "*dinosaurios"*) ou a objetos específicos (ex. "*caracol gigante"*).

•**Ambiente**: identificação de fatores relativos à exibição (ex. *"carteles explicativos muy extensos*", "*riqueza museográfica*"), de condições ambientais (ex. *"frio*") ou de serviços oferecidos (ex. "*más guías y percursos*").

•**Conceitos**: explicitação de alguma idéia abstrata (ex. "*extinción de muchos animales*").

•**Geral**: falta de precisão (ex. "*todo*") ou de resposta ao item. Também se consideraram nesta categoria aquelas respostas que não citam alguma outra sala ou objeto não paleontológico (ex. "*sala de botánica*").

Ante a pergunta sobre o que foi o que mais chamou a **Atenção** nas salas de Paleontologia, a maior parte dos visitantes (63%) identificou **objetos**. Entre eles os dinossauros foram os mais citados (60%) como grupo genérico ("*dinosaurios*") ou identificado por alguma peça ou espécie

em particular (*"a cabeza del gran Tiranosurio rex").* Os gêneros e espécies citados como atraentes foram*: Iguanodon, Tiranossauro rex, Diplodocus* – também identificado como *cuello largo* - e o *Argentinossaurus*. Uma terceira parte das respostas (30%) mostrou que foi o tipo de objeto ("*fósiles*", "*esqueletos*") ou as suas características (*"lo grande de los ejemplares*"), independentemente do grupo taxonômico, o que mais chamaram a atenção. Os mamíferos fósseis foram mencionados em 10% dos questionários, tanto de modo genérico ou grupo taxonômico ("*grandes mamíferos cuaternarios*"), quanto por algum grupo em particular ("*perezosos gigantes*") ou de gênero ("*Megatherium*"). Apenas dois grupos foram identificados: os gliptodontes e as preguiças. Entretanto, três gêneros: *Megatherium*, *Machrauquenia* e *Smilodon* foram assinalados como objetos atraentes.

Os invertebrados ("*Amonite*") estiveram presentes como objeto atraente em uma baixa proporção dos questionários (1%). É interessante assinalar que os objetos mencionados são três: a *aranha gigante*, a amonite e as conchas de moluscos. Nos dois primeiros casos, para esses grupos os objetos são muito maiores que os padrões atuais. O tamanho aparece aqui, então, como um atributo inerente aos objetos e que opera como um forte atrativo.

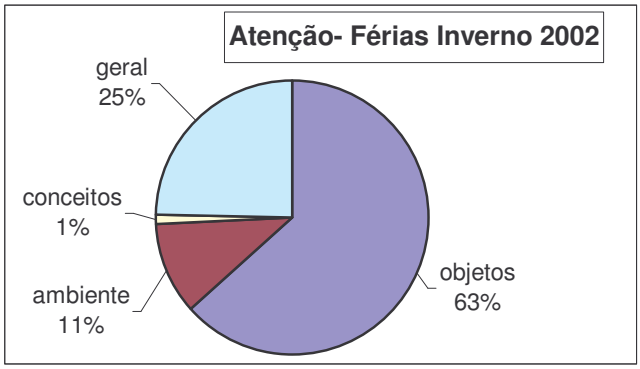
A categoria **objetos** foi mencionada, em média, por metade de cada grupo etário, mas foram as crianças que a expressaram com maior freqüência (74%). Há algumas características dos objetos ou a eles atribuídos que apareceram reiteradamente como fator de atração, independentemente de como estes foram mencionados. Assim, identificou-se o tamanho *("no puedo creer lo grande que son los animales"),* a variedade ("*variedad de esqueletos*"), a nacionalidade/territorialidade ("*fósiles de Argentina*") e a autenticidade (*"cantidad de restos reales"*).

Um quarto dos questionários (25%) entrou na categoria **geral,** pois a maior parte deles não responderam a pergunta fazendo menção às salas de Paleontologia mas aos objetos ou espaços de outras áreas do Museu ("*momias*"). De certa forma, estas respostas podem indicar falta de clareza na formulação da pergunta – já que ela era restrita à área paleontológica –, como também a dificuldade de identificar claramente os limites entre as diferentes disciplinas. Um outro fator que pôde ter interferido nestas respostas repousa naquilo que realmente chamou mais a atenção dos visitantes, sendo a primeira idéia a marcar sua percepção do museu. Também colaborou com esta categoria uma alta quantidade de visitantes, muitos deles estudantes, que não

especificaram aquilo que lhes chamou mais a atenção e manifestaram seu deslumbramento com a totalidade apresentada no Museu ("*todo*").

O **ambiente** geral do Museu não despertou muitos comentários (11%), mas os existentes fazem menção ao aspecto museográfico ("*distribuición de los esqueletos*"). Entre eles alguns valorizaram a exibição ("*riqueza museografica*"), outros assinalaram problemas de conservação dos objetos ("*descuido de las piezas*") ou da exibição ("*objetos faltantes*") (**Foto.3.10**). Outros, visitantes freqüentadores ou assíduos, reconheceram positivamente mudanças museográficas ("*restauraciones y nuevas ambientaciones*") na exibição. As respostas das crianças praticamente não se referiram a esta categoria. Por sua vez, a categoria **conceitos** foi escassamente representada (1%) e os comentários foram a respeito do aspecto temporal ("*distribución de los fósiles temporalmente*") ou do estilo de vida de formas passadas ("*estilo de vida das especies*").

ATENÇÃO							
Objetos		**Ambiente**		**Conceitos**		**Geral**	
Dinossauros	137	ambiente	11	conceitos	4	Paleontologia	11
Mamíferos	22	exibição	23			tudo	28
fósseis, esqueletos, etc.	67	serviço	5			outros	37
Invertebrados	3					nada	2
						nr	11
TOTAL	229		39		4		89



ATENÇÃO		
Categoria	**n**	**%**
objetos	229	63
ambiente	39	25
conceitos	4	1
geral	89	11
TOTAL	361	100

OBJETOS	**n**	**%**
dinossauros	137	60
mamíferos	22	10
fósseis, esqueletos, etc	67	29
invertebrados	3	1
TOTAL	229	100

Gráfico 3.17. Atenção- Férias Inverno 2002

A respeito do que foi considerado **Novidade** pelo público visitante, observou-se que nos questionários (que perguntavam expressamente sobre as salas paleontológicas) a maior parte das respostas (64%) entraram na categoria **geral.** Entre elas apareceu uma alta quantidade de visitantes (35%) que manifestaram o conhecimento de itens que não correspondem às salas paleontológicas como por exemplo, as múmias. As considerações feitas no item anterior valem também para aqui: será que os visitantes não conseguiram desprender-se da sua imagem mais forte percebida na visita e fragmentar a experiência para pensar só na área paleontológica? Será Será que o questionário não foi suficientemente claro neste sentido? Ou será que não foi possível diferenciar as salas paleontológicas das outras salas por desconhecimento do que é a Paleontologia? Na avaliação de uma exposição itinerante de Paleontologia do *Musée de Paléontologie et d'evolution* (GREM, 1998), em Montreal, Canadá, acharam que apenas 46% dos entrevistados - um público com alto nível de escolaridade - soube responder o que é a Paleontologia, mesmo que ainda tenha, visitado uma exposição específica sobre o tema. Isto me fez pensar sobre as dificuldades de identificação desta área disciplinar. Reiteradas associações com a Arqueologia fazem presumir que os limites entre ambas não sejam muito claros. De uma forma ou de outra, estas respostas indicam que há outros setores do Museu que apresentam novidades para os visitantes. Finalmente, "*nada*" é a outra resposta que faz um importante aporte (24%) a este item **geral**. Esta resposta, apesar de aparecer em estudantes visitantes ocasionais, predomina mais com os visitantes freqüentadores e os visitantes assíduos que não encontraram novidades na exibição. Como já foi visto no capítulo anterior, no momento de se fazer este levantamento as últimas mudanças museográficas eram do início dos anos 90s e ainda não tinham acontecido as modificações das Salas II e III. Portanto, não me surpreendeu que os visitantes assíduos não registraram muitas novidades. Porém, para uma melhor interpretação deste dado seria necessário conhecer além da quantidade de vezes que se visitou o Museu, a freqüência de sua visitação. Este dado não é fornecido pela presente pesquisa e não tenho até aqui indícios para inferi-lo.

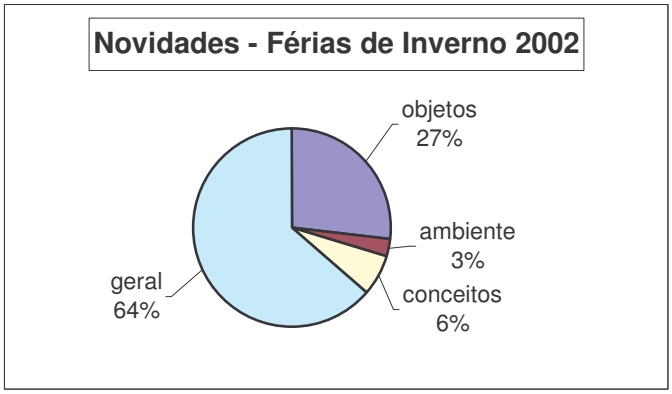
Em segunda instância, na categoria Novidade, entraram os **objetos** (27%). Entre eles a maior parte (60%) foi identificada por grupo ("*dinosaurios*", "*gliptodontes")*, por espécie *("Tiranosaurio rex*") ou por alguma peça em exibição ("*cuero fosilizado")*. No entanto, 40% foram nomeados por tipo de objeto ("*esqueletos*"). Novamente, o grupo dos dinossauros foi o mais mencionado (37%), sendo identificado pelos estudantes, principalmente as crianças, pela

espécie e gênero (“*Iguanodon”*, “*Tiranosaurio rex”*, “*Antarctosaurus”*, “*Neuquensaurus”*). Houve também uma menção, feita por um adulto, aos (“*Ictiosaurios”*). Em segunda instância (21%) foram citados os mamíferos, e em apenas um caso as aves. Cabe destacar que ao serem citados como **Novidade,** os mamíferos apareceram representados por uma ampla variedade de objetos atraentes. Assim, foram nomeados os “*gliptodontes”* (também citados como “*armadillos gigantes*” e como “*dinosaurios com caparazón*”), os “*perezosos”*, os “*carnívoros inmigrantes”*, os “*ungulados”*, os “*mastodontes”*, o “*tigre diente de sable”*, o “*megaterio”*, o “*selidoterio”*, o “*milodonte”*, o “*panocto”*, a “*macrauquenia”* e o “*caballo fósil”*. Esta categoria de objetos tidos como novidade apareceram levemente mais representados nas respostas de crianças e adolescentes, mas também foi apontado por cerca de um quarto dos visitantes de cada grupo etário. Ao citar as **Novidades** na categoria **objetos** os visitantes ressaltaram, novamente, algumas características: tamanho dos objetos *(“que los bichos son gigantes”),* nacionalidade/territorialidade *(“muchos animales que existían en Argentina”),* autenticidade *(“huesos reales”)* e variedade *(“diferentes especies de dinosaurios”).*

Alguns **conceitos** (6%) foram colocados dentro deste item por representantes de todos os grupos etários. Apareceram, assim, idéias ligadas ao tempo (“*convivencia del hombre con ciertos animales*”), evolução e extinção das espécies (”*conceptos sobre evolución*”) e a processos de fossilização (“*que los árboles petrificados no son por frío*”).

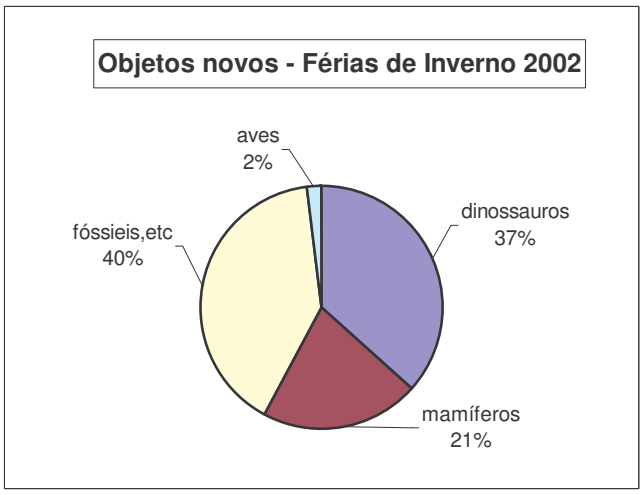
Por sua vez, a categoria **ambiente** (3%) não foi muito representada neste item, mas recebeu respostas que valorizaram algum aspecto museográfico (*“escenificación de los fósiles en su medio”*), identificaram algum novo serviço (*“taller de la era del hielo”*) ou aqueles que o criticaram (*“que los baños se ensucian y no los limpian”*).

NOVIDADES							
Objetos		**Ambiente**		**Conceitos**		**Geral**	
objetos	42	ambiente	3	Conceitos	25	nada	58
dinossauros	38	exibição	3			todo	38
mamíferos	22	serviço	5			n.r	39
aves	2					outros	86
						muito, etc.	25
TOTAL	104		11		25		246



	NOVIDADES	
categoria	**n**	**%**
objetos	104	27
ambiente	11	3
conceitos	25	6
geral	246	64
TOTAL	386	100

Grafico 3.18. Novidades-Férias Inverno 2002



OBJETOS	**n**	**%**
dinossauros	38	37
mamíferos	22	21
fósseis, esqueletos, etc.	42	40
aves	2	2
TOTAL	104	100

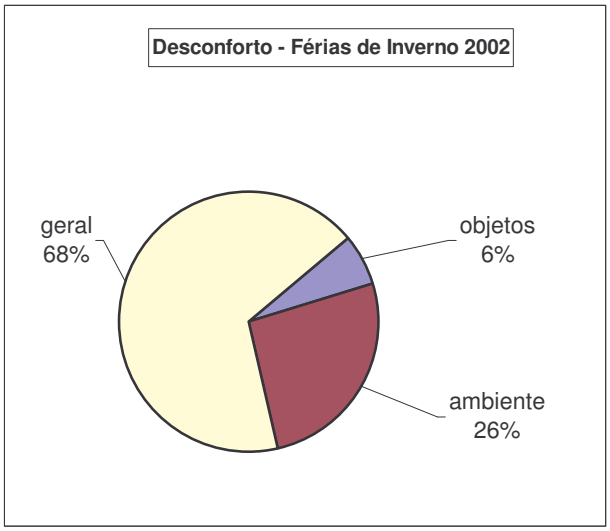
Gráfico 3.19. Objetos Novos – Férias Inverno 2002

A respeito dos fatores que produziram algum tipo de **Desconforto,** a maior parte dos questionários (68%) entrou na categoria **geral** devido à alta quantidade de crianças e adolescentes que não responderam (41%) esta pergunta ou que manifestaram não ter "*nada*" incomodando-os (36%). O **ambiente** ocupou um segundo lugar (26%) nesta categoria, onde a maior parte das respostas apontaram problemas museográficos ("*vitrinas vacias*") que em muitos casos dificultaram a compreensão da exibição ("*falta de cuidado y explicaciones didácticas"*). Várias respostas referiram-se também a alguns problemas do ambiente físico ("*frio*", *"mucha suciedad en todo lugar*") como fatores que afetaram negativamente a experiência, e alguns poucos mostraram-se descontentes com os serviços oferecidos ("*precio de la entrada*"). A questão da

autenticidade apareceu novamente aqui como desconforto frente à exibição de réplicas ("*que no avisen que los huesos son falsos"*). As reclamações sobre o **ambiente** foram apresentadas por cerca de 30% dos visitantes adolescentes, jovens e adultos, mas observou-se uma porcentagem muito menor (13%) de crianças colocando estas mesmas questões.

Uma baixa porcentagem (6%), representada só por crianças e adolescentes, manifesta algum tipo de **Desconforto** com a forma em que os **objetos** são apresentados ("*fósiles no armados*") e com a falta de variedade das peças *("los armadillos porque están por todas partes"*). A categoria **conceitos** não aparece representada nas respostas.

Desconforto					
Objetos		**Ambiente**		**Geral**	
dinossauros	1	ambiente	34	outros	57
mamíferos	9	exposição	51	nada	88
fósseis, esqueletos, etc.	7	serviço	9	nr	99
invertebrados	5				
peixes	1				
TOTAL	23		94		244



Desconforto	n	%
objetos	23	6
ambiente	94	26
geral	244	68
TOTAL	361	100

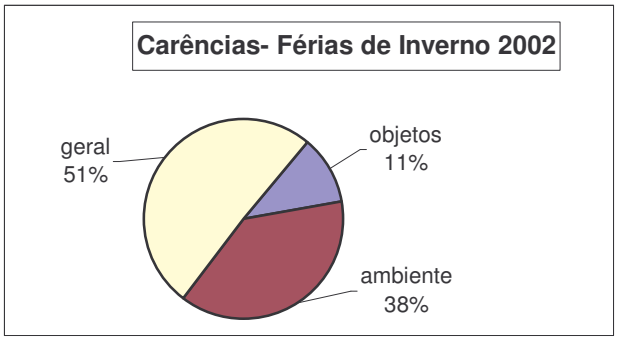
Gráfico 3.20. Desconforto-Férias Inverno 2002

Pouco mais da metade dos questionários (51%) entraram na categoria **geral** no que diz respeito às **Carências,** seja por não responder à pergunta (43%), como por explicitar que "*nada*"

(47%) estaria faltando no museu. Estas respostas foram mais freqüentes em crianças e adolescentes. As respostas em relação ao **ambiente** ocuparam um segundo lugar (38%), e entre estas a exibição foi a que coletou o maior número de respostas referido-se, em geral, a problemas museográficos ("*información para el visitante*") e didáticos da mostra *("explicaciones más claras para chicos y adolescentes"*) e às características ambientais deficientes ("*iluminación*"). Também foram colocadas algumas carências de serviços ("*guias por las salas para consultar dudas*"). Esta categoria foi colocada principalmente por jovens (55%) e adultos (49%), mas também foi citada por outros grupos etários.

Os **objetos,** por sua vez, apareceram assinalados em 11% dos questionários. Reclamou-se tanto pela falta de algumas peças específicas que desejavam ser achadas na exposição *("fósil de Patagonosaurus*"), mesmo elas não façam parte da coleção do Museu, assim como por uma maior quantidade de objetos prediletos ("*más dinosaurios*"). A nacionalidade/territorialidade dos objetos *("especies de dinosaurios nacionales"*) e a falta de variedade das peças ("*más dinosaurios en vez de poner tantas veces el gliptodonte"*) também foram novamente colocadas como reclamação. Além disso, também registrou-se reclamações a respeito da autenticidade dos objetos e a falta de informação sobre esse aspecto ("*mas explicación, no sabemos si son originales*"). Novamente, para esta questão, não apareceu representada a categoria **conceitos**.

Carências						
Objetos			**Ambiente**		**Geral**	
dinossauros	137	31	ambiente	37	nada	88
fósseis, esqueletos, etc.	67	9	exibição	51	outro	12
			serviço	31	muito	5
			todos	18	nc	79
TOTAL		40	**TOTAL**	137	**TOTAL**	184



Carências	n	%
objetos	40	11
ambiente	137	38
geral	184	51
TOTAL	361	100

Gráfico 3.21. Carências Férias Inverno 2002

Da análise dessas categorias constata-se que os **objetos** são os que mais chamam a **Atenção** dos visitantes e, em menor medida, são considerados uma **Novidade.** Mas em ambos os casos os dinossauros foram os mais citados. Ao identificar gêneros ou espécies, foram citados dois dos grandes dinossauros montados, o *Diplodocus* e o *Iguanodon*. No entanto, em nenhum caso mencionou-se o *Herrasaurus* (exposto na Sala IV), único exemplar reconstruído e que busca mostrar sua aparência externa. É de destacar o menor tamanho deste dinossauro em relação aos outros esqueletos montados e a sua exposição numa vitrine fechada, fatores que possivelmente estejam relacionados com o menor número de citações. Uma outra hipótese a considerar é que os dois primeiros foram mais identificados pelo público ou que, pelo menos, seus aspectos corresponderam mais às expectativas de representação mais habitual de dinossauro esperada pelos visitantes: um deles enorme e com pescoço largo e o outro em posição bípede e com extremidades superiores curtas. A representação de dinossauros feita apenas com espécies de grande tamanho é comum em diversas mídias. Na avaliação da exposição itinerante de Montreal (GREM, 1998, p.26), quando os visitantes foram consultados – com questões fechadas - sobre o tamanho dos dinossauros, 42% dos respondentes outorgaram um tamanho de 3m (maior opção proposta). A resposta correta (1,60m), no entanto, foi escolhida por 23% da amostra, o que demonstra a maior associação do público com formas grandes. Nessa exposição que abrangia a história paleontológica dividida em períodos – desde o Ordoviciano até o Pleistoceno -, 26 % do público entrevistado afirmou que foram os dinossauros o que mais interessou, e 31% escolheram os fósseis, mas sem diferenciação de grupo. Outros objetos foram escassamente representados, com valores iguais ou menores de 6%, como foi o caso dos mamute. Os avaliadores atribuíram o sucesso dos dinossauros a sua grande presença na mídia (GREM, 1998, p.15).

As outras citações que apareceram nas respostas no Museo de La Plata correspondem a fragmentos expostos de dinossauros: Tyiranosaurus rex do qual só se expõe o crânio, e Argentinossaurus e Antartossaurus dos quais há grandes fêmures em exposição. A popularidade de Tiranossaurus rex faz de seu crânio um objeto de indubitável atração e que marca, por exemplo, uma diferença substancial com os outros crânios de dinossauros expostos acom as mesmas características museográficas, e que não são citados, em caso nenhum, pelos visitantes). O fato do visitante se deparar na exposição com um objeto familiar joga aqui um papel fundamental que se agrega à atração que pode ter qualquer outro objeto semelhante, mas não identificável. Hein (2001) destaca, como visto no capítulo 1, a ligação com o familiar como a

chave para se apropriar do novo, e sentencia: *"... não apenas é difícil mas impossível aprender alguma coisa sem fazer uma conexão com categorias que resultem familiares"* (Hein, 2001, p.156). A partir de um olhar construtivista, Piscitelli e Anderson também salientam o efeito positivo de poder ligar os objetos em exposição ao já conhecido*: "(...) acreditamos que as exposições e museus que fornecem contextos e conexões com experiências e conhecimentos prévios das crianças alcançam um melhor nível de percepção que aqueles que por sua natureza são descontextualizados"* (Piscitelli & Anderson, 2002, p.279). Estes pesquisadores, que trabalharam especialmente com crianças, acharam que mais de 60 % lembravam de dinossauros em suas visitas a museus. Afirmam que o conhecimento prévio a partir de brinquedos, modelos, filmes, imagens que as próprias crianças manifestavam ter e conhecer – independentemente da visita ao museu – facilitavam a lembrança desses animais com um alto grau de definição de suas particularidades anatômicas (como manifestado nos desenhos realizados como parte da pesquisa). Também Falk e Dierking (2000), aplicando o modelo contextual de aprendizagem no estudo de caso de Benjamim, já citado no item anterior, salientam a importância do conhecimento e interesse nos dinossauros que a criança já tinha antes de visitar o *Hall of Paleontology do Museum of Natural History* de Washington. A sua experiência museal e a lembrança da visita foi fortemente influenciada por essa preferência prévia. Benjamin mostrou gostar das exposições em que haviam objetos que já conhecia, incorporando a visita ao museu a uma experiência de aprendizagem contínua no tempo.

A escassa menção que receberam os grandes mamíferos fósseis como objeto atraente, comparada com a dos dinossauros, faz questionar se os visitantes não gostam desses animais ou associam os megamamíferos a formas mais familiares como os dinossauros (Murriello & Lopes, 2004). Há algumas características, como o fato de ser de grande tamanho e já estarem extintos, que se associam geralmente aos dinossauros e que poderiam estar operando como fator de identificação: como a de serem representantes de um passado em que se tinham formas descomunais e, às vezes, assustadoras. Possivelmente há uma falta de conhecimento prévio dos megamamíferos, animais bem menos famosos que os dinossauros, já que ainda na Argentina, um território com abundantes fósseis quaternários, não há muita difusão sobre eles fora dos espaços museais. Ao serem mencionados como novidade, os mamíferos aparecem um pouco melhor representados (22%), evidenciando que se produz algum tipo de identificação desses animais

como algo novo. Porém, cabe destacar que neste caso os valores estão sempre muito atrás dos alcançados pelos dinossauros (38%).

A tendência de identificar todos os grandes esqueletos, como o dinossauro, já foi destacada na pesquisa etnográfica realizada por Valente (1995) em seu trabalho de mestrado no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Valente registra uma cena em que um homem e uma menina inicialmente identificam como dinossauros uma baleia e uma girafa, e só a leitura posterior das etiquetas de identificação lhes permitiram desfazer o erro. Valente afirma que essa confusão é tão freqüente que até mesmo o guarda da sala chega a afirmar diante das preguiças gigantes ali expostas: *"É, mas é tudo dinossauro, como eles dizem"* (Valente, 1995, p.152). Também Almeida[186], na sua pesquisa de pós-doutorado sobre públicos de museus de história, ciência e arte, afirma que no Museu de Zoologia de São Paulo as pessoas preferem os dinossauros ou reclamam pela presença de mais dinossauros. Entretanto, nem sequer havia, na época, esses animais em exposição, mas apenas uma preguiça gigante e um tigre-dentes-de-sabre. Esta associação mamífero-dinossauro parece transcender também os limites sul-americanos, tal como relata um cronista chinês (Chong, 2002) sobre uma exposição temporária de fósseis do *Museo de La Plata* presente em Taiwan e realizada em 2002[187]:

"(...) *En el vestíbulo de la entrada principal, la osamenta reconstruida de un perezoso gigante (Megatherium americanum) recibe a los visitantes que llegan a la sección de Ciencias de la Vida del museo.*

Frente a la impresionante mole erguida del animal, quedé extasiado al contemplar una de las bestias prehistóricas que conocía sólo a través de los libros. En realidad, no ha sido la primera vez que veo los restos de ese gigantesco mamífero. En Panamá, tuve la oportunidad de mirar partes de la osamenta de un ejemplar desenterrado en las provincias centrales de ese país. De pronto, llegan varios niños y se juntan alrededor de la bestia. Inmediatamente, uno de ellos grita: "Un dinosaurio, un dinosaurio". Con gran excitación, otro responde: "Es uno del Parque Jurásico". Me acerco a ellos y sonriendo les digo: "Amiguitos, no es un dinosaurio. Observen que no tiene una cola larga, ni una columna de afilados dientes en la boca". Los niños miran detenidamente y me preguntan: "Entonces, ¿qué es?".
"Es la reconstrucción de un oso perezoso gigante, un enorme mamífero que vivió hace miles de años. Era de sangre caliente como nosotros, y no un animal de sangre fría como los dinosaurios", les explico."

Nos questionários do *Museo de La Plata,* os grupos de mamíferos identificados pelos visitantes foram os representados com um grande número de grandes exemplares montados .No

[186] ALMEIDA,A.M. Os públicos do Museu de Zoologia da Universidade de São Paulo. Mimeo.[2005]
[187] A exposição **"The huge extinct South American mammals from the Late Quaternary Period"** foi apresentada no *National Museum of Natural Science de Taichung,* Taiwán, entre 18/10/2001-17 /4/ 2002.

caso dos *gliptodontes* cabe destacar uma citação deles como "*dinosaurio com caparazón*" que mostra, uma vez mais, a associação dinossauro-mamífero já assinalada e o recurso da interpretação de um objeto desconhecido a partir do conhecido. Também Falk e Dierking (1992) assinalam que os visitantes tentam comparar os objetos expostos com os que já conhecem e procuram semelhanças e diferenças com uma representação pré-existente no intuito de personalizar a mensagem expositiva. Os autores destacam aqui a importância do papel dos idealizadores da exposição dizendo "*Ainda que frustrante para os profissionais de museus, os visitantes sempre tentarão entender uma exposição no contexto das suas próprias experiências. Os profissionais de museus nem sempre expõem os objetos como isso em mente, em geral porque eles já personalizaram seu conhecimento e entendimento sobre os objetos"* (Falk & Dierking, 1992, p.139).

As espécies de mamíferos citadas também correspondem aos grandes esqueletos montados e pertencentes a distintos grupos. Cabe destacar que alguns dos grandes mamíferos expostos com uma proposta museográfica semelhante, como os toxodontes, não foram mencionados nem como atração ou novidade. No conjunto de megamamíferos em exposição possivelmente estes esqueletos sejam os menos chamativos.

Como apresentado no capítulo anterior, as exposições dos invertebrados foram bem menos destacadas e, muitas vezes, estiveram ausentes nas respostas aos questionários. As citações também foram escassas e se referiram àqueles que se destacaram por serem bem maiores de seu tamanho atual ou por serem mais familiares. Assim, entre os objetos especificados e citados como atraentes pode-se salientar que - com apenas uma exceção de uma citação para "*caracoles"* –, todos tiveram um atributo em comum: seu grande tamanho. Algumas citações reforçaram esta idéia fazendo uma menção expressa dessa característica como fator de atração. Piscitelli e Anderson (2002) também descobriram que 27 % das crianças lembravam de uma enorme aranha nas suas visitas ao *Queensland Museum*, Austrália, sendo este o único invertebrado salientado e que as crianças conseguiam desenhar com fidelidade.

A menção de esqueletos e fósseis em um sentido geral não permite diferenciar preferências taxonômicas, mas destaca o fato de que ver ossos, em especial fósseis, parece já ser, por si mesmo, um fator de atração. Como comentei no capítulo anterior ao narrar a conformação das exposições, os grandes esqueletos montados foram, desde a fundação do Museu, motivo de atração para seus visitantes. Inclusive, a presença de fósseis não montados foi uma das poucas

críticas que os objetos receberam. A oportunidade do público para ver este tipo de peça torna-se possível praticamente apenas em museus de ciências, portanto, os fósseis gigantes são o tipo de objeto que se espera encontrar nestas instituições. Nesse sentido, pode-se pensar que o visitante espera encontrar esses objetos na sua visita e sente prazer quando essa expectativa é saciada. O fato dos objetos serem fósseis leva implícito o atributo de antiguidade e autenticidade.

A autenticidade dos objetos é apontada como um fator que atrai e que se quer ter clareza. Novamente aqui a possibilidade de achar objetos autênticos é uma característica das instituições museais e, portanto, o visitante quer confirmar frente ao objeto se o que está observando é real ou não passa de uma réplica (Van Praet, 2003). Quando essa informação não é clara, reclama. Os visitantes estão na procura de objetos que apenas em um museu podem ser apreciados de perto, ou desejam achar peças diferentes, exóticas. Assim, quando acham objetos repetidos ou faltam objetos que se esperava encontrar, reclamam. Desta forma, o atributo de variedade dos objetos expostos faz parte das expectativas do público.

O caráter sul-americano de boa parte da fauna apresentada no Museu foi valorizada pelos visitantes. Ao comentar sobre os objetos expressaram sua admiração pelas riquezas do país e solicitaram, inclusive, mais representantes nacionais. Características que apelam, assim, ao atributo de nacionalidade/territorialidade.

O fato de serem as crianças as que colocaram os objetos como principal atração diz respeito à percepção da exposição que eles fazem. Para este caso, o poder dos objetos foi supremo e predominou frente à aparentemente escassa importância dada ao ambiente. Como já apontei anteriormente, face aos diferentes resultados entre as pesquisas a percepção do ambiente por parte das crianças mereceria ser melhor identificada. Por sua vez e novamente como na análise dos questionários institucionais, foram os jovens e adultos os que mais comentários fizeram a respeito do ambiente. Predominaram as reclamações já por reconhecer problemas museográficos ou do ambiente físico mesmo que afetam a qualidade da visita. Existiu a reclamação reiterada para que a exposição seja mais didática. Isto me fez perceber que os visitantes se sentem, muitas vezes, perdidos frente ao que vêm e que a expectativa educacional inicial não se torna completamente satisfatória. A falta de orientação e as informações nem sempre acessíveis dificulta a leitura da exposição e faz com que o visitante se sinta excluído. O contexto físico do Museu opera, assim, como um factor que alimenta uma experiência museal negativa.

Conceitualmente a exposição paleontológica pareceu contar com a aprovação do público que, ao menos, não reclamou sobre a proposta. Mas também não houveram muitas expressões espontâneas a esse respeito. Em poucas oportunidades (como visto ao analisar a exposição no capítulo anterior) destacaram-se processos ou idéias abstratas. Porém, as escassas respostas que manifestaram conceitos desprendidos da exposição referiram-se à evolução e fossilização. Esta é justamente a temática central das salas paleontológicas e o que me pareceu, assim, ser compreendida pela escassa fração do público que se manifestou a esse respeito. Porém, uma pesquisa mais específica seria necessária para avaliar quais conceitos foram transmitidos e como eles foram interpretados pelos visitantes que não se expressaram a respeito.

Cabe salientar que os resultados arrojados pelas categorias **Carências** e **Desconforto** foram semelhantes, dando uma idéia de que é difícil para os visitantes diferenciarem aquilo que não gostaram da exposição daquilo que sentiram falta.

No entanto, não aconteceu necessariamente o mesmo com **Atenção** e **Novidade**. Assim, por exemplo, muitos visitantes que destacaram os dinossauros como o objeto mais atraente, manifestaram lembrar deles de alguma visita anterior feita, em muitos casos, na infância. Portanto, tais objetos muitas vezes não foram identificados como novidades.

As entrevistas

Com o fim de aprofundar a análise da relação exposição-público a partir dos dados já levantados com as observações e os questionários acima descritos, durante os quatro dias de feriado da Semana Santa de 2003 e nas Férias de Inverno de 2005 realizei entrevistas semi-estruturadas e gravadas com o público espontâneo que percorria as salas de Paleontologia (vide Roteiro Entrevista público Salas Paleontológicas em **Anexo**). A decisão metodológica esteve baseada na intenção de resgatar o aspecto emocional da visita e a ênfase foi a atenção nas expressões, nas atitudes e nas falas dos entrevistados, pois tal como salientam Ludke e André: *"Há toda uma gama de gestos, expressões, entonações, sinais não verbais, hesitações, alterações de ritmo, enfim, toda uma comunicação não verbal cuja captação é muito importante para compreensão e validação do que foi efetivamente dito. Não é possível aceitar plena e simplesmente o discurso verbalizado como expressão da verdade ou mesmo do que pensa ou sente o entrevistado. É preciso analisar e interpretar esse discurso à luz de toda aquela linguagem mais geral e depois confrontá-la com outras informações da pesquisa e dados sobre o informante"* (Ludke e André,

1986, p.36). Esses autores resgatam o caráter interativo da entrevista e as possibilidades de atingir pessoas que não responderiam a outro tipo de instrumentos. Destacam também suas limitações e problemas fazendo ênfase nas habilidades do entrevistador para conseguir seu objetivo.

As entrevistas foram realizadas na saída da Sala IX, (**Figura 2.13**), a última do setor dedicado a Paleontologia, com visitantes que percorriam o Museu no sentido proposto pela instituição. Escolhi essa localização com um duplo propósito: primeiramente, garantir que os visitantes já tivessem ao menos percorrido, independentemente da atenção prestada, a totalidade das salas paleontológicas isso, porque como já dito, as minhas observações na Sala VI evidenciaram que a maioria dos visitantes percorriam a exposição nesse sentido (**Figura 3.2**). Em segundo lugar, busquei aproveitar a presença do cenário central com esqueletos de megamamíferos pampeanos que "dominam" a sala para observar atitudes e gestos dos entrevistados quando questionados frente à idéia dos "dinossauros". Supus que na tentativa de escolher seus prediletos ou explicar melhor as suas escolhas o cenário poderia operar como referente para o público. Os entrevistados foram escolhidos de modo que ficassem representados os distintos grupos etários presentes – de crianças à terceira idade - e visitantes com aparentemente distintas atitudes frente à mostra. Baseada na experiência prévia das minhas observações realizadas na Sala VI, considerei basicamente duas atitudes gerais: desatenção ou atenção. A primeira corresponde a uma atitude introspectiva de olhar em quanto se passa, sem se deter nas unidades expositivas; a atenção, entretanto, esteve associada a todas as outras atitudes introspectivas, interativas e de registro que eu já tinha utilizado como categorias. Desde o final desta sala pode-se observar, parcialmente, as salas anteriores (Salas VII e VIII) – considerando sempre o sentido indicado pela instituição - aonde me foi possível fazer, previamente à pesquisa, um seguimento dos visitantes para identificar a qual desses grupos eles poderiam pertencer. Ao acaso escolhi visitantes dos dois subgrupos.

Foram realizadas 96 entrevistas em 2003 e 25 em 2005, esclarecendo em todos os casos, antes de começar a entrevista, o caráter voluntário e anônimo da mesma. Das pessoas abordadas em 2003, quatro adultos e um adolescente preferiram não ser entrevistadas e, em 2005, dois adolescentes rejeitaram a proposta. A maior parte dos visitantes, e também dos entrevistados, se encontravam em grupo e que, como mostrei anteriormente, responde ao padrão da visita social/familiar. Para muitos destes casos, as entrevistas foram dirigidas aos distintos membros do grupo familiar, mas registraram-se separadamente as respostas individuais. Dado o interesse

principalmente qualitativo desta entrevista se recuperaram falas textuais sobre os distintos itens, independentemente da quantidade de vezes que elas tenham sido registradas.

Durante a entrevista buscou-se trabalhar novamente em torno dos parâmetros **Atenção** e **Novidade**, já utilizados nos questionários recentemente analisados. Além disso, em função da experiência com esse instrumento considerou-se de forma conjunta os parâmetros **Desconforto/Carência.** As categorias **objetos**, **conceitos**, **ambiente** e **geral,** geradas da análise dos questionários das Férias de Inverno de 2002, foram novamente úteis para a organização dos dados.

Com o intuito de aprofundar a indagação sobre a percepção da exposição e, em particular, a identificação de objetos, perguntou-se especificamente aos entrevistados se eles tinham realizado algum tipo de registro documental, fílmico ou fotográfico, e no caso de não terem câmera, o que teriam gostado de registrar. As respostas foram consideradas dentro da categoria **Atenção** por ser esse um fator fundamental na decisão de fazer o registro ou de ter a vontade fazê-lo.

A apreciação geral sobre o Museu foi a de que ele é, por si mesmo, atrativo (*"lindo", "interesante*"). Mesmo que minhas perguntas não tivessem esse objetivo, o público fez comparações com exposições de outros museus conhecidos com o intuito de elogiá-lo (*"muy lindas, muy completas, me encantaron, más completo que el de Capital* ") ou para criticar algum aspecto, mesmo que ainda reconhecendo a riqueza de seu acervo (*"El Museo de Trelew*[188] *tenía un orden cronológico y sería bueno que tuviera una línea de tiempo. Pero acá hay más cosas*"). A respeito deste comentário é interessante destacar que se salientou a quantidade de materiais exibidos, mas a proposta temporal do Museu que busca conduzir o público de sala em sala evidentemente não foi percebida pelo visitante. Aparece, aqui, o fator já destacado no capítulo anterior ao se analisar a falta de uma indicação mais evidente para o público visitante que permita visualizar a mudança temporal que se pretende salientar na narrativa cronológica evolutiva proposta.

A relevância da instituição a nível nacional e internacional foi uma preocupação que apareceu nos visitantes em três momentos: como trabalho escolar de crianças cujas respostas estavam relacionadas particularmente ao Museu (*"Necesito saber que puesto tiene en orden de importancia en Sudamérica y en el mundo"*); como informação proveniente da mídia (*"Yo tenia*

[188] *Museo Egidio Feruglio*, especializado em Paleontologia, localizado na cidade de Trelew, Chubut, Argentina.

entendido que en Sudamérica es uno de los mas importantes. Lo ví en un documental en televisión"); e quanto colocada desde o próprio Museu cujos materiais institucionais – e guias[189] - fazem ênfase na hierarquia internacional do Museu ("*Cuando entramos, decían que era el segundo en Sudamérica")*, tal como foi visto no capítulo anterior. O modelo holístico de Hooper-Greenhill (1998) permite interpretar que a imagem do Museu se conforma a partir de distintos elementos que interagem durante toda a visita, carregados da informação prévia do visitante e que se refletem em perguntas e comentários como esse levantado através das minhas entrevistas. A relevância internacional dada ao Museu aparece como um fator de valorização da instituição. Aparece em alguns casos como informação prévia que determina – ao menos em parte - a sua agenda de visitação dentro do *contexto pessoal* do visitante, e em outros como informação adquirida na própria visita ao Museu

A respeito da questão sobre o que mais chamou a **Atenção,** os objetos tiveram, claramente, um lugar de destaque. Em algumas oportunidades os visitantes responderam rapidamente "*todo*", mas quando questionados novamente a resposta foi, na maioria das vezes, mais específica. Para o método adotado na pesquisa cabe destacar a possibilidade de repetir ou modificar a pergunta ao longo da entrevista. Uma vantagem se comparada com o questionário escrito, o qual muitas vezes fornece informações excessivamente vagas. Também mereceu destaque a nova proposta museográfica da Sala III, em que um pai afirmou que seu filho – de 10 anos - gostou dessa sala pelos suportes tecnológicos: "*Ya no es el animal en si sino que hay un poco de tecnología que es lo que lo atrae"*. Quando esta criança foi diretamente consultada sobre o que chamou a sua atenção, respondeu *"los dinosaurios"*. Destaca-se aqui uma atitude também reiterada nas entrevistas a adultos que acompanhavam crianças. Ainda que as perguntas estivessem dirigidas diretamente à experiência pessoal do entrevistado, aparece uma tendência a falar em nome dos filhos ou a explicar as suas escolhas. O *contexto sócio-cultural* da visita, já destacado através das análises anteriores e considerado parte substancial da experiência museal no modelo referencial de Falk e Dierking (2000), intervem aqui em uma expressão amalgamada das experiências de pais e filhos.

[189] A visita guiada e a visita autônoma nem sempre são excludentes, pois há vários registros de pessoas que fazem as duas coisas. Muitas vezes o visitante abandona o guia durante o percurso e continua percorrendo o Museu por conta própria. Também acontece o contrário, ou seja, que um visitante espontâneo se agregue a uma visita guiada já iniciada. Portanto, aqui o visitante espontâneo considerado carrega, em muitas oportunidades, informações das visitas guiadas.

Em alguns casos o *contexto físico* da experiência, também referenciado nesse modelo, foi destacado de maneira positiva através das características do **ambiente** como a manutenção ("*cómo lo mantienen, espectacular*") e a organização do Museu ("*cómo está organizado*"). Também a exposição mereceu alguma citação positiva em referência à informação oferecida e a importância da sua ambientação (*"Bien el tema con los nombres. Está muy informado, eras, mapas. Eso es muy completo, por ahí no lo tenés tan fresco como para ubicarte. La ambientación, la luz de las vitrinas, quiera que no, es importante también").* Comparando estas respostas às referências já vistas a respeito do ambiente, que geralmente focam-se nos problemas de infraestrutura e manutenção, cabe salientar o caráter positivo dos comentários aqui levantados. O tipo de instrumento aqui utilizado pode estar condicionando à expressão das críticas que são mais facilmente feitas por escrito que de forma pessoal.

Observou-se a dificuldade dos visitantes entrevistados em lembrar os nomes dos objetos que tinham gostado. As exceções foram as crianças especialmente interessadas nos dinossauros, cujo conhecimento prévio desses nomes (mesmo que semelhantes) permitiu-lhes memorizar termos científicos desconhecidos para a maior parte dos visitantes. Uma outra atitude registrada foi a intenção de evitar nomear os objetos com algum nome científico, seja por não conseguir lembrá-los, seja por temor a cometer um erro frente ao entrevistador. Por mais que a situação fosse descontraída, é bem provável que os visitantes entrevistados tenham se sentido no dever de contestar certo, como se fosse uma *avaliação*. O objetivo da entrevista era colocado para os entrevistados no momento da minha apresentação e, em todos os casos, solicitei autorização para gravar as respostas. Porém, situações deste tipo criam uma desigualdade entre entrevistador e entrevistado, já comentado por Köptcke (2003), que interferem nas respostas. Aconteceu, como advertido no *Manual for interviewers* da *Smithsonian Institution* (1998, p. 9-10), de alguns entrevistados desejarem conhecer o motivo da pesquisa e até tirar dúvidas sobre vários aspectos do Museu. Em muitos casos encaminhei os entrevistados para o setor correspondente a fim de saciar suas inquietações e, nos casos que atingiam diretamente esta pesquisa, deixei as minhas respostas ou explicações para o final da entrevista para não influenciar nas suas opiniões. Porém, como destacado por Köptcke (op.cit), o limite da intervenção nestas situações é tênue.

Como visto no capítulo anterior, os objetos são identificados na exposição por sua denominação cientifica a nível de espécie, gênero, família, ordem, etc. e, apenas em alguns casos, por nomes vulgares (ex. "*perezosos", "tigre diente de sable"*). Os visitantes que conseguiram

nomear os objetos, identificam-nos geralmente pelo nome vulgar que, por ser mais familiar, é mais facilmente decorado. Como exemplo cito o caso do "*tigre diente de sable"* – identificado também pelo nome científico na exposição - em que nenhuma oportunidade foi denominado como *Smilodom* pelos visitantes entrevistados. Outras categorias taxonômicas também foram citadas correspondendo geralmente a nomes usuais ("*mamíferos"*) e, em alguns casos, a nível de gênero ("*Diplodocus"*) ou de espécie ("*Tiranosaurio rex"*) por serem objetos conhecidos previamente ou serem de grande destaque na exposição. As citações corresponderam a objetos de distintas salas paleontológicas, conforme se observa no **Quadro 3.3.** Aparecem aqui em detalhe as citações mais recorrentes e que correspondem a mamíferos, dinossauros e alguns objetos da Sala III. A maioria referiu-se a objetos destacados museograficamente, a objetos mais familiares –possivelmente conhecidos previamente - ou de grande tamanho .O número marcadamente maior de citações foi para a categoria dinossauros, referido-se principalmente ao *Diplo*docus (mesmo que denominado de diferentes maneiras). Após a sua montagem na Sala II, a identificação deste dinossauro apareceu referenciada à sua localização no início do percurso permitindo inferir que a proposta museográfica diferenciada ajuda na sua memorização.

A respeito da minha intenção ao indagar sobre a possível identificação dos mamíferos como dinossauros, registrei múltiplos casos em que o público ao dizer a palavra "dinossauros" assinalou, como reforçando a idéia, os megamamíferos expostos no cenário da Sala IX. Em outros casos, na procura de maior especificidade, perguntei quais os dinossauros preferidos. A resposta foi "*esos*" e assinalaram, mais uma vez, os esqueletos de megamamíferos montados no cenário central da sala. A associação mamífero-dinossauro também apareceu claramente em algumas falas (*"El dinosaurio carnívoro, el tigre diente de"sangre"* (sic), *nunca lo había visto*") e ao citarem os objetos que foram fotografados ou que gostariam de fotografar.

Categoria	Objetos destacados	Número de citações		Salas
		2003	2005	
Mamíferos	*"Mamíferos"*	9	2	IV- IX
	"Armadillos"/"mulitas"/ "armadillos gigantes"/"tipo peludos"			
	"Mastodontes"			
	"tigre diente de "sangre" (sic)"			
	"los de la era del hielo"[190]			
Dinossauros	*"Dinosaurios"*	44	18	IV- V
	"Diplodocus"/"el dinosaurio rojo"[191]*/ "el de cuello muy largo"/ "el dinosaurio grande"/ "el(dinosaurio) de adelante"/ "el (dinosaurio) primero que vi"*			V (2003) ou II (2005) Dependendo do ano de entrevista
	"Tiranosaurio rex"/"el rex"/ "cráneo del Tiranosurio rex"			
	"Argentinosaurio"			V
	"Los del Jurásico"			
Sala III	*"Piedras preciosas"*	7	1	Sala III
	"Rocas"			
	"Planetas"			
	"Esqueletos"/"estructuras"/ "reconstrucciones"/"maquetas"/ "grandes reproducciones"	20	3	todas

Quadro 3.3. Objetos citados de forma recorrente nas entrevistas- 2003 e 2005

[190] Em referência ao filme "A era do Gelo", da Walt Disney, em cartaz em La Plata em 2003. Este filme era citado pelos guias nas visitas monitoradas e destacado em cartazes na entrada do Museu.
[191] A réplica do esqueleto de *Diplodocus* tinha, até 2004, uma cor vermelha escura.

Cabe destacar a fala de um visitante que manifestou claramente a diferenciação, ao menos nominal, entre mamíferos e dinossauros, adicionando um dado possivelmente indicativo de alguma informação prévia na área e, talvez, da sua escolha: seu relacionamento com o chefe do *Departamento de Paleontología Vertebrados* do próprio Museu (*"Me gusta más la parte de los mamíferos que de los dinosaurios./ Por lo menos a mi me gustó por lo menos la parte paleontológica, especialmente mamíferos, lo conozco a Rosendo Pascual").* O contexto pessoal do visitante pareceu mediar a leitura da exposição permitindo apreciar esses objetos, diferenciá-los dos outros e até escolhê-los como os preferidos. Um outro caso no qual se manifestou claramente a importância do conhecimento prévio na construção de sentido na exposição está na seguinte resposta: "*A mi y a mi familia lo que mas me llamó la atención fue el sector donde está el gliptodonte porque en una oportunidad que hicimos unas vacaciones en Córdoba encontramos uno, entonces estábamos fascinados con eso, comparábamos los huesos. {...} entonces estábamos comparando con lo que veíamos en la muestra"*. O encontro no Museu com esse objeto levou o grupo não apenas ao (re)conhecimento deste, mas às recordações de uma vivência com ele, fazendo-os lembrar, comparar e referenciar novos conhecimentos em relação à uma antiga experiência. A exposição se manifesta, assim, como um espaço de diálogo e de encontro com as próprias experiências.

Ao identificarem os objetos atrativos em suas respostas, algumas pessoas explicitaram a razão por sua escolha. Apareceram nessas citações as características autenticidade, variedade, antigüidade, nacionalidade/territorialidade e tamanho, já presentes nas respostas dos questionários e destacadas no capítulo anterior por serem salientadas pela instituição. Alguns exemplos de citações organizadas nas categorias de cada atributo são citados no **Quadro 3. 4.**

Tamanho	*"Lo grande que son los dinosaurios"* *"poder compararte vos con las aves"* (em referência à escala métrica da sala VI) "*como para darte cuenta de cuan poquito somos, al lado de todo eso"* *"Lo más imponente son los esqueletos de dinosaurios"* *Ver los esqueletos y el tamaño real de los dinosaurios, más que nada para que lo vea él (* el hijo) *que nunca los había visto en tamaño real"* *"lo que más me llama la atención es el tamaño"* *"los más grandes son impresionantes, parece mentira que hubieran existido"*

	"el dinosaurio grande"
Variedade	*"ver el repertorio de animales que había"*
Autenticidade	*"es muy real... y bueno no se ve en todos lados tanta realidad expuesta en un Museo"*
	"el hueso de Argentinosaurio,.. es real??/ los otros fémures? / Y estos (los de sala IX)?/ ah! Todos auténticos!"
	"Todo impresionante. Lo que tiene que ver con la reconstrucción de los dinosaurios (referência aos megamamíferos da Sala IX), *sobre todo los originales, porque muchos son réplicas. Conseguirlos debe tener un valor..." impresionante."*
	"nos cuesta mucho darnos cuenta qué son copias y qué son originales"
Nacionalidade/ territorialidade	*"que eran autóctonos* " *"las especies extinguidas que había acá en Sudamérica".*
Antiguidade	*"los años de la Tierra"*
	"nos parece increíble ver cosas tan antiguas"
Vários atributos	*"el Argentinosaurio que es famoso por el tamaño y es argentino"*
	"todo impresionante como uno se siente así de chiquitita ante tanta inmensidad, tantos años"
	"el tamaño que tenían, pensar que son de acá, son tan nuestros... es increíble ver todo esto".

Quadro 3.4. Citações exemplo dos atributos dos objetos destacados pelo público

Em relação ao registro documental da exposição, muitos visitantes afirmaram que não levaram câmera (fotográfica ou filmagem) porque não sabiam que no Museu era permitido o seu uso. Nestes casos consultou-se o que teriam gostado, então, de fotografar ou filmar se estivessem com alguma câmera. Com a exceção de um visitante que só afirmou que *"lo lindo es verlo en vivo*", fazendo referência à experiência do encontro com o objeto, nas respostas apareceu novamente a citação dos objetos que mais chamaram a atenção. Entre estes, a grande maioria referiu-se aos dinossauros, apesar de que o objeto mais fotografados entre as salas IX e IV foi o

megatério apresentado nos cenários de ambas salas (**Foto 3.11**) . Como se pode ver no **Quadro 3.5**, também apareceu uma citação que associa os megamamíferos com os dinossauros.
Em alguns casos a eleição do objeto foi justificada por vários atributos: seu tamanho, apresentação e completitude; e também como uma escolha em função do que seria atrativo ou instrutivo para as crianças, tal como se observa nas seguintes citações:

"El dinosaurio más grande, el armadillo. Fotografiamos porque al nene le gustan los dinosaurios" (Fotografando ao megatério)
"Dinosaurios, cosa grandes lo que están mas enteritos"
"A cada exposición"
"No sabía que se podia (fotografar). Algo grande, algo que impresione, porque las cosas grandes es como que los chicos dicen de dónde será, cómo será el animal, dónde vivía..."
"Me quedé con ganas de fotografiar los primeros que vivieron con el hombre, sobre todo para ella (fazendo referência à filha*). Al Titanosaurios, a todos los más grandes"*
"Algunas reconstrucciones o ejemplares que están más enteros. Algunos gliptodontes / cuanto más completo está más me llama la atención. Es lo más difícil de ver en general."
"Dinosaurios, el primero que encontramos" (em referência ao *Diplodocus*)
"Fotografiaría todo, la mayoría de las cosas, todo lo que es dinosaurios. El que más impresiona es el grande y que por ser tan grande que encontraron todos los huesos"

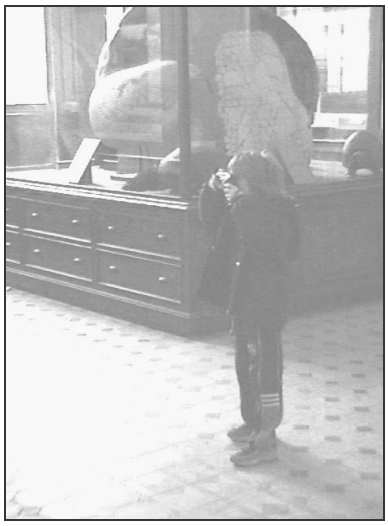
Quadro 3.5. Citações sobre registro documental- Entrevistas 2003 e 2005.

É interesante destacar uma resposta que aludindo a uma certa "*superioridad biológica*" justificou a escolha do entrevistado (*"Quería fotografiar la cabeza del Tiranosaurio rex, simplemente porque fue el dinosaurio que dominó a todos los dinosaurios. Nada más, por una cuestión de superioridad"*). Cabe ressaltar que este tipo de argumentação não está manifestada em nenhum legar da exposição. Possivelmente uma imagem prévia, mediática, que mostra o *Tiranosaurio* como um dinossauro forte e temível, esteja influenciando essa opinião. Novamente aparece aqui a influência do *contexto pessoal* filtrando a leitura do exposto e (re)significando a leitura dos objetos.
As **Novidades** foram fortemente dominadas pelas respostas que salientavam a reforma museográfica e conceptual realizada em 2002 na Sala III, agora sala da Terra (já apresentada no capítulo anterior ao se comentar as mudanças ocorridas nas exposições). Os visitantes

freqüentadores e os assíduos , ressaltaram a importância desta reforma interpretando-a como uma melhora ("*Veo que se actualizó un montón, se mejoró un montón, por las películas, los audios"/ "La sala nueva nos encantó. Es muy importante que por lo menos tengan adelantos"*) e como uma modernizacão nas exposições do Museu ("*Tendría que ser al revés, como que éste fue el comienzo y que bueno terminamos con esto que es lo mejor que hay ahora, la última tecnología"*). Elogiou-se especialmente a presença de equipamentos interativos no Museu e a importância de sua atração em particular, para as crianças ("*muy bien armado para los chicos, interactivo"*) (**Foto. 3.12**).

A renovação da Sala III provocou também comparações a respeito do cuidado e do estilo expositivo das restantes salas gerando, inclusive, um sentimento de decepção e desconfiança (*"Te desilusionás cuando pasás para este lado, ahí está todo re bueno con luces y todo. Esta parte se nota también como más descuidada por más que dice que está en reparación*"). Apareceu também a extrapolação desta mudança em relação ao que acontece em outros museus, entendeo-a como a geralização de uma tendência (*"Creo que los museos ahora están cambiando, lo que eran los museos de principio de siglo XX, que era nada más que una exhibición, que ahora son más interactivos para que a la gente le llame más la atención.*"). Chama a atenção que falas como estas, que dizem respeito à museografia, foram bem mais freqüentes no ano de 2003 que em 2005, quando a Sala II, agora sala "*Tiempo y matéria"*, também tinha sido reformada e alguns equipamentos interativos incorporados. Alguns fatores podem estar influenciando esta falta de destaque para o ano de 2005: num deles, como visto no capítulo anterior, percebe-se que a proposta museográfica da Sala III é bem diferente das outras salas; por sua vez, a reforma da Sala II foi menos radical (**Foto 3.13**) e provavelmente não se destacou tanto do contexto. A maior mudança museográfica foi o traslado do *Diplodocus* – que continua a aparecer como o objeto de destaque –, mas não há referências explícitas que permitam identificar outros objetos ou propostas dessa sala em particular. Ainda uma outra possibilidade é que ao serem as duas únicas salas com propostas interativas e recursos multimídia elas são aceitas de uma forma mais natural como fazendo parte do mosaico expositivo do Museu.

Cabe salientar aqui que na questão sobre o que mais agradou ao público na Sala III apareceram reiteradamente os minerais e as rochas (*"piedras preciosas, muy bien exhibidas"*) e a origem do Universo (*"me gustó la parte del origen del universo, está muy bien lograda"*). Museográficamente ambas propostas são bem diferentes. No caso da apresentação do Big Bang,



Fonte:arquivo pessoal

Foto 3.11. O registro documental é uma das outras formas de interação com a exposição. Aqui, uma criança fotografa o megatério da Sala IX.

Fotos 3.12. Novos recursos museográficos da Sala III apreciados pelo público como novidade. Na tela, um vídeo permanente sobre vulcanismo e painéis sobre tectônica de placas.

Fonte:arquivo pessoal

Fonte:arquivo pessoal

Foto 3.13. Nas mudanças museográficas da Sala II , em 2004, se conservaram as vitrinas antigas e construiram novos *displays* , alguns deles do tipo *hands-on*

o visitante atravessa um setor da exposição onde é "submetido" a uma simulação de raios que geram uma situação diferente e inesperada. Esse setor apresenta, pois, uma proposta museográfica inovadora para a instituição que pode surpreender o visitante. Mas no caso das rochas é interessante destacar que sua apresentação é, em certo sentido, "tradicional" para o Museu: as rochas e minerais dentro de uma vitrine. A diferença que pode ser destacada é que, neste caso, se escolheram peças muito bonitas, grandes, montadas com uma iluminação que ressalta as suas características. Nos levantamentos de opinião anteriormente analisados, pode-se observar que rochas e minerais eram, até agora, objetos raramente escolhidos como atraentes e, muitas vezes, citados entre os fatores de desconforto. O papel de uma museografia renovada evidencia, aqui, como mudam as condições de observação ao se destacar ou ocultar os objetos; ou ainda podem ajudar na sua apreciação e valoração.

A respeito das **Carências** e **Desconfortos** cabe destacar que muitos visitantes manifestaram não estar faltando "*nada*". Como comentado, a interferência da figura do entrevistador aparece nitidamente aqui. Tem-se que considerar a dificuldade do entrevistado em expressar pessoalmente sentimentos ou opiniões negativas ante uma pessoa identificada com a instituição. Em alguns casos, a resposta foi contextualizada dentro das circunstâncias correntes de uma instituição estatal na Argentina ("*Nada, teniendo en cuenta el presupuesto*"), mostrando uma predisposição do público em valorizar as reformas realizadas e a manutenção do Museu, mesmo em condições adversas.. Foram apontadas como problemáticas condições do **ambiente** ligadas à exposição, tanto para aspectos museográficos (*"Un poco deterioradas las vitrinas" / "vitrinas vacias, muchas en dinosaurios*") quanto informativos ("*en la parte de dinosaurios falta explicación").* Em um caso reclamou-se especialmente sobre a falta de segurança ("*que habiendo tantas cosas de valor no haya nadie de seguridad. Hay chicos que van y vienen, juegan no se dan cuenta").* Essa preocupação com o contexto físico é citada novamente por adultos ou jovens, mas não por crianças.

O **Quadro 3.6** resume as citações de objetos e elementos– em alguns casos já agrupadas - recolhidas durante as entrevistas.

	ATENÇÃO	NOVIDADE	DESCONFORTO
OBJETOS	Mamíferos* Dinossauros* Plesiossauro Animais Minerais (III)- Esqueletos, ossos Modelos Coisas grandes Coisas antiguas Elementos interativos	Elementos interativos	----
AMBIENTE	Big Bang Reforma Sala III Tecnologia Mantenimento Organização Informação Vitrinas vazias	Reforma Sala III	Comparação da reforma com proposta museografica anterior Deterioração da exposição Falta de explicações Vitrinas vazias Falta de segurança
GERAL	Ranking *Museo* *Todo*	- *Todo* - *Nada*	- *Nada*
CONCEITOS	Espécies sul-americanas extintas	---	---

*vide detalhes de citações no **Quadro 3.3**

Quadro 3.6. Citações de objetos e elementos. Entrevistas 2003e 2005.

A respeito da **freqüência de visitação,** os visitantes diferenciaram claramente o fato de ser a primeira visita – que anteriormente denominei de visitante *ocasional* -, a segunda visita – *visitantes freqüentadores* -, ou de já terem visitado antes o Museu não conseguindo, necessariamente, especificar a quantidade de vezes que o visitaram – *visitantes assíduos* -, da mesma forma que aconteceu ao responder o questionário escrito. Alguns visitantes citaram a ida ao Museu como um hábito, como uma visita feita com certa freqüência em um esquema de passeio familiar. Grande parte dos visitantes manifestaram ter conhecido a instituição quando crianças, ou muitos anos atrás, e estarem visitando a instituição para apresentar a seus filhos. Comentários estes que reforçam a motivação citada como *life cycle* por Falk *et al.* (1998) e já foi comentada anteriormente. O Museu apareceu como um lugar para ser visitado em distintos momentos da vida, de forma guiada ou espontânea, e em geral na companhia de outros.

O **Quadro 3.7** resgata algumas falas organizadas em função dos eixos, nos quais se centraram os comentários em torno da freqüência da visitação.

Mudanças	*"...7, 8 años sin venir. Esperaba encontrarme con el museo de 20 años atrás. Lo encontré renovado. Ojalá continúen haciéndolo dentro de los limites.*
	"10 años sin venir. Muy cambiado."
Hábito	*"Venimos con bastante frecuencia, hacia 1 año y pico (...) Es un paseo que nos encanta /muchos cambios / los paseos de los domingos que hacíamos con mis padres y mi hermana eran el Zoológico y el Museo de La Plata"*
	"Muchas veces, desde chiquita"
	"Lo conocía pero hacía mucho que no venia. Vine varias veces, no me acuerdo, la parte de adelante no estaba..."
Mostrar a outro	*"Vine una vez pero de chiquito, venimos a mostrarle los dinosaurios a mi hijo que tiene 5 años, sorpresa para él. Los conocía de películas, de libros"*
	"De chica. Vine para que ellos vean...conozcan"
Lembrança de objetos	*" Hace 35 años....Yo quedé impactada. Sabés qué es lo que me impactó? Los dinosaurios colgados. Vos sabés que fue una cosa... (...) eran gigantescos!"*
	"Vine hace 3 años atrás y estaba solamente la parte de los dinosaurios...ahora vi el planetario" (em referência à Sala III).
	"Estuve hace 6 o 7 años. En esa época lo que más me impresionó fue el dinosaurio que está a la entrada" (em referência ao *Diplodocus*).
	"Cuando era chiquita con la escuela pero no me acordaba nada, ahora me gustó verlo... Me acordaba de estos animales "(em referência aos esqueletos da Sala IX)
	*"Cuando era chico 10, 11 años. Hay cosas que yo no las he visto, cosa que no me acuerdo. Yo me acordaba de aquello de allá adelante" (*em referência ao *Diplodocus*)
	"Vine cuando era chiquita con la escuela pero no me acordaba nada, ahora me gustó verlo (...) Me acordaba de estos animales" (em referência aos megamamíferos da Sala IX, assinalando-os, mas sem nomeá-los)
	"La parte de Paleontología está muy bien lograda pero ya la conocía, me acordaba de algunas cosas, de los grandes esqueletos"

Quadro 3.7 -Citações a respeito da freqüência de visitação. Entrevistas 2003 e 2005.

Alguns adultos, jovens e pessoas de terceira idade que manifestaram ter visitado o Museu quando crianças em contextos de passeio escolar ou familiar, ainda lembravam do espaço expositivo e os objetos que foram marcantes. A citação dos dinossauros ou de grandes esqueletos apareceu, aqui, reiteradamente como nas pesquisas de Piscitelli e Anderson (2002) sobre lembranças de visitas a museus na infância, ou as já citadas lembranças de Benjamin, resgatadas por Falk e Dierking (2000). As mudanças museográficas da exposição também foram resaltadas de forma positiva pelos visitantes freqüentadores e assíduos. Também houve comentários que compararam a lembrança da visita ou visitas prévias com a impressão atual, reconhecendo mudanças de forma positiva e elogiosa. Aparece aqui esboçada a importância emocional das visitas e a persistência da lembrança, não apenas de objetos, mas das sensações e percepções do momento. Essas respostas vislumbram a riqueza de investigar esta outra face dos visitantes do

Museo de La Plata. Um campo importante de considerar de uma perspectiva de aprendizagem a longo prazo que acho necessário de ser pesquisado para uma melhor comprensão dos processos de aprendizagem no *Museu de La Plata.*

3.3. Algumas reflexões sobre a experiência museal dos visitantes.

Como visto neste capítulo, nas últimas décadas existiram algumas tentativas institucionais para conhecer melhor o público que visita o *Museo de La Plata*. Para isso, diversos instrumentos foram organizados e aplicados para traçar um perfil sócio-demográfico, inclusive essa própria pesquisa de caráter exploratório. Porém, a falta de continuidade dessas sondagens e os distintos critérios utilizados ofereceram apenas uma idéia fragmentária do público que efetivamente visita a instituição mas um desconhecimento absoluto de seu público potencial . Falta ainda concretizar planos sistemáticos que ofereçam dados comparáveis num período considerável de tempo. A meu ver, a conformação de um perfil atualizado aparece como uma necessidade básica e impostergável para uma instituição aberta à visitação.

Um perfil do visitante do Museu – possível de se traçar com os dados existentes – mostra um setor de público com, no mínimo, o ensino secundário completo. Trata-se de um público medianamente instruído, mas não seleto, se considerarmos o nível educativo da população da área de influência do Museu. A reiteração das visitas em distintos momentos da vida - quando criança (levada pelos pais ou pela escola), acompanhando os filhos, amigos ou netos – aparece como uma característica da visitação e que torna possível indicar uma categoria de visitante "geracional". Um outro grupo freqüentador poderia ser identificado como de "fãs", reiterando visitas com assiduidade. Finalmente, ainda podemos identificar um outro grupo de visitantes realmente ocasionais que fazem uma única passagem por aquela instituição. Como realizado neste capítulo, ao aplicar o modelo contextual de aprendizagem de Falk e Dierking (2000) para a aproximação do público espontâneo é possível verificar que o *contexto sócio-cultural* da visita ao Museu tem um papel substancial. Nas motivações para a visita fica claro o valor do Museu como espaço de lazer e de aprendizagem em família, tal como acontece em outros museus. A imagem do Museu como espaço de referência do saber e como valor cultural e patrimonial da cidade está intimamente ligada à motivação educacional. Essas concepções, às vezes entendidas como antagônicas, estão intimamente entrelaçadas na proposta de visitação familiar. É o Museu

que enfrenta o desafio de satisfazer essa dupla expectativa de seus públicos e de considerá-los como parte de uma mesma experiência. Assim, a concepção de aprendizagem que a instituição sustenta vai determinar o tipo de proposta a ser oferecida e o lugar que efetivamente seja dado a seus públicos na concepção e no desenho de suas exposições.

Através dos instrumentos analisados foi possível ver que as exposições operam como um espaço de interação familiar. Acontece ali uma troca de informações, um compartilhar de sensações e idéias que são promovidas nesse contexto de encontro com os objetos. A leitura em voz alta e a interpretação com assistência fazem parte do "aprender com outros", característica propiciada pelos museus e que, como visto no capítulo 1, constitui um campo frutífero para pesquisas. O registro documental é também uma outra forma de interação que evidencia a intenção do visitante de lembrar aquilo que vê. É provável que esses registros tenham uma forte influência na memória sobre a visita, ou seja, na representação que se constrói e se transmite a outros sobre esse encontro. Como uma considerável proporção dos visitantes afirmaram visitar o Museu por recomendação de outros, é possível considerar que essas imagens também acabam sendo compartilhadas com outros. Essas representações do Museu passam, assim, a nutrir a agenda de novos visitantes.

Por sua vez, o *contexto físico* parece afetar a qualidade da visita. Ele é destacado especialmente por jovens e adultos, mas não por crianças. Os problemas de conforto ligados às condições ambientais e orientação são criticados, evidenciando a importância desses fatores nem sempre considerados no *Museo de La Plata*. A renovação museográfica, associada em geral como modernização, é objeto de elogios e promove a comparação com outros espaços museais. Existe uma valorização dessas atualizações por parte de seus públicos que também conhecem - e reconhecem – as limitações orçamentárias e de apoio estatal para a manutenção do prédio e das exposições. A valorização da instituição como patrimônio - local ou nacional - entrelaça-se, aqui, no interesse de uma melhor conservação desse bem público.

As crianças focam a sua atenção principalmente nos objetos e percorrem o espaço sem prestar maior atenção às indicações ou aos cartazes existentes. O impulso que as move está sempre em ver aquilo que aparecerá pela frente ou mesmo acabar de descobrir o que já se vislumbra ao longe. Fica evidente que o uso do espaço expositivo que as crianças fazem não responde à lógica pretendida nas indicações do percurso institucional. Entretanto, os adultos também não respondem a esses modelos. Os cartazes indicadores parecem não atrair a atenção

dos visitantes, o que leva a questionar o valor desse tipo de sinalização e a real necessidade de se indicar um percurso para a visitação. Não desejo, com isso, defender a ausência deste tipo de informação. Como destacado por Belcher (1991), há uma necessidade de orientação espacial nos museus capaz de garantir um conforto psicológico ao visitante, mas estas informações não devem cercear a liberdade de escolha de percurso. Os cartazes deveriam, antes de tudo, fornecer elementos para explorar possíveis caminhos. Como visto, o *Museo de La Plata* tem uma organização interna que facilita o percurso linear e não oferece muitas possibilidades de mudança. Tentar restringir ainda mais a liberdade de escolha do público, pode frustrar a liberdade de escolha pretendida num passeio ao Museu. É importante ressaltar que a diversidade de agendas e a companhia também acabam condicionando o uso e a apreciação do espaço físico.

Motivações, expectativas e interesses se interligam na escolha do Museu como espaço de visita, dando ao *contexto pessoal* um papel decisório. A livre escolha que caracteriza os espaços museais se vê representada na diversidade de percursos que os visitantes fazem dentro de uma sala. Na análise da Sala VI, é possível observar que os caminhos são múltiplos e que enquanto alguns objetos-cenários atraem a maioria do público, outros são apenas visitados. A atração desses objetos parece ser a conjunção de uma museografia adequada com os interesses prévios dos visitantes. O encontro com os objetos, com os esqueletos, os ossos, os animais, com coisas antigas, com fósseis, com dinossauros, com múmias é possivelmente parte da agenda prévia dos visitantes. Como afirmado nos trabalhos de Falk *et al*. (1998) e de Moussouri (2002), essa agenda prévia influenciará as escolhas de percurso, de leitura, de registro e, conseqüentemente, num maior aproveitamento da visita. Até mesmo o fato de encontrar no Museu objetos em certo grau familiares, parece desempenhar um papel fundamental na atração e interpretação da exposição. Entendendo que "*a visão deve ser associada com a interpretação mais do que com a percepção"* (Hooper-Greenhill, 2000, p.15), essa autora lembra que *" para reconhecer algum objeto é necessário ter um conhecimento prévio dele - portanto a observação depende de saber o quê se está procurando. Esta situação contraditória e complexa está na base da experiência museal."* (idem).

Como assinalado por Hein (2001) e por Falk e Dierking (1992) inclusive os objetos que não são familiares tendem a ser interpretados de acordo com o que já é conhecido. A partir dos resultados apresentados neste capítulo é possível perceber a forte influência dos conhecimentos prévios dos visitantes na leitura da exposição. Um caso particular observado no *Museo de La*

Plata, através desta pesquisa, é a associação dinossauro-megamamífero. Essa diferença, óbvia para os especialistas e encarregados das exposições, não necessariamente existe nas interpretações dos visitantes. Chama a atenção a escassa menção que recebem os grandes mamíferos fósseis cujos esqueletos montados, se comparados aos dos dinossauros, dominam a exposição. Por sua vez, nos instrumentos aqui analisados, existe uma manifesta associação entre esses objetos. Uma explicação possível para essa associação é o interesse e o conhecimento prévios sobre os dinossauros, e não sobre os megamamíferos. Essa imagem dos dinossauros, mediática e construída socialmente, atuando em conjunto com a falta de uma melhor diferenciação na exposição leva a interpretar os megamamíferos como dinossauros. De fato, os dinossauros - presentes em todos os continentes, mas fortemente difundidos a partir da Europa e dos Estados Unidos – têm uma forte presença na mídia. Por sua vez, a megafauna sul-americana não possui grande difusão.

A fama dos dinossauros é bem antiga e não pode ser atribuída apenas à *dinomania* que surgiu na última década. Monstros de todo tipo povoaram o imaginário popular desde tempos remotos[192], mas os dinossauros, como tais, que alimentaram fantasias e despertaram o medo, o interesse e a curiosidade quando identificados e caracterizados pelo naturalista inglês Owen, em 1841, como grupo de "répteis terríveis"[193]. Porém, as características que fizeram dos dinossauros um objeto de fascinação, em especial das crianças, são complexas. Segundo Stephen Jay Gould (1993), elas podem ser entendidas em função de algumas das suas características arquétipas: *"grandes, furiosos e extintos".* A utilização de réplicas e modelos tridimensionais de animais extintos que reconstroem sua aparência é uma prática de longa data. Desde 1830 as ilustrações dos fósseis começaram a compartilhar seu lugar com reproduções tridimensionais permutadas entre instituições (Podgorny, 2000b). Os modelos de argila e ferro do artista Benjamin Waterhouse Hawkins, feitas em tamanho real e com a assessoria de Owen, foram expostos na metade do século XIX no *Crystal Palace,* subúrbio de Londres, alcançando não apenas renome científico mas também aprovação popular. O próprio artista destaca a importância destas réplicas

[192] Bernard Heuvelmans, mastozoólogo, criou na década do 50 o termo *criptozoologia* para nomear a suposta aparição de animais de forma e tamanho inesperados, muitos dos quais pareceriam estar inspirados em fósseis (Morrone & Fortino,1996). Porém, antes disso, explicações de gigantes e monstros foram baseadas na interpretação de fósseis encontrados. Para uma detalhada análise do estudo e a interpretação dos fósseis entre o século XVI e meados do século XIX, consultar RUDWICK,M.J.S. **El significado de los fósiles,** 1era.ed 1972. Serie Ciencias de la Naturaleza. Madrid: Hermann Blume, 1987.

193 Ainda que existam, desde 1824, descrições científicas de animais que hoje identificaríamos como sendo de dinossauros, este grupo foi "criado" por Richard Owen em 1841.

na educação visual (Waterhouse Hawkins, 1854, apud Rudwick, 1992, p.141). A comercialização dessas cópias em menor escala pode ser considerada uma antecipação ao que hoje acontece nas lojas dos museus. Também cópias gráficas dos modelos, em forma de *posters*, foram distribuídas em escolas por decisão governamental (Rudwick, 1992). Nas reproduções gráficas, Hawkins organizou seus répteis em três cenas da era Secundária, anexando duas representações dos mamíferos terciários e uma do Pleistoceno. Deu a todas elas um contexto ambiental, diferenciando-as pelas épocas consideradas pela ciência[194]. *"A exposição de Hawkins levou a visão científica da realidade do passado profundo às massas como nunca antes tinha sido feito, e foi utilizando elementos que têm sido, desde então, inseparáveis da* imagem dos dinossauros" (Rudwick, 1992, p.170-171). Como reconhece este autor, as representações de Hawkins levaram ao público uma imagem dos tempos profundos ligada até hoje aos dinossauros.

Posteriores representações dos tempos passados que tiveram ampla difusão foram as seqüências de Riou[195] ilustrando ao grande divulgador das ciências Guillaume Louis Figuier no livro "*The Earth before the Deluge ("La terre avant lê Deluge")*, cuja primeira versão apareceu em 1863. Essas imagens estabeleceram um modelo do passado que, segundo Rudwick, mesmo não sendo sempre reconhecido espalhou-se pelo mundo ocidental. Um modelo que inclusive continua a existir nas representações atuais dos museus e programas televisivos.

No entanto, Mitchell (1998) destaca um segundo período que duraria até a II Guerra Mundial em que houve influências de entidades de pesquisa como a *Smithsonian* e de mecenas como Carnegie. Continuou existindo uma preocupação pela reprodução de imagens de dinossauros à medida que os cientistas encontravam novas evidências fósseis. No início do século apareceu "*O mundo perdido*", de Sir Arthur Conan Doyle[196], novela que foi publicada em fascículos em 1912 e que ainda hoje é reproduzida no meio televisivo[197]. Essa ficção também ganhou, em 1925, uma versão cinematográfica. Foi a primeira versão de dinossauros em movimento que procurou dar um certo realismo à imagem. Já existia, porém, *Gertie, o dinossauro*, criado em 1914 por Windor Mc Cay (George McManus). Este desenho animado

[194] Rudwick reconhece a importância das cenas representadas por Kuwasseg no atlas publicado em 1851 "D*ie Urwlt in ihren verschiedenen Bildungsperioden" ("The primitive world in its different periods of formation"),* do botânico austríaco Franz Xaver Unger (1800-1870), como o primeiro trabalho que diferenciava épocas do "tempo profundo" que teve amplia difusão. Para maior informação ver Rudwick (1992).
[195] Edouard Riou. ilustrador que também deu visibilidade à criatividade dos escritos de Julio Verne (Rudwick, 1992).
[196] Escritor já reconhecido pela criação da figura de *Sherlock Holmes*
[197] No Brasil, a serie americana *The Lost world,* inspirada na ficção de Doyle é transmitida diariamente em um canal de televisão aberta.

tinha dado movimento ao dinossauro então conhecido como *Brontosaurus* (hoje *Apatosaurus*) e que fora inspirado no exemplar em exposição no *American Museum of Natural History* de Nova York. As imagens criadas por Charles Knight (1874-1953), que deram vida a fósseis de todas as épocas, tiveram também uma enorme difusão. Murais em museus de História Natural americanos e publicações diversas reproduzem até hoje as imagens criadas por esse artista considerado o pai da paleo-arte.

O último período descrito por Mitchell (op.cit) chega até os tempos atuais. Além das pesquisas paleontológicas que continuam em expansão, aparecem algumas criações artísticas que se tornariam populares e muito influentes. Surgem os famosos desenhos animados como os *Flinstones*, que daria vida ao "Dino", e *Godzila*, e a estréia do famoso filme de Spilberg, *Jurassic Park, baseado na novela Michael Critchon*. Conforme Gould, o impacto causado pelos efeitos especiais deste filme teria dado início a *dinomania* dos anos 1990 e provocado a popularização destes répteis.[198] como estratégia de *marketing*. Esta febre pelos dinossauros se espalhou em diversos países (Sequeiros, 1993), abrindo campo no mercado para a comercialização de múltiplos produtos sobre estes animais.

Esses dinossauros, agora com uma imagem popular mais "real" que a dada pelos esqueletos montados, levou a realização de réplicas mecânicas e virtuais. Utilizando novas técnicas, deu-se vida e movimento a fósseis para povoar parques temáticos, zôos e museus em distintos lugares do mundo. No *Natural History Museum* de Londres, na *Dinosaur gallery*, pode-se observar a diversidade de técnicas e materiais utilizados durante mais de um século para a reconstrução de dinossauros (Lindsay *et al.*, 1996) e até de modernos robôs[199]. Aqueles podem ser observados agindo, rugindo, comendo e se movimentando.

O papel que cabe às instituições museais frente à invasão das réplicas de dinossauros, após a estréia cinematográfica da novela de Crichton[200], é discutida por Gould. Ele apela ao valor das peças originais expostas nos museus reconhecendo que *"pode ser que nunca consigamos tantos fanáticos quanto Jurassic Park mas podemos – e fazemos - atrair multidões pelas devidas razões. Por sorte, e eu não pretendo entender porque, a autenticidade atinge a alma humana e atrai muitos fãs."* (Gould, 1993, s/p). Gould faz ênfase, assim, na experiência frente ao objeto

[198] A tecnologia aplicada na produção do filme foi inovadora para esse campo, dando maior realismo e credibilidade às imagens geradas por computadores.
[199] Os *Animatronics* são produzidos pelo *Natural History Museum* em parceria com a empresa japonesa *Kokoro Company Ltd* e comercializados com outras entidades.
[200] A novela *Jurassic Park*, de Michael Crichton, foi editada em 1990.

real e desafia também aos museus a aproveitarem o entusiasmo gerado em torno desta temática fazendo um aproveitamento apropriado de seus acervos. Ele afirma: *"Nossa tarefa não tem esperança se os museus, ao seguir as suas essências e por respeito à autenticidade, se condenam a si mesmos à marginalidade, insolvência e a manter seus corredores vazios. Mas, afortunadamente, essa necessidade não é e não deve ser nosso destino. Temos para oferecer um produto absolutamente maravilhoso - objetos reais da natureza"* (Gould, 1993, s/p). A autenticidade, atributo de seus objetos destacada pelo Museu, é reforçada também por este famoso paleontólogo e divulgador americano.

Uma profusa produção literária e audiovisual alimenta um passado fantástico e povoado de mistérios e monstros, normalmente de grandes dimensões, que em alguns casos levaram a uma convivência conturbada com o homem. Atualizações baseadas em novos conhecimentos paleontológicos - apoiadas em registros de fósseis -, tem renovado, em parte, a imagem dos seres que povoaram aqueles tempos profundos. Técnicas renovadas também têm dado uma aparência "mais real" a esses animais nos quais se baseia a imagem do passado. Porém, como lembra Rudwick (op.cit), não apenas o conhecimento científico disponível alimentou - e alimenta - as representações do passado feitas por artistas, mesmo assessorados ou não por especialistas. Estas representações traduzidas e reproduzidas homogeneízam uma imagem do passado, hoje disseminada fortemente pelos meios audiovisuais, da qual os museus também colaboram através de suas próprias apresentações. Sem dúvida, o próprio modelo do dinossauro enorme e de longo pescoço, mantido há mais de um século pelas réplicas de *Diplodocus* espalhadas pelos museus do mundo, tem ainda hoje uma forte influência no imaginário popular. Modelo com o qual o *Museu de La Plata* também colabora.

A invasão dos dinossauros pela mídia foi explorada pelo Museu ao ressaltar na exposição os seus próprios dinossauros. Como visto no capítulo II, a partir dos anos de 1990 esses objetos ganharam maior destaque na exposição e na imagem do Museu. Zulma Gasparini, paleontóloga do *Museo de La Plata* e especialista em répteis marinhos, reconhecia essa sincronia numa entrevista da época. Ela dizia que *"(...) coincidiendo con el boom de los dinosaurios, (el Museo) tenia prevista la remodelación de una de sus salas*" (Tiempo universitario, 1994). Os tigres dentes-de-sabre e os megatérios, que eram o eixo da propaganda institucional, foram dando lugar aos dinossauros. Desta forma, este deslocamento veio reforçar a associação já existente

"museu-dinossauro", "passado-dinossauro" e "grande esqueleto-dinossauro" e, no *Museo de La Plata* "megamamífero-dinossauro".

Assim, a análise exploratória das exposições paleontológicas aqui apresentadas, parece indicar que na leitura dos visitantes a diversidade de formas de vidas do passado se homogeneíza. E, desta maneira, se perde o discurso evolutivo proposto como eixo da narrativa. Ao menos não aparece nas respostas dos visitantes referencias algo que me permita vislumbrar uma leitura da complexidade dos processos envolvidos na exposição. O que aparecem são referências fragmentadas sobre o passado - sem diferenciação de tempo - e aos objetos. O foco de atração, de interesse, parece estar concentrado nos objetos, cujos atributos - tamanho, autenticidade, antiguidade, nacionalidade/territorialidade e variedade - são salientados. São os objetos do Museu que levam a uma admiração e, às vezes, a uma visitação reiterada. No mesmo sentido, Leinhardt e Crowley (2001), da *University of Pittsburgh* e participantes do *Museum Learning Collaborative*, afirmam que são os objetos e as suas características que fazem dos museus espaços privilegiados e não substituíveis por outras mídias: *"Que é o que faz dos museus ambientes únicos de aprendizagem? Os museus são espaços nos quais os objetos e mensagens tem sido selecionados como de alto valor cultural - seja uma coleção específica de arte, artefatos históricos sobressalentes, ou uma coleção de ossos e achados científicos. Às vezes os museus incluem objetos por serem exemplos únicos em uma categoria – os mais antigos, os maiores, os mais raros - que podem evocar grupos, tempos ou lugares interessantes ou importantes. Os objetos são expostos de forma de estimular aos visitantes a participar de uma disciplina ou propiciar a surpresa, a mistificação, a realização e a conexão pessoal*" (Leinhardt & Crowley, 2001, p.3).

Resolução e densidade de informação, escala, autenticidade e valor são identificados por esses pesquisadores como as características que fazem dos objetos entidades únicas para a elaboração de idéias e de diálogo com os visitantes. Assim, as características não são dos objetos, mas construções da interação sócio-cultural de cada indivíduo com as suas expectativas e conhecimentos prévios sobre o objeto que vê. "*Os objetos são considerados como um exemplo que cria núcleos em torno dos quais o conhecimento pode ser re-estruturado e no qual novo conhecimento pode ser integrado"* (Leinhardt & Crowley, 2001, p.11), afirmam estes autores convertendo os objetos no centro da experiência museal.

Como visto, no *Museo de La Plata* os objetos são o foco da exposição e também o principal atrativo para os visitantes. Por isso, as características salientadas por Leinhardt e Crowley (op.cit) coincidem em parte com as que surgem da análise apresentada neste capítulo. Para estes autores, a *escala* está diretamente ligada ao tamanho do objeto: *"...se sentir um anão frente ao enorme esqueleto de um Diplodocus é um momento muito forte para muitas crianças*" (Leinhardt; Crowley, 2001, p.4). No caso do *Museo de La Plata*, defendo que ao apreciar os objetos co-existem duas escalas. Uma delas referencia-se no tamanho humano e classifica-o como grande ou pequeno (tal como é utilizado no Guia e comentado no capítulo anterior). Como visto, os objetos de dimensões bem maiores que o homem provocam atração e admiração. "*As respostas cognitivas e emocionais aos objetos se vêm afetadas de forma sutil pela relação de nosso corpo ao do objeto. Os objetos muito grandes podem dar a sensação de imponentes ou ameaçadores"*, reconhece também Hooper-Greenhill (2000, p.113). Por sua vez, a outra escala referencia-se no tamanho previamente conhecido ou aquele mais comum para o objeto em questão. Assim, os objetos expostos maiores que seu tamanho mais usual também provocam admiração, como acontece no caso da aranha gigante. O tamanho dos objetos foi sempre destacado nas exposições e nutre a representação de um passado povoado de formas gigantescas que, ainda não sendo as únicas, dominam essa imagem.

O valor dado ao objeto remete a sua unicidade e originalidade, mas também pode ser lembrado, às vezes, por seu alto valor econômico. Para o *Museo de La Plata,* podemos ligar o valor a sua antiguidade e autenticidade, pois isso faz de muitos dos objetos peças únicas e valiosas. Assim, valor-autenticidade-antiguidade são características socialmente definidas que singularizam a experiência do visitante e privilegiam um encontro que é difícil de acontecer fora de um museu. Esses atributos, em particular, estão intrinsecamente ligados a uma tradicional concepção de museu ligado ao antigo.

No entanto, a resolução e a densidade de informação estão diretamente ligadas às características físicas do objeto, à sua materialidade. Esses aspectos são relevantes para a propriedade dos objetos em geral, mas que não os destaquei, para esta pesquisa, como uma categoria em particular. Porém, posso destacar com base nesta pesquisa que os visitantes vão ao *Museo de La Plata* em busca de objetos. São estes que atraem o público. Se os objetos são antigos, autênticos, diversos, grandes e nacionais, melhor para o visitante que aprecia esses

atributos. Mas eles precisam estar ali. Podem ser complementados com outros recursos, mudada sua localização e museografia, mas eles são imprescindíveis.

A variedade como atributo valorizado pelos visitantes evidencia também o prazer por encontrar uma multiplicidade de formas raras, curiosas, semelhantes ou não atuais. A territorialidade/nacionalidade sustentada pelos princípios norteadores do Museu e agraciada pelos visitantes aparece como um valor agregado aos objetos e à própria instituição. O encontro com "o próprio" opera como um incentivo à argentinidade. Assim "*Os museus são instrumentos importantes na criação da identidade nacional"* (Hooper-Greenhill, 2000, p.25). Nitidamente, há um orgulho local pela existência desse prédio e pela possessão dessas peças que reforçam seu valor patrimonial e as (re)afirmam como um bem público.

Os visitantes do Museu percorrem as suas salas paleontológicas observando, conversando, fotografando. Buscando sentido nomeiam os objetos e constroem uma interpretação do que vêm e, assim, (re)criam a narrativa da exposição. Como afirma Hooper Greenhill *"Os processos de interpretação são complexos e ativos. A teoria construtivista de aprendizagem insiste em que as pessoas fazem as suas próprias interpretações ativas da experiência. Busca individual de significado, busca de padrões, tentativa de dar significado a sua experiência. Através das ciências humanas e sociais se reconhece que não existe conhecimento fora do sujeito que conhece - que o conhecimento surge do significado que cada indivíduo outorga às experiências que vivencia.*" Mas essa mesma autora lembra que "*As interpretações pessoais se constroem nos marcos sociais e culturais"* (Hooper Greenhill , 2000, p.118).

Assim, a construção de sentido na exposição fica sempre por conta daquele que a visita. Porém, é tarefa da instituição recuperar o olhar de seus visitantes, repensar suas exposições de modo a colaborar com o processo de aprendizagem a longo prazo, e do qual as visitas aos museus também estão envolvidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa foi possível acompanhar como desde o seu início o *Museo de La Plata* constituiu-se como um museu de História Natural baseado nos pressupostos evolucionistas que ganharam espaço na ciência em fins de século XIX. Nessa perspectiva seu fundador, Francisco Pascasio Moreno, planejou um museu que estava na vanguarda das idéias científicas e das propostas museográficas da época. A riqueza fóssil do território contribuiu para a conformação de uma valiosa coleção paleontológica que legitimava o discurso sobre a antiguidade e riqueza de uma nação em consolidação. Assim, as exposições paleontológicas foram se nutrindo de uma coleção que crescia com coletas, doações e intercâmbios procurando respeitar os princípios norteadores fundacionais. Evolução e nacionalidade/territorialidade seriam desde então os eixos sobre os quais a instituição montaria sua narrativa.

Como outros museus de História Natural, o *Museo de La Plata* foi organizado em departamentos disciplinares que funcionam – ainda hoje – com uma estrutura hierárquica. Desde os primeiros anos de existência da instituição foram os chefes de departamento os responsáveis por cuidar da pesquisa e das exposições de sua área. Foi-se consolidando, assim, um modelo de comunicação –interno e com o público– que responde a uma estrutura basicamente linearfreqüente nos espaços museais. As linhas de pesquisa de cada seção – ou departamento, segundo a época – foram delimitadas em função dos interesses, das experiências prévias dos pesquisadores que assumiam cargos decisórios na instituição, das possibilidades de viagens e das coletas de campo. Na área paleontológica, o maior destaque foi dado aos vertebrados, em particular aos mamíferos sul-americanos, abundantes nos terrenos pampeanos e patagônicos e que marcaram a diferenciação da história fóssil da América do Sul. Consolidou-se, assim, uma área de pesquisa sobressalente no Museu cuja valiosa coleção ganhou fama internacional e é salientada até hoje pela instituição como única no mundo. Essas coleções caracterizaram o Museu também nas suas exposições – e em outros canais de comunicação – ganhando proeminência perante a outros grupos e coleções.

As enormes salas do Museu acabaram ficando insuficientes para expor as sempre crescentes coleções que ocupavam os depósitos subterrâneos do prédio, e os grandes esqueletos montados se fixaram nas salas que ocupavam e nas quais já tinham um lugar garantido. Através de vitrinas especialmente preparadas para guardar peças fora da visão do público – com gavetas ou com áreas fechadas –, as exposições tiveram desde os primeiros tempos a dupla função de

depósito e de exposição. Assim, se a enorme fileira de carapaças e esqueletos de gliptodontes que ocupou a sala curva por mais de 90 anos foi uma manifestação da riqueza do território, ela também evidenciou a falta de renovação museográfica e o escasso espaço nos depósitos. Tamanho, autenticidade, antiguidade, diversidade e nacionalidade/territorialidade foram se conjugando nas salas, tecendo o discurso institucional e atraindo o público e os especialistas.

Na procura de uma melhor representação cronológica da história da vida na Terra, o Mesozóico ganhou espaço nas salas e reuniu os dinossauros até então dispersos. Paralelamente a essa reforma, o Museu começou a fazer uso desses répteis nos seus materiais promocionais, aproveitando e reforçando a dinomania dos anos de 1990. Uma conjunção museográfica e de resposta institucional à demanda do público foi mudando o foco dos megamamíferos sul-americanos para os dinossauros. No contexto de auge mediático dos dinossauros na Argentina, essa nova montagem museográfica teve uma forte influência na imagem do Museu reforçada por outros canais institucionais que promoveram o Museu com atividades ligadas aos dinossauros. A imagem da instituição começou a ficar mais ligada a esses répteis que já ocupavam uma posição de destaque na representação do passado em diversas mídias. A associação do Museu com os dinossauros também se vê hoje reforçada na imprensa local depois da recente relocalização do *Diplodocus* em uma área de maior destaque.

Mas ao considerarmos o olhar dos visitantes nesta pesquisa nota-se que essa associação acaba interferindo com a proposta narrativa da instituição. Assim, reformulações museográficas e decisões de marketing institucional parecem incidir na experiência educativa pretendida. Essa consideração do olhar do visitante é destacada neste trabalho exploratório por inserir-se no campo das pesquisas de público**.**Os estudos de público em museus, em expansão nas últimas décadas, vêm fornecendo um novo olhar sobre a experiência dos visitantes. Essas pesquisas abrem um campo a ser aprofundado de modo a permitir o entendimento, o melhoramento e o relacionamento destas instituições com a sociedade que as sustenta, outorgando-lhes sentido. Em seu caráter público, os museus levam implícita a missão de atender e de serem úteis a seus visitantes. Porém, como já foi aqui explicitado, essas instituições outorgaram um papel passivo a seus públicos, relegando-os a uma função de meros espectadores. No dizer de Lopes (1997a, p.3), "*Nossos museus, em sua maioria estão ainda longe de assumirem a visão de que o público tem um papel construtivo a desempenhar na produção do conhecimento, seja em aspectos conteudísticos, museológicos, museográficos ou mesmo nas atividades educativas"*.

No mundo da comunicação museal existe uma tentativa de reverter essa tendência e de outorgar ao público um papel mais ativo. A consideração do público como sujeito do processo museológico muda a perspectiva da qual pensar os museus e planejar as suas exposições. Essa nova perspectiva sobre a necessidade de consolidar novos modelos comunicacionais na aplicação de um modelo de interação na análise museológica, propõe um desafio para os museus e desloca-os de seu tradicional papel de emissores. A construção do diálogo entre a instituição e o visitante está em jogo. Nesse diálogo se (re)significam as mensagens e a comunicação ganha em complexidade.

Mas a disseminação desse novo olhar é um processo lento que precisa remover caminhos teóricos e práticas consolidadas. Na Argentina, essa perspectiva de renovação aparece ainda distante. Os museus parecem mais preocupados com os problemas de preservação patrimonial e em cuidar de sua própria subsistência num contexto de carência de políticas públicas de apoio. Os públicos dos museus argentinos são ainda pouco conhecidos e menos ainda se sabe sobre suas motivações, expectativas e leitura de exposições. O *Museo de La Plata,* aqui analisado, não escapa a essas considerações. Assim, no momento de refletir sobre os processos museais também há uma falta de parâmetros e experiências – ao menos sistematizadas e difundidas – que possam atuar como referentes locais e pontos de comparação. O maior desenvolvimento desta área no Brasil oferece uma perspectiva prometedora para a construção de parâmetros em realidades mais próximas que as provenientes do mundo anglo-saxão, dotado já de uma vasta bibliografia e experiência no assunto.

Com base nesta pesquisa é possível afirmar que o *Museo de La Plata* é um museu de alta visitação para os – escassos – padrões nacionais e parece convocar um público instruído que o procura como um espaço de lazer-educativo-familiar. O Museu se revela, assim, como um espaço de interação social mais que como um espaço de contemplação. Como espaço educativo de livre escolha, o museu permite uma experiência autônoma onde a exposição é o principal meio de comunicação que oferece ao visitante uma diversidade de possibilidades de interação. A novidade e a curiosidade conduzem o visitante a sentir, pensar, maravilhar-se, comentar, brincar, explicar, mexer, lembrar e comparar, construindo sua própria experiência museal. Esta se insere em um processo de aprendizagem a longo prazo e que foi aqui analisado no marco do modelo contextual de aprendizagem. O melhor entendimento da relação educação-lazer representa também um

desafio ao Museu, já que ele precisa se aproximar dessa motivação ao pensar e desenhar suas propostas e atividades.

Como já destacado no primeiro capítulo, as interações sociais nos ambientes museais estão sendo objeto de pesquisa em muitas instituições. Esta perspectiva oferece um enorme campo para aprofundar seu estudo no *Museo de La Plata.* Visto que esta instituição aparece como um espaço de importante visitação familiar, ela poderia ser um ambiente propício para indagar os papéis assumidos pelos distintos atores nessas interações. Também cabe refletir como e quanto a museografia atual acompanha, promove e facilita essas interações. A utilização dos espaços expositivos pelos distintos públicos apresenta um interessante campo de estudo para aplicar no (re)desenho de exposições. Por enquanto, a apreciação dos adolescentes e da terceira idade permanece desconhecida, mas para o caso de jovens e adultos percebeu-se na pesquisa que os problemas de ambientação da exibição interferem na apreciação das idéias que o Museu tenta transmitir e tiram a atenção da proposta conceitual da exibição, alimentando uma experiência museal negativa. Por sua vez, as crianças, fascinadas pelos objetos, parecem não perceber esses condicionantes físicos. Essa diferença de percepção apresenta um problema de desenho a ser resolvido para a construção de um espaço educativo agradável e confortável para todos. Assim, outras características museográficas que se revelam problemáticas – tipo de textos, comprimento, desenho e cores das vitrinas, altura dos exibidores, sinalização, temperatura, iluminação, limpeza e segurança – precisam ser consideradas.

São várias as pesquisas que poderiam ajudar a analisar a relação dos públicos do Museu com a instituição e, não menos importante, a necessidade de indagar quais seus públicos potenciais. As reiterações generacionais da visitação permitiriam explorar as memórias das visitas e analisar a importância de esta experiência museal num estudo a longo prazo. Também o registro documental que os visitantes fazem das exposições abrem uma possibilidade de pesquisa interessante, perspectiv ajá indagda em museus de tipo comunitário O olhar do público e a reprodução da memória da visita através dos documentos fotográficos podem ser analisados a partir dessa prática. Considerando a importância do Museu na cidade seria possível abrir um registro histórico comunitário de fotografias que poderia servir para indagar os olhares de outras épocas e nutrir o acervo fotográfico da institução. Essas indagações dariam luz ao aproveitamento da visita de distintas faixas etárias e permitiria também colaborar no desenho de propostas museográfica e programas acordes aos interesses dos distintos grupos.

O Museu evidencia ser um patrimônio valioso para a comunidade e um símbolo da sua cidade, promovido como uma atração turística e cujo renome alcança um nível internacional, ancorado em um reconhecimento à instituição nutrido pela própria propaganda e pela mídia local. O pertencimento à *Universidade Nacional de La Plata* pode estar reforçando esse *status* social da instituição, característica que, entretanto, não foi especialmente destacada nos materiais aqui pesquisados. O Museu parece ser identificado como centro de referência do saber e como um espaço de aprendizagem, mas dissociado de sua histórica – e controvertida – ligação à *Facultad*. aspecto que, possivelmente, permanece ignorado por boa parte de seus visitantes. Mas a valorização da instituição vai além de seus objetos, exposições e inserção institucional. O Museu tem um reconhecimento social próprio que o diferencia dos outros museus ligados à mesma Universidade. A sua história, sua presença imponente e a atração de sua temática complementam sua fama e lotam as suas salas.

Nas salas paleontológicas os não especialista têm acesso a um passado materialmente inatingível para além dos espaços museais assim o Museu oferece uma oportunidade única de encontro com os objetos e os apresenta como provas incontestáveis da evolução biológica. Mas o Museu constrói uma narrativa sobre o passado que parece proporcionar aos visitantes poucos instrumentos de interpretação dos processos e do tempo envolvido nessa história. A diversidade e as relações ecológicas do passado são expressadas na exposição pelas reconstruções ambientais que, em geral, apresentam uma idéia reducionista e uma simplificada reconstrução da temporalidade. Essas imagens também carregam o problema de tentarem ser realistas. Tal como afirma Rudwick: "*É fácil dar por certas as cenas dos tempos profundos. Mas elas envolvem uma construção conceitual e material muito peculiar. Seu estilo realista nos convida a imaginar que estamos vendo o passado com nossos próprios olhos, sem questionamentos, como se fosse uma máquina do tempo"* (1992, p.vii). Essas imagens acabam dando às reconstruções o valor do autêntico e mexem com um dos atributos básicos dos museus. A ilusão do encontro com o passado "tal como ele foi" se vê reforçada, assim, a partir das propostas museográficas.

No meu entender cabe ao Museu esclarecer seu papel de intérprete, explicitando a forma de trabalho das ciências em que baseia a sua narrativa. Apresentado-se a ciência como um processo fechado, um produto pronto e livre de discussões o público termina excluído da prática científica. "*Talvez o real desafio para os museus de ciências seja apresentar a ciência como uma coleção de processos, não como uma série de produtos. Fazê-lo não será simples, mas a*

controvérsia e o debate são excitantes, e as exposições que as apresentem poderiam ser tão excitantes quanto robôs de dinossauros. Porém, se um museu vai adotar com sucesso esse modelo de ciência de "processos e não de produtos", suas exposições devem reconhecer de forma explícita que os museus de História Natural são em si mesmos, parte desses processos científicos – suas exposições constituem um produto de debate semelhante a qualquer outro conhecimento científico.", propõe Endersby (1997, p.203).

De uma perspectiva comunicacional, as exposições do Museu são interpretadas aqui como espaços de diálogo entre a narrativa institucional e a leitura dos visitantes. Acontece ali um encontro com o antigo, o nacional, o autêntico, o grande e o diverso. Esses atributos do Museu e de seus objetos merecem destaque da própria instituição, seja no discurso expositivo ou na apresentação de si mesmo que o Museu faz através dos mediadores e dos distintos canais de difusão de sua proposta. São esses mesmos atributos que atraem e admiram os visitantes, e é na sua interação que conformam uma visão do passado.

Porém, há interferências e desencontros nesse diálogo provocados pelos problemas museográficos que precisam de uma maior atenção por parte da instituição. Há reiteradas reclamações do público adulto sobre problemas do contexto físico, pois eles diferenciam claramente os objetos expostos da proposta museográfica em que estão inseridos. Essa dissociação afeta negativamente a experiência museal, produzindo desconforto físico e emocional. Pelo contrário, o cuidado com a museografia e a atualização de sua proposta – como ocorrido especialmente na última reforma da Sala III (Sala da Terra) – é valorizada pelos visitantes. Considerando as necessidades de reformulação permanente de um grande prédio como o Museu é necessário recomendar a realização de planos integrais nos quais inserir as reformas. Evitariam-se, assim, os problemas derivados de ações não planificadas que acabam afetando a proposta do Museu e, portanto, a vivência dos visitantes.

Considerando que a experiência museal e a aprendizagem em museus, no sentido de Falk e Dierking (1992), é o produto de uma multiplicidade de fatores, torna-se necessário compreender a complexidade da visita ao Museu. É possível afirmar que durante muitos anos – e ainda nas reformulações mais recentes – o Museu não considerou essa perspectiva de forma integral. As reformas das salas paleontológicas analisadas nesta pesquisa responderam mais à preocupação com as mensagens expositivas e à conservação de suas peças do que as necessidades dos visitantes. Também durante longos anos as exposições ficaram detidas no tempo, desatualizando-

se da prática científica e dos interesses dos seus visitantes. Essa prática foi afastando o discurso expositivo da leitura dos seus públicos. Ainda existindo a preocupação com o visitante na perspectiva de alguns atores das reformas, a própria voz dos visitantes era praticamente desconhecida. As remodelações e os planos de reforma foram feitos com o intuito de apenas expor as provas da existência de vidas passadas a partir de um ponto de vista evolutivo e que respeitasse a proposta de seu fundador. Nesse desconhecimento não houve possibilidade de avaliar o impacto das reformas com o público, e, como visto, essas levaram --em parte-- a uma imagem distorcida da narrativa que o Museu se propunha apresentar.

Inclusive as duas últimas reformas que marcaram, a meu ver, uma mudança na forma de conceber as exposições através de um processo mais democrático e interdisciplinar, não consideraram o público na sua concepção. Face à possibilidade – e à necessidade – de enfrentar novas remodelações das exposições cabe salientar aqui a recomendação de procurar uma leitura mais completa da experiência dos visitantes para, a partir de então, gerar uma mudança mais acorde às demandas e expectativas dos visitantes. Aprofundar-se na leitura das propostas expositivas atuais é um caminho em que se insere esta pesquisa e que acredito servirá de insumo para futuras reformas.

Os conhecimentos e representações prévias dos visitantes apareceram nesta pesquisa como elementos de forte influência na leitura das exposições. Percebeu-se neste trabalho que para desenhar novas exposições deve-se levar em consideração a associação do público com formas conhecidas e familiares. Destaquei aqui especialmente a associação megamamíferos-dinossauros, mas provavelmente outras associações do tipo estejam acontecendo nas exposições, desvirtuando a narrativa proposta. Aprofundar-se nessas imagens constitui um desafio para a instituição caso ela deseje reformular suas exposições de modo a contribuir para uma melhor compreensão da interpretação da história da vida na Terra.

Com base no analisado nesta pesquisa pode-se afirmar que a construção das narrativas das exposições feitas apenas a partir do olhar dos curadores e especialistas acaba interferindo no diálogo museal. O papel que os idealizadores das exposições dão para suas próprias concepções acaba sendo determinante na comunicação. O risco dos especialistas é montar exposições que apenas possam ser lidas por outros especialistas, deixando de lado os públicos que não compartilham destas representações. Essa tendência, dominante nos museus, é criticada por Roschelle que afirma: "*Mas, conforme a minha experiência, os museus não enfrentam esse*

desafio; em lugar de reconhecer e trabalhar do ponto de vista do aprendiz, os museus apresentam um ponto de vista extremadamente profissional. Com bastante freqüência as exposições parecem assumir que uma boa apresentação fará que os conceitos subjacentes sejam óbvios e, portanto, oferecem pouco ou nenhum recurso. No entanto, eu considero as exposições pouco experientes e que levam à confusão, são frustrantes, inacessíveis, incompreensíveis, misteriosas, opacas, estranhas ou demasiado exóticas. Com muita freqüência os museus descuidam a natureza das visitas e eu acho que a interação acaba sendo incomodada e difícil" (1995, p.21) .

A presença de profissionais da área museológica, de educadores e comunicadores numa equipe interdisciplinar atuando no *design* das exposições pode evitar a sobrevalorização do olhar dos especialistas. Como visto, essa não é a tradição do *Museo de La Plata*. Mas acho que as experiências de planejamento museográfico que se vivenciaram nas últimas reformas podem contribuir a uma reflexão dessa prática institucional. A mudança do modelo autocrático para um modelo de trabalho em equipe quebrou a proposta hierárquica dominante e propôs uma reestruturação dos espaços disciplinares da exposição em áreas temáticas conjuntas. Há também um interesse no olhar do público e que começa a se incrementar, podendo favorecer a geração de propostas mais democráticas e interdisciplinares. Um novo papel para o público pode ter lugar nessa perspectiva renovada.

Um outro desafio que enfrenta o Museu é o de oferecer uma diversidade de alternativas às exposições. Essa é também uma tendência nos museus que tiram o foco das exposições como sua principal mídia Desde o começo do século XX, o *Museo de La Plata* tem trilhado um caminho nessa direção através de ofertas externas à instituiçãoe práticas de extensão. Mas essa se apresenta como uma opção que ainda necessita ser mais explorada e incorporada à política comunicacional da instituição, podendo oferecer uma solução rápida – e mais econômica – aos problemas de atualização. Não se trata de deixar a exposição de lado, mas de complementá-la e discutí-la com suportes renováveis ou em outros espaços, sejam esses reais ou virtuais.

Finalizando, para poder pensar o *Museo de La Plata* numa perspectiva mais acorde com os modelos contemporâneos de comunicação museológica, será imprescindível aprofundar-se sobre o conhecimento de seus públicos. Mas (re)pensar o papel dado pela instituição a seus públicos é, também, refletir sobre o papel que o Museu tem na sociedade atual. Nesse sentido concordo com Cury (2005, p.15) quando afirma: "*A área de comunicação museológica entende que a*

participação no processo de (re)significação cultural é um pleno direito a cidadania, entendimento que situa o público como agente, ator, sujeito participante e criativo do processo de comunicação no museu e indivíduo exercendo a cidadania". Nesta perspectiva posso considerar esta pesquisa como um desafio contínuo que precisa ser aprofundando. A intenção não é dar respostas, mas antes levantar inquietações e, em especial, lembrar do papel dos públicos nos museus refletindo qual o sentido destas instituições sem seus visitantes. Talvez seja apenas um monólogo sem sentido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALMEIDA, A.M. Estudos de público: a avaliação de exposição como instrumento para compreender um processo de comunicação. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, v.5, p.325-334.1995.

_____. (Coord.) **Avaliações da exposição Lasar Segall:** construção e poética de uma obra e de sua ação educativa. São Paulo: Museo Lasar Segall, 2001. Relatório General.

_____. Educação como produto: quem está comprando? Contribuição para o documento conjunto do CECA-Brasil. Conferência Nairobi, 2002. **Boletim CECA-Brasil**, n.1, 2002. Disponível em: < http:// www.icom.org.br/CECA/bc021b1.htm>. Acesso em: 14 fev. 2003.

_____. Os visitantes do Museu Paulista: um estudo comparativo com os visitantes da Pinacoteca do Estado e do Museu de Zoologia. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo, v. 12, p. 269-306. 2004.

_____. O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos.** Rio de Janeiro, Brasil, v. 12, , p. 31-53, 2005. (Museus e Ciências. Suplemento).

ALMEIDA, A.M.; LOPES, M.M. Modelos de Comunicação aplicados aos estudos de públicos de museus. **Revista Ciências Humanas**, Taubaté, v. 9, n. 2, p.137-145, jul-dez 2003.

ALTAMIRANO, C. *et al.*. **El Museo y su público.** [s.d]. Disponível em: < http://www.naya.org.ar/articulos/museologia03.htm> . Acesso em: 25 nov. 2004. Não paginado.

AMETRANO, S.; BERMUDEZ, A.; DELPINO, D. † Dr. Mario Egidio Teruggi: Profesor Emérito UNLP (1919 - 2002**). Rev. Asoc. Geol. Argent.**, v.58, n.1, p.130-131, marzo 2003.

AMEGHINO, F. Los museos de historia natural**. Revista Argentina de Historia Natural,** v.1,n.2, p.113-4, abr. 1891.

AMETRANO, S. Secretaria de Extensión Universitaria, FCNyM. Release de prensa dirigido ao Sr. Mariano De Veglia, Diario La Nación, Suplemento La Plata. 22 abr. 1992.

ASENSIO, M.; POL, E. Cuando la mente va al museo, Un enfoque cognitivo- receptivo de los estudios de público. In: JORNADAS ESTATALES DEAC, 9, 1996. Jaén. **Actas….** 1996. (Material mimeografado).

AUSTRALIAN MUSEUM. Audience Research Centre**. Exhibition evaluation**. Disponível em: < www. amonline.au/amarc/pdf> . Acesso em : 29 nov. 2004.

BAILEY, E. **Review of selected references from literature search on field trips**. School group visits to museums.1999. Disponível em: <www. asct.org/resource/education> . Acesso em: 15 dez. 2004.

BARRY, A. On interactivity: consumers, citizens and culture. In: MACDONALD, S. (Ed.). **The politics of display:** museums, science, culture. London:Routledge,1998. p. 98-117.

BAUER, C. **Carta enviada a Amalia Lacroze de Fortabat.** Nota No. 158. 30 abril 1991. (Copia).

_____. **Carta enviada a *Ford Fundation*.** 7 mayo 1991a. (Copia).

_____. **Carta enviada a Terence Todman**, embajador USA.7 mayo 1991b.(Copia).

BELCHER, M. **Exhibitions in museums.** London: Leicester University Press, 1991.

_____. Communicating through museum exhibitions. In: THOMPSON, J. (Ed.) **Manual of Curatorship**: a guide to museum practice. 2 ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1992. p.549-659.

BERTOLLETTI, J.J.; MORAES,R.; ALMEIDA,L.S. **Da interação à interatividade.** Porto Alegre: UBEA/PUCRS, n.4, abr. 2004. Publicação especial (Divulgações do Museu de Ciência e Tecnologia).

BITGOOD, S. What do we know about school field trips? In: ASTC. **What research says about learning in science museums?** v.2, 1993.p.12-16.

BITGOOD, S.; SHETTEL,H. An overview of visitor studies. **Journal of Museum Education**, p.6-10, fall 1996.

BOSCÀ Y CASANOVES, E. ; BOSCÁ Y SEYTRE, A. Los museos nacionales de Buenos Aires y La Plata. **Anales de la Junta para ampliación de estudios é investigaciones científicas**, p.24-45, 1911.Tomo VIII.

BONDESIO, P. Cien años de Paleontología en el Museo de La Plata. In: MUSEO DE LA PLATA. **Obra del Centenario del Museo de La Plata,** 1977. p.75-87. Tomo I.

BORUM, M. Naive Notions and the design of science museum exhibits. In: ASTC, **What research says about learning in Science Museum?** Washington DC: ASCT, 1990. v.1, p.1-3.

_____. The exhibit as educator: assessing the impact. **Journal of Museum Education**, v.17, n.3, p.13-14, fall 1992.

BORUM, M.; CLEGHORN, A.; GARFIELD, C. Family learning in museums: a bibliographic review. **Curator**, v. 38, n.4, p. 262- 270, 1995.

CABRERA, L.L.O. Los museos de historia natural en el siglo XIX: templos, laboratorios y teatros de la naturaleza. **Arbor,** CLXIII, 643-644, p. 409-423, jul.- agosto 1999.

CANCLINI, N.G. **La investigación sobre público:** base de la educación en los museos. In: SEMINARIO INTERNACIONAL "MUSEOS Y EDUCACIÓN", ICOM, marzo 1985. Guadalajara: Escuela Nacional de Antropología e Historia. División Estudios Superiores, 1985. (Material mimeografado).

CARVALHO, I. **Cuestionario:** Museo como un todo. [s.d]. Em anexo carta Pascual,R, 25 oct. 1995

_____.Transformative education: a potential role for Latin American museums. **Journal of Museum Education**, v.21, n.2, p.17-21, 1996.

_____. **Carta para Directores de los Departamentos involucrados con la reforma de la sala curva:** Departamentos de Invertebrados, Paleontología Vertebrados y Paleobotánica. 19 jun. 1997a . (Material mimeografado) .

_____. **Proyecto para YPF.** 19 jun. 1997b. (Material mimeografado).

CASTILLA, A. **Una política cultural para los museos en la Argentina.** 2003. Disponível em: <http:/www.cultura.gov.ar/proyectos/política_museos.htm>. Acessso em: 7 out. 2005

CAZELLI, S. *et al.*. Tendências Pedagógicas das Exposições de um Museu de Ciências .In: GUIMARÃES, V.F ; DA SILVA, G.A. (Org.) Implantação de centros e museus de ciência. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.

CAZELLI, S. *et al.* Educação e comunicação em Museus de Ciência: aspectos históricos, pesquisa e prática. In: GOUVÊA, G., MARANDINO, M., LEAL, M.C. (Orgs.). **Educação e Museu:** a construção social do caráter educativo dos museus de ciência. Rio de Janeiro: Access Editora, 2003a. p.83- 106.

CINGOLANI, C. Presentación de la obra. In: MUSEO DE LA PLATA. **Obra del Centenario del Museo de La Plata,** Tomo I, 1977. p.1-2.

CIONE, A.L.; TONNI, E.P. Bioestratigrafía y cronología del Cenozoico superior de la región pampeana. In: ALBERDI, M.T., LEONE, G.; TONNI, E.P. **Evolución biológica y climática de la región pampeana durante los últimos cinco millones de anos.** Un ensayo de correlación con el mediterráneo occidental. Monografías. Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales. Consejo Superior de Investigaciones científicas, 1995.p.47-74.

CHONG, L. **Gigantes de las Pampas en Taichung**. 13 mar. 2002. Disponível em: < http://www.gio.gov.tw/info/noticia97/2002/02/p2.htm >. Acesso em: ago. 2003.

COLINVAUX, D. Aprender...no museu? Travessias em direção ao conhecimento. **Boletim CECA-Brasil,** n.1, 2002.

CORIA, R. ; SALGADO, L. Los dinosaurios de Ameghino. In: VIZCAINO,S.F (Ed.). **Obra de los hermanos Ameghino.** SIMPOSIO.JORNADAS ARGENTINAS DE PALEONTOLOGIA

VERTEBRADOS, 15, 2000, p.43-49. (Publicación especial de la Universidad Nacional de Luján. Dpto. Cs. Básicas).

COUSILLAS, A.M. **Los estudios de visitantes a museos:** fundamentos generales y principales tendencias. Buenos Aires, 24 agosto, 1997. Disponível em: < www. naya.org.ar>. Acesso em: 15 out. 2003.

COXALL, H. How language means, an alternative view of museums text. In: KAVANAGH, G. (Ed.) **Museum languages: objects and texts.** London: Leicester University Press, 1996. p.83-99.

CURY, M.X. **Exposiçaõ: análise metodológica do processo de concepção ,montagem e avaliação**. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo 1999.

_____. (Coord.) **Estudo sobre Centros e Museus de Ciências**: Subsídios para una política de apoio. São Paulo: VITAE, 2000.

_____. O projeto museológico da exposição Brasil 50 mil anos. In: CURY,M.X (Coord). **Exposição e educação, propostas e compromissos**. Resumos do encontro de Profissionais de Museus. A comunicação em questão. São Paulo/Brasília:MAE, AMAE, 2003. p.45-60.

_____. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. São Paulo, 2005. 351p. Tesis de Doutorado em Comunicação. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

DELUCHI, G.; JULIANELLO, A.; CORREA, R. Los espacios verdes y el arbolado urbano en el área de La Plata. III. Gimnospermas del Observatorio Astronómico. **Museo**, v.1, n.3, p.74-80, jun. 1994 .

DEPARTAMENTO DE MUSEOLOGÍA. *Pre-proyecto****: guión tentativo-5. [s.d] (Material mimeografado).***

DEPARTAMENTO DE MUSEOGRAFIA. **Pre-proyecto**. [s.d.] (Material mimeografado).

_____. **Proyecto remodelación de las Salas II, III, IV,V.** Breve informativo. La Plata, 30 abr. 1997. (Material mimeografado) .

_____. **Sala I "Evolución".** Propuesta presentada por la Dra. Estela Lopretto. Guión tentativo. 7 mayo 1997. (Material mimeografado) .

_____. **Sala de Evolución.** Reunión con Dra. Lopretto. Guión tentativo 1ª parte. jun. 1996. (Material mimeografado) .

_____. **Sala de la vida en el Mezosoico.** 15 jun. 1998. (Material mimeografado) .

_____. **Relatório** dos meses de maio e junho. 22 mayo 1997. (Material mimeografado).

DE SANTIS, L. El Museo de La Plata. In: MUSEO DE LA PLATA. **Obra del Centenario del Museo de La Plata.** Tomo I, 1977. p.11-22

DIERKING, L.D. Learning theory and learning styles: an overview. **Journal of Museum Education,** v.16, n. 1, p.4-6, winter 1991.

DUJOVNE, M. Museos: investigación y transferencia. In: SIMPOSIO HERMANN BURMEISTER EN CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DE SU FALLECIMIENTO, 1992,Buenos Aires. **Actas…** Buenos Aires, [s.n], 1992. p. 121-126.

EL ARGENTINO. **Colección del Doctor Frenguelli.** [S.l] 2 mayo 1964.

EL DIA. **Lo que le falta al Museo.** La Plata, 10 sept. 1964

ENDERSBY, J. The evolving museum. **Public Undestanding of science**, v.6, p.185-206,1997.

FALCÃO, D. **Padrões de interação e aprendizagem em museus de ciencias.** Dissertação de Mestrado em Educação, Gestão e Difusão em Biociências. Departamento de Bioquímica Médica do Instituto de Ciências Biomédicas da UFRJ, Rio de Janeiro, jun. 1999.

FALCÃO, D.; GILBERT, J. Método da lembrança estimulada,uma ferramenta de invetsigação sobre aprendizagem em museus de ciências. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, Brasil, v. 12, p. 93-115, 2005. (Museus e Ciências Suplemento).

FALK, J.H. Analysis of the behavior of family visitors in Natural History Museums. The National Museum of Natural History. **Curator**, v. 34, n.1.p.44-50. 1991.

_____. Assessing the impact of exhibit arragement on visitor behavior and learning. **Curator**, v.36, n.2, p.133-146, 1993.

FALK, J.H.; DIERKING, L.D. **The Museum experience**. Washington DC: Whalesback books,1992.

_____. Recalling the museum experience. **Journal of Museum Education,** p.10-13. spring/summer 1995.

_____. School field trips: assessing their long term impact. **Curator,** v.40, n.3, p.211-218. 1997.

_____. Free-choice learning: an alternative term to informal learning? **Iler Newsletter**, v.2, n1, p.2. july 1998.

_____. **Learning from Museums:** visitor experiences and the making of meaning. Maryland: Altamira Press, 2000.

FALK, J.H.; MOUSOURI, T.; COULSON, D. The effect of visitor´s agenda on museum learning. **Curator**, v. 41, n.2, p.106-120. 1998.

FALK, J.H.; STORKSDIECK, M. Learning science from museums. **Manghinhos: História, Ciência, Saúde**.Museus e Ciências. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, Brasil, v. 12, p. 117-143, 2005. (Museus e Ciências Suplemento).

FARRO, M.; PODGORNY, I. Frente a la tumba del sabio. Florentino Ameghino y la santidad laica del científico en el Plata. **Ciencia Hoy**, v.8,n. 47. p. 28-37.1998.

FEHÉR, M. Acerca del papel asignado al público por los filósofos de la ciencia. In: ORDOÑEZ, E.A. (Comp.). **La ciencia y su público:** perspectivas históricas. Madrid: CSIC, 1990.p.421-443.

FLOWER, W.H. Modern museums. In: _____. **Essays on Museums and other subjects connected with Natural History.** London: Routledge/Thoemmes Press, 1996. Edição facsimilada de 1898.

_____. Lês musées d´histoire naturelle. **Revue Scientifique**, 2e sem. 1889.(3e série), n. 13 (26e année), p.385-395, 28 sept. 1889.

_____.`**Adress by Professor W.H.Flower**´. Report of the meeting of the British Association for the Advancement of Science, London. 1890.

_____. Los museos de historia natural. **Revista del Museo de La Plata,** Tomo I, p. 2-25. 1890-1.

FORGAN, S. The architecture of display, museums, universities and objects in nineteenth-century Britain. **Hist.Sci,** xxxii,p.139-162. 1994

FORTINO, A. La política comunicacional del Perito Moreno. **Revista Museo,** v.2, n. 8, 1999.

FRANGI, J.L. Las nuevas tendencias en las exhibiciones del Museo de La Plata. In: SIMPOSIO HERMANN BURMEISTER EN CONMEMORACIÓN DEL CENTENARIO DE SU FALLECIMIENTO, 1992, Buenos Aires, **Actas…** Buenos Aires, 1992. p. 131-138.

FRENGUELLI,J. Memoria del Museo de La Plata, correspondiente a 1933. **Revista del Museo de La Plata** Tomo XXXIV, 1934.

_____.Memoria Museo de La Plata correspondiente al año 1934. **Revista del Museo de La Plata**. Sección oficial. Buenos Aires: CONI, 1935.

_____.Memoria Museo de La Plata**. Revista del Museo de La Plata**. Sección oficial.1936.

_____.Memoria Museo de La Plata. **Revista del Museo de La Plata**: 1941-1942. Sección oficial.1943.

_____.Memoria Museo de La Plata. **Revista del Museo de La Plata**: 1943. Sección oficial.. 1944.

FUNDACIÓN MUSEO DE LA PLATA**.** Francisco Pascasio Moreno. **1987-1992: 5 años de acción**. p.11.1992. (Folder institucional).

GARCIA, S. ; PODGORNY, I. Pedagogía y nacionalismo en la Argentina: lo internacional y lo local en la institucionalización de la enseñanza de la arqueología. **Trabajos de Prehistoria**, v.58, n. 2, p. 9-26. 2001.

GASPAR, A. **Museus e centros de ciências**: conceituação e proposta de um referencial teórico. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo,1993.

GOBIERNO PROVINCIA DE BUENOS AIRES. Museo De Ciencias Naturales De La Universidad Nacional de La Plata. **La obra de hoy que proyecta al futuro la dignidad de su historia (1888-1998).** [s.d]. (Folder institucional).

GREM (GROUPE DE RECHERCHÉ SUR LÉDUCATION ET LES MUSÉES). **Evaluation dúne exposition du musée de paleontologie et d´évolution.** Étude réalisée en 1997. Université du Québec à Montreal. September 1988.

GRIGGS, S. Perceptions of traditional and new style exhibitions at the Natural History Museum, London, **ILVS Review**, v. 1, n. 2, p.78-90. 1990.

GRIGGS, S.; ALT, M.B. Visitors to the British Museum (Natural History) in 1980 and 1981. Museum Journal, v.82, n. 3, p.149-156, Dec. 1982. In: AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS (AAM). **Visitor surveys: a user´s manual**. Washington, DC:AAM, 1990.

GOULD, S.J. **Vida maravilhosa:** o acaso na evolução e a natureza da história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Dinomania. **The New York Review of Books,** v.40, n.14, aug.12, 1993. Disponível em: < www.nybooks.com/articles/2483>. Acesso em: 15 out. 2004.

GUIMARÃES,V.F; SILVA,G.A. da. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE IMPLANTAÇÃO DE CENTROS E MUSEUS DE CIÊNCIA. Universidade Federal do Rio de Janeiro. **Anais....**Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Educação em Ciência. Rio de Janeiro. 2002.

GUIMARÃES, V.F.; SILVA,G.A. da (Orgs). **Workshop: Educação:** Museus e centros de ciência**.** Saõ Paulo: Vitae, 2003.

HEIN,G. Evaluation of museum programs and exhibits. Museum and Evaluation. **ICOM/CECA.** Denmark, p. 21-26. 1982.

_____. The constructivist museum. **Journal for Education in Museums**, n. 16, p. 21-23.1995. Disponível em: < www.gem.org.uk/hein.html>. Acesso em: 13 mar. 2004.

_____. **Learning in the Museum**. London, Routledge, 2001.

HEIN,G.; ALEXANDER, M. **Museums, places of learning**. Washignton, DC: American Association of Museums. Education Committee, 1998.

HENRIQUES, R. **Museus virtuais e cibermuseus:** A internet e os museus. 2004. Disponível em: < www. museudapessoa.net > . Acesso em: 13 oct. 2005.

HEYE, A.M. **Museu, folclore, visitante: una tentativa de perceber relações:** O Museu em perspectiva. Serie encontros e estudos 2. Ministério Cultura/ Funarte. p. 45 –50. 1996.

HIRSCHI, K.D.; SCREVEN, C.G. Effects of questions on visitor reading behavior. **ILVS Review**, v. 1, n. 1, p. 50-61.1988.

HOLLAND, W.J. **To the river Plate and back:** The narrative of a scientific mission to South America, with observations upon things seen and suggested. New York and London: G.P. Putnam's Sons, 1913.

HOOPER-GREENHILL, E. A new communication model for museums. In: KAVANAGH,G. (Ed.) **Museum languages: objects and texts.** 1st. ed. 1991.London: Leicester University Press, 1996. p. 47-62.

_____. **Los museos y sus visitantes.** Gijón: Ediciones Trea, S.L. 1998.

_____. **Museums and the interpretation of visual culture.** London: Routledge, 2000.

HOOPER-GREENHILL, E.; MOUSSOURI, T. **Researching Learning in Museums and galleries 1990-1999:** A bibliographic review. Leicester: Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester, UK, 2002. Disponível em <www.le.ac.uk/ museumstudies/ rcmg>. Acesso em: 15 sept. 2004.

ILINET**. Contextual model of learning.** 2001. Disponível em: <www.ilinet.org/ contextualmodel. htm>. Acesso em: 15 mar. 2004.

JACOBI, D.; BERGERON, A.; MALVESY, T. The popularization of plate tectonics: presenting the concepts of dynamics and time. **Public Understanding of Science.** v.5, p. 75-100, 1996.

KÖPTCKE, L. Analisando a dinâmica da relação museu-educação formal. In: MUSEU DA VIDA. **Formal-não formal na dimensão educativa do museu.** Caderno do Museu da Vida, 2001/2002. p.16-25.

_____. Observar a experiência museal: uma prática dialógica? Reflexões sobre a interferência das práticas avaliativas na percepção da experiencia museal e na (re) composição do papel do visitante. In: MUSEU DA VIDA. **Avaliação e estudos de público no Museu da Vida**.Caderno do Museu da Vida, p. 5- 42. 2003.

KORN, R. Introduction to evaluation: theory and methodology. In: BERY, N.; MAYER, S. (Orgs.) **Museum education**: history, theory and practice. Reston, Virginia: The National Art Association,1989.p.219-238.

KRAUTLER, H. Observations on semiotic aspects in the museum work of Otto Neurath: reflections on the "Bildpadagogische Schriften (writings on visual education) In: HOOPER-GREENHILL, E. (Ed) **Museum, media, message**. London:Routledge, 1995. p.59-71.

LA NACIÓN. **Memoria de gliptodonte**. Buenos Aires, 18 dic. 1966.

LANGARD, E.; TOLDO, C. El Museo y la ciudad de La Plata. In: III JORNADAS NACIONALES ENSEÑAR A TRAVÉS DE LA CIUDAD Y EL MUSEO, 2000, Mar del Plata. **Anais ....,** Mar del Plata, 2000. CD-ROM.

LAUMONIER, I**. Museo y sociedad**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (CEAL), 1993. (Los fundamentos de la ciencia del hombre).

LEHMANN-NITSCHE, R. La pretendida existencia actual del *Grypotherium*. **Revista del Museo de La Plata,** Tomo X, p.271-281. 1902.

LEINHARDT, G.; CROWLEY, K. **Objects of learning, objects of talk:** changing minds in museums, 2001. Disponível em: <www.kevincrowley.com/leinhardtcrowley.pdf.>. Acesso em: 29 nov. 2004.

LIGHTING renovation plan- Museo de Historia Natural de La Plata. Mar. 6th 1987.

LINDSAY, W.; LARKIN, N.; SMITH, N. Displaying dinosaurs at the Natural History Museum, London. **Curator,**v.39 ,n.4, p.262-279, dec.1996.

LOPES, M.M. **Museu: uma perspectiva de educação em Geologia**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas, 1988.

_____. Resta algum papel para o (a) educador(a) ou para o público nos museus? **Boletim do CECA-Brasil**. ano1, n.0, p.1-4, mar. 1997a.

_____. O **Brasil descobre a pesquisa científica:** os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo:Huitec,1997b.

_____. Nobles Rivales: estudios comparados entre el Museu Nacional de Río de Janeiro y el Museu Público de Buenos Aires. In: MONTSERRAT, M. (Comp.) **La ciencia en la Argentina entre siglos:** textos, contextos e instituciones. Buenos Aires: Manantial. p. 277-296. 2000.

_____. Viajando pelo campo e pelas coleções: aspectos de uma controvérsia paleontológica. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos,** Rio de Janeiro, v.8, p.881-897. 2001a. (Suplemento).

_____. A mesma fé e o mesmo empenho em suas missões científicas e civilizadoras os museus brasileiros e argentinos do século XIX. **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v.21, n.41, p.55-76. 2001b.

_____. Museus e educação na América Latina o modelo parisiense e os vínculos com as universidades. In: GOUVÊA, G., MARANDINO, M., LEAL, M.C. (Orgs.). **Educação e Museu:** a construção social do caráter educativo dos museus de ciência. Rio de Janeiro: Access Editora, 2003a. p.63-82.

_____. Imagens das "Ciencias dos Museus" no Brasil no século XIX. In: Sousa,C., Marques, N.; Silvera, T. **A comunicação pública da ciência.** Taubaté, SP. Cabral. Editora e Livraria Universitária. 2003b. p.25-33

LOPES, M.M.; MURRIELLO, S.E. Ciências e educação em museus no final do século XIX. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos.** Rio de Janeiro, Brasil, v. 12, p. 13-30, 2005. (Museus e Ciências. Suplemento)

LOPES, M.M.; PODGORNY, I. The shaping of Latin American Museums of Natural History, 1850-1990. In: ROY MACLEOD (Ed.) **Osiris:** Nature and empire: Science and the colonial enterprise, New York, 2nd series, p. 108-118. 2000.

LUDKE, M.; ANDRÉ, M**. Pesquisa em educação: abordagens qualitativas.** São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1986.

LYDEKKER, R. The La Plata Museum. November 3rd, 1893. **Natural Science:** a monthly review of scientific progress. London: Macmillan & Co., v. 4, Jan-June 1894.

MAGARIÑOS, J. **El museo como acto comunicativo.**[s.d]. Disponible em: < http:// go.to/ museo-semiotica>. Acesso em:15 mar. 2004.

MARANDINO, M. **O conhecimento biológico nas exposições de museus de ciências:** análise do processo de construção do discurso expositivo. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. *et al.* A educação não formal e a divulgação científica:o que pensa quem faz? In: IV ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM EDUCAÇÃO EM CIÊNCIAS (ENPEC), 2003, Bauru,SP. **Atas...**Porto Alegre:[s.n],2004**.**CD-ROM.

_____. *et al*. Estudo do processo de transposição museográfica em exposições do MAST. In: GOUVÊA, G.; MARANDINO, M., LEAL, M.C. **Educação e Museu**: A construção social do caráter educativo dos museus de ciência. Rio de Janeiro:Access Editora, 2003. p.161-184.

MARTINI, J.X. Presentación. In: **Lo público y lo privado en la gestión de museos:** alternativas institucionales para la gestión de museos. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes; Fundación Antorchas; Fondo de Cultura Económica ,1999.

MACDONALD, S.; SILVERSTONE, R. Science on display: the representation of scientific controversy in museum exhibitions. **Public Understanding of Science,**v.1. p.69-87. 1992.

MACDONALD, S. Un noveau "corps des visiteurs": musées et changements culturels. **Publics et musées**, n.3, p.13-27, jun.1993.

MCLEAN, K. **Planning for people in museum exhibitions.** Washington, DC: Association of Science-Technology Centers, 2001.

MCMANUS, P. Watch your language! People do read labels. In: ASTC. **What research says about learning in science museums?** v.1, p.4-6.1990.

_____. Museum visitor research: a critical overview**. Journal of Education in Museums**, v.12, p.4-8, 1991.

_____. Topics in Museums and science education. **Studies in Science Education,** v.20, p.157-182, 1992.

_____. Frames of reference: changes in evaluative attitudes to visitors. **Journal of Museum Education,** p. 3-5, fall 1996.

MILES, R.S. Museum audiences. **The international Journal of Museum Manangement and Curatorship,** v.5, p. 73-80, 1986.

_____. Exhibit evaluation in the British Museum (Natural History). **ILVS Review**, n.1, v.1, p.24-33, fall 1988.

MILES, R. **Carta a Jorge Frangi.** 10 abr.1991.

MITCHELL, W.J.T. **The last dinosaur book.** University of Chicago Press, 1998. Disponível em: < www.press.vchicago.edu/Misc/Chicago/532046.html.> . Acesso em: 15 abr. 2003.

MORENO, F.P. **El Museo de La Plata:** Rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo. Revista del Museo de La Plata, p. 28-55. 1890-1a. Tomo I.

_____. Notas sobre la paleontología de la República Argentina. La Plata, Abril 15 de 1891. **Revista del Museo de La Plata**, 1890-1b. Tomo I. Não paginado.

_____. CARTA Ministro de Obras Públicas, Dr. D.Emilio Freís. La Plata, jun.1896. In: **Memoria Museo de La Plata:** 1895-1896. La Plata: Talleres de Publicaciones del Museo, p.3-25, 1896.

MOROSI, J.A. **Los creadores del edificio del Museo de La Plata y su obra.** La Plata: Fundación Museo de La Plata, Linta-CIC, 2004.

MORRONE, J.; FORTINO, A.D. La zoología de los animales fantásticos: Apuntes para un bestiario criptozoológico. **Revista Museo,** v.2, n.8, p.75-80, nov.1996.

MOUSSOURI, T. **A context for the development of learning outcomes in museums, libraries and archives.** Resource: The council for museums, archives and libraries. 15 jul. 2002. Dispónível em: < http://www.mla.gov.uk/documents/ insplearn_wp20030501.pdf>. Acesso em: 25 set. 2004.

MUNICIPALIDAD DE LA PLATA. **Un día en La Plata**…está a tu alcance!, [s.d].(Folder institucional).

MURRIELLO, S.E; LOPES, M.M. Paleontología en el Museo de La Plata: una mirada desde el público. **Enseñanza de las Ciencias de la Tierra**, v.12, n.3, p.260-265, 2004.

MUSEO DE CIENCIAS NATURALES. Museo de La Plata- Ciencias Naturales. [s.d]. (Folder institucional).

MUSEO DE LA PLATA. **100 años del Museo de La Plata.** [1977]. (Folder institucional).

_____. **Memoria del Museo de La Plata:** 1906. p.29-32, 1907.

_____. El logotipo del Museo. **Museo**, v.1, n.1, p.27, 1993.

_____. **Proyecto de remodelación de salas.** Idea y coordinación general Ione Carvalho, Jefe del Departamento de Museografía. La Plata, julio 1999.19 p. (Folder institucional).

_____. **Guia**. Buenos Aires: [s.n], 2000.

_____.Perito Moreno. Anecdotario. Su etapa final: 1906-1919. II Parte. Diputado nacional 1910-1913. **Museo**, v. 3, n.15, p.7-12, 2001.

_____. **La Tierra una historia de cambios**. [S.I: s.n], 2002. Catálogo.

_____.Remodelación de la Sala II del Museo. **Museo**, v.3, n.17, p.9-10, 10 nov. 2003.

_____.**Tiempo y materia:** laberintos de la evolución.[S.I: s.n], [2004].(Folder institucional).

_____.**Release de imprensa.**[S.I: s.n], [2004].(Material mimeografado).

_____. **Guia.** Buenos Aires: [s.n], 2005

_____.[**Descrição das salas**][2005]. (Folder institucional).

_____. Disponível em :< www.fcnym.unlp.edu.ar >. Acesso em 20 set. 2003.

_____. **Reseña histórica.** Museo de La Plata. .[S.I: s.n] [s.d] (Folder institucional).

MUSEUMS AND THE WEBS Disponivel em :< www.archimuseum.com>. Acesso em 23 out. 2004.

NAQVY, A.A. *et al.*. The New Delhi National Museum of Natural History. Analysis of the behavior of family visitors in Natural History Museums. **Curator**, v.34,n.1, 1991 p.51-57.

NOVAS, F.E. **Los dinosaurios de la Argentina.** Buenos Aires, 2004.

ØRMEN, T. A study of visitor attention and time used at the zoological Museum in Oslo. In: DUFRESNE-TASSÉ, C. (Org.). **Evaluation and museum education**: new trends. Québec: CECA-ICOM, 1998. p. 137-148.

PADILLA, J**.** Efectividad de los centros de ciencias. **Museolúdica,** p.21- 33, 1999.

PASCUAL, R. **Carta a Lic. Ione Carvalho.** Dpto. Museografía. 25 oct. 1995.

PLAN Estratégico Buenos Aires Futuro. s.d. Disponível em: <www:buenosaires2010. org.ar/insumos-tecnicos/indicadores/cultura/cult002.asp.>. Acesso em: 28 jan. 2005.

PEARCE, S**. Museums, objects and collections: a cultural study**. London:Leicester University, 1992.

PÉREZ GOLLÁN, J.A. Mr. Ward en Buenos Aires. **Ciencia Hoy**, v.5, n.2, p. 52-58, 1995.

PEREZ RUIZ, M.L. Construcción e investigación del patrimonio cultural: retos en los museos contemporáneos. **Alteridades**, v.8, n.16, p.95-113, 1998.

PISCITELLI, B.; ANDERSON, D. Young children´s perspectives of museum settings and experiences. **Museum Management and Curatorship,** v.19, n.3, p. 269-282, 2002.

PODGORNY, I. De razón a facultad. Ideas acerca de las funciones del Museo de La Plata entre 1880 y 1920. **Runa**, v.22, p. 89-104, 1995.

_____. Por la ciencia y por la patria. **La Ventana,** n.13, p.3-7, mayo 1997a.

_____. De la santidad laica del científico Florentino Ameghino y el espectáculo de la ciencia en la Argentina moderna. **Entrepasados**, v.1, n.13, p. 37-61, 1997b.

_____. Uma exibição científica dos Pampas. **Idéias**, Campinas, v.5, n.1, p.155-172. 1998.

_____. **Arqueología de la educación:** textos, indicios, monumentos. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología, 1999.

_____. **El argentino despertar de las faunas y de las gentes prehistóricas:** Coleccionistas, Museos y estudiosos en la Argentina entre 1880 y 1910. Buenos Aires: Eudeba. 2000a. (Libros del Rojas).

_____. Los gliptodontes en Paris: las colecciones de mamíferos fósiles pampeanos en los museos europeos del siglo XIX. In: MONTSERRAT, M. (Comp.) **La ciencia en la Argentina entre siglos**. Textos, contextos e instituciones. Manantial Buenos Aires, 2000b. p.309-327.(Cuadernos Argentinos).

_____. De la biografía del sabio, el caso de Florentino Ameghino p.65-71. In VIZCAÍNO, S. (Ed.) **Obra de los hermanos Ameghino.** Simposio. XVJORNADAS ARGENTINAS DE PALEONTOLOGÍA DE VERTEBRADOS. La Plata-Luján, Argentina. Publicación especial de la Universidad Nacional de Luján. Dpto. Cs. Básicas. 2000c.

_____. La mirada que pasa, museos, educación pública y visualización de la evidencia científica. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos.** Rio de Janeiro, Brasil, v. 12, p. 231-264, 2005. (Museus e Ciências. Suplemento).

PODGORNY, I; PLOGER,T. El largo viaje al Plata del *Diplodocus carnegii.* **Ciencia Hoy**, v. 9, n. 51, p.50-55.1999.

PONTIN, K. Evaluation of school work in the Rutland Dinosaur Gallery. In: HOOPER-GREENHILL, E. (Ed) **Museum, media, message**. London:Routledge, 1995. p.223-234

QUEIROZ, G.R.P.C *et al.*. Construindo Saberes da Mediação na Educação em Museus de Ciências: O Caso dos Mediadores do Museu de Astronomia e Ciências Afins / Brasil. **Revista da Abrapec**, v. 2, n. 2, p. 77-88, 2002.

RAMIREZ ROZZI, F; PODGORNY, I. La metamorfosis del megaterio. **Ciencia Hoy**, v.11,n.61, feb/marzo 2001. Disponível em: < www.cienciahoy.com.ar>. Acesso em: 23 sept. 2004.

RECA, M.M. Tiempo y materia: laberintos de la evolución. **Museo**, v.3, n.18, p.9-13. Noviembre,2004.

REUSSNER, E. Best practices in audience research and evaluation: Case studies of Australian and New Zealand Museums. **Visitor Studies Today**, v.Vii, Issue II, p.17-25, summer 2004.

REMODELACIÓN Sala J. Frenguelli. Reuniones 1-8 feb. – sept. 1977. (Material mimeografado).

REVISTA MUSEO. **Omar José Molina**. Anónimos colaboradores del museo. **Revista Museo,** v.1,n.6, p.98-101. nov.1995.

_____. Nuevo director del Museo Dr. Rodolfo Raffino. **Revista Museo**, v.2, n.9, junio 1997a, p.58-61.

_____. El Museo de La Plata fue declarado Monumento Histórico Nacional. **Revista Museo**, v. 2, n.10, p.61. 1997b.

RICCARDI, A.C. Pasado y presente de la División Paleontología Invertebrados. **Novedades del Museo de La Plata**, v.1, n. 6, p.52; 55. jul. 1982.

_____. Pasado y presente de la División Paleontología Invertebrados. **Novedades del Museo de La Plata**, v.1,n .7, p.62. marzo 1984.

_____. Las ideas de ciencia y naturaleza que dieron origen al Museo de La Plata. **Serie Técnica y Didáctica** n.18. La Plata: UNLP, 1992.

ROA, M.; SARDI, M. Informe sobre el análisis de las encuestas al público. dic.2002 . (Material mimeografado).

ROCHE SA**. Tiempo de sosiego**: Guía de Museos de la República Argentina. Buenos Aires, 1976.

ROSCHELLE, J**. Learning in interactive environments**: prior knowledge and new experience.1995. Disponível em:<www.exporatorium.edu/IFL/resources/museumeducation /prior knowledge.html. >. Acesso em: 2 sept. 2004.

RUDWICK, M.J.S**. Scenes from the deep time**: Early pictorial representations of the prehistoric world. Chicago: The University of Chicago Press. 1992.

RUSE, M. Cambia el conocimiento, cambian los museos. **Museum Internacional,** Paris, n.190, v .48, n.2, p.40-45. 1996

SALGADO, L.; PASQUALI, R. **Los dinosaurios de la Argentina:** una reseña sobre las principales especies conocidas y su importancia paleontológica [s.d]. Directorio de museos argentinos. Fundación YPF. Disponível em: < http://www.museosargentinos.org.ar/ articulos >. Acesso em: 23 out. 2005.

SÁNCHEZ-MORA, C.; TAGUEÑA, J. Exhibir y diseñar, ¿para quién? La visión del público en los museos de ciencia*.* **Elementos,** n. 52, p.29-35. 2003.

SARNO, A.; GRANDI, M.E.; LLORET, F**. Museos ¿Nuevos públicos o nuevas actitudes hacia sus públicos?** El museo como acto comunicativo.[s.d]. Disponível em: < www.go.to/museo-semiotica>. Acesso em: 7 dez. 2001.

SCHMILCHUCK, G. Venturas y desventuras de los estudio de público. **Cuicuilco,** v.5, n.7, p. 31-57. Agosto 1996.

SCREVEN, C.G. Uses of evaluation before, during and after exhibit design. **ILVS Review**, n.1, v.2, p.36- 66. 1990.

SCREVEN, C.G.; SHETTEL,H. Editorial. **ILVS Review**: a Journal of visitor´s behavior n.1, 1988.

SEQUEIROS, L. La invasión de los dinosaurios. Luces y sombras de la "dinomania". **Enseñanza de las Ciencias de la Tierra**, v.1, n.3, p. 141-143. 1993.

SERRELL, B. Interview with Roger Miles: head Department of public programs The Natural History Museum, London. **ILVS Review**, v1, n.2, p.109 –116, 1990.

_____. **Exhibit labels.** An interpretative approach. Walnut Creek, CA, Altamira Press.1996.

SERVICIO DE GUIAS. [**Relatório anual**]. 1995. (Material mimeografado).

SHETTEL, H. Exhibits: art form or educational medium? **Museum News,** p.149-158, Sept. 1973.

SHEETS-PYENSON, S. **Cathedrals of Science:** The Development of Colonial Natural History Museums during the Late Nineteenth Century. Montreal: McGill-Queen's Univ. Press, 1988.

SILVA, C.M.S. **Pesquisa de público em Museus e instituições abertas à visitação:** fundamentos e metodologias. Disertação de Mestrado. Escola de Comunicação, UFRJ, Rio de Janeiro. 1989.

SILVA, F.M da. **Analise das imagens geocientíficas em livros didáticos de ciências.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Geociências. UNICAMP. 2002.

SMITHSONIAN INSTITUTION. **Manual for interviewers.** Washington,DC, june 1998.

SOCIETÉ DES MUSÉES QUÉBÉCOIS**. Conozca a sus visitantes**: Guia de encuesta por sondeo. Canadá, 2001.

SOREN, B.J.; LEMELIN, N. Cyberpals/Les Cybercopains!: A Look at Online Museum Visitor Experiences Personal. **Curator**, v. 47, n. 1, p. 55-83, jan. 2004.

STUDART, D.C. Museums and families: the perceprionsand behavior of children and their families at children´s exhibits **História, Ciência, Saúde – Manguinhos.** Rio de Janeiro, Brasil, v. 12, p. 55-77, 2005. (Museu e Ciências. Suplemento).

STUDART, D.C. Famílias, exposições interativas, e ambientes motivadores em museus: o que dizem as pesquisas? In MUSEU DA VIDA. **Avaliação e estudos de público no Museu da Vida**.Caderno do Museu da Vida, p.33-42.2003.

STUDART, D.C; ALMEIDA, A.M.; VALENTE, M.E. Pesquisa de público em museus: desenvolvimento e perspectivas. In: GOUVÊA, G.; MARANDINO, M.; LEAL, M.C (Orgs.). **Educação e Museu:** A construção social do caráter educativo dos museus de ciência. Rio de Janeiro: Access Editora, 2003.p.129-157.

SWINNEY, G..N. Gas lighting in British Museums and galleries, with particular reference to the Edinburgh Museum of Science and Art. **Museum Management and Curatorship**, v. 18, n.2, p.113-143. 1999.

TAMBUSSI, C. Las aves. In: ALBERDI, M.T., LEONE, G.; TONNI, E.P. **Evolución biológica y climática de la región pampeana durante los últimos cinco millones de anos:** Un ensayo de correlación con el mediterráneo occidental. Monografías. Museo Nacional de Ciencias Naturales. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1995.p.143-162.

TAMBUSSI, C. Fororracoideos: las grandes aves carnívoras de la Patagonia de antaño. **Revista Museo**, v.2, n.11. p.61-65, Junio 1998.

TERUGGI, M. The two natural science museums of Argentina. **Museum**, v.XII, n.4, p. 244-246, 1959.

_____. **Museo de La Plata 1888-1988. Una centuria de honra**. 3.ed. La Plata: Fundación Museo de La Plata, 1994a.

_____. Editorial. **Revista Museo,** v.1, n.3, p.7, jun.1994b.

_____. "*Una rueda que no se para más*". **Relatos sobre ciencia**, n.1, p. 8-10, oct. 1994. (Entrevista concedida a Murriello,S.E.)

TIEMPO UNIVERSITARIO. **Los dinosaurios, o una historia de película**. _____., p.12. jun-jul. 1994. Entrevista à Dra. Zulma B de Gasparini.

TIRADO SEGURA, F. El efecto de la estructura de integración en la experiencia museográfica. **Revista Latinoamericana de Estudios Educativos**, v. XVII, n.2, p.79-97.1987.

TONNI, E.; CIONE, A. Florentino Ameghino. Una semblanza personal. **Revista Museo**, v.2, n.9, p. 35 e 39. Junio 1997.

TONNI, E.; CIONE, A.; BOND, M. El estudio de los vertebrados del cuaternario en la Argentina. I parte. Períodos Preameghiniano y Ameghiniano. **Revista Museo,** v.2, n.12, p;17-22, nov. 1998.

TONNI, E.; PASQUALI, R. EL estudio de los mamíferos fósiles en la Argentina. **Ciencia Hoy**, v.9, n. 53.1999.

TORRES, L. M. Memoria del Museo de La Plata correspondiente al año 1921. **Revista del Museo de La Plata**, Buenos Aires, Tomo XXVII, Tercera Serie.1923.

_____.**Memoria del Museo de La Plata**, correspondiente a los años 1922 y 1923. Buenos Aires: Coni, 1924.

_____. **Guía para visitar el Museo de La Plata**. La Plata: CONI, 1927.

_____.Memoria del Museo de La Plata correspondiente al año 1927.Buenos Aires: CONI,1928. **Revista del Museo de La Plata,** Tomo XXXI, 1928.

_____.**Memoria del Museo de La Plata**, correspondiente a los años 1928 y 1929. **Revista del Museo de La Plata.** Tomo XXXIII, Buenos Aires: CONI,1932.

TULER, S.; PRADA, M**. Las re-presentaciones del Museo de Ciencias Naturales de La Plata**. 2003. Disponível em: < http://www.archivo-semiotica.com.ar/Tuler-Prada.html>. Acesso em: 7 sept. 2005.

MINISTERIO DE EDUCACION DE LA NACION**. Memoria Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la Ciudad Eva Perón**, [S.l:s.n], 1952.

_____.**Memoria Facultad de Ciencia Naturales y Museo de la Ciudad Eva Perón,** [S.l:s.n],1953.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. **Memoria Facultad de Ciencias Naturales y Museo de La Plata** correspondiente al año 1959**.** [S.l:s.n] [1959].

_____.**Memoria Facultad de Ciencias Naturales y Museo de La Plata** correspondiente al año 1961.[S.l:s.n] [1961].

_____.**Memoria Facultad de Ciencias Naturales y Museo de La Plata** correspondiente al año1962..[S.l:s.n] [1962].

_____.**Memoria del Museo de La Plata**, 1979.[S.l:s.n] [1979].

_____.**Memoria Museo de La Plata**, 1981.[S.l:s.n] [1981].

_____.**Memoria Facultad de Ciencias Naturales**, 1982.[S.l:s.n] [1982].

_____.**El Museo desde el Diseño**, .[S.l:s.n] 1988 (Folder institucional).

_____.**Museo de La Plata:** reseña. [S.l:s.n] [s.d]. (Folder institucional).

VALENTE, M.E. **Educação em Museu**: o público de hoje no Museu de ontem. Disertação de Mestrado.Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1995.

_____. A conquista do caráter público do Museu. A construção social do caráter educativo dos museus de ciência. In: GOUVÊA, G., MARANDINO, M. LEAL, M.C. (Orgs.). **Educação e Museu**. A construção social do caráter educativo dos museus de ciência. Rio de Janeiro Access Editora, 2003. p.21-45.

VAN PRAET, M. A educação no Museu, divulgar saberes verdadeiros com coisas falsas. In: GOUVÊA, G., MARANDINO, M. LEAL, M.C. (Orgs.). **Educação e Museu**. A construção social do caráter educativo dos museus de ciência. Rio de Janeiro: Access Editora, 2003. p.47-62.

VAN PRAET, M.; DAVALLON, J.; JACOBI, D. Três olhares de além do mar: o museu como espaço de divulgação da ciência. Depoimento. Entrevistas concedidas a Sepulveda Köptcke, L. e Massarani, L. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos.** Rio de Janeiro, Brasil, v. 12, p. 349-364, 2005. (Museus e Ciências. Suplemento).

VENUGOPAL, B. Family groups inmuseums: an Indian experience. In: HOOPER-GREENHILL, E. (Ed) **Museum, media, message**. London: Routledge, 1995, p.276-280.

VIZCAÍNO, S. F. Juicio al Megaterio. **Museo**, v.3, n.16, p. 29-33, dic. 2002.

WAGENSBERG, J. O museu "total", uma ferramenta para a mudança social. **História, Ciência, Saúde – Manguinhos.** Rio de Janeiro, Brasil, v.12, p.309-321, 2005. (Museu e Ciências. Suplemento. Dossier 4º Congresso Mundial de Museus e Centros de Ciência).

WARD, H. Los Museos argentinos. Carta del profesor Henry A. Ward. **Revista del Museo de La Plata**, Tomo I, p. 145-151,1890-1.

WEIL, S.E. Beyond Big and awesome. **Museum News**, p. 40-52, nov./dec. 2003.

XANTHOUDAKI, M. A place to discover: the museum as resource for education. In: _____ (Ed.) **A place to discover:** teaching science and technology with museums. Milano: Fondazione Museo Nazionale della scienza e della tecnologia, Leonardo Da Vinci , 2002.

ZADIGROMA. Agencia di Giornalismo Scientifico. Progetti e strategie per la comunicazione della scienza.[s.d]. (Folder institucional).

ZAMPATTI, L.; TOMEO, Propuesta preliminar para la remodelación de las salas de Paleontología del Museo de La Plata. **La Plata, [2005]. (Material mimeografado). Não paginado.**

ZOLCSAK, E. **Estudo de sistemas de exposição de animais vivos através da percepção ambiental de visitantes**. Dissertação de Mestrado. Programa Pós-graduação em Ciência Ambiental, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

Documentos sonoros e audiovisuais

AMETRANO, S. **Silvia Ametrano**: depoimento. La Plata: 10 jul. 2002. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Sandra E. Murriello.

_____. Depoimento.La Plata: 30 abril 2003. 1 fita cassete (60 min.). Entrevista concedida a Sandra E. Murriello.

EN LA SALA de los dinosaurios. Unidad de Medios Audiovisuales. PLAY MUSEO. Museo de La Plata, 2002. 1 videocasete. (30 min.) VHS.

FRANGI, J. **Jorge L. Frangi:** depoimento. La Plata: 5 maio 2003. 1 cassete sonoro *(60 min.). Entrevista concedida a Sandra E. Murriello.*

LÓPEZ RUF, M. **Mónica López Ruf:** depoimento. La Plata: 19 jul. 2002. 1 cassete sonoro (60 min.). Entrevista concedida a Sandra E. Murriello.

PASCUAL, R. **Entrevista** original gravada para el programa En la sala de los dinosaurios. Unidad de Medios Audiovisuales. Museo de La Plata, 2002. 1 videocasete. (120 min.) VHS.

RECA, M.M. **Maria Marta Reca:** depoimento. La Plata: 28 jul. 2005. 1 cassete sonoro (60 min.). Entrevista concedida a Sandra E. Murriello.

RICCARDI, A. **Alberto Riccardi:** depoimento. La Plata: 29 jul. 2005. 1 cassete sonoro (60 min.). Entrevista concedida a Sandra E. Murriello.

TERUGGI, M.E. **Mario E. Teruggi:** depoimento. La Plata: 22 jul. de 2002. 1 cassete sonoro (60 min.). Entrevista concedida a Sandra E. Murriello.

ANEXOS

Quadro 1. Cronologia das autoridades do *Museo de La Plata*
Adaptado de Teruggi (1988): dados até 1994

	Período
Francisco P. Moreno	1884-1906
Samuel A. Lafone Quevedo	1906-1920
Luis María Torres	1920-1932
Augusto C. Scala	1932-1933
Ricardo Levene	1933-1934
Joaquín Frenguelli	1934-1946
Emiliano J. Mac.Donagh	1946-1949
Guillermo Wallbrecher	1950-1952
Fortunato Molfino	1952-1953
Joaquín Frenguelli	1953-1955
Tomás Suero	1955-1955
Fernando Márquez Miranda	1955-1957
Sebastián A. Guarrera	1957-1964
Mario Teruggi	1964-1966
Armando Vivante	1966-1967
Luis De Santis	1967-1967
Arturo Amos	1967-1970
Edgardo O. Rolleri	1970-1972
Humberto A. Fabris	1972-1973
Victorio Angelleli	1973-1973
Francisco Fidalgo	1973-1973
Aníbal J. Figini	1973-1974
Francisco Carnese	1974-1974
Carmelo I.C. de Ferraris	1974-1976
Luis De Santis	1976-1976
Jorge O.Kilmurray	1976-1980
Carlos Congolani	1977-1978
Sixto Coscarón	1980-1981
Víctor Mauriño	1981-1983
Oscar Arrondo	1983-1986
Isidoro B.Schalamuk	1986-1992
Edgardo Rolleri	1992-1994
Mario Teuggi	1994 -1997
Rodolfo Raffino	1997 -2001
Silvia Ametrano	2001 .....

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Ciencias Naturales y Museo

MUSEO
DE LA PLATA

RESEÑA

«Una institución con más de un siglo de historia, de esfuerzos y de acción permanente y fecunda en favor de la ciencia y la cultura».

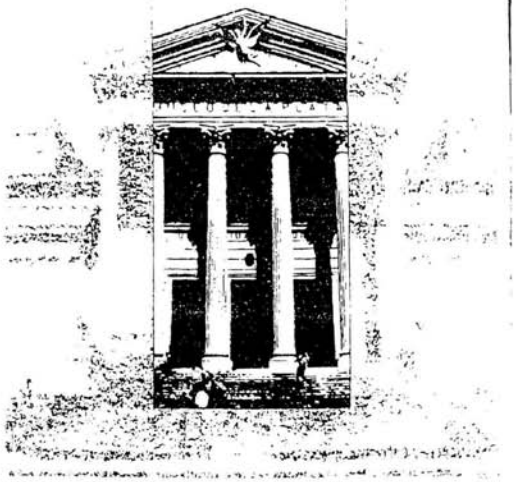
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Ciencias Naturales y Museo

MUSEO
DE LA PLATA

"De lo simple a lo complejo, de lo antiguo a lo moderno, de la adivinanza a la hipótesis y la teoría esa es la historia de los 114 años de

"La Tierra. Una historia de cambios"
la nueva sala del Museo de La Plata

¡Te esperamos!



Facultad de Ciencias Naturales y Museo
Universidad Nacional de La Plata

MUSEO
de La Plata

Capas de *folders* da instituição em uso durante a realização desta pesquisa [200-]

La importancia del Museo y sus colecciones

Resulta difícil jerarquizar a las instituciones especialmente a los museos, en relación con sus semejantes. En todos los casos depende del criterio considerado: riqueza de colecciones, calidad de exposiciones, actividad científica y trascendencia cultural.

Solo tres grandes museos en el mundo poseen óptimas condiciones respecto de los cuatro parámetros señalados: los de Washington, Nueva York y Chicago y se encuentran a primer nivel mundial.

Luego de estos Museos le siguen en un cuarto lugar el Museo de La Plata y la sección de Ciencias Naturales del Museo Británico.

El Museo de La Plata posee unos 2.000.000 de objetos de colección, algunos en exhibición y otros cuidados y conservados en los depósitos de las distintas Divisiones en que está organizado. Las 23 Salas de Exhibición presentan elementos de la fauna, flora, gea y culturas sudamericanas principalmente.

Aquellas salas que exhiben elementos del pasado presentan un atractivo especial para el visitante.

En buena medida la fama del Museo está ligada a sus colecciones de grandes mamíferos fósiles pampeanos - únicas en el mundo - del terciario y cuaternario; las colecciones arqueológicas y etnográficas de nuestro país y del Perú, son de un interés notable destacándose aquellas de nuestro territorio por su calidad y cantidad.

En Geología, es relevante la colección de trilobites (invertebrados marinos) del Cámbrico de Argentina. Las formas procedentes de la precordillera de San Juan y las colecciones de graptolites del Silúrico argentino son practicamente únicas en el mundo.

Las salas de Zoología presentan una notable diversidad faunística, con numerosas vitrinas con animales en sus ambientes característicos y sus adaptaciones. Singular atractivo tienen las "mariposas" y otros insectos de la Sala de Entomología.

La Sala de Botánica, de reciente realización, destaca la variedad de organismos vegetales, la utilidad para el hombre de plantas de origen americano (papa, tomate, maíz, mandioca, cacao, yerba mate, etc.), la distribución geográfica de las grandes fisonomías vegetales en el país y la trascendencia de los vegetales para la vida en la tierra.

La Gente del Museo

El visitante del Museo difícilmente advierte, al recorrer sus salas y maravillarse ante los elementos expuestos y la grandiosidad de su edificio, la vida que transcurre en las entrañas del edificio.

Es en los sótanos y demás dependencias laberínticamente ubicadas donde profesionales, técnicos, no docentes y alumnos llevan adelante las tareas que sostienen las exhibiciones y colecciones y se penetra como dice el Dr. Mario E. Teruggi en el "universo fascinante de los que estudian y conocen la tierra y sus habitantes, desde el comienzo de los tiempos".

Los Visitantes

Mas de 1.000.000 de personas visitan anualmente el Museo.

Numerosos extranjeros pasan por sus salas, que constituyen un objetivo obligado de toda visita a la ciudad de La Plata. Investigadores de diferentes países del mundo permanecen durante distintos períodos en sus Divisiones y realizan investigaciones con investigadores locales.

Personalidades del país y del extranjero y diplomáticos de todo el orbe se acercan periodicamente al museo.

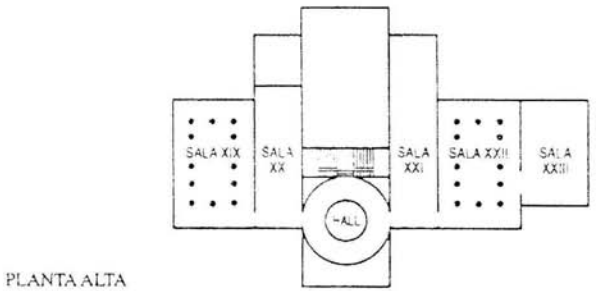
El Edificio

La construcción es un ovalo cuyo eje mayor mide ciento treinta y cinco metros y el menor setenta.

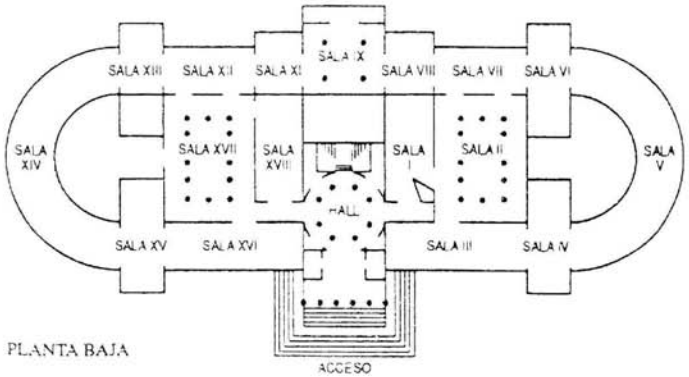
Consta de Cuatro plantas y un entrepiso con locales destinados a la exhibición, aulas, laboratorios, oficinas, bibliotecas, talleres, servicios auxiliares y depósitos.

Su aspecto exterior es una mezcla de diferentes estilos: portada y columnas corintio; fachada posterior jónico, con sus ventanales que nos recuerdan la más pura antigüedad helénica; el ornato es americano, tomado principalmente de las culturas prehistóricas mexicanas y peruanas.

En la actualidad la remodelacion de salas le ha agregado elementos modernos.



PLANTA ALTA



PLANTA BAJA

Visitarlo constituye una experiencia fascinante. Ud. se sentirá un viajero en el tiempo. Comprenderá el pasado terrestre, el sentido y magnitud del tiempo, la evolución de la vida y su diversidad, la naturaleza y manifestaciones culturales de los pueblos aborígenes americanos. Lo esperamos.

Horario de visitas

El Museo abre al público todos los días con excepción del 1º de enero, 1º de mayo y 25 de diciembre, siendo su horario de 12 a 18 hs. los días hábiles y de 10 a 18 hs. los sábados, domingos y feriados.

Las visitas guiadas

Para establecimientos educativos, instituciones y entidades culturales, pueden ser solicitadas por nota o telefónicamente. Se asignará el turno correspondiente dentro del horario de 10 a 18 hs., debiéndose informar el número de personas que concurrirán.

Los alumnos deberán ser acompañados por sus maestros o profesores, quienes serán responsables del comportamiento de aquellos mientras permanezcan en el Museo.

El público en general y los contingentes turísticos son atendidos por un servicio de guías con horario fijo de salida. Los servicios solicitados para ser atendidos fuera del programa regular serán satisfechos mediante el pago de un arancel de acuerdo a las normas vigentes.

No se admiten visitas guiadas por personal ajeno a esta Institución.

PLANTA BAJA

La Tierra | Sala III

La Tierra, una historia de cambios. Esta sala, exhibe la historia de la Tierra y explica en forma moderna e interactiva los cambios que se sucedieron en ella durante millones de años. El visitante puede tocar algunos de los distintos tipos de minerales y rocas, entre los que hay excelentes muestras de rodocrosita (rosa del Inca) y minerales vistosos o nuevos para la ciencia.

En un sector se muestran elementos del siglo XIX utilizados para estudiar la historia del planeta. En otro, se exhiben muestras de los distintos biomas de nuestro país. Un tercero registra los factores de cambio ambiental, generados por el ser humano.

Tiempo y Materia | Sala II

Esta sala pretende introducir al visitante en el concepto de evolución. Desde el origen del Universo las mismas cantidades de materia se reciclan continuamente. Los mismos principios rigen el funcionamiento de todo: una célula, un árbol, un dinosaurio, el hombre y el sistema solar.

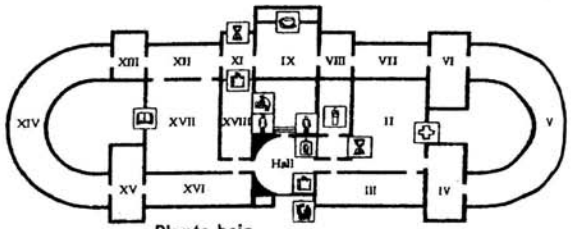
Se observa en la sala la estructura de la molécula del ADN, responsable del orden de la vida, y la organización interna de los minerales y sus combinaciones en distintas rocas. Lo que más llama la atención es el gigantesco Diplodocus, dinosaurio que vivió hace unos 150 millones de años, y los fémures del Antarctosaurus, mucho más grande aún, que vivió entre los 83 y los 65 millones de años atrás. La sala exhibe también, los procesos de formación del petróleo, su extracción y ejemplos de sus derivados. Una vitrina explica los procesos de fosilización y varios paneles están dedicados a los mecanismos y pruebas de la evolución.

Paleontología | Salas IV - IX

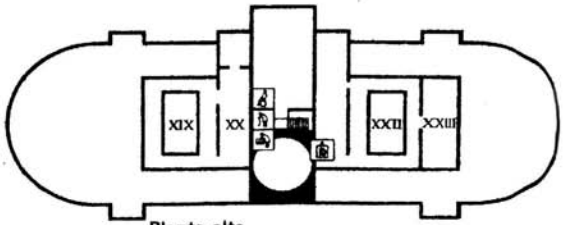
Desde antiguas manifestaciones de vida hasta las más recientes. Muestra los diversos tipos de fosilización e ilustraciones de las probables circunstancias que llevaron a la aparición de los primeros seres vivos. Se exhibe restos de plantas fósiles, trilobites, moluscos (amonites) y peces acorazados de la Era Paleozoica. Un calco de la araña más grande encontrada hasta el presente es de gran interés no solo por su tamaño, sino por su antigüedad: 290 millones de años. También se encuentran antiguos restos de "helechos con semillas" y vertebrados como los reptiles mamiferoides.

La gran sala curva (Sala V) está dedicada a los espectaculares dinosaurios del Mesozoico ("Edad de los Reptiles").

Las tres últimas salas de esta área exponen ejemplares originale de mamíferos de la Era Terciaria, algunos de los cuales poblaron América del Sur hasta hace escasos 10.000 años, época en que convivieron con el hombre. Integran esta colección, una de las más importantes del Museo, gliptodontes, perezosos gigantes, megaterios, macrauquenias, toxodontes y esmilodontes (tigres d dientes de sable) entre otros.



Planta baja



Planta alta

Apresentação das Salas paleontológicas no *folder* institucional
(Férias de Inverno de 2005)

DESCRIÇÂO DAS SALAS PALEONTOLÓGICAS

a) As Salas paleontológicas na época da fundação (1887-1912)

A primeira sala ("*Geología y Mineralogía - Fauna y flora primaria y secundaria"*) tinha o aspecto da Foto 2.4 e era a que iniciava o anel que demonstraria a continuidade da vida através dos tempos. Nesse ambiente, *"como en el museo soñado por Gaudry"* (Moreno 1890-91a, p. 42), estavam expostos os terrenos arcaicos, os minerais e os registros Moluscos, trilobitas, caranguejos, peixes, araucárias, dinossauros patagônicos e os mamíferos mais antigos encontrados na Argentina demonstravam a antigüidade do território sobre o qual se construíra a nação.

A segunda sala (*"Fauna Terciaria y transición"*) tinha uma *"Magnifica coleccion, unica hasta ahora de mamíferos terciarios patagónicos, en número de cerca de doscientas especies"* (Moreno, 1890-1a, p.43) que para Moreno serviram para esclarecer "*misterios paleontológicos*". Também aqui estavam expostas formas diversas: moluscos, caranguejos, peixes, répteis e aves dos mesmos lugares. Também estava a chamada "Fauna perdida" de Monte Hermoso (Província de Buenos Aires), descoberta por Darwin e considerada de transição entre a terciária patagônica e a quaternária pampeana*."Esta coleccion es tambien la mas importante que existe por el número conservación y mérito científico de sus piezas"*, afirmava Moreno (op. cit, p. 43) ao salientar o tamanho daqueles animais. Restos de peixes, aves, "*quizas las mayores que cruzaron los aires*", enormes tartarugas e mais de cem espécies de mamíferos - *"algunos de gran talla*" - completavam essa coleção.

Moreno destaca, ainda, que de forma provisória haviam carapaças de *Hoplophorus* e um crânio de *Megatherium*, possivelmente de fins do Terciário. Boscá y Casanoves e Boscá y Seytre apontam que nesta sala começava a apresentação dos vertebrados fósseis, "*siendo el único local que se enseña al público en esta sección*" (op.cit, p. 27). Salientam que esta sala seria suficiente para dar notoriedade ao Museu, pois possuía as formas precursoras de todos os mamíferos fósseis. Neste espaço também estavam os restos de dinossauros, entre os quais estes cientistas destacam o tamanho de uma peça que "*a juzgar por las dimensiones de una extremidad anterior alli montada deben pertenecer á una especie, la más corpulenta conocida hasta la fecha*" (Boscá y Casanoves & Boscá y Seytre, 1911, p. 28). Aqui, apontam como exceção a nacionalidade dos objetos expostos e a presença da réplica do esqueleto de *Iguanodon bernissartensis,* procedente

de Bruxelas e o primeiro esqueleto completo de dinossauro exposto no Museu. Essa réplica, que possivelmente entrou nessa época na coleção, representava um dos múltiplos dinossauros desta espécie descobertos em 1878 nos minérios de carvão de Bernissart[201].

Numa vitrina central encontravam-se os restos de cetáceos fósseis: dois esqueletos inteiros pertencentes ao grupo dos golfinhos. Isto é um indicio de que já naquela época começavam a montar-se vitrinas centrais e o que contraria os relatos iniciais da sua inexistência. A presença de dinossauros nesta sala também não foi comentada anteriormente o que talvez indique que estes tenham sido incorporados depois de 1894 ou transferidos da segunda sala.

A terceira sala ("*Marsupiales y Edentados Cuaternarios"*) (Foto 2.3 e 2.5) que constituía a meia rotunda direita, com aproximadamente 500 metros quadrados, era ocupada de forma provisória, como esclarece Moreno, por alguns marsupiais e por inúmeros edentados pampeanos, excetuando-se os megaterídeos. Os três tablados centrais de madeira eram ocupados, na época de Moreno, por esqueletos e carapaças já restauradas: dez carapaças e oito esqueletos de diferentes gliptodontes, quatro milodontes, dois lestodontes e um selidoterio. A estes se adicionavam milhares de ossos soltos e centenas de crânios e membros completos. Moreno salienta a quantidade de material ainda em preparação nas oficinas do Museu, o que demonstra a riqueza das coleções e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de colocar à vista do público todo o acervo.

Para os visitantes espanhóis (op.cit), esta é a seção mais característica das exposições. Eles detalham três cenários centrais de gliptodontes: no primeiro há mais de dez carapaças; no segundo há esqueletos completos e parciais chegando a ter 17 pélvis diferentes; e no terceiro se encontram os esqueletos de um milodon, um lestodon e um selidoterio, além de cinco pélvis e várias séries de vértebras de outros edentados. A diferença na quantidade das peças mencionadas nas duas descrições mostra a incorporação de mais materiais à exposição, aqueles que Moreno afirmava estarem ainda nas oficinas para montagem ou, talvez, novas aquisições.

Nas estantes laterais estavam expostos *"centenares de cráneos y miembros completos, y millares de huesos sueltos de estos extraños Edentados"* (Ward, 1890-1, p.149).

A quarta sala ("*Edentados Cuaternarios"*) destinada aos megaterídeos exibia um esqueleto inteiro montado sob as quatro patas. Um outro esqueleto incompleto era exposto no meio da sala, como se pode observar na Foto 2.6. Também aqui as estantes laterais estavam

[201]Esse descobrimento havia levado a uma reconsideração da forma, aspecto e tamanho atribuídos até então a esses dinossauros. Para mais informação sobre as mudanças na imagem do *Iguanodon* ao longo do tempo, consultar Rudwick (1992).Hoje existe em Bernissart, Bruxelas, o *Musée del´Iguanodon.*

ocupadas por *"(...) inúmeros ossos soltos e alguns crâneos magníficos, um dos quais é chamativo por seu enorme tamanho"* (Lydekker, 1894, p.30, sublinhado meu), ainda que na foto a parte superior das estantes aparece meio vazia.

Boscá y Casanoves e Boscá y Seytre (op.cit) destacam a presença de dois pélvis de megatério montados. Apontam também que uma vitrina guardava objetos humanos achados numa caverna pré-histórica patagônica com restos de pele e excrementos de *Gryptotherium*, mamífero da família dos milodontes. Esta pele, achada no Chile por Moreno, em 1895, em perfeito estado de conservação, deu origem a uma forte controvérsia[202] ao levantar a hipótese de uma possível existência desses mamíferos naquela época (Lehmann-Nitsche, 1902). O valor deste material, que trouxe evidências da convivência do homem com esses mamíferos e permitiu conhecer a estrutura do couro desses animais, será especialmente admirado desde então e muito destacado na exposição.

A quinta sala (*"Toxodontes y Macrauchenias Cuaternarios"*), qualificada por Moreno como *"la mas rica en su genero"* (Moreno 1890-91a, p. 44), expunha os esplêndidos esqueletos montados de toxodontes e macrauquênias pampeanas, como demonstra a Foto 2.7. Moreno destaca o valor desses esqueletos serem representantes de linhagens autenticamente sul-americanas. As estantes laterais eram ocupadas por dentes, crânios e ossos de indivíduos de distintas idades e tamanhos. Em 1911, os esqueletos de uma *Machrauchenia* e dois *Toxodons* estavam em três grandes vitrinas centrais e os especialistas espanhóis salientavam a quantidade de restos de toxodontes disponíveis nas estantes. Novamente aqui aparecem as vitrinas, indicando que esses materiais já haviam sido protegidos. Essa nova proposta museográfica, que resguardava os objetos detrás dos vidros, perduraria por muitos anos.

O sexto salão ("*Tapires, ciervos, caballos y Auchenia Cuaternarios"*) reunia os cavalos pampeanos e alguns de seus precursores, os extintos tapirídeos, cervídeos e camelídeos (*auchenias*). Este é o único caso em que Lydekker destaca a coleção de equídeos do *Museo de Buenos Aires* como superior a esta aqui apresentada. Boscá y Casanoves e Boscá y Seytre (op.cit) destacam a localização central dos esqueletos de *Equus*, *Onohippidium* é também de um *Smilodon* (tigre-dentes-de-sabre). As estantes tinham milhares de ossos inteiros, mas parece que esta exposição apresentava alguns problemas segundo os especialistas: a deficiente conservação dos ossos e a grande quantidade de peças repetidas e sem determinação ocupando espaço.

[202] Para maiores detalhes ver o artigo de Lehmann-Nitsche (1902) tentando esclarecer o problema.

Moreno (op.cit) descreve o sétimo salão lateral como um espaço provisório, onde havia várias carapaças e esqueletos do Quaternário. Possivelmente esta organização foi transitória pois não é comentada por Lydekker, nem pelos espanhóis que se ocuparam exclusivamente das salas paleontológicas.

A oitava sala ("*Mastodontes"*), tal como se observa na Foto 2. 8, exibia abundantes restos de mastodontes, alguns deles "*colosales*" segundo a apreciação de Moreno (1890-1a, p. 44). Boscá y Casanoves e Boscá y Seytre (op. cit) mencionam esta sala como a última da seção paleontológica e comentam os restos de mastodontes e de cetáceos que ocuparam sua primeira parte e a grande quantidade de molares de mastodontes em exposição.

O nono salão (*"Roedores, Insectívoros y Carnívoros cuaternários"*), na época de Moreno, estava dedicado aos Carnívoros e Insetívoros do Quaternário. Nesta sala estava representado, finalmente, o Homem pampeano. Esta área também parece ter sido destinada, posteriormente, a outros usos, pois não é comentada por Lydekker nem pelos viajantes espanhois . Também não achei nenhum registro fotográfico dessa sala.

Já na última sala paleontológica *("Cetáceos fósiles pampeanos y post-pampeanos")* as grandes baleias fósseis sul-americanas dominavam o espaço. De acordo com o relato dos visitantes espanhóis, ao menos parte dos cetáceos que ocupavam estas salas parecem ter sido deslocados para a sala dos mastodontes.

b) **As salas paleontológicas na época de consolidação**

A Sala III estava dominada pela fauna de invertebrados e pela flora fóssil agrupadas por períodos, e diferenciadas claramente em peças nacionais ou estrangeiras. Essa separação permitia a comparação, afirmava Cabrera, mas também diferenciava e ressaltava a existência de materiais locais. Ainda que a fotografia da sala publicada no Guia (op.cit, p. 93) não acompanhe a descrição, Cabrera afirma que embaixo da réplica de *Diplodocus* estava localizada a enorme réplica de amonita do Cretáceo superior da Alemanha, (Foto. 2.11) que não cabia nas vitrinas (1 à 4) destinadas aos fósseis estrangeiros. Nas vitrinas restantes—descritas por número-- se dividiam os demais invertebrados (5 à 11) e vegetais (12-27) de distintos períodos descobertos no que é atualmente o território argentino. Entre estes materiais que Cabrera descreveu vitrina por vitrina, ele destacou a importância da coleção de exemplares *tipos* de flora do Jurássico feita por Roth, em 1899, em Piedra Pintada (Província de Neuquén), e a coleção de invertebrados

marinhos, descrita por Burckhardt e encontradas na mesma região. Também assinalou a escassa presença de invertebrados fósseis do Triássico e a presença de moluscos do Cretáceo, alguns deles considerados *tipos*, que alcançaram grande tamanho.

Cabrera passou, então, a descrever seguidamente os vertebrados que ocupavam as restantes salas destacando o *Diplodocus* presente no centro da Sala III, mas sem deixar de salientar que este deveria ocupar a Sala IV dedicada aos répteis para assim obedecer a ordem taxonômica. No centro da sala destacou a presença da réplica de *Iguanodon*, vinda de Bruxelas, que apesar de estrangeiro continuaria sendo um dos esqueletos de dinossauro de destaque para o Museu por seu enorme tamanho. Quatro vitrinas estavam ocupadas por restos de dinossauros achados na Patagônia na época de Moreno e pelas novas expedições da época de Torres. Uma outra vitrina tinha restos de enormes aves fósseis terciárias, *Phororhacus* e *Brontornis*, das quais uma réplica pequena representava seu possível aspecto. Cabrera destaca especialmente o tamanho da cabeça da primeira, que era maior que a de um cavalo. Tartarugas como a *Miolania*, grande como um gliptodonte -afirma Cabrera-, e restos de outros répteis ocupavam a última grande vitrina. Peixes mesozóicos e armaduras de peixes devonianos ocupavam uma pequena vitrina.

Em suportes especiais, pendurados nos muros ou espalhados nas salas, encontravam-se algumas grandes réplicas como a do crânio de *Tyrannosaurus rex* vinda do Hemisfério Norte, madeiras fósseis da Patagônia e fêmures e úmeros de dinossauros locais. Como ilustração do processo de mineralização, que Cabrera afirmava existir numerosos exemplos no Museu, merece grande destaque um enorme tronco petrificado – silicificado em opala - de 4.500 quilos achado em 1920 no Norte de Patagônia. Esta peça foi levada ao Museu dois anos depois com a colaboração da *Ferrocarril Sur* que, segundo Cabrera, transportou também todos os restos de dinossauros das últimas expedições já citadas. Durante muitos anos esta peça ocupou um extremo da sala, embaixo do quadro do *Iguanodon*.

A Sala V dava inicio as salas de mamíferos fósseis que dominavam a exposição. Essa sala curva era, até então, destinada a formação pampeana dominada pela família dos gliptodontes cujos esqueletos montados, completos ou incompletos por falta de peças, podia-se observar nas vitrines centrais. Por sua vez, as 40 vitrinas laterais foram deixadas para os fragmentos. Completavam a fileira de edentados representantes dos milodontes, entre os quais Cabrera destacou o *Glosotherium* – mamífero que, como já comentado, alimentou a fantasia de alguns cientistas sobre a sua existência no início do século XX (Lechman-Nietsche, 1902). A riqueza da

coleção do Museu é assinalada no Guia ao compará-la com os restos de *Glosotherium* – que continuavam nas salas seguintes - também presentes nos museus de Buenos Aires e no de Copenhague, na Dinamarca.

A exposição destes fósseis continuava na sala seguinte, a VI (Foto 2.16), povoada de esqueletos de preguiças e dominada por vitrinas com o *Lestodon* e o *Megatherium americanum* de 5,5 metros, encontrado na Província de Buenos Aires. Cabrera destacou no texto a importância histórica desse mamífero por ser o primeiro fóssil americano estudado por Owen e Cuvier. Também comentou que se encontrava na mesma vitrina em exposição uma copia de seu desenho original, feito no final do século XVIII por Bru. Outros megatérios, de menor tamanho, também foram encontrados em formações terciárias do território argentino. Ocupava também o centro da sala um esqueleto incompleto deste gênero e nas vitrinas laterais estavam expostos os fragmentos menores.

Seguindo a ordem dada por Moreno, a Sala VII estava dominada pelos dois esqueletos de *Toxodon platensis* e o esqueleto completo da *Machrauquenia patagonica,* notungulados provenientes de Arrecifes, na Província de Buenos Aires e que davam o nome à sala (Foto 2.17). As vitrinas laterais continham fragmentos de outros notoungulados, entre os quais Cabrera distinguiu os restos de *Typotherium*, de aspecto semelhante a uma capivara, utilizado como *tipo* para diferenciar estratos do pampeano.

A seguinte sala, a VIII, estava dedicada aos carniceiros pampeanos, perissodáctilos e notungulados patagônicos. Merecia especial destaque o esqueleto de Smilodon, localizado na vitrina central, o qual era comparado graficamente com o puma para dimensionar a sua capacidade de ataque. Na descrição de Cabrera também destacou-se a presença de *Astrapotherium*, notungulado já descrito por Lydeker no final do século. Entre os perissodáctilos, Cabrera destacou os eqüídeos presentes na vitrina central. Nela apresentava-se a evolução dos dedos nessas espécies como prova da transformação gradual das espécies (Foto 2.18).A próxima sala paleontológica, a IX, estava ocupada por proboscídeos, entre os quais destacavam-se os mastodontes pampeanos com múltiplos crânios e peças dentárias em exposição (Foto 2.19). A sala era completada com marsupiais patagônicos que teriam representantes também na Austrália, confirmando a antiga conexão entre ambos continentes, roedores e artiodáctilos locais, entre eles abundantes restos do gênero Paleolama. O último espaço destinado à Paleontologia era a Sala X,

dedicada aos cetáceos fósseis achados em território argentino através das reiteradas ingressões e regressões marinhas.

c) As salas reformadas na Èpoda de Integração

Sala da Terra (Sala III)

Através do setor denominado *Museo y Ciencia* outorgou-se, pela primeira vez na história do Museu, um lugar expositivo à prática científica como forma de aproximação à interpretação do Cosmos. Neste espaço estão apresentados instrumentos de trabalho de um cientista do século XIX e destaca-se a forma de montagem e coleção de alguns objetos através de uma fotografia (Foto 2.4), feita nos primeiros anos de existência do Museu, desta mesma sala. Na entrada faz-se menção explícita ao Perito Francisco P. Moreno, fundador da instituição, expondo-se as primeiras pedras por ele coletadas e que adquiriram um valor simbólico ao serem por ele destacadas, nos seus escritos, como as inspiradoras da sua vocação (Moreno, 1890-1a). A figura mítica do fundador também continuou sendo reforçada na nova sala através de um vídeo sobre a sua obra. No primeiro setor se apresentam distintos mitos de origem, salientando-se o valor da ciência moderna. Na seção seguinte (*El origen del Universo y de la Tierra) é* apresentada a teoria do Big Bang e a organização do Sistema Solar através de uma proposta museográfica diferenciada por cores escuras e efeitos especiais de sons.

Logo depois, em "*Cambios geológicos: la Tierra dinámica*", a conformação da Terra e sua dinâmica são expostas através de diversos recursos expositivos. A apresentação do tempo geológico, tentando situar o visitante na história da Terra, é trabalhada mediante um recurso interativo de uma escala métrica-temporal comparativa complementado com uma clássica tabela de apresentação de Eras e períodos semelhante à apresentada na Foto 2.36. Um modelo do interior da Terra, amostras de rochas de diversas origens, fósseis semelhantes encontrados em distintos continentes e manifestações da ação vulcânica,fornecem o marco para a apresentação da tectônica de placas. É justamente esta teoria que vai sustentar as interpretações paleontológicas das salas seguintes.A apresentação se realiza com um mapa mundial que delimita as placas e uma seqüência temporal que mostra o movimento dos continentes. O vulcanismo é apresentado como um fenômeno associado aos movimentos tectônicos através de um vídeo permanente. Cabe

destacar que a tectônica de placas já fora abordada nesta mesma sala com uma maqueta agora deixada de lado.

Em "*El Planeta habitable*", através de um equipamento multimídia destacam-se as condições em que se originou a vida e sua diversidade através do tempo. O espaço destinado aqui à representação das formas de vida passadas expõe fragmentos fósseis ou peças de pequeno tamanho. A diversidade atual da vida é destacada e as relações ecológicas entre os organismos também são explicadas tentando mostrar o dinamismo da manutenção da vida no planeta. Através de várias vitrinas e um computador que oferece explicações virtuais completa-se o panorama da diversidade de formas e estruturas dos recursos minerais e dos distintos tipos de rochas que compõem o nosso planeta..

Um outro setor está dedicado a apresentar as unidades ecológicas do território argentino com fotografias e objetos representativos, entre eles animais atuais empalhadancora a diversidade no nacional ("*Biomas de la Argentina*"). Desse setor se abre um espaço diferenciado museograficamente com um recurso audiovisual que propõe uma reflexão sobre a ação do *Homo sapiens* no planeta. Sob a denominação de "*Seres humanos como factor de cambio*", essa proposta multimídia ressalta o papel da nossa espécie na alteração, no tempo e na dinâmica dos processos naturais. O último setor da sala, denominado "*El museo y sus colecciones"*, apresenta cinco objetos representativos de coleções das restantes áreas do Museu. Nesse setor se expõe também uma espiral da vida e novamente um quadro com as eras e períodos geológicos (Foto 2. 36), restando um espaço livre pensado para reunir pequenos grupos para a realização de oficinas didáticas.

Sala *Tiempo y Materia* (II)

Um primeiro setor, "*Naturaleza de la matéria*", apresenta a idéia de que toda a matéria está composta pelas mesmas partículas atômicas que adotam distintas combinações e estruturas numa "disputa" entre a ordem e o caos. Uma tabela periódica interativa – do tipo *push button* e desenvolvida no próprio Museu - apresenta todos os elementos através de referências a materiais utilizados no cotidiano. Uma maqueta representa um setor de uma molécula de DNA, principio unificador de todos os seres vivos que ganhou um espaço na exposição do Museu apenas cinqüenta anos após sua descoberta. Em "*Arquitectura de la matéria*" são apresentadas distintas estruturas da matéria, tanto orgânicas como inorgânicas, havendo especial ênfase nas

propriedades dos minerais e destacando o ordenamento básico das formas cristalinas. Um módulo interativo que permite corroborar a dureza dos minerais completa esse setor.

Um outro setor da sala apresenta os "*Ciclos de la Matéria*", em particular a água e o carbono, aludindo à ligação entre a matéria orgânica e inorgânica, assim como a possibilidade de renovação dos recursos É dado destaque especial à réplica, em escala reduzida, de uma máquina de extração de petróleo capaz de ser acionada mediante um botão. Esta réplica já ocupava a Sala de Geologia e fora doada em 1982 pela empresa SIAM S.A, objeto que significou, na época, uma importante modernização da sala.

Em "*Evolución de la matéria orgánica*" é apresentado um módulo que mostra distintos processos de fossilização e várias vitrinas com distintas "provas" da evolução. Através de um CD interativo se explicam as bases genéticas da herança apresentando-se a estrutura do DNA como base para o entendimento da variabilidade genética. Também é explicada a evolução orgânica com base na especiação, extinção, mutação e herança. Há ainda um grande livro que pode ser lido sobre as teorias da evolução. "*Teorias de la evolución - ideas e interrogantes a través del tiempo"* apresenta com uma linguagem simples o *lamarckismo*, o *darwinismo,* o *neodarwinismo* e o *pontualismo,* rincipais idéias transformistas dos últimos séculos. Um quadro original do artista plástico Federico Carden, técnico do Museu, representa ma reconstrução do ambiente do Devoniano.

Sala III - La Tierra. Una historia de cambios

La Tierra. Una historia de cambios inicia el recorrido del museo y propone un contacto dinámico y enriquecedor entre la institución y sus visitantes.

Para ello, presenta las evidencias con las que la ciencia construye hoy en día sus conocimientos y destaca la importancia de las colecciones como registros de la biodiversidad hoy extinguida.

Foto por Marcelo Merlo - fotolaplata@sinectis.com.ar

La nueva organización de la sala permite mostrar a nuestro planeta como un sistema de componentes el hombre, entre ellos relacionados entre sí, que, a su vez, forma parte de otro sistema mayor: el cosmos.

Con una propuesta interactiva, esta exposición busca estimular la curiosidad del público e introducirlo en la comprensión de la historia natural, temática que también se aborda en el resto de las salas.

De lo simple a lo complejo, de lo antiguo a lo moderno, de la adivinanza a la hipótesis y la teoría: esa es la historia de los ciento catorce años de vida del museo encerrados en la sala.

Una historia de cambios del Museo de La Plata.

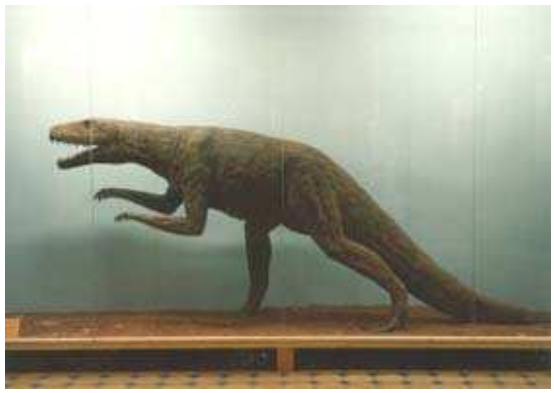
Un recorrido que nos lleva a comprender que los enfoques del pasado están detrás de los del presente como detrás de un espejo, del mismo modo que los enfoques actuales pasarán al otro lado del espejo en el futuro.

Bajar guía de la sala en español (formato PDF)
Download english guide (PDF format)

Sala IV - Paleontología

Paleozoico y Triásico

En esta sala el visitante se adentra en el Período Triásico, primero de la Era Mesozoica (llamada también Edad de los Reptiles). Este abarcó desde los 225 a los 195 millones de años atrás. Se exhiben en la sala antiquísimos vertebrados tales como los anfibios laberintodontes, que en algunos aspectos todavía conservaban características que son propias de los peces, además de pequeños cocodrilos, los más antiguos del mundo conocidos hasta ahora. También pueden verse otros reptiles con aspecto de cocodrilos, varios reptiles mamiferoides, y algunos vinculados con el origen de losdinosaurios (los tecodontes).



En esta sala también se incluye una reconstrucción de un pequeño dinosaurio carnívoro: el **Herrerasaurus** proveniente de la provincia de San Juan, con una antigüedad de 210 millones de años. Aunque en la Argentina no se conocen depósitos marinos del Triásico, en una vitrina de esta sala se exhiben algunos de los invertebrados que poblaron los mares de Europa y otras regiones del globo.

Entre los representantes de la flora se exhiben fósiles de «helechos con semilla» **(Pteridospermas)** caracterizados por presentar hojas del tipo de las de los helechos, y semillas del tipo de las **Gimnospermas** (plantas sin flores parecidas a las actuales coníferas pero que en este período presentaban aspecto diferente).

En varias de las vitrinas se presentan esquemas de los paisajes en los que habitaron la f lora y la fauna de este período. Aunque la mayor parte de los fósiles del Triásico de la Argentina corresponden a vertebrados y plantas, una de las vitrinas muestra restos de insectos y crustáceos propios de los ambientes continentales de esa era. En esta sala se encuentra expuesto valioso material proveniente de algunos de los más importantes yacimientos paleontológicos de nuestro país, como lo son los de Ischigualasto o Valle de la Luna (provincia de San Juan), Talampaya (provincia de La Rioja) y de El Tranquilo (Patagonia).

Sala V - Paleontología

Jurásico / cretácico

En la Sala V se encontraba el calco de un gigantesco **Diplodocus,** uno de los reptiles herbívoros típicos del Período jurásico (el segundo de la Era Mesozoica), que abarcó desde los 195 millones de años atrás hasta los 135. El animal original fue hallado en las llanuras de Wyoming (USA) en condiciones poco comunes, ya que pudo ser recuperado el esqueleto prácticamente completo (rara vez los fósiles se encuentran de esta forma).

Por este motivo el millonario y filántropo norteamericano Andrew Carnegie hizo construir unos pocos calcos que donó a los museos más importantes del mundo. El exhibido en este Museo le fue entregado al presidente Roque Sáenz Peña en 1912.

Junto al calco del **Diplodocus** puede observarse dos gigantescos fémures originales, que pertenecieron a un dinosaurio que habitó en el norte de la Patagonia en lo que hoy es la provincia del Neuquén, el **Antarctosaurus.** Imagine el visitante el tamaño que alcanzó este reptil si compara sus fémures con los del **Diplodocus.**

En las vitrinas laterales de este recorrido se presenta una gran variedad de fósiles, ya que el jurásico se caracterizó por la enorme diversificación que alcanzaron la flora y la fauna. Se puede observar vertebrados que habitaron los mares (como peces, ictiosaurios, plesiosaurios y cocodrilos marinos) y los continentes (anfibios, dinosaurios, mamíferos y pterosaurios o reptiles voladores). Además se exhiben las ranas más antiguas del mundo que se han encontrado en Patagonia. Surcaron los aires criaturas como el **Arqueopterix** (el ave más antigua conocida, que poseía dientes y una larga cola) de la cual se puede observar un calco. Algunos pequeños mamíferos que habitaban Patagonia, cuando esa región estaba dominada por los dinosaurios, dejaron sus pisadas en el suelo húmedo que se presentan en lo que hoy es una roca.

Otro calco de enormes dimensiones en el área central de la sala es el del **Iguanodon,** reptil herbívoro cuya cola era un importante factor de equilibrio en la locomoción y de apoyo en la postura bípeda. Los miembros anteriores se hallan reducidos y ostentan grandes uñas que probablemente utilizaría como defensa. Este ejemplar proviene de Bélgica, donde

fue encontrado con otros 27 en una cantera.

Esto permitió a los paleontólogos inferir que tal vez estos reptiles tuviesen algún tipo de comportamiento social, ya que aparentemente se movilizaban en grupos.

También se puede observar ejemplares de la flora que convivió con esta fauna; las plantas típicas de esta época fueron las **Gimnospermas.**

Siguiendo el recorrido se encuentran los cráneos de varios dinosaurios del Período Cretácico (desde 135 a 65 millones de años). El que más llama la atención es el del popular **Tyrannosaurus rex,** reptil carnívoro de más de seis metros de altura y postura bípeda. Actualmente se considera que además de perseguir y cazar a otros reptiles también pudo haberse alimentado de carroña. Sus dientes aguzados alcanzaron más de 30 cm de largo. El enorme cráneo de más de 1 m de longitud y complicada estructura, permitía la inserción de la musculatura apropiada para morder y tragar a sus presas. Su cuerpo en realidad no era de mayor talla que el del **Iguanodon,** pero es interesante comparar sus cráneos, ya que, al ser este último un herbívoro, es mucho más pequeño.

Su vecino de vitrina es el cráneo original de un **Hadrosaurus** hallado en Estados Unidos de América, denominado vulgarmente dinosaurio pico de pato debido a la forma redondeada y aplanada de su hocico. De hábitos herbívoros y gregarios, una hipótesis actual sugiere que cuidaban sus nidos y sus crías.

En las vitrinas laterales se puede observar las primeras **Angiospermas** (plantas con flor) cuyos primeros registros se detectan en el Período Cretácico. Otra vitrina exhibe interesantes huevos fósiles de dinosaurios. En ella se encuentra el calco de una nidada de huevos de oviraptor que fue encontrada en Mongolia (Asia). En esa región se encontró gran cantidad de estas nidadas cercanas entre sí, lo que hizo pensar a los paleontólogos que estos dinosaurios también vivían en grupos. En la misma vitrina se encuentra un huevo fósil esférico de mayor tamaño, perteneciente a un titanosáurido. Es de hacer notar que los huevos de los grandes dinosaurios no tienen un tamaño en relación al cuerpo del animal, en realidad son proporcionalmente pequeños. Es posible que esto se deba a que en los reptiles la cáscara no es rígida como en las aves, sino blanda, lo que impide contener un volumen grande de líquido sin romperse.

Dos vitrinas centrales muestran cráneos originales de dinosaurios ceratópsidos (**Centrosaurus y Protoceratops**); eran herbívoros acorazados y el primero de ellos debe su nombre a un único cuerno que le servía de defensa, además de poseer una estructura en forma de caperuza que le protegía el cuello. Los de mayor tamaño llegaron a pesar varias toneladas. **Protoceratops** era de pequeña talla y vivió en comunidades.

A continuación, en el área central de la sala, se puede observar un interesante original de **Neuquensaurus** (=**Titanosaurus**), dinosaurio herbívoro de medianas dimensiones muy común en el norte de Patagonia hacia fines del Período Cretácico (hace 70 millones de años).

En esta sala se exhibe un calco del ejemplar de amonite más grande que se conoce, **Parapuzosia seppenradensis**, proveniente del Período Cretácico superior de Europa. Los amonites constituyen un grupo emparentado con los calamares actuales y el **Nautilus** viviente. Estos organismos, que usualmente tenían un tamaño de pocos centímetros, alcanzaron una gran diversidad en los mares de los Períodos Jurásico y Cretácico y se extinguieron al final del Período Cretácico. En la Argentina se encuentran, junto con otros invertebrados tales como los bivalvos, abundantemente representados en la región cordillerana de las provincias del Neuquén y Mendoza y en el oeste de Chubut y Santa Cruz.

Una de las últimas vitrinas nos muestra imágenes de la hipótesis más aceptada en la actualidad por los científicos acerca de la extinción masiva de los dinosaurios a finales del Cretácico. La caída de uno o más meteoritos sobre nuestro planeta provocó una catástrofe generalizada que se tradujo en incendios, densas nubes de polvo que ocultaron la luz del sol durante meses y lluvia ácida, que afectaron a muchos grupos de plantas y animales.

Las cadenas alimentarias se rompieron al morir gran parte de los vegetales que servían de alimento a los herbívoros, muchos de los cuales desaparecieron; lo mismo sucedió con los carnívoros que se alimentaban de ellos. Los motivos por los cuales sobrevivieron muchos grupos de plantas y animales son todavía un enigma. Al extinguirse los dinosaurios a fines del Mesozoico, los mamíferos comenzaron su gran diversificación.

En la actualidad se encuentran en estudio dos grandes cráteres, uno de los cuales podría corresponder al impacto del meteorito que supuestamente condujo a la extinción de los dinosaurios. Uno de ellos abarca parte de la Península de Yucatán, y parte se encuentra sumergido en el Golfo de México en América Central.

Sala VI - Paleontología

Cenozoico

En esta sala se inicia el recorrido por el Cenozoico de América del Sur. A lo largo de 60 millones de años, ésta permaneció aislada del resto de los otros continentes, como un continente-isla, permitiendo que se desarrollara una fauna de mamíferos muy particular que la habitó desde los 65 millones de años hasta 10.000 años atrás. La re-conexión de América del Sur con el resto de las Américas comenzó hace 3 millones de años, lo que permitió que las faunas de ambos hemisferios se contactaran nuevamente a través del Istmo de Panamá.

La magnífica colección de mamíferos fósiles de la Era Cenozoica (denominada Edad de los Mamíferos), parte de la cual se exhibe en las salas, ha contribuido en mucho a la fama universal del Museo de La Plata.

Un grupo de vitrinas muestra representantes de los invertebrados del Terciario en la Argentina. Entre ellos se destacan por su diversidad y abundancia los moluscos, especialmente bivalvos y gastrópodos, que poblaron los mares que cubrieron gran parte del territorio, especialmente el patagónico.

Un escenario muestra los distintos representantes de algunos de los linajes que habitaron nuestro continente. En su enorme mayoría fueron herbívoros: el gigantesco **Megatherium**, que podía erguirse sobre sus patas posteriores y el de mayor tamaño de estos mamíferos sudamericanos; el **Toxodon**, animal similar a un hipopótamo actual aunque sin ninguna vinculación con él; el **Glyptodon**, pariente de los armadillos actuales, de enormes proporciones, que se defendía con su poderosa cola armada de púas; la **Macrauchenia**, parecida en algunos aspectos a un camélido, también de gran porte. Los mamíferos carnívoros estaban representados por marsupiales de tamaños pequeños como **Borhyaena.** Ninguno de estos animales tiene representantes vivientes, aunque algunos mamíferos actuales se les parezcan.

Las aves no quedaron a la zaga en cuanto al tamaño. En la vitrina central se observa una **Diatrima,** poderosa ave corredora oriunda de América del Norte con alas reducidas, que se alimentaba de pequeños animales y carroña. Sus representantes sudamericanos eran los fororracoideos, también carnívoros, que compartían con aquella algunas características como el pesado cráneo y un enorme pico. Los ñandúes son muy antiguos y los actuales son muy parecidos a sus antecesores.

Entre las aves voladoras la más formidable que existió fue el **Argentavis**, parecida a un águila, voraz cazadora de más de 8 metros de envergadura y alrededor de 80 kg de peso, que con sus alas plegadas alcanzaba los 2 m de altura; no fue contemporánea de las citadas más arriba. El visitante puede observar hacia el techo de la

sala y verá su silueta, tal como lucía en vuelo.

Con algunas de estas criaturas el hombre compartió nuestro continente durante más de 2.000 años, ya que esta fauna se extinguió hace 10.000 años y los fechados más antiguos de actividad humana en nuestro país superan los 12.000 años. De muchos de estos animales debió alimentarse y de ellos debió defenderse.

Sala VII - Paleontología

Cenozoico

Aquí se exhibe un gran escenario que indica la diversificación de los **Edentados,** mamíferos primitivos cuyos dientes carecen de esmalte y que en algunos casos tienen reducción o pérdida secundaria dentaria. El escenario representa nuestras llanuras poco tiempo antes de la extinción de esta fauna.

De los grupos expuestos, los esqueletos ubicados a la izquierda pertenecen a perezosos gigantes cubiertos de pelo denominados milodontes; animales lentos, con poderosas garras en sus miembros anteriores. Los restantes son gliptodontes, enormes animales acorazados con pesada caparazón y cola armada de defensas. Habitaron en grandes cantidades las pampas y la Patagonia.

Las vitrinas laterales muestran las líneas evolutivas de otros representantes de los mamíferos, varios de los cuales llegaron hasta la actualidad: los perezosos arbóreos derivan evolutivamente de los milodontes, los carnívoros marsupiales como las zarigüeyas, los roedores y los monos, arribados aparentemente de Africa. También están representados los **Ungulados:** macrauquenias, toxodontes, astrapoterios, piroterios, etc.

Sala VIII - Paleontología

Intercambio

En esta sala se puede observar un gran panel, en el que un mapa de las Américas describe lo que se ha denominado «el gran intercambio biótico americano». Este suceso acaeció durante los últimos 3 millones de años cuando se uniera América del Sur con el resto del continente. La interrupción de la circulación de las corrientes oceánicas debida a la aparición del Istmo de Panamá como puente intercontinental, produjo grandes disturbios climáticos. Este evento geológico posibilitó que la fauna sudamericana se desplazara hacia el Hemisferio Norte y la de éste, hacia el Hemisferio Sur.

Así fue que hacia el norte se movilizaron lentamente gliptodontes, milodontes, zarigüeyas, osos hormigueros, megaterios, roedores, etc., en tanto que los inmigrantes del norte llegados a estas tierras fueron los caballos (que una vez extinguidos reingresaron a América con la conquista española), cérvidos, mastodontes, osos y otros grandes carnívoros placentarios como el esmilodonte (o tigre dientes de sable).

Este último parece haberse erigido en un peligroso enemigo, junto a otros felinos más pequeños, para la fauna herbívora autóctono. Armado de filosas garras y de enormes caninos (colmillos) a los que debe su nombre vulgar, debió haber sido un feroz cazador. En esta lista de inmigrantes se debe incluir al hombre. El impacto de este fluído intercambio trajo aparejadas consecuencias dramáticas: tal fue la disminución de representantes de la fauna sudamericana, acaecida como saldo de la irrupción de los visitantes norteamericanos. A éstos se agregó también el hombre en los últimos 12.000 años (a fines de la Era Cenozoica que abarca entre los 65 millones de años atrás y el presente), completando la serie de cambios que aparentemente, entre otros, colaboraron en la extinción de esta singular fauna.

El resto de las vitrinas muestra la distribución geográfica de otros grupos autóctonos y en el centro de la sala puede observarse parte de la diversidad que alcanzaron los gliptodontes: caparazones con variada estructura, forma y tamaño, colas armadas de púas, unas en forma de maza y otras con anillos móviles, invitan a pensar en la gran cantidad de especies que pulularon en las llanuras pampeanas hasta hace 10.000 años.

En varias vitrinas laterales de esta sala se muestran restos de algunos de los invertebrados característicos de esta edad, foraminíferos, bivalvos y gastrópodos, que se hallan bien representados en los cordones de conchillas existentes en la costa de la provincia de Buenos Aires. La abundancia, amplia distribución y forma de vida de estos organismos los hace útiles para determinar la antigüedad de las rocas que los contienen, los ascensos y descensos que experimentó el nivel del mar y el ambiente en el cual vivieron

Sala IX - Paleontología

Del Pampeano

Esta sala está destinada a alojar la colección del Cenozoico Tardío (Período Cuaternario que abarca el último millón de años). El gran escenario central presenta la fauna en el período de la extinción. Aunque no se conocen exactamente la razones de esta desaparición casi masiva, los paleontólogos presumen que pudieron haber intervenido las condiciones climáticas (se produjeron grandes sequías durante varios miles de años), y la intervención humana. La presencia del hombre en este escenario se encuentra representada por pisadas fósiles y los restos de un fogón.

Las vitrinas que rodean al escenario exhiben representantes de los carnívoros inmigrantes, roedores gigantes, armadillos de gran tamaño (de mayor porte que el actual tatú carreta), cráneos de megaterios, toxodontes y macrauquenias mostrando su estructura interna, y los de mastodontes, similares a los actuales elefantes.

La vitrina más interesante en esta sala es la que exhibe un trozo de cuero momificado de milodonte. Este singular hallazgo data de fines del siglo pasado y fue casual. Proviene de una caverna en el Seno de la Ultima Esperanza (extremo sur de Chile), dondetambién fueron encontrados excrementos del animal y huesos diseminados en sedimentos que incluían restos de carbón. Lo asombroso de este descubrimiento, es que esta pieza única permitió conocer la estructura del cuero de estos animales, que en su interior alojaba pequeños huesecillos subesféricos que si bien le permitían flex¡bilidad a la piel, convertían al milodonte en un verdadero acorazado. El estudio de los excrementos permitió realizar un análisis de las plantas de esa época que eran consumidas por estos gigantescos herbívoros.

Otra de las vitrinas muestra las vinculaciones que tuvo esta fauna con el hombre americano, ya que posteriores estudios en la zona de Tres Arroyos (provincia de Buenos Aires), permitieron comprobar que los milodontes habían sido cazados y consumidos por los grupos humanos.

El resto de las vitrinas exhibe diversos representantes de la fauna que habitó nuestro país a finales del Cenozoico. Se puede observar animales marinos y de agua dulce del período, como así también las líneas evolutivas de los caballos, ciervos y camélidos.

La última vitrina, al salir de la sala, está destinada a rendir homenaje a Florentino Ameghino, incansable trabajador de la ciencia, siempre ávido de conocimiento y uno de los pilares de la investigacióin de su época.

Quadro 2. Sugestões do público

Fontes: Relatórios do *Servicio de Guias* do *Museo de La Plata* e enquetes Férias de Inverno 2000 e Semana Santa 2001

	INFRA-ESTRUTURA						EXIBIÇÕES			OUTROS RECURSOS				SEG.
	Pred	Desc.	Luz	Aq.	Lim		Info	Salas	Mat.	Cat.	Fold	M D	Aud.	
1987	X		X	X	X		X	X		X				X
1988		X	X		X		X		X		X			X
1989	M	X	X		X		X	X			X		X	X
1990			X					M			X		X	X
1991			X		X		X				X		X	X
1992	M		X		X		X	M		X	X			X
1993	M	X	X		X		X	X		X			X	
1994	M		X		X	X	X	X		X	X	X	X	
1995		X	X		X	X	X	X		X	X		X	
1996		X	X		X	X	X	X		X	X		X	
1997			X		X	X	X	X		X	X		X	
1998			X		X	X	X	X		X	X		X	
1999			X		X		X	X		X	X	X		
2000		X	X		X		X	X					Xm	X
2001				X	X	X	X	X					Xm	
INV	X		X	X	X	X	X	X						
SS	X		X		X		X	X					X	

INFRA-ESTRUTURA
Pred= Prédio
Desc= Áreas de descanso
Luz
Aq.Aquecemento
Lim=Limpeza

ACESSO: sinaalização na rua

EXIBIÇÕES
Info=Informação
Salas
Mat=Materiais exibidos

OUTROS RECURSOS
Cat=Catálogo
Fold=Folders
M D= Materiais didáticos
Aud= Audiovisuais

SEG=SEGURANÇA

X = DEFICIENCIA
M = MELHORAS
m= destaque dos multimeios

OBS: 1990/1992 O público parabeniza ao Museu pelas reformas de algumas salas. Acrescentam-se as preocupações sobre conservação e restauração dos materiais.

Roteiro de entrevistas para o público espontâneo-

Salas de Paleontologia do *Museo de La Plata* 2003 -2005

- *Qué opina sobre las salas de paleontologia?*
- *Qué sala le llamó más la atención?*
- *Qué objetos le llamaron más la atención? Porqué?*
- *Qué le gustó mas? Porqué?*
- *Qué le gustó menos? Porqué?*
- *Conocío algo nuevo?*
- *Mencione algún objeto/elemento que llamó su atención*
- *Leyó los textos/etiquetas?*
- *Qué cambiaría?*
- *De qué sintió falta?*
- *Porqué vino hoy al MLP?*
- *Ya había visitado el MLP? Cuántas veces?:*

Datos personales:

- *Edad:*

1-hasta 12 años

2-13-18 años

3- 19-30 años

4- 31-60 años

5-más de 60 años

- *Sexo F M*
- *Lugar de residencia:*
- *Escolaridad:*
- *Ocupación:*

Enquête da Direção do Museo de La Plata (2000-2001)

Gracias por visitar el Museo de La Plata. Estamos trabajando para mejorar este museo y su opinión nos ayuda. Por favor califique rubros (marcando con X) y deposite esta tarjeta en el buzón de sugerencias que se encuentra a la salida, en la puerta del Servicio de Guí

	Excelente	Bueno	Regular	Malo	No contesta
Venta de entradas	☐	☐	☐	☐	☐
Valor de las entradas	☐	☐	☐	☐	☐
Puestos de ventas	☐	☐	☐	☐	☐
Señalización	☐	☐	☐	☐	☐
Material impreso	☐	☐	☐	☐	☐
Limpieza general	☐	☐	☐	☐	☐
Sanitarios	☐	☐	☐	☐	☐
Buffet	☐	☐	☐	☐	☐
Exhibición	☐	☐	☐	☐	☐
Material exhibido	☐	☐	☐	☐	☐
Visitas guiadas	☐	☐	☐	☐	☐
Vigilancia en salas	☐	☐	☐	☐	☐
Acceso y servicios p/discapacitados	☐	☐	☐	☐	☐
Actividades en vacaciones de invierno	☐	☐	☐	☐	☐

Qué sala le gustó más ? Otros:.....

.....

Ocupación y edad:..... Localidad de residencia:.....

Enquête do Servicio de Guias (atual Servicio Educativo)

SERVICIO DE GUIAS: ENCUESTA DE OPINION ANONIMA | **MES**

MARQUE LO QUE CORRESPONDA CON UN CIRCULO O CRUZ

EDAD: | **SEXO:** Masc. Fem. | **OCUPACION:**

PROCEDENCIA: Localidad: | Provincia: | País:

GUIA: | **LA VISITA FUE:** Excelente | Muy buena | Buena | Regular | Mala | Muy mala

SUGERENCIAS PAPA EL GUIA:

SUGERENCIAS PARA EL MUSEO:

Quiere usted agregar algo más? Hágalo en el reverso

Usted está recorriendo las salas de Paleontología. Nos gustaría conocer su opinión sobre ellas. Muchas gracias

Qué es lo que más le llamó la atención?. . . . . .

. . . . . .

Conoció algo nuevo ? Qué?. . . . . .

. . . . . .

Qué es lo que menos le gustó?. . . . . .

. . . . . .

De que sintió falta? . . . . . .

. . . . . .

Porqué vino hoy al Museo? . . . . . .

. . . . . .

Cuántas veces visitó este Museo?

Primera vez Segunda vez

Tercera vez Muchas veces

Ocupación:. . . . . .

Sexo: F M

Lugar de residencia:. . . . . .

Edad:. . . . . .

Escolaridad completa: Primaria Secundaria
Terciaria Universitaria

Fecha:. . . . . .

Por favor deposite este cuestionario en las urnas indicadas.

Questionário realizado nas salas de Paleontología. Férias de Inverno de 2002