

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**  
**MESTRADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE**

**AÇÃO PEDAGÓGICA:**

**Uma questão a ser (re)pensada nos museus de arte**

**Margarida Brandina Pantaleão da Silva**

**Porto Alegre, fevereiro de 2003**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**  
**MESTRADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DE ARTE**

**AÇÃO PEDAGÓGICA:**

**Uma questão a ser (re)pensada nos museus de arte**

**Margarida Brandina Pantaleão da Silva**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Zielinsky

**Porto Alegre, fevereiro de 2003**

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho só foi possível de ser concretizado graças ao envolvimento e à cooperação de um grande número de pessoas. Registro o meu reconhecimento a todos aqueles que acreditaram, tornando-se membros atuantes, dividindo comigo os erros, os acertos, os momentos de alegria e também as dificuldades. Foram tantos os participantes que é impossível nominar cada um, em particular. Crescemos juntos neste processo, rico em trocas, em conhecimento mútuo, em afetividade e profissionalismo.

Agradeço, portanto, a todos os colaboradores: à direção, funcionários e visitantes do Museu de Artes Visuais Ruth Schneider – Mavrs, Museu de Artes do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – Margs e Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – Malg, que possibilitaram o desenvolvimento da pesquisa, a meus familiares e amigos. Meu especial agradecimento à querida amiga e professora Mônica Zielinsky, pela orientação, compreensão, apoio profissional, firmeza, atenção e acima de tudo, pela amizade que se estabeleceu.

## SUMÁRIO

RESUMO .....	06
ABSTRACT .....	07
INTRODUÇÃO .....	08
1 MUSEU DE ARTE HOJE .....	16
1.1 Identidade do museu de arte hoje e seu campo de ação.....	16
1.2 Funções e especificidades.....	30
1.3 Alguns aspectos sobre museus de arte no Brasil .....	34
2 CARACTERIZAÇÃO DOS MUSEUS ESTUDADOS E SUAS AÇÕES EDUCATIVAS.....	40
2.1 Sobre ações educativas .....	40
2.2 Princípios de ação museológica.....	46
2.3 Ações educativas desenvolvidas no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider – Mavrs – Passo Fundo-RS .....	57
2.4 Ações desenvolvidas no Museu de Artes do Rio Grande do Sul – Margs – Porto Alegre-RS.....	62
2.5 Ações desenvolvidas no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo- Malg – Pelotas-RS .....	65
3 SOB UMA PERSPECTIVA METODOLÓGICA .....	68
3.1 Procedimentos .....	68
3.1.1 Instrumentos de pesquisa .....	70
3.1.2 Análise dos dados .....	71
3.2 Apresentação dos dados coletados no MARGS, MAVRS E MALG .....	72
3.2.1 Tipo de público .....	73
3.2.2 Professores .....	97
4 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS .....	116
5 PROPOSTA EDUCACIONAL PARA MUSEUS DE ARTE NO RIO GRANDE DO SUL .....	127

CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	134
BIBLIOGRAFIA: FOCO MEDIAÇÃO E LEITURA .....	140
ANEXOS .....	150

## **RESUMO**

A pesquisa tem como objetivo repensar as ações educativas desenvolvidas em um museu de arte. A escolha deste objeto de estudo baseou-se na necessidade de refletir sobre os fundamentos conceituais e metodológicos que norteiam a ação pedagógica em um museu de arte, com o intuito de sugerir propostas futuras para esse campo de estudo. O trabalho centrou-se na coleta de dados em três instituições museológicas no Rio Grande do Sul: o Museu de Artes Visuais Ruth Schneider – Mavrs, em Passo Fundo, o Museu de Artes do Rio Grande do Sul – Margs, em Porto Alegre, e o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo - Malg, em Pelotas. A análise dos dados obtidos permite identificar o público dos museus e o modo como este responde às ações educativas neles desenvolvidas; destacou-se a necessidade de avaliar o perfil dos visitantes e propor estratégias para a qualificação dessa área de atuação nos museus de arte na atualidade e na realidade do Rio Grande do Sul.

**PALAVRAS-CHAVE:** museus públicos de arte; ação educativa em museus; ensino de artes e museu

## **ABSTRACT**

The purpose of the dissertation is related to reevaluate the educative actions developed in a museum of art. The starting point to reach the objective of this study was to establish the necessity of reflections about the conceptuals and methodological basic that guide the pedagogical action in a art museum, with the intention of suggesting future propositions to the field of study. This work was centered on the data collections of three institucional museums in RS: a) Ruth Schneider Visual Art Museum, in Passo Fundo; b) Ado Malagoli Rio Grande do Sul Art Museum, in Porto Alegre; c) Leopoldo Gotuzzo Art Museum, in Pelotas. The achieved data analysis permits identify the public of the museums and the way it react to the educational actions which are developed in them; it was also possible to detached the necessity of valuating the profile of the visitors and proposing strategies for the qualification of this area of actuation in art museums in the actual reality of Rio Grande do Sul.

**KEY WORDS:** Public art museums; pedagogical and educational actions; proposed strategies

## INTRODUÇÃO

São poucos os trabalhos de investigação mais sistematizada e rigorosa sobre museus, especialmente se considerada a realidade do Brasil, onde, de modo geral, os estudos se desenvolvem de maneira informal e genérica. Na maioria dessas instituições museológicas, há problemas de definição de sua identidade, realidade também observada no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (Mavrs), no qual a pesquisadora atua.

Como decorrência de um processo de discussão e análise visando à ampliação de limites conceituais do que poderia ser definido como *ação pedagógica em um museu de arte na contemporaneidade*, percebemos a necessidade de um estudo sobre a questão, que estabelecesse uma aproximação entre a atividade reflexiva e os fundamentos conceituais e metodológicos que norteiam o trabalho com o público nas instituições museológicas, assunto central deste trabalho.

Por que deveria ser elaborada uma efetiva pesquisa nos museus?

A opção pelo estudo nesta área, sobre sua identidade, funções e suas relações com a arte na contemporaneidade passou, primeiramente, por um interesse de ordem pessoal, isto é, como resultado de indagações surgidas durante cursos por mim realizados sobre museus. Outra motivação para o estudo foi a necessidade da produção de textos críticos que embasassem o trabalho desenvolvido junto à instituição onde atua e, especificamente, a consciência da importância dessa análise para o desenvolvimento da atividade de coordenação de monitorias no Mavrs.

A reflexão sobre a função social do museu e a necessidade de qualificar o acesso do público ao objeto cultural constituem, pois, o eixo do presente estudo, no qual se busca propor uma ação dinâmica e qualificada da instituição na difusão da produção artística na



contemporaneidade. Essa linha de raciocínio conduziu ao exame dos critérios utilizados para a escolha das obras, das formas de exposição e, de modo mais específico, das ações desenvolvidas pelo museu diretamente vinculadas ao público visitante, sua interação no espaço museológico, a leitura ou interpretação por parte do observador, buscando ampliar significativamente a qualidade da recepção, o que exige análise e reflexão. Segundo Feyerabend<sup>1</sup>, “o reconhecimento de um problema como fundamental depende do surgimento de um ponto de vista novo, que se coloca ao lado da teoria dominante; sem isso, não há possibilidade de progresso verdadeiro”. A pesquisa conduz à construção de novos conhecimentos, que permitem rever antigos conceitos e propostas, acrescentar referenciais cognitivos<sup>2</sup> ampliando o universo já conhecido de forma consistente.

Retornamos, assim, ao conceito de museu por se julgar necessário buscar suas raízes desde o *mouseion*, surgido na Grécia Antiga como um espaço dedicado à leitura, ao pensamento e à criação, associado a uma visão de espaço como um templo. Na Idade Média, o monastério concentrava o saber e a idéia de preservar a cultura anterior era manifestada através da cópia de textos, que permitia a conservação e propagação das idéias do momento, produzindo um acervo de época. A visão moderna de museu, surgida após a Revolução Francesa com a formação de coleções particulares, criou uma vinculação com o público a partir de sua atuação educacional.

Observando as grandes mudanças da sociedade em uma perspectiva histórica, é natural que, através do tempo, também tenha se modificado o conceito de museu, que passou de um lugar elitista, destinado à guarda do conhecimento através dos objetos que constituem seu patrimônio e adquirem um valor representativo, para uma concepção de local mais aberto, conforme aponta Huysen<sup>3</sup>:

Na passagem da modernidade para a pós-modernidade o próprio museu sofreu uma transformação surpreendente: pela primeira vez na história das vanguardas, o museu, no sentido mais abrangente, passa de bode expiatório, à menina dos olhos das instituições culturais. [...] O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como um lugar de uma *mise-en-scène* espetacular e de exuberância operística.

Nesse novo cenário, o museu adaptou-se à mudança do perfil de seus frequentadores, surgindo um espaço híbrido que pode ser visto como local para diversão

<sup>1</sup> FEYERABEND, Paul. *Problemas de microfísica*. Filosofia da ciência. São Paulo: Cultrix, p.257.

<sup>2</sup> Os referenciais cognitivos aos quais me refiro são museologia, história da arte, ações pedagógicas, estética.

pública ou como uma loja de departamentos. Essa transformação requer, portanto, profundas reflexões, uma vez que se considere tal afirmação radical e problemática, tornando-se necessário repensar a forma como se vêem as transformações na concepção deste tipo de instituição, as quais podem gerar, conseqüentemente, mudanças no comportamento de seus freqüentadores.

O museu é aqui compreendido como um espaço institucionalizado, no qual se desenvolve a relação do homem com seus bens culturais. Nesse sentido, analisamos e repensamos sua atuação, especialmente em sua articulação com o público e com os programas didáticos, à luz de seu compromisso com o processo cultural em geral.

Desde 1996, o Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, na cidade de Passo Fundo, vem desenvolvendo atividades através de seu setor educativo, em monitorias realizadas junto às escolas e à comunidade local e regional, oferecendo visitas guiadas e informações que possam ampliar os conhecimentos sobre a vida dos artistas e as técnicas artísticas e instrumentais, além de permitir um contato direto com obras.

Em geral, os museus brasileiros passam por muitas dificuldades, tanto de ordem financeira como no que concerne a formação de profissionais que neles atuam. Neste estudo, procuramos focar algumas questões específicas do Mavrs, que parecem pertinentes à problemática de sua ação educativa: há nesse museu de Passo Fundo reduzido espaço físico para o bom funcionamento e equacionamento das ações desenvolvidas, como *workshops*, ateliês, palestras; não há auditório e sua videoteca possui apenas vinte lugares; também carece de um setor de documentação com laboratório fotográfico que permita um registro qualitativo das programações do que futuramente possa vir a compor o seu memorial.

Por outro lado, o museu tem sua ação cultural muito centrada na população de Passo Fundo e com pouca abrangência em relação à comunidade regional, em razão, justamente, das problemáticas já apontadas. Outra questão importante é o fato de não possuir dotação orçamentária própria, o que lhe impede uma maior autonomia; está vinculado à Vice-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Universidade de Passo Fundo e recebe apoio da Prefeitura Municipal de Passo Fundo. O museu também não possui um setor interno de divulgação e *marketing* que lhe possibilite uma ampla penetração nos meios de comunicação regional e estadual. Apesar da dinâmica de seu funcionamento dentro da sua

---

<sup>3</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Editora da UFRJ, 1997, p.222.

realidade de museu de pequeno porte, acredita-se que poderia ser ampliada sua atuação em nível regional.

O enfoque pedagógico do presente estudo decorreu do interesse em dar continuidade às atividades de coordenação de visitas guiadas realizadas no museu, visto que se considera que, entre as instituições culturais atuantes fora da região de Porto Alegre, o Mavrs é um dos poucos a desenvolver ações sistemáticas de visitas guiadas e mostras de artistas gaúchos e brasileiros junto à comunidade local e regional. Essas visitas são orientadas por estudantes dos cursos de Artes Plásticas, com acompanhamento da pesquisadora, e necessitam de um suporte técnico e conceitual mais aprofundado, o que a presente pesquisa poderá instrumentalizar, oportunizando uma melhoria metodológica dessas ações e, por consequência, gerando um efeito multiplicador dessas práticas.

Se “o número de homens inteligentes que não vêem as formas e as cores é desconcertante”<sup>4</sup>, este estudo pretende contribuir para a formação do olhar do público sintonizado com a produção atual, através da diversidade de linguagens que integram esse universo. Visamos, portanto, repensar as ações educativas desenvolvidas em um museu de arte como um fato resultante de estudos, não enfatizando questões meramente informativas e técnicas, mas, sim, o modo como o público pode perceber a produção artística contemporânea.

Ao analisar a questão perceptiva, é interessante destacar o que diz Zielinsky<sup>5</sup>: “O olhar implica a intervenção do conhecimento e direcionamento do ato de ver, isto é, olhar com sentido.” Isso poderia ser trabalhado nas monitorias para que estas não venham a revestir-se apenas de um caráter informativo, mas compreendam algo mais amplo: trabalhar em maior profundidade a arte com o público, ao rever idéias sobre ela no seio da cultura, seu papel social, sua natureza. Tais aspectos seriam “olhar com sentido”, buscando ir além do visual, apreender muitos dos ângulos a que se propõe.

A necessidade de identificação do campo de ação de estudos sobre museus no Brasil, sua identidade e funções, somada à escassez de investigações sobre esses aspectos específicos no momento contemporâneo, justifica o tema escolhido, bem como as relações propostas, a partir do contexto no qual se encontra inserido.

---

<sup>4</sup> BOURDIEU, P. y DARBEL, A. *L'amour de l'art*. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Editions de Minuit, 1985, p.13

<sup>5</sup> ZIELINSKY, Mônica. “Momento da pesquisa, da percepção e do fazer em artes visuais”. In: PILLAR, Analice Dutra et al. *A pesquisa em artes plásticas*. UFRGS/ Anpap, 1993, p 70.

O objetivo deste estudo envolve a fruição de bens culturais, atendendo o foco específico da investigação, que é examinar as condições de atendimento ao público em seu contato com as obras. Nesse sentido, o espaço museológico não pode ser visto desvinculado do contexto onde se insere, uma cidade de médio porte no interior do Rio Grande do Sul, bem como em sua relação com o meio universitário, já que é uma instituição inserida na instituição no ensino superior, sendo os profissionais - direção, coordenação de monitorias e os próprios monitores - que nela atuam vinculados à Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo.

Não apenas as questões históricas no sentido institucional do museu (conseqüência das alterações da sociedade pós-industrial) criaram alterações em sua identidade, atribuições e funções. Também a arte produzida no período atual e suas relações com o público afetaram o seu modo de relacionar-se com os bens culturais, de exibi-los, desafios contemporâneos com os quais os museus se acham implicados.

Diante de tais problemáticas, analisou-se na presente investigação, as funções e especificidades educacionais em museus de arte, estudando suas possibilidades pedagógicas, com o intuito de embasar propostas futuras nesse sentido. Tais aspectos serão úteis especialmente para a formação de monitores das mostras e também para o perfil dos diversos tipos de exposições.

Esta pesquisa procurou estruturar um Serviço de Ação Educativa para o Mavrs e fornecer subsídios aos museus de arte analisados, pois consideramos significativo que a capacitação surja, inclusive, através de parcerias importantes com os setores de outras instituições. Para realizar essa tarefa, foram feitas observações em três instituições: Museu de Artes Visuais, de Passo Fundo, situado ao norte do Rio Grande do Sul; Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, situado ao sul do estado, em Pelotas, e Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Margs, de Porto Alegre.

As instituições citadas foram escolhidas por fazerem parte significativa de circulação de atividades artísticas no estado. A cidade de Passo Fundo destaca-se como um importante pólo de concentração de atividades acadêmicas através da Universidade de Passo Fundo, instituição à qual o museu está vinculado e ser o local onde atua a pesquisadora. O Malg foi escolhido, dentre as instituições museológicas do estado, um dos mais atuantes na área pedagógica e principalmente devido à sua ligação com a Ufpel.

Quanto ao Margs, consideramos a abrangência de sua ação como maior instituição de arte do estado.

Foi objetivo do estudo, juntamente com a análise da execução prática de atendimento ao público visitante (escolar ou não), desenvolver uma observação permanente dessa ação educativa, de forma a avaliar o modo de visitação ao acervo, bem como as mostras de curta duração. Consideramos relevante também pensar prospectivamente uma ação desse setor técnico, para que melhor se adeque ao museu de médio porte do Rio Grande do Sul, como o é o Mavrs.

Consideramos significativo analisar as práticas de atuação do setor educativo nas instituições pesquisadas para nelas verificar a produção e atualização do conhecimento sobre arte, em seus diversos aspectos para o público. A pesquisa foi desenvolvida através da coleta de informações em questionários preenchidos pelos visitantes e professores, nos quais são tratadas as formas de atendimento individualizado e em grupo. Buscamos obter, através do presente estudo, a instrumentalização prática para efetuar uma ação educativa junto a públicos específicos, a saber, a criança, o jovem, o adulto, a terceira idade, além de refletir sobre possibilidades alternativas de visita.

Com os resultados da pesquisa procuramos criar uma interação, não simples mediação entre o guia (orientador), o espectador e a obra, que vá além da forma estéril e estereotipada das monitorias tradicionais. É importante estimular o diálogo do espectador com as obras e promover novas leituras, sem impor a presença do guia, despertando um maior interesse e contato do público com a arte, ou seja, possibilidades de um “diálogo” construtivo com os visitantes. Os sujeitos que desenvolvem os projetos educativos junto ao público podem auxiliar na construção da autoconfiança do espectador, fundamental para o desenvolvimento de uma ação educativa em museus de arte.

O foco primordial desta investigação é o **público dos museus e o modo como ele responde às ações educativas neles desenvolvidas**. A amostragem foi composta por um grupo de sujeitos que pudesse caracterizar o público visitante. Através de um roteiro de entrevista pós-visita, foram levantados dados para uma posterior análise de conteúdo, tanto voltada para o público em geral como para o público específico que frequenta os museus.

Também foram utilizados registros, arquivos, atas de reuniões, relatórios, entrevistas que pudessem auxiliar o pesquisador no aprofundamento das questões de estudo, assim como consultamos bibliografia sobre novas possibilidades museológicas

e políticas culturais. Com os dados coletados, identificamos os seguintes aspectos: frequência, revisitação, nível cultural, cidade de origem do grupo visitante, nível de divulgação do museu na comunidade, grau de interação com as obras, necessidade de material de apoio.

Analisam-se, aqui, ainda, o funcionamento das estratégias de comunicação e os fatores que determinaram a seleção e divulgação das informações coletadas pelos monitores através de material instrucional. Os resultados serão divulgados junto às instituições envolvidas e à comunidade, ficando o material de pesquisa à disposição dos interessados. O estudo poderá definir novas formas de ação pedagógica em museus de arte brasileiros.

No primeiro capítulo, apresentamos uma retrospectiva do histórico da instituição museológica desde o seu surgimento até o momento contemporâneo, caracterizando suas fases de desenvolvimento. Analisamos a instituição como um espaço de difusão dos bens culturais que possa ser compartilhado e onde a percepção das obras de arte se desenvolva e venha a possibilitar no futuro mudanças no setor, através do estudo e do reconhecimento de problemas da estrutura, objetivos, organizações das ações educativas oferecidas.

No segundo capítulo, caracterizamos os museus estudados e descrevemos suas respectivas ações educativas. Para estudar quais deveriam ser os princípios de ação museológica, expomos as ações desenvolvidas na Mavrs, bem como algumas experiências presenciadas em outras instituições, o Margs e o Malg.

No terceiro capítulo, apresentamos o estudo sobre uma perspectiva metodológica, descrevemos os procedimentos utilizados, os instrumentos de pesquisa bem como a forma como foi realizada a análise dos dados coletados a partir dos indicadores propostos no decorrer da pesquisa. O terceiro capítulo abarca, portanto, o *corpus* da pesquisa, onde se faz a apresentação dos resultados dos dados coletados em cem entrevistas realizadas junto aos visitantes pesquisados em cada uma das instituições. Essa mostra visa identificar o perfil do visitante, bem como revelar suas expectativas, propondo-se a verificar se estas foram contempladas ou não pelo serviço educativo dos museus. Com isso, será possível, no futuro, repensar este serviço na própria instituição e elaborar formas de atendimento que venham a proporcionar vivências e experiências significativas em nível perceptivo e cognitivo, bem como permitir que seja implementada uma nova relação com as obras de arte através das visitas.

Além disso, também apresentamos neste capítulo, os resultados das entrevistas realizadas com trinta professores visitantes nas mesmas instituições, assim como as realizadas junto a responsáveis pelo setor educativo e diretores dos respectivos museus. Com essas análises foi possível verificar o tipo de atuação que professores e monitores vêm desenvolvendo junto aos alunos, revelando os problemas, dificuldades e expectativas existentes.

No quarto capítulo, apresentamos as discussões dos resultados levantados, com base nos dados e utilizando referências apresentadas nos demais capítulos consideradas significativas para a definição de uma política educacional em museus de arte. Esta discussão revelou-nos aspectos interessantes sobre a conduta dos monitores, sobre o trabalho dos professores de arte e sobre a atuação do setor educativo nos museus.

No quinto e último capítulo, elaboramos uma proposta educacional para museus de arte. Propomos indicativos para a implantação, reformulação ou continuidade de práticas educativas, sugerindo tópicos analíticos e questões para a reflexão sobre a ação pedagógica nestes espaços institucionais.

Para finalizar, expomos as considerações finais e conclusões a que chegamos após a realização do trabalho. Obtivemos, assim, informações mais consistentes, que possibilitam novos planejamentos das futuras ações do setor educativo no museu de arte, ampliando as relações do mesmo com o público.

## 1 MUSEUS DE ARTE HOJE

### 1.1 Identidade do museu de arte hoje e seu campo de ação

Os museus de arte precisam repensar sua identidade cultural, pois juntar peças não faz um museu, por mais deslumbrantes que sejam as fachadas. O museu não é espaço morto, é ação diária.<sup>6</sup>

A cultura contemporânea está imersa em um ambiente de muitas mudanças e controvérsias em termos de valores, propostas e objetivos. Entre as muitas instituições que nela interagem encontra-se o museu de arte, que também busca redefinições sobre sua função, especificidade e atuação. Essas mudanças, no entanto, não podem ocorrer de fora para dentro. Pelo contrário, é em seu bojo que se encontram suas necessidades e, ao mesmo tempo, suas possibilidades de transformação. E isso pode ser percebido desde a forma como o museu recebe seus visitantes até o modo como ele seleciona e apresenta tanto sua coleção, quanto as exposições temporárias, passando por uma função que é fundamental e que, até mesmo, justifica sua razão de existir: a prática educativa.

Para analisar a identidade e campo de ação do museu, faz-se necessário rever a própria conceituação de museu, fato que possibilitará reconhecer seus valores fundantes e metas. Para tal, é significativo destacar o conceito do Conselho Internacional de Museus-Icom bem como as tipologias museológicas: “O museu é uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e de seu entorno, que os

---

<sup>6</sup> LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp. 1999, p. 17.



adquire, conserva, comunica e, notadamente, expõe, visando estudos, educação e lazer.”<sup>7</sup>

O sistema de classificação dos museus que atualmente utiliza o Icom atende à natureza das coleções, que são agrupadas<sup>8</sup>, segundo a disciplina: de Arte, História, Ciência: Técnica e Etnologia. Os museus de arte formam uma categoria própria regida por princípios museológicos diferentes da estrutura dos museus históricos; utilizam em maior ou menor grau as diretrizes do Icom e elaboram suas próprias classificações ou tipologias segundo o seu conteúdo, conforme o seguinte esquema:

*Museus de Arte:*

- Museu Arqueológico: Epigrafia, Numismática e Glíptica;
- Museu de Belas Artes: Pintura, Escultura, Artes Menores, Gravura, Desenho...
- Museu de Arte Contemporânea: Museu de belas Artes incluindo também fotografia, história em quadrinhos, reproduções, happenings, cinema...
- Museu de Estilo: Monográficos;

*Ambientais:*

- reconstituições de época, reconstituições arquitetônicas, atmosfera de época.

Para compreender as mudanças pelas quais o museu vem passando, julgamos que é preciso analisar a definição etimológica da palavra e as diversas significações que a mesma adquiriu ao longo dos anos até os nossos dias. O nascimento e desenvolvimento dos museus, assim como sua história, estão inexoravelmente unidos ao homem e à sua trajetória sociocultural.

O museu tradicional era visto como um local restrito e hierático, sacralizado. Contudo, no decorrer de sua existência, suas funções foram sendo paulatinamente transformadas. As origens do museu estão enraizadas na própria civilização grega. No princípio, era o *mouseion*, ou a casa das musas, das nove filhas de Zeus e Mnemósine (deusa da memória); sobretudo a partir do helenismo, era relacionado com a essência da

---

<sup>7</sup> Icom, *Statuts de l'Icom*. Paris, 1987, p. 3. “Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l’homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d’études, d’éducation et de délectation”.

<sup>8</sup> LEON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopia*. Madri: Cátedra, 1995. p.115-116.

cultura clássica, sendo<sup>9</sup> uma mistura de templo e instituição de pesquisa, voltado, sobretudo, ao saber filosófico. Era, no entanto, antes, uma instituição filosófica<sup>10</sup>, lugar de contemplação, onde o pensamento, livre de outras preocupações, podia dedicar-se às artes e ciências.

Ao final do séc. XVII, uma nova concepção racionalista do mundo ocasionou uma verdadeira revolução intelectual. No aspecto museológico, surgiu um desejo de especialização ligado aos diferentes materiais museáveis. Os valores culturais, políticos e pedagógicos do museu começaram a destacar-se, e a coleção deixou de ser um elemento de ostentação e prestígio para seu dono. Em contrapartida, foram exaltados os valores da história nacional de cada país. Contudo, a verdadeira abertura dos museus ao público em geral - pelo menos no campo teórico - só se efetivaria no séc. XVIII, após a Revolução Francesa. A partir de então, começariam a ser criados vários museus nacionais voltados à educação do público.

O museu público existe desde o século XVII, quando o Asmoleum Museum, vinculado à Universidade de Oxford, foi criado em 24 de maio de 1683 e aberto em 1845, formado pelas coleções de John Tradescant e de Elias Ashmole. A instituição funciona até hoje e a base de sua coleção é arqueológica. No entanto, o seu sentido de “público” é questionado, uma vez que somente alguns artistas e estudiosos podiam visitá-lo<sup>11</sup>, com prévia autorização. Assim, o primeiro museu público, mesmo, é o British Museum de Londres, criado por decreto do Parlamento inglês em 7 de Junho 1753, que reuniu as coleções de Hans Sloane, Robert Bruce Cotton e Robert Edward Harley. Sua arquitetura era inspirada nos Propileus da Acrópole de Atenas. Havia também o museu Belvedere, de Viena, datado de 1783, que reunia todas as coleções artísticas da família imperial austríaca por ordem do imperador José II, que em 1911 implantou o Serviço de Visitas Guiadas.

Já o Museu do Louvre, o Metropolitan Museum de Nova York e as Galerias Nacionais de Londres e de Washington, exemplificam a aspiração maior de ser uma espécie de panorama universal- *Universal Survey Museum*. Surgiram, ainda em 1808, o Museu Real dos Países Baixos, de Amsterdam; o Altes Museum de Berlim, em 1810; o

<sup>9</sup> SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986. p.10.

<sup>10</sup> GROSSMANN, Martin; RAFFAINI, Patrícia. COELHO, Teixeira. *Museu*. In: *Dicionário de políticas culturais*. Iluminuras, São Paulo: 1999.p.269.

<sup>11</sup> VARINE-BOHAN, Hugues. In: *Museologia: introdução a la teoria y la práctica del museo*. Madri, Istmo: 1993. p.63.

Museu Nacional do Prado, de Madri, em 1820, e o Museu Hermitage de Leningrado, em 1852, entre outras instituições.

Segundo Costella<sup>12</sup>, “museus, entendidos como locais abertos ao público em geral, são um costume que se espalhou muito recentemente na história do homem”. Mesmo o famoso Louvre, tem apenas dois séculos e adquiriu o caráter de museu público com a Revolução Francesa após o novo estado republicano transformá-lo em museu aberto, em Paris, em 10 de agosto de 1793, já que antes era o palácio do rei e com acesso privado à nobreza. Sob o nome de Museu da República, era inicialmente constituído com as coleções da Coroa e de obras procedentes de palácios e conventos.

A partir de 1852<sup>13</sup>, com a criação da função do educador de museu no Victoria and Albert Museum, na Inglaterra, a função educativa dos museus e da função do arte-educador foi efetivada. Nos Estados Unidos, isso ocorreu em 1972, no Metropolitan, em Nova York e, mais tarde, em 1876, no Museu de Belas-Artes de Boston.

O fenômeno do colecionismo tem sido, como podemos perceber, comum nas mais diversas culturas. Em meados do séc. XIX, a Europa havia se consolidado e os países centrais iniciavam sua expansão colonial. Com esse avanço da civilização européia, crescia o sentimento de um duvidoso desenvolvimento cultural que justificasse a exploração econômica dos povos bárbaros, criando-se vários museus etnográficos. Com a idéia de progresso e avanço científico das últimas décadas do séc. XIX e início do séc. XX começaram a desenvolver-se grandes exposições destinadas à apresentação pública de diversos avanços tecnológicos.

Em relação à arte do século XX, outro marco significativo foi a criação do Museu de Arte Moderna, o Moma, de Nova York, em 1929, graça aos esforços de John D. Rockefeller Filho, incluindo entre as obras objetos e produtos industriais com o explícito objetivo didático de levar a uma compreensão da arte moderna. Junto com o Museu de Cleveland<sup>14</sup> em 1915 são considerados as instituições pioneiras da moderna Arte-Educação em museus através de Victor D'Amico em Nova York e Thomas Munro em Cleveland, diretamente influenciados pelas idéias de John Dewey.

---

<sup>12</sup> COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 3 ed. São Paulo: SENAC, 1992, p. 10.

<sup>13</sup> BARBOSA, Ana Mae. “Arte-educação em um museu de arte”. In: *Revista USP*. 1989, p. 125-128.

<sup>14</sup> Idem, *ibidem*, p.126.

Criado em 1946 e associado à Unesco, está o Icom International Council of Museums, ou Conselho Internacional dos Museus, cuja finalidade<sup>15</sup> é promover e fomentar através de seus vinte e quatro Comitês Internacionais uma ampla ação destinada a melhorar a função científica, *educativa* e de conservação dos museus.

Mesmo que já tivessem surgido várias críticas<sup>16</sup> à passividade e às posições burguesas tradicionais pelas quais o museu era visto como templo ou depositário de coleções das elites, distanciados da proposta cultural e da necessidade de democratização cultural, foi somente na primeira metade do séc. XX que ele se tornou mais aberto ao público. Ao longo das décadas de 80 e 90 do séc. XX, modificaram-se, inclusive, as exigências quanto a haver uma edificação específica para abrigar um museu, pois surgiram, nesse momento, vários museus ao ar livre e também ecomuseus.

A idéia do ecomuseu<sup>17</sup> foi lançada no final da década de 70 por Georges Henri Rivière, que formalizou o conceito como o museu do homem em seu meio ambiente, o museu que a população de um determinado território cria como meio de auto-reconhecimento, assistida por uma equipe técnica. Sua coleção comporta tudo aquilo que existe no território e tudo o que pertence aos seus habitantes, tanto material quanto imaterial, móvel ou imóvel. A partir de então, nas décadas de 1980 e 1990, vemos surgir diferentes formas e denominações, como *museu de vizinhança*, *museu territorial ou regional*, *museu integral*, *museu a céu aberto*, *museu parque*, *museu comunitário*.

Entre as décadas de 1970 e 1980, muitos museus notaram uma acentuada diminuição de suas verbas e foram em busca de novas alternativas econômicas que pudessem viabilizar seus projetos. Surgiram, então, instituições museológicas aproximando-se de outros estabelecimentos culturais, como os centros de cultura. Um exemplo de tal política é o caso do Centro Nacional de Artes e Cultura Georges Pompidou, aberto ao público em fevereiro de 1977 em Paris, criado por Renzo Piano e Richard Rogers. É composto por departamentos como: o “Museu Nacional de Arte Moderna”, a “Biblioteca de Informação Pública”, o “Centro para a Criação Industrial”, o “Instituto de Criação e Pesquisa Acústica e Musical”. Foi qualificado em tom irônico, pelo sociólogo

---

<sup>15</sup> LAUMONIER, Isabel. *Museo y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, p.15.

<sup>16</sup> MARTINS, Maria Helena Pires. Ecomuseu. In: *Dicionário de políticas culturais*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.157.

<sup>17</sup> Ecomuseu. *Dicionário de políticas culturais*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.158.

Jean Baudrillard, como *hipermercado de la cultura*, mais como uma produção cultural do que como lugar de sedução e desfrute individualizado da mesma<sup>18</sup>.

Houve também casos em que cidades ou bairros e regiões transformaram-se em uma espécie de museu, como acontece com as cidades italianas de Veneza e Florença, por exemplo.

Outra questão é o surgimento de grandes exposições temporárias responsáveis por atrair grandes públicos, que peregrinam pelo mundo, “alardeadas até com espalhafato pela mídia, tornam-se eventos de visitação massiva, enquanto cantores líricos, antes engaiolados em teatros, arrastam multidões para estádios de futebol”<sup>19</sup>. Esses fatores nos levam a questionar as relações entre quantidade e qualidade, pois “é fácil massificar a *informação* a respeito desses bens, mas é difícil massificar o *conteúdo* que eles encerram”<sup>20</sup>.

Todos sabemos que a grande maioria das pessoas que visitam essas exposições pouco ret m delas ou das obras que as compõem. Sabemos, porém, que, elas têm contribuído para aumentar significativamente as receitas das instituições promotoras. Como bem nos aponta Kl ser<sup>21</sup>:

O fen meno, hoje mundial, do aumento do número de visitantes nas exposições de arte, sejam elas históricas ou contemporâneas, deve ser avaliado principalmente como um sucesso quantitativo. Ele não permite que se deduza algo sobre a qualidade dos eventos ou sobre a faculdade de compreensão apurada do público.

Recente documento proveniente de um encontro do Icom<sup>22</sup> relaciona o papel do museu como parte da indústria cultural do entretenimento. Cabe, aqui, a seguinte pergunta: será que em nome de números e de arrecadação muitos museus não se esqueceram de seus reais objetivos, que seriam conservar, comunicar e expor visando ao estudo, educação e ao

<sup>18</sup> HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. *El museo como espacio de comunicación*. Asturias: Trea, S.L., 1998, p.163.

<sup>19</sup> COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 3 ed. São Paulo: SENAC, 1992, p. 07.

<sup>20</sup> Idem, p. 11.

<sup>21</sup> KL SER, Bernd. Le marché de l’art et la culture d’exposition durant les années de 1980. In: *L’art de l’exposition*. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>e</sup> siècle. Editions Du Regard, 1998, p. 11. Le phénomène, aujourd’hui mondial, de l’augmentation du nombre de visiteurs dans les expositions d’art, qu’elles soient historiques ou contemporaines, doit surtout être évalué comme un succès quantitatif. Il ne permet pas de déduire quoi que ce soit de la qualité des événements ou d’une facult  de compréhension accrue du public.

<sup>22</sup> Membros do CECA-Brasil. *O educador de museu frente aos desafios econ micos e sociais da atualidade*. Encontro Icom Porto Alegre, 2001.

lazer? Acreditamos que a opção pelos números traz consigo graves conseqüências, como a perda de qualidade e de compromisso com seus propósitos e com seus visitantes.

Quanto às mudanças enfrentadas e discussões sobre a abertura e possível democratização dos museus, é interessante destacar aqui o que diz Fernández<sup>23</sup>: “Junto a democratização da cultura e o *patronazo* da classe privilegiada ao serviço da sociedade, no progresso dos museus na primeira parte do séc. XX influiu determinantemente outro fator: o turismo.”

Mas o que diferencia esses museus dos anteriores?

Muitos arquitetos<sup>24</sup> de renome dedicaram sua atenção à construção de museus, como Henry Van de Velde, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wrigt, J.L. Sert, Edward D. Stone, William Pereira, Victor Horta. Muitas vezes, essas edificações chamam mais atenção a si próprias do que aos próprios acervos que exibem. Para Kiefer<sup>25</sup>, praticamente todos os mestres da arquitetura moderna dedicaram-se a pensar o “novo museu” como um espaço amplo, com muita luz e facilidade de circulação das multidões de apreciadores. Esses arquitetos começaram a considerar o museu não só como lugar de visita interessada, mas também como lugar de permanência desinteressada ou como uma nova atividade social. Diz o autor que é preciso pensar que muitas pessoas escolhem o espaço museológico com diferentes propósitos, interessadas ou não no que ele está apresentando em suas salas de exposição. Destaca que este pode ser o tempo vago entre um compromisso e outro e, até mesmo, o tempo necessário para esperar alguém atrasado para um compromisso, ou por qualquer outro motivo.

Os últimos decênios do século XX marcam uma nova etapa dos edifícios dos museus<sup>26</sup>: os grandes templos das artes vão se convertendo em espaços de interação cultural, como a construção do Museu Municipal de Abteiberg de Mönchengladbasch (1972-1982) pelo arquiteto Hans Hollein, que também realizou o projeto do Museu de Arte Moderna de Frankfurt (1987-1991), ambos na Alemanha. Outro exemplo é a nova sede do Museu de Arte Moderna de San Francisco, iniciado em 1995 e projetado por Mario Botta, com uma superfície total de 75.000m<sup>2</sup>, onde as exposições ocupam cerca de 15.000m<sup>2</sup>.

<sup>23</sup> *Museologia: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993, p.101.

<sup>24</sup> Crespán, José Luis; Trallero, Manuel. *Os museus do mundo*. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia Distribuidora, 1979. p. 88.

<sup>25</sup> KIEFER, Flávio. *O meio ambiente do museu*. Porto Alegre: UFRGS. FA, 1994. Dissertação (Mestrado).

<sup>26</sup> HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. *El museo como espacio de comunicación*. Asturias: Trea, S.L., 1998, p.161-165.

Outros grandes projetos desse período são o do Museu de Los Angeles (1986), do arquiteto Arata Isozaki, e o de Monterrey, de Ricardo Legorreta.

Há também o Centro Galego de Arte Contemporânea<sup>27</sup> (1988-1994), de Alvaro Siza Vieira<sup>28</sup>, em Santiago de Compostela; o Museu de Arte Moderna de Nagoya (1983-1987), Japão, criação de Kisho Kurosawa; a Coleção de Arte Nordrhein Wesfallen (1975-1986), em Dusseldorf, obra de Hans Dissing e Otto Weitling; a Fundação Juan Miró (1975), em Barcelona, criada pelo arquiteto Josep Luís Sert; o Musée de La gare d'Orsay (1980-1986), projeto de Gae Aulenti e Italo Rota; o Centro Getty de Los Angeles de Richard Meier.

Outro elemento de destaque na segunda metade do século XX é a construção dos grandes projetos arquitetônicos de museus, chamados “museu-espetáculo”, que proliferam em particular nos Estados Unidos, no Japão, na Alemanha e na França, a exemplo do Guggenheim (1992-1997) de Bilbao, que atrai milhares de visitantes todos os anos, curiosos por prestigiar sua excêntrica arquitetura, assinada por Frank Ghery, todo ele coberto de titânio com cerca de 22.000m<sup>2</sup> de superfície total. Sua ação educativa objetiva facilitar a sociedade em seu conjunto e aos diferentes campos que a compõe, a compreensão e interpretação das obras de arte Moderna e Contemporânea pertencentes à coleção permanente e às exposições temporárias. Possui um amplo programa e materiais didáticos voltados para adultos e crianças como: “Atividades para os Amigos do Museu”; “Atividades para o Público em Geral e famílias”; Atividades para escolares e “Programa Aprendendo através da Arte”.

Outros exemplos podem ser o Museu de Arte Contemporânea de Helsinki<sup>29</sup>(1998), Finlândia, do arquiteto americano Steven Holl; a Staatsgalerie(1983), na Alemanha de James Stirling, ou, ainda, o Museu de Arte Moderna(1999) do espanhol Rafael Moneo, em Estocolmo, entre outros.

Muitos museus, devido à lógica do mercado e também à imposição da indústria do espetáculo, deram lugar ao *showbusiness* das chamadas *blockbusters exhibitions*, isto é, as megaexposições internacionais. Sabe-se que essas têm como público-alvo as grandes massas, almejando as filas de pessoas diante das instituições, com plena cumplicidade da mídia. Em tais projetos, o patrocínio é fundamental e, quanto maior for o número de visitantes, maior é o argumento para investir, pois nesses “eventos” nem sempre existe a

<sup>27</sup> FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museologia y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999, p. 286-289.

<sup>28</sup> Criador do projeto da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre-RS em 2000.

preocupação com a fruição da exposição ou com a própria ação educativa. Há uma grande mistura de obras, artistas e de tendências. Hegewisch<sup>30</sup> afirma que “ o meio é incompleto. Suas lacunas irritam. Porém raros são os que resistem a expor, sempre a um bom preço, aquilo que é sem cessar qualificado de "caldeirão das bruxas"<sup>31</sup>.

Ainda para Kiefer<sup>32</sup>, no final da década de 1970, os principais museus de arte do mundo foram reprojatados, ampliados ou reformados para atender aos novos conceitos museológicos fazendo de seus prédios uma atração em si mesmos onde a arquitetura ganha destaque e importância cultural equiparando-se ao acervo que abrigam. Esse chamado *boom* arquitetônico consolidou a expressão “novos museus”, e os países que lideraram esse processo foram o Japão, a Alemanha, os Estados Unidos e a França.

A partir principalmente deste momento, destaca-se uma expansão progressiva em várias partes do mundo, simultânea a alterações conceituais de forma crítica nos museus transformando-os de locais herméticos e sacralizados em espaços sociais com papel educativo. Concomitante a esse movimento, dá-se o fortalecimento da chamada “indústria cultural”, trazendo consigo padronização de conceitos com forte presença do marketing, idéias globalizantes com forte apelo econômico e pouco espírito crítico, centrando-se, em geral, à “mera divulgação dos bens culturais [que] nem sempre enriquece culturalmente as pessoas”<sup>33</sup>, e limita a um contato, muitas vezes, apenas físico com a produção artística.

No final do séc. XX<sup>34</sup>, o museu surge menos como instrumento cultural de preservação ou conhecimento do passado e mais como ícone privilegiado da glorificação presente de uma cultura, de um povo, de uma comunidade, de um artista, de uma companhia ou de uma pessoa, proprietária ou financiadora. É importante destacar aqui o que nos coloca Fernández<sup>35</sup> ao afirmar que o museu, em seu passado, já foi acusado de ser um templo do patrimônio, um mausoléu solene e estático e converteu-se em uma catedral

<sup>29</sup> NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum*. New York: The Monacelli Press 1998, p. 52; 179 e 186.

<sup>30</sup> HEGEWISCH, Katharina. “Un médium à la recherche de sa forme les expositions et leurs déterminations.” In: *L’art de l’expositions*. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>e</sup> siècle. Editions du Regard. Paris, 1998, p. 15. Le médium est incomplet. Ses manques irritent. Mais rares sont ceux Qui résistent à s’exposer, toujours à nouveaux frais, à ce Qui est sans cesse qualifié de chaudron de sorcières.

<sup>31</sup> Expressão em língua francesa que significa o que não é difícil de se compreender e de se explicar. Larousse. *Le savoir fondamental 38000 mots de la langue et leur mod d’emploi*. Paris. Première édition 2001, p. 803.

<sup>32</sup> Cf. KIEFER, Flávio. *Museu e arquitetura*. Comunicação oral no Seminário Internacional de Museus-Porto Alegre, 21 a 23, XI 2000.

<sup>33</sup> COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 3 ed. São Paulo: SENAC, 1992, p. 11.

<sup>34</sup> Cf. GROSSMANN, Martin; RAFFAINI, Patrícia; COELHO, Teixeira. *Museu*. In: *Dicionário de políticas culturais*. Iluminuras: São Paulo, 1999. p. 269.



laica ao substituir os templos religiosos de antigamente. Mesmo hoje, essa participação dos museus continua sendo sagrada porque eles festejam os objetos de arte e da ciência, as religiões da pós-modernidade.

À visão de museu como mausoléu, Benoist contrapõe a idéia de um museu que permita uma visão crítica da realidade, em que diversas formas artísticas se articulem com práticas sociais e culturais; uma instituição que explique, informe e eduque, conforme anota: “Há que... explicar, informar, mostrar obras falsas frente a obras autênticas... despertar a arte de sua grande morte embalsamada: ressurreição dos pequenos mestres... fragmentação do teatro da obra, leitura das intertextualidades iconográficas na articulação das diferentes artes entre si e com o resto das práticas sociais e culturais...”<sup>36</sup>. Enfim, deve-se fazer com que o museu se torne um articulador vivo e dinâmico da arte e da sociedade em que está inserido.

Os museus, portanto, mudaram, assim como suas funções e atribuições, pois, de uma especificidade como um local depositário e conservador, centralizado na importância das obras que constituíam seus acervos, passaram a assumir novas atribuições, mais voltadas ao público. E é essa a questão que consideramos imprescindível estudar: a ação pedagógica dos museus de arte na contemporaneidade.

Dessa forma, percebe-se a necessidade de mudanças urgentes nos projetos dos museus com vistas a uma ação educacional mais efetiva. Vê-se que, na contemporaneidade, o museu deve adquirir novas conotações e encontrar novas caracterizações, como registra Pedrosa <sup>37</sup>: “Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional que guarda, em suas salas, as obras-primas do passado, o de hoje é, sobretudo, uma casa de experiências. É um *paralaboratório*<sup>38</sup>. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção.” É importante chamar a atenção para a originalidade e vanguardismo da idéia de Pedrosa para o contexto da época, 1960. É esta nova visão de museu que buscamos: um espaço aberto a diferentes obras e capaz de permitir experimentações amplas; um fazer experimental ilimitado das atividades artísticas contemporâneas à pesquisa, sempre aberto, vindo mesmo a ser representativo dessa mesma época e contexto.

---

<sup>35</sup>Cf. FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museologia: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993, p. 111.

<sup>36</sup> BENOIST, Jean. Rechazo a los objetos o rechazo almuseo? In: SCHMILCHUK, Graciela. *Museos: comunicación y educación*. Antología comentada. Inba, México: Cenidiap 1987, p. 480.

<sup>37</sup> PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995, p.295

<sup>38</sup> Destaque dado pela pesquisadora.

Nesse novo cenário, o museu adaptou-se à mudança do perfil de seus freqüentadores, surgindo um espaço híbrido que pode ser visto como local para uma diversão pública. Essa transformação requer profundas reflexões, uma vez que se considera tal afirmação radical e problemática. Torna-se necessário repensar a forma como se vêem as coleções e as transformações na concepção desse tipo de instituição, uma vez que elas podem gerar mudanças no comportamento de seus freqüentadores.

A produção contemporânea é ampla e há muito rompeu várias barreiras, como o abandono da bela aparência, requisitando para si um direito ilimitado à pesquisa, à experimentação e à invenção. Serve-se de novas técnicas, novos suportes e diferentes espaços, sendo um feixe descontínuo, ora convergente, divergente, ou simultâneo à produção, e exige novas atitudes do público frente a essas novas transformações.

Nessa pequena retrospectiva, é possível constatar diversas concepções de museu, seja a concepção alexandrina, como centro científico e universal do saber; seja a concepção romana do *museum*, introduzindo o caráter privado do colecionismo; seja a concepção renascentista, do museu-coleção, a concepção ilustrada, em que o museu é visto como instrumento científico receptáculo dos testemunhos do saber e da criação humana. Há, ainda, a concepção revolucionária do museu público como meio de questionamento crítico e sociocultural, concepção do séc. XX; o museu organizado, vivo e didático, bem como a concepção pós-moderna do museu como espetáculo, até uma concepção nova, compreendendo o futuro da instituição e seus novos caminhos.

E como isso será possível? É aqui que se insere o objetivo da pesquisa, que é o de analisar o papel pedagógico que o museu exerce no momento contemporâneo. Entretanto, ao efetivarmos esse estudo, temos de ter consciência de que a própria instituição ainda é vista como um espaço hermético, elitista e acessível a poucos. Por isso, ela exige não apenas uma análise minuciosa, mas uma tomada de posição concreta frente às mudanças. Como nos adverte Fernández<sup>39</sup>:

Se a situação dos museus em seu conjunto obriga a uma reflexão e a um decidido replanejamento, os museus de arte contemporânea reclamam mais ainda, por sua complexidade estrutural e por seu caráter de sintonia com a sensibilidade atual, uma adequação e suas funções.

---

<sup>39</sup> HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. *El museo como espacio de comunicación*. Asturias: Trea, S.L., 1998.

Portanto, para discutir e analisar a identidade do museu, faz-se necessário abordar a questão desse espaço, enquanto espaço histórico-cultural dinâmico, no qual se pode desenvolver o encontro do homem com os produtos culturais próprios de seu tempo e de sua cultura. É um espaço intermediário, um instrumento que pode *(im)possibilitar* o encontro face a face do público com a obra. Por isso, requer um reposicionamento quanto à sua identidade e funções. Significa tomar posição e abdicar de toda a pretensa neutralidade, tentando, assim, combater os efeitos negativos da pós-modernidade. Vê-se, a esse respeito, a existência de ambivalências e relativizações de conceitos, tal como “tudo pode”, tudo é permitido.

É fato incontestável que grande parte das certezas está em crise no mundo contemporâneo, em virtude das transformações provocadas pelo novo ambiente social e cultural. Nesse contexto, o museu de arte, instituição que vem se mantendo tradicionalmente como um espaço dedicado à preservação e à mostra de bens culturais, percebe que, hoje, algumas de suas funções e atribuições, se não estão alteradas, ao menos se encontram relativizadas; estão em meio a muitas dúvidas, questionando-se sobre quais são, realmente, seus papéis e suas formas de ação junto à sociedade.

Ao comentar as novas relações entre o museu e o público na contemporaneidade, Suano<sup>40</sup> pondera que a instituição deve abandonar seu silêncio diante da sociedade que a mantém e abordar o movimento, sobretudo o conflito. Deixar de ser templo para ser um pólo irradiador de conhecimento da cidade e da região e, no sentido inverso, captador de questões e o próprio fórum em que elas serão discutidas e encaminhadas, ou seja: deve ser não apenas um lugar de passado, mas de presente em constante discussão e avaliação. O museu pode assumir um potencial e uma vocação, criando condições para desenvolver um processo complexo de apreensão da realidade em nível racional, intuitivo e sensível, estimulando reflexões sobre os objetos ou situações que por ele passam ou que nele existem.

São muitos os conceitos existentes sobre os museus em geral, os museus de arte e sobre educação nos museus. Porém, uma idéia é clara: a visita a um museu **não deve ser um processo passivo, como durante muito tempo se concebeu**. O museu era visto como algo intocável, que exigia uma atitude contemplativa, admirativa e distante da arte. Hoje, ao contrário, ele deve ser visto como **um espaço de experimentação e de ação educativa**, através de um melhor atendimento às necessidades do público local e dos visitantes da

região. Entendemos por ação educativa no museu as experimentações do sujeito para **criar, construir e representar novos conhecimentos**, aliado ao seu processo pessoal de desenvolvimento. Esse processo, a qualquer momento pode ser revisto, reelaborado e modificado para favorecer uma interação social significativa do público com o espaço, pois a visita ao museu é uma experiência social e cultural, uma forma de compartilhar o saber no espaço público.

Algumas perguntas continuam a instigar-nos: será possível diminuir as distâncias entre a arte e o espectador? O museu poderá realmente chegar a abolir o grande distanciamento ainda existente frente a seu público? Frente a isso, é preciso estar atento para não cair em um mero discurso de abertura dos museus a todo público e numa pretensa postura democrática do mesmo. Na visão de intelectuais como Canclini<sup>41</sup> - que se dedica a analisar tal sistema desde a década de 1960 -, esse debate leva a reformulações sobre as funções do museu como meio de comunicação de massa, mesmo reconhecendo os problemas existentes. Para ele, a crise ainda não se encerrou. O autor faz sua crítica sob dois parâmetros: um “culto” e outro democrático. Aponta ainda os perigos dessa pretensa democracia, afirmando que os museus ficaram repletos de cartazes instrutivos, sinais de trânsito, visitas monitoradas em vários idiomas, e isso tudo não resolveu o problema pedagógico dos museus.

Canclini, excelente analista dos problemas da cultura da América Latina, chama atenção para o fato de que, mesmo nos países em que a legislação e os discursos oficiais adotam a noção antropológica da cultura, existe uma hierarquia dos capitais culturais, onde vale mais a arte que o artesanato, a medicina científica que a popular, a cultura escrita, que a oral.

Baseados na tese de que todo produto artístico é entremeadado em um tecido de relações sociais, a museografia, os catálogos, a crítica e os audiovisuais que acompanham as exposições devem situar as obras em meio a referências contextuais que ajudariam a entendê-las. Canclini destaca ainda que tanta “pedagogia” elimina a cumplicidade dos “educandos” com seu próprio capital cultural, a sedução teatral e até a possibilidade física de ver as obras, que são cobertas por multidões. Os espectadores não acostumados a ambientes como o encontrado em museu de arte sentem que os resumos da história da arte que lhes são fornecidos não anulam a distância entre o que as obras trazem como

---

<sup>40</sup> SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986, p.94.

conhecimento implícito e o que poderia ser captado durante a visita. Diz Canclini que o mais freqüente é o público deslocou sua atenção das obras para a biografia do artista e substituir o embate com as formas pelos episódios históricos.

Estudos sobre a interação de públicos europeus e latino-americanos junto aos museus permitem concluir que a contextualização das obras artísticas, oportunizada nas exposições, embora aumente sua legibilidade, pouco consegue em relação à atração de maior número de espectadores e à incorporação de novos padrões perceptivos pelo público bem como a visitação sistemática aos mesmos. Percebendo, então, que apenas o acréscimo de informações não garante um encontro efetivo do homem com a arte, é preciso oportunizar ao público a compreensão de que a sua experiência no museu é algo único e que, para isso, é necessário que ele participe ativamente dela, apropriando-se e acrescentando-lhe suas próprias vivências. A questão é mais ampla e não fica amparada somente nas mudanças que se efetuam nos museus, embora este seja um passo importante. Destaca-se, então, **a necessidade de implementação de uma política cultural clara, capaz de permitir tais experiências.**

Esse é um processo dinâmico e instigante, no qual o público poderá desenvolver suas próprias experiências perceptivas diante das obras para, depois, passar à experiência histórica<sup>42</sup>. Diante de uma obra de arte, intuição, raciocínio e imaginação atuam de forma contínua na experiência perceptiva que rege o processo de conhecimento da arte. As significações, porém, não estão apenas na obra, mas nas interações de natureza perceptiva e imaginativa entre a obra e o receptor. Bonato<sup>43</sup> enriquece nossa reflexão:

Penso o museu como um lugar de estudo, pesquisa e trabalho, ou seja, um lugar onde a arte esteja viva. O contato com o original é uma experiência viva. Viva e rara, já que o aprendizado do estudante, no que diz respeito às artes, está baseado em informações indiretas trazidas pelos livros. Normalmente se tem contato com reproduções fotográficas de obras de arte, mas raramente com os originais.

Esse espaço híbrido, tão diferente dos conceitos tradicionalmente a ele atribuídos, necessita ser construído, pois são poucas as instituições que oportunizam que cada um e todos possam entrar em contato direto com as obras. Esse contato é indispensável para que, como já foi referido, o desenvolvimento perceptivo individual, único e amplo, encontre

<sup>41</sup> CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 1998, p.137.

<sup>42</sup> WILLIAMS, Randy. *Cadernos de memória*. Rio de Janeiro: Museu da República, ano 6, n. 4, out.1988, mar.1999.

espaço (local) para se desenvolver. Como se sabe, especialmente no Brasil, o contato com as obras geralmente se dá de forma indireta, através das (geralmente deturpadas) reproduções fotográficas existentes nos livros.

Um museu participativo exige que sejam repensadas as antigas práticas educativas e que sejam implementadas novas ações, que oportunizem, pelo objeto museológico dessacralizado e contextualizado, relações mais dinâmicas entre o público e a instituição. É importante destacar o que nos expõem Hugues de Varine<sup>44</sup>:

O museu é um instrumento de gestão da mudança social, cultural, econômica, tecnológica: ele põe essa mudança em evidência, desmistifica-a e relativiza-a, torna-a dominável, ao menos intelectualmente. Isso, desde que por sua vez seja capaz da mudança.

Diante de todas as questões levantadas, é preciso dizer que, para um museu transformar-se em um mediador cultural ativo, deve assumir, através de todo seu pessoal, desde a sua direção até o recepcionista, sua responsabilidade como um todo perante a sociedade, não só veiculando conceitos culturais através de suas exposições, mas também atuando no sentido de identificar, traduzir e inserir conceitos exteriores a ele, que simbolizem o fazer cultural da comunidade.

## 1.2 Funções e especificidades

É idéia corrente entre grande parte de museólogos, conservadores e demais especialistas, que as funções fundamentais que os museus devem cumprir são conservar, investigar e difundir o patrimônio cultural. Sabe-se, porém, que se dedicar a essas funções tradicionais não esgota os objetivos dos museus na sociedade atual e que, hoje, torna-se urgente que eles se abram a novas perspectivas e análises.

Escreve Szarkowski<sup>45</sup> que a função primordial e diferenciadora de um museu de arte, e que o distingue, é colecionar e preservar aquelas obras que, no seu entender, possam ser de boa qualidade ou especialmente instrutivas no que tange à própria história da arte. Tais idéias, diferenciadas e diferenciadoras do espaço museológico, são defendidas por

<sup>43</sup> BONATO. In: *Relatório de Atividades Desenvolvidas Museu de Arte de São Paulo, 1997-1998*.

<sup>44</sup> De VARINE, Hugues de. *Museologia social*. Secretaria Municipal de Cultura/EU: Porto Alegre, 2000, p. 29.

muitos autores como Bellaigüe,<sup>46</sup> que introduz mais uma das funções do museu: ser espaço de preservação, não mais no sentido da retirada do contato da peça para evitar que ela pereça, mas de torná-la passível de contato com quem lhe dará o significado intrínseco, o público que com ela se relaciona. Diz a autora:

De uma instituição estática e entorpecida, se passa para um estado de processo experimental, dinâmico e toma um lugar ativo na sociedade contemporânea: o museu processo, esta dimensão ativa, conecta o indivíduo intelectual, emocional e esteticamente a preservação dos objetos, concebidos como valor e significado.

Essa outra prática dos museus, relacionada a seu desejo de preservar seus acervos, traz consigo questões como a ação do tempo que é inexorável. A maioria dos museus possui dificuldades técnicas em relação à conservação das obras, devido à necessidade do estabelecimento de condições especiais, que vão desde o controle da umidade, temperatura ambiente, até manutenção da reserva técnica em condições adequadas. Tais mecanismos de ação preservacionistas certamente impedirão a desintegração das obras e podem amenizar a ação devastadora do mesmo.

Sabemos também, como nos apresenta Lourenço,<sup>47</sup> que “a pesquisa, a avaliação e a crítica precisam acompanhar a rotina museológica, não se limitando ao esporádico, interno e operacional.” Para que essas idéias sejam implementadas de fato, é necessário que estejam presentes na conduta cotidiana de todos os que trabalham em museus, buscando a realização efetiva das propostas. Tais atitudes equivalem a uma verdadeira mudança de paradigmas, exigindo desacomodação e mudanças, mesmo que todos sejam conscientes da situação real da maioria dos museus brasileiros, com falta de recursos financeiros que possam viabilizar sua ação e projetos.

Uma outra função fundamental dos museus é a sua disponibilidade como um espaço amplo de pesquisa. Além de ser espaço de investigação que engloba a história da arte, dados sobre os artistas, categorias da arte e sobre o fazer dos artistas, ele se constitui como espaço de reflexão, uma vez que pode, também, colaborar na construção intelectual de todos os seus visitantes. Segundo Darbel e Bordieu, “o museu tem o privilégio de falar a

---

<sup>45</sup> SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar*. São Paulo: MAM de São Paulo, 1973, p. 9.

<sup>46</sup> BELLAIGÜE, Matilde, apud MADEIRA, Iara Valdetaro. In: *Museologia: el lenguaje de los museos al servicio de la sociedad y su patrimonio cultural*. Rio de Janeiro: Iphan/OEA, 1995, p.45.

<sup>47</sup> LOURENÇO, Maria Cecília. Op. cit, *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 62.

linguagem da época, *linguagem da forma* a todos, ao mesmo tempo, em todos os países (...). O museu está em nossos hábitos, nossos costumes”<sup>48</sup>.

O museu, por reunir em seus acervos documentos, acervos pessoais, instrumental dos artistas e obras, condições necessárias para um contato e construção e até reconstrução da sua própria poética do mesmo em seu processo criador, é capaz de constituir-se num espaço onde ciência e arte, finalmente, possam aproximar-se de forma significativa. É uma relação que mostra também o seu caráter pedagógico, onde a pesquisa age como instrumentalizadora da pessoa na construção e elaboração de seu processo de conhecimento.

Outra função museológica que também requer análise é a intencionalidade comunicativa<sup>49</sup> por parte do curador e, também, por parte dos dirigentes das instituições. Entendemos que tanto o arte-educador quanto o curador têm a responsabilidade de propiciar a comunicação entre o público e a obra de arte. Essa “intenção” estará incorporada em cada uma das exposições. A seu lado vão sendo introduzidas novas ênfases na atuação, como “preservação, interpretação, investigação e comunicação” na prática museológica. Mais do que mudança de palavras acreditamos que isso seja revelador de renovações da instituição museológica e de suas práticas, exigindo, assim, uma mudança para manter-se conectado à situação internacional. Para que o museu cumpra mais essa função, tão importante quanto as demais, ele deve percorrer um caminho longo, que não se inicia no projeto de exposição, mas é anterior a ele, indo desde a escolha do local que abrigará a coleção à escolha das peças que compõem seu acervo.

Também é fundamental a escolha das obras, a forma como estarão dispostas, os textos apresentados, os folhetos informativos: tudo revela uma leitura ideológico-cultural de quem a promove, tendo em vista a construção de conhecimento simbólico que essa mostra propiciará. A relação comunicacional faz parte das ações educativas que o museu propicia, pois ao comunicar e difundir idéias ele também educa. Faz-se necessário, também, o conhecimento dos diversos tipos de visitantes que freqüentam o museu, como nos traz Blanco<sup>50</sup>:

A museologia que pretende transmitir idéias e que entende a exposição como meio de comunicação preocupa-se primeiramente, com a construção da mensagem por

<sup>48</sup> BOURDIEU, P. y DARBEL, A. *L'amour de l'art*. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Editions de Minuit, 1985, p.16

<sup>49</sup> MENSCH, Peter. *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: Muge, 1993, p. 6.

<sup>50</sup> BLANCO, Ángela García. *La exposición un medio de comunicación*. Ediciones Akal, 1997, p. 8.



meio dos objetos como signos ou suportes de significados que transcendem sua materialidade... de integrar na exposição os meios de comunicação que permitam a participação intelectualmente ativa com a mensagem que veicula a exposição.

É fundamental que, inicialmente, sejam identificados e definidos os objetivos que o museu deseja alcançar em sua ação educativa. É necessário saber a quem se dirige, o que ele traz como bagagem cultural, o que busca encontrar na instituição. Estar estreitamente ligado ao território e a comunidade que são sua base e razão de ser.<sup>51</sup> Uma vez cumprido esse propósito, teremos, certamente, mais êxito nas ações pedagógicas implementadas. A definição clara de objetivos, aliada ao conhecimento de quem será o agente que participará dessa ação, aliada à identificação do público, permitirá uma melhor orientação para que se determinem os procedimentos a serem adotados. Neste momento, é importante perceber o sujeito da ação que será desenvolvida como alguém que tem o direito de participar da construção de seu próprio conhecimento e que pode manifestar suas escolhas durante o contato com a arte, através das obras expostas.

Ao analisar esse sentido social do museu, idéia *utópica* de transformação do mundo pela arte, típica do modernismo no Brasil, destaca-se a idéia de Lina Bo Bardi<sup>52</sup> citando como exemplo o Masp de São Paulo, que, segundo ela, dirigia-se então especificamente à massa não informada, não intelectual, tampouco preparada:

O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação.

Assim, o museu, enquanto espaço de diálogo, poderá exercer sua função social e desenvolverá suas atividades não apenas *para* o público, mas *com* o público, atentando, fundamentalmente, para a sua efetiva consciência crítica da realidade por colocá-lo em contato com a sua própria cultura e com os elementos da linguagem visual. A museografia deve responder à questão sobre como se expõem as obras, criando um cenário em que serão veiculadas mensagens, integrando todos os meios à sua disposição para a construção

<sup>51</sup> Museologia Social. Porto Alegre, UE/ Secretaria Municipal da Cultura, 2000.

<sup>52</sup> BARDI, Lina Bo. *Museu de arte de São Paul*. São Paulo, Brasil.1957-1968. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi Editorial Blau, ,1997, s/p.

de significados propostos através da mesma, o que poderá ser implementado a partir de uma possível utilização das conclusões dessa pesquisa.

Alterações acontecerão em cada museu, opção que poderá representar e permitir também transformações no próprio indivíduo e na sociedade em que ele se insere. Examinamos, nesta pesquisa a importância de vir o museu a provocar, nesse esquema de comunicação, a subjetividade do cidadão/participante/usuário, não apenas considerado um visitante.

Nesse sentido, por exemplo, o espaço museológico do Mavrs não pode estar desvinculado do contexto em que se insere: Passo Fundo, uma cidade com forte relação com o meio acadêmico, uma vez que é uma instituição vinculada à universidade (Universidade de Passo Fundo – UPF). Seus profissionais também estão vinculados à mesma universidade, através da Faculdade de Artes e Comunicação.

Tais propósitos, contudo, só poderão ser cumpridos com o envolvimento de todo o pessoal do museu, sua direção, conservadores, restauradores, educadores, monitores, equipe técnica, especialmente dos que estão envolvidos direta ou indiretamente com os visitantes. Por isso, faz-se imprescindível o conhecimento que buscamos obter através do contato direto com o público das três instituições selecionadas para a amostragem na presente investigação.

### **1.3 Alguns aspectos sobre museus de arte no Brasil**

Assim como já foi apresentado um histórico do museu em geral, acreditamos ser relevante também delinear um breve panorama referente à trajetória dos museus de arte no Brasil e suas ações, para que possamos compreender melhor seu significado no âmbito sociocultural do país, identificando sua abrangência e valores.

As instituições museológicas brasileiras, a exemplo do que acontece em outros países, também tiveram seu início no colecionismo, inspirando-se na arquitetura européia e na utilização do museu como representante do caráter nacional. A Pinacoteca do Estado de São Paulo foi inaugurada em 1905 e, em 1976, na gestão de Aracy Amaral, estruturou-se o Serviço Educativo, considerado o primeiro trabalho sistematizado de arte-educação em museu implantado em São Paulo. Era coordenado por Paulo Portella Filho e, inicialmente, recebeu a denominação de *Setor de Visitas Guiadas*.

Somente em 1937 criou-se o Museu Nacional de Belas-Artes, por iniciativa de Gustavo Capanema, então ministro da Educação e Saúde. A criação de outras instituições museológicas ocorreu principalmente nas capitais, seja Salvador, São Paulo, Recife, Belo Horizonte, Porto Alegre, Curitiba, Belém e Brasília. Nem todos foram chamados de *museu de arte*, variando entre pinacoteca e museu histórico e de arte, além de muitos serem definidos simplesmente como museu. Outros contêm na sua denominação **museu de arte e tradição**, como os do estado do Sergipe, sediados em Aracaju (1948) e outro na cidade de Itaporanga D’Ajuda.

Como escreve Suano<sup>53</sup>: “A esmagadora maioria dos museus brasileiros foi criada a partir dos anos 30 e 40, sempre com iniciativas oficiais através de seus governantes.” Referindo-se ao uso educacional do museu no Brasil, a autora registra que este iniciou nos anos 30 do séc. XX por meio de estudiosos da geração de Anísio Teixeira e destaca também os trabalhos de Paschoal Lemme, F. Venâncio Filho, E/ Sussekniid de Mendonça e de José Valladares.

Uma iniciativa preservacionista<sup>54</sup> pioneira do governo federal aconteceu em 1923, quando foi criada a Inspetoria dos Monumentos Históricos dos Estados Unidos do Brasil, com o objetivo de conservar imóveis públicos ou particulares, que, do ponto de vista da história ou da arte, inspirassem um interesse nacional.

No final da década de 1940, dois importantes museus de arte foram criados em São Paulo: o Masp e o Mam.

O Museu de Arte de São Paulo (Masp), fundado por Assis Chateaubriand, tinha como objetivo divulgar e amparar, as artes em geral e, em especial, as artes plásticas, visando ao desenvolvimento e aprimoramento cultural do povo brasileiro. Possui Pinacoteca, Biblioteca, Fototeca, Fílmoteca, Videoteca. Seu *Serviço Educativo*, criado em 1997 e dirigido por Paulo Portella Filho, destina-se a conceber e implementar programas especiais de atendimento ao visitante - criança, jovens e adultos além de avaliar permanentemente o serviço prestado; desenvolve “Visitas Orientadas” previamente agendadas às exposições temporárias e permanentes do museu, através de programas simples e combinados, quando além da visita orientada os sujeitos participam do Ateliê do Masp. As “Visitas Temáticas” não necessitam de agendamento prévio. Promove cursos de

<sup>53</sup>SUANO, Marlene. *O que é museu?* São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 34.

<sup>54</sup> LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 96.

arte em geral e preparação para professores, além de assessoria para criação e desenvolvimento de visitas. O MASP ainda promove o projeto “Fazendo Arte no Hospital”, idealizado por Suzana Rodrigues em 1997 e desenvolvido junto a pacientes do Instituto da Criança do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina da USP, prevendo atividades de expressão plástica para crianças conduzidas por artistas educadores do museu. Possui também como material de apoio para visitas individuais ao acervo o guia eletrônico, gravado em CD em português e inglês, com duração de 50 minutos.

O Museu de Arte Moderna (MAM) criado em 1948 que, mais tarde, se ramificaria em MAC USP, criado em 1963, a partir da doação das coleções de Francisco Matarazzo Sobrinho e do MAM à Universidade de São Paulo, MAM e Fundação Bienal, que se tornou uma fundação autônoma em 1962. Em 1985, também criou o setor educativo da Bienal sob a coordenação de Ana Cristina Pereira de Almeida. No mesmo ano, foi criado o Setor de Arte-Educação do MAC-USP, implantado na gestão de Aracy Amaral, sob a coordenação de Martin Grossmann até 1987. A partir de 1988, passou à coordenação da arte-educadora Ana Mae Barbosa, integrando a história da arte, o fazer artístico e a leitura da obra de arte, também conhecida como “Proposta Triangular de Ensino de Arte”. A partir de 1998, na gestão do professor Teixeira Coelho, os programas educativos da Divisão de Ensino e Ação Cultural estão sob a coordenação da professora Maria Helena Pires Martins, tornando-o uma referência na educação em museus para públicos específicos.

O MAM de São Paulo<sup>55</sup> foi fundado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicilo, e em 1949 inaugurou a primeira exposição em sede própria. Em 1958, mudou-se para o Parque Ibirapuera do Museu da Aeronáutica.

O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), foi criado em 1948, ocupando as dependências do Banco Boa Vista no Rio de Janeiro, foi transferido em 1952 para os pilotis do atual Palácio Gustavo Capanema. Seu acervo original foi formado ao longo dos anos de 1940 e 1950 por doações de artistas, empresários e algumas doações oficiais. Em 1958, transferiu-se definitivamente para o prédio no aterro do Flamengo, cuja construção iniciou em 1954, obra arquitetônica de Affonso Reidy. Destacou-se não apenas por suas exposições, mas pelo Bloco Escola e seus cursos, com a presença de grandes artistas brasileiros e do exterior, como Ivan Serpa, Aluísio Carvão e John Friedlander. Em 1978, sofreu um incêndio no qual se perdeu quase toda a coleção e o prédio sofreu graves

---

danos, sendo mais tarde restaurado. Sua coleção hoje possui cerca de onze mil obras, entre artistas internacionais, latino-americanos e brasileiros. Desde 1993, recebeu cerca de quatro mil peças por regime de comodato da Coleção Gilberto Chateaubriand e cerca de quatro mil obras de fotógrafos brasileiros. A partir de 1999 inaugurou uma sala especial com o nome da artista Lygia Clark e incorporou ao seu acervo a coleção da família. Em julho do mesmo ano, realizou convênio com a Fundação Iberê Camargo para expor a obra do artista gaúcho. Possui um Projeto de Educação no MAM e realiza atividades tendo como objetivo criar condições para que um público cada vez mais diversificado tenha acesso à arte moderna e contemporânea, e que desenvolva o hábito e o prazer de frequentar museus.

Em 1967, o Museu Lasar Segall, idealizado por Jenny Klabin Segall, foi criado com o objetivo de guardar a obra de seu patrono e constituir-se em um lugar com caráter participativo e educativo. Situa-se na Vila Mariana em São Paulo, numa área de 1528m<sup>2</sup>, com cerca de 3000 obras. Em 1985, foi incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória e implantado o Serviço Educativo do Museu Lasar Segall<sup>56</sup>, passando a ser Divisão de Ação Educativa em 1988 e, em 1997, Área de Ação Educativa. Constitui-se num significativo centro de atividades culturais e educativas, sendo referência no país neste setor.

Em 1º de janeiro de 1989 foi criada, com 45 sócios fundadores, a Associação Cultural de Amigos do Museu Lasar Segall, com o objetivo de dar apoio ao desenvolvimento das atividades do museu. Suas ações educativas estão inseridas no Programa de Educação para o Patrimônio, cujos objetivos são o conhecimento e a valorização do bem cultural preservado, em especial da obra de seu patrono. Constitui-se de dois projetos: o “Arte em família – sábados no Museu Lasar Segall” e o de “Atendimento ao Público de Escolas”, cuja estrutura de visita divide-se em três partes: introdução, exposição e ateliê, com duração total de duas horas. As visitas devem ser agendadas por ordem de chegada, sendo metade das vagas reservadas às escolas públicas municipais ou estaduais; quanto às escolas privadas, pagam uma taxa para a realização da visita.

---

<sup>55</sup> PEDROSA, Mário. Depoimento sobre o MAM. In: *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 299.

<sup>56</sup> GRISPUM, Denise. Educação para o patrimônio: Museu de Arte e Escola. Responsabilidade compartilhada na formação de públicos. São Paulo: 2000. Tese(doutorado)Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo,p.46.

O Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC) foi criado pelo decreto nº 18.447, de 11 de março de 1970, sendo inaugurado oficialmente em sede provisória em 12 de março de 1971, em Curitiba. Funciona num prédio histórico cuja construção foi iniciada em 1926 e, em 28 de janeiro de 1928, foi inaugurada para sediar a Diretoria de Saúde Pública. Em 1974, foi reformado e destinado para o museu e inaugurado em 27 de junho do mesmo ano. Mais tarde, em 6 de março de 1978, foi tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do estado do Paraná. O museu oferece para escolas e grupos um serviço de monitorias através de visitas; seu acervo foi formado através de premiações do Salão Paranaense e de doações, contendo mais de 1150 obras entre pinturas, desenho, gravura, escultura e outras manifestações de arte contemporânea do país e, especialmente, do Paraná.

O Museu da cidade de Belém (Mubel) foi criado pela lei municipal 7348, de 20 de outubro de 1986, e é um departamento MABE, Fundação Cultural do Município de Belém (Fumbel), sediado no Palácio Antônio Lemos, reinaugurado em 12 de janeiro de 1994. Sua proposta pedagógica caracteriza-se como interdisciplinar e pedagógica e tem como meta colocar em ação pressupostos teóricos que norteiam práticas que aliam museologia e arte-educação para a consolidação da concepção contemporânea de Museu Vivo. Através de visitas monitoradas, exercícios de leitura e releitura da obra de arte, atividades de registro gráfico e de releituras tridimensionais, a ação educativa tem por objetivo possibilitar o processo de comunicação, conscientização e socialização humana, visando integrar o homem ao meio a partir da produção e reflexão estética e histórico-cultural.

Sabe-se que muitos museus representam marcos referenciais nas cidades onde se inserem, como é o caso do Masp, no centro econômico e cultural de São Paulo, tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), e que está em processo de tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) com projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi; ou o Margs Ado Malagoli, em Porto Alegre, que funciona no antigo prédio da Receita Federal, no centro da cidade de Porto Alegre.

No Brasil, a atuação do arte-educador em museus tem sido improvisada, como diz Ana Mae Barbosa<sup>57</sup>, com Ecylla Castanheira Brandão e Sigríd Porto de Barros iniciando a organização dos primeiros serviços educativos no Rio de Janeiro. Hoje, muitos museus em São Paulo possuem serviços educativos estruturados, tais como os do Museu de Arte Contemporânea da USP-MAC, o Museu Lasar Segall e a Pinacoteca do estado.

---

<sup>57</sup> BARBOSA, Ana Mae. In: *Revista USP*, 1989, jun./jul./ago., p. 125.

## 2 CARACTERIZAÇÃO DOS MUSEUS ESTUDADOS E SUAS AÇÕES EDUCATIVAS

Arte é coisa para adultos. Crianças gostam de jogar bola, etc. Acho que a arte não se ensina e não se aprende, arte se faz. Desconfio um pouco desse hífen entre arte e educação. Não sei não, mas acho que arte é arte e educação é educação. Uma coisa ruim de ensinar arte para crianças ou jovens é que eles sabem que tem gente que faz aquilo melhor que eles.<sup>58</sup>

### 2.1 Sobre ações educativas

A análise de Baravelli sobre a relação da arte com a educação em suas “Notas para um elogio da bagunça” choca-nos a princípio e chama-nos a atenção por ser proveniente de um artista e educador reconhecido. Reveste-se de um caráter extremamente forte em muitos pontos, como no de negar a arte às crianças e no dizer que esta não pode ser aprendida a partir de uma técnica. Afirma não ser contra a escola, mas, ao mesmo tempo, diz que ela deva ser a coisa a ser desrespeitada.

São afirmações bastante contundentes, juntamente com a idéia afirmada de não gostar da visão habitual da arte como forma de conhecimento, preferindo a idéia de que ela seja uma das formas de consciência. *Awareness*: arte, uma espécie de artesanato da mente: trabalho diário, paciência, neurônios hábeis e um uso intelectual completo para o produto; aprender arte envolve a vida, embora uma coisa não se confunda com a outra. Tais afirmações e várias outras que são apresentadas pelo autor certamente exigem uma reflexão mais profunda sobre a questão da arte, das formas e da maneira como ela se relaciona com o processo educativo.



Cabe-nos levantar algumas questões e tentar respondê-las no decorrer do trabalho: como relacionar a temática educação e museus de arte? Quais são os desafios para implementar projetos educativos em museus de arte e como fazê-lo? O museu hoje é uma instância educacional complementar, suplementar, paralela ou autônoma ao sistema formal de ensino?

Essas questões ganham evidência, portanto, no plano da análise da ação educativa nesta pesquisa, e é nossa tarefa apresentar idéias que possam ser significativas para tal abordagem. Acreditamos que os museus podem intervir de forma ativa nas transformações socio-artístico-culturais do público, contribuindo para a formação da consciência social por meio da apreensão sensível. O museu, como já afirmamos, não pode se limitar a conservar e estudar os testemunhos da cultura, mas tem papel fundamental ao lado da escola, o que inclui uma nova postura, como afirma Segall<sup>59</sup>

Seria preciso imaginar museus regidos por uma Museologia com forte tônica educativa, em vez das “ditaduras” das curadorias. Museus orientados por uma política cultural em que educar não é apêndice, mas sim preocupação central e, sobretudo, que essa preocupação esteja dialeticamente inserida na instituição, sem se limitar a uma atividade pedagógica formal (visitas guiadas, cursos, vídeos, etc.), assumindo uma postura sensibilizadora e, portanto, conscientizadora.

O autor faz-nos refletir sobre a visão do museu como um espaço onde ocorre um processo de sensibilização, permitindo novos diálogos entre o objeto e o frequentador, criando novas leituras. A arte coloca-se, nesse caso, como uma via sensível para a aquisição do conhecimento e de conscientização do ser humano, de suas potencialidades, de sua comunidade, contribuindo para que ele possa assumir seu direito à cidadania<sup>60</sup>, concebida como o direito à informação, à fruição, à produção e à participação. Afirma acreditar que a forma mais viável, não a mais fácil, situa-se no campo educacional, pois propicia a aplicação conjunta do conhecer, do sentir e do fazer.

Educar, no museu, não significa, portanto, apenas mostrar ao público manifestações artísticas ou fornecer-lhe um grande rol de informações sobre obras e artistas; implica, sim, em oportunizar vivências sensibilizadoras através de sua ação educativa e, posteriormente, se o frequentador julgar necessário, oferecer-lhe todas as informações disponíveis para sanar então suas dúvidas, instigando sua curiosidade. O exercício perceptivo através de

---

<sup>58</sup> BARAVELLI, Luiz Paulo, *Arte*, ano I, n. 3, 1982, p. 5

<sup>59</sup> SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 62.

<sup>60</sup> Op.cit., p. 97

obras de arte é o desenvolvimento de um olhar mais atento, carente de novidades, disposto a imergir num mundo diferente de cores, idéias, visões de mundo, levantamento de problemas da vida, através da matéria da arte, entre espaços, ambientes e imagens. A arte é um caminho rico de possibilidades, pois cada artista através de sua obra nos revela um universo pessoal e novo. A diversidade de um acervo nos revela produções diversas, diferentes temáticas, suportes, técnicas e traços culturais distintos. Ampliar o universo imagético é estimular a imaginação e o pensamento reflexivo, transformando a experiência direta em experiência simbólica. Significa implementar um projeto para apreender aquilo que constitui para uma dada sociedade o mundo que lhe é sensível, como nos diz Darras<sup>61</sup>:

Um de seus objetivos concerne diretamente a educação cultural e artística, pois ele se movimenta da elucidação e da contribuição do museu à produção da cultura e da arte. É precisamente relevante sua contribuição ao trabalho de transformação dos objetos em obra de arte que o museu é plenamente educativo, portanto ele deixa ver toda vez a cultura e o trabalho da cultura. Para isso, ele deve mostrar sua natureza intrinsecamente cultural, e em consequência, seu trabalho de transfiguração e de colocar em arte os objetos culturais, através de grandes práticas de coleta, seleção, parecer, coleção, teorização, restauração, valorização, exibição, exposição e de interpretação.

Essa é uma visão comunicacional do museu, que se evidencia sob um amplo prisma de significações e relações, como reitera Lardellier<sup>62</sup>:

Todas as condições são colocadas para conduzir-nos a considerar o museu como um espaço-tempo comunicacional, universo que inclui o que ele contém em um sistema denso, poder simbólico e ritual, que portanto está aberto a todos os outros horizontes, aqueles de infinitas contemplações, sensações, interpretações às quais ele convida seus visitantes.

---

<sup>61</sup> DARRAS, Bernard. Éducation artistique et culturelle à l'école et au musée. In: *Publics et musées*. Presses Universitaires de Lyon, n. 14, juillet-décembre, 1998. p.12. "L'un de ces objectifs concerne directement l'éducation culturelle et artistique puisqu'il s'agit de l'élucidation de la contribution du musée à la production de la culture et de l'art. Or, c'est précisément en révélant la contribution au travail de transformation des objets en oeuvre d'art que le musée est pleinement éducatif, car il donne à voir tout à la fois la culture au travail et le travail de la culture. Pour cela, il doit montrer la nature intrinsèquement culturelle, et en conséquence son travail de transfiguration et de mise en art des objets culturels, à travers des grandes pratiques de collecte, de sélection, de rassemblement, de collection, de thésaurisation, de restauration, de valorisation, d'exhibition et d'interprétation".

<sup>62</sup> LARDELLIER, Pascal. Le musée mélancolique tentative pour photographier nos manières de voir. In: *Publics et musées*. Presses Universitaires de Lyon, n.16, juillet-décembre, 1999. p. 19. "L'un de ces objectifs concerne directement l'éducation culturelle et artistique puisqu'il s'agit de l'élucidation de la contribution du musée à la production au travail de transformation des objets en oeuvre d'art que le musée est pleinement éducatif, car il donne à voir tout à la fois la culture au travail et le travail de la culture. Pour cela, il doit montrer la nature intrinsèquement culturelle, et en conséquence son travail de transfiguration et de mise en art des objets culturels, au travers des grandes pratiques de collecte, de sélection, de rassemblement, de collection, de thésaurisation, de restauration, de valorisation, d'exhibition et d'interprétation".

De forma geral nossa sociedade não valoriza a arte como forma de expressão e como área de conhecimento, mesmo que saibamos que hoje várias iniciativas vêm ganhando espaço com o objetivo de unir a arte ao museu através de ações educativas. Tal perspectiva deve-se às novas diretrizes educacionais, Lei de Diretrizes e Bases, lei 9394/96 (LDB), que tornam obrigatório o ensino de arte: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.”

É também reafirmado pelas Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental (resolução nº 2/98-CNE) e pelos próprios Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) para o ensino fundamental. Cabe a cada escola criar sua proposta pedagógica em relação ao ensino da arte, o que pode, atendendo a tais regulamentações, vir a fortalecer a presença da arte na instituição escolar. Segundo os Parâmetros<sup>63</sup> Curriculares para a área de artes, o “conjunto de conteúdos articula-se dentro do processo de ensino e aprendizagem e explicitado por intermédio de ações em três eixos norteadores: produzir, apreciar e contextualizar”.

Esses novos direcionamentos contidos nos PCNs revelam as principais mudanças ocorridas no ensino das artes nas últimas duas décadas, em que destaca-se a preocupação com a construção do conhecimento em arte, e não apenas a ênfase na produção. Ainda no início dos anos 80, o ideal da livre expressão ainda prevalecia nas escolas, onde, segundo Barbosa<sup>64</sup>, havia um *slogan* modernista que acreditava “que todos somos artistas”. A autora afirma que atualmente este tem sido substituído pela idéia que “todos podemos compreender e usufruir da Arte”, independentemente de possuímos ou não *habilidades* artísticas.

A escola, portanto, é vista hoje como o lugar privilegiado para oportunizar o acesso sistemático a fontes de informação, onde se constrói conhecimento e pode-se interagir com os “objetos socioculturais”, entre eles a arte, produzidos pela sociedade onde aquela está inserida. As bases teóricas para a elaboração dos parâmetros<sup>65</sup> são a Epistemologia

---

<sup>63</sup> BRASIL. Ministério da Educação Cultura e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais (5ª a 8ª séries): arte. Brasília, 1998.

<sup>64</sup> BARBOSA, Ana Mae T. B. (org.). Inquietações mudanças no ensino da arte. São Paulo: Cortez, 2002, p.17.

<sup>65</sup> GRISPUM, Denise. *Educação para o patrimônio*: Museu de Arte e Escola. Responsabilidade compartilhada na formação de públicos. São Paulo: 2000. Tese (doutorado) Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, p. 26.

Genética de Piaget, as proposições da Escola Sócio-Histórica de Vygotsky e a Teoria da Aprendizagem Significativa de Ausubel.

Ver a arte como conhecimento, um significativo meio para a compreensão do pensamento e das expressões culturais, com o objetivo de gerar avanços conceituais, reitera o que nos diz Ott<sup>66</sup> em relação ao ensino de crítica de arte nos museus:

A arte, ensinada no contexto das coleções dos museus, reflete os valores estéticos intrínsecos da obra de arte e as preferências cognitivas dos alunos que estão nesse processo de aprendizagem, mas a arte nos museus também reflete as condições culturais da sociedade. (...) Aprender a entender as idéias e as aspirações de uma civilização e o reconhecimento das idéias artísticas como das maiores contribuições para a sociedade requer uma ativa, e não passiva, atuação em relação à arte

Não supomos que, no museu, exista uma relação hierárquica entre monitor e monitorado, mas, sim, que se pode implementar a partir daí um novo foco de ação cultural: tornar a arte acessível ao público diversificado implica a dinamização das relações artísticas/indivíduos/sociedade, isto é, a formação da consciência<sup>67</sup> e do olhar, um ser capaz de usufruir de seus bens culturais .

É preciso romper a unilateralidade de interpretações, limitadora e autoritária, representada pela voz do monitor, do professor, ou do curador. Além disso, é necessário, por parte do primeiro, um profundo conhecimento sobre arte e educação. Essa é a “idealização” de monitor, porém sabemos que na prática isso é difícil de acontecer. É preciso que o pessoal envolvido com as práticas pedagógicas do museu efetue leituras teóricas sobre arte, arte-educação, educação, história da arte e produção de arte contemporânea, além de manter um contato direto com os artistas, sistematizando uma reflexão para implementar uma intervenção pedagógica atualizada.

Tendo em vista este papel insubstituível exercido pelo monitor nas ações pedagógicas, Iavelberg<sup>68</sup> compara a relação entre público e monitor com a relação figura e fundo na arte contemporânea. Segundo a autora:

A mediação entre o público e a obra é como um trabalho de arte, no qual as experiências anteriores e o saber do monitor (educacional, cultural, gerencial) são o plano de fundo, e a cena real, a visita – para estar em consonância com os

<sup>66</sup> OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997. p. 112.

<sup>67</sup> Aqui entendido como formação do ser crítico, aquele que é capaz de perceber a realidade (meio ambiente) que o cerca, apreendê-la, transformá-la e dela usufruir.

<sup>68</sup> IAVELBERG, Rosa. Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores. Porto Alegre: Artmed, 2003, p. 77.

conceitos da arte contemporânea, na qual figura e fundo, quando existem, constituem partes em plena integração – é uma ação complexa.

A questão fundamental deve centrar-se na relação entre arte e consciência, o que implica um conceito de arte como experiência sujeito/objeto. Essa relação de construção do sujeito/mundo através da dialética entre consciência e experiência dar-se-á no encontro com o objeto artístico. Segall<sup>69</sup> revela sua concepção sobre o papel dos museus em face de sua ação educativa como peça fundamental das instituições museológicas, usando como exemplo o Museu Lasar Segall, do qual foi diretor:

O desafio foi integrar seus acervos, biblioteca, ação educativa, ateliês, auditório, oficinas etc., de forma que contextualização/razão, leitura/sensibilização e construção/intuição estivessem voltadas para uma atividade educacional global do Museu. Na prática, isto significava unir num espaço museológico as possibilidades do freqüentador de receber para pensar, ver para sensibilizar e fazer para intuir, ou seja, tentar assim transformá-lo de agente passivo em protagonista ativo.

A potência das artes visuais situa-se na esfera da experiência do olhar, da sensibilidade, da percepção, como possibilidade de reintegrá-la a uma dimensão da ação cultural, inaugurando um despertar e um construir da *consciência*. Como nos fala Freire,<sup>70</sup> ver “homens como corpos conscientes e da consciência como consciência intencionada do mundo”, um verdadeiro processo de desenvolvimento da consciência do sujeito em relação à arte, à história, à ciência e à sociedade onde se insere. Essa interlocução pode ser enriquecida através de diferentes pontos de vista e interpretações, pela contribuição de cada um em seu grupo, acrescida de outras trazidas por especialistas. O objeto, no museu, torna-se polissêmico uma vez que traz a possibilidade de ressignificações de acordo com o momento da experiência ou com o sujeito. Ampliando conhecimentos, permitem-se ressignificações do ser humano, do mundo e da cultura, pois, como nos coloca Lardellier<sup>71</sup>, citando Wittgenstein:

Olhar e museu são únicos, no entanto plurais, e complexos por natureza. É preciso então falar de olhares nos museus. Dois olhos para um olhar? Não, por dois olhos, uma infinidade de olhares possíveis. Nós não vemos o olho humano como um

<sup>69</sup> SEGALL, Maurício. Museus hoje para o amanhã? *Novos Estudos Cebrap*. n. 47, mar. 1997, p.205.

<sup>70</sup> FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro,: Paz e Terra, 1970, p. 72.

<sup>71</sup> LARDELLIER, Pascal. Le musée mélancolique tentative pour photographier nos manières de voir. In: *Publics et Musées*. Presses Universitaires de Lyon, n.16, juillet-décembre, 1999.p. 18. “Regard et musée sont uniques, mais pourtant pluriels, et complexes par nature. Il faudrait alors parler des regards aux musées. Deux yeux pour un regard...? Non, pour deux yeux, une infinité de regards possibles. “Nous ne voyons pas l’oeil humain comme un récepteur. Lorsque tu vois l’oeil, tu vois quelque chose en sortir. Tu vois le regard de l’oeil.”

receptor. Quando tu vês o olho, tu vês qualquer coisa saindo. Tu vês o olhar do olho.

Cabe à proposta educativa do museu, que se refletirá na ação do monitor, provocar esse olhar do público com a arte, atuando de forma intermediária, mesmo sabendo que, inicialmente, por uma tendência natural, ele queira, primeiramente, mostrar aos visitantes o que pensa e sabe. É, portanto, o olhar do visitante que vai lhe permitir tornar-se ativo, colocar-se em ação, numa relação íntima do visitante com a obra e da obra com o visitante, um olhar íntimo, profundo e pessoal, um trabalho educacional. Freire<sup>72</sup> destaca a importância de uma nova relação do olhar no museu na contemporaneidade e de suas implicações com a vida de cada um:

O preço que o visitante paga não tem valor fixo em moedas, mas pertence, talvez pudéssemos arriscar a dizer, ao aceite de um risco. O risco da transformação. Nas obras, como suas imagens permanecem estáticas, o que está em movimento é o que elas produzem no imaginário de cada um daqueles que, evidentemente através de um olhar detido, puderem confrontar, através da própria percepção, o seu universo interior criado ao longo de toda uma vida, com as criações singulares expostas no museu. Neste sentido, o museu continua representando um espaço alternativo de resistência.

Acreditamos que, mais do que fornecer informações, caberá ao monitor, em sua ação durante as visitas guiadas, deixar um espaço para que esse encontro possa ser vivenciado no silêncio de cada um e de seus próprios códigos de linguagem. É necessário que, para implementar sua ação, sejam revistos conceitos de gosto pessoal por parte dos monitores e não se imponha nada aos visitantes, favorecendo um emergir de sentidos entre aquilo que é exposto e as interpretações de cada sujeito. Ele é o mediador<sup>73</sup> entre a exposição e o público e atua como educador que deve conhecer o acervo, o que está sendo exposto e os processos de comunicação; é através dele que o museu fala a seu público.

## 2.2 Princípios de ação museológica

Portanto, o transporte do olhar no museu é de natureza sensível, sensual, precisamente estética. Diante do nascimento do sentido, a ordem do sentido prevalece. É ao preço de um trabalho de educação que um e outro aprendem a encontrar a justa medida, para que o sabor e o saber se harmonizem, e que o museu

<sup>72</sup> FREIRE, Cristina. *Museu, público, arte contemporânea*: um triângulo nem sempre amoroso. São Paulo: ARTE Unesp, 9, p. 144.

<sup>73</sup> GRINSPUM, Denise. *Educação para o patrimônio*. Tese (doutoramento) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). São Paulo: 2000, p. 44.

seja todo de uma vez um espaço de prazer e de iniciação aos mistérios da arte, aos arcanos da ciência, aos santuários do passado.<sup>74</sup>

Por que se torna significativo pensar os museus hoje e suas ações junto ao público? Para responder, recorremos a uma constatação incontestável: *sem o público, o museu não teria razão para existir*. Essa importante reflexão já foi efetuada por vários estudiosos, entre eles, Bourdieu e Darbel<sup>75</sup>, que nos revelam as conclusões de sua ampla pesquisa sociológica de público junto a museus europeus e trazem-nos também a importância pedagógica junto às comunidades em que estão inseridos. Os autores confrontaram as características sociais e da escolaridade com suas ações sobre os museus, revelando também suas preferências artísticas:

O museu seria uma das instituições que guarda que o amor à arte não é dom natural nem divino, senão fruto da educação e de uma prolongada freqüentação das obras. Este valioso trabalho, que reúne o rigor do estudo empírico e da elaboração teórica, nos levaria sem dúvida ao seguinte pensamento: a escola e o museu devem ensinar a apreciar a arte a todas as classes sociais. Isto diminuiria, em grande medida, as desigualdades culturais.

Ainda segundo Bourdieu e Darbel, o fruto dessa educação facilitaria a freqüentação, pois pouco adianta criar estratégias de educação cultural para levar a obra até as pessoas se isso não lhe for significativo em suas vidas. Mais importante é fazer com que as pessoas vão até as obras<sup>76</sup>. E isso se dá através de um trabalho educativo realizado e mediatizado nas escolas. O *cunho social* que tem a ação educativa nos museus seria, de certa forma, uma tentativa de auxiliar na democratização da arte, trazendo novamente à tona a questão da freqüentação significativa a todas as classes sociais, cabendo, então, à escola, a mediação para a aproximação entre o público e o museu.

<sup>74</sup> LARDELLIER, Pascal Le musée mélancolique tentative pour photographier nos manières de voir. In: *Publics et Musées*. Presses Universitaires de Lyon, n.16, juillet-décembre, 1999.p. 21. “Car le rapport du regard au musée est par nature sensible, sensuel, précisément esthétique. Avant la naissance du sens, l’ordre des sens prévaut. C’est au prix d’un travail d’éducation que l’un et l’autre apprennent à trouver le juste milieu, pour que saveur et savoir s’harmonisent, et que le musée soit tout à la fois un espace de plaisir et d’initiation aux mystères de l’art, aux arcanes de la science, aux sentiers du passé”

<sup>75</sup> BOURDIEU, Pierre ; DARBEL, Alain apud SCHMILCHUK, Graciela. *Museus: comunicación y educación*. Antología comentada. México: Inba, 1987.p.139. “El museo sería una de las instituciones que oculta que el amor al arte no es don natural ni divino sino fruto de la educación y de una prolongada frecuentación de las obras. Este valioso trabajo, que aúna el rigor del estudio empírico y la elaboración teórica, nos llevaría sin embargo al siguiente razonamiento: la escuela y el museo deben enseñar a apreciar el arte a todas las clases sociales. Esto disminuiría, en gran medida, las desigualdades cultural.”

<sup>76</sup> BOURDIEU, P. y DARBEL, A. *L’amour de l’art*. Les musées d’art européens et leur public. Paris: Les Editions de Minuit, 1985, p.151

A missão educativa dos museus é um tema da mais alta relevância em nossos tempos, sendo importante destacar o que coloca Fernández<sup>77</sup>: “Desde qualquer ponto de vista que se considere, tanto o conteúdo como o que o contém e a atividade museológico-museográfica só podem justificar-se social e culturalmente em função de seu destinatário: o público”. E continua o autor:

Tanto a Unesco por meio de suas reuniões e seminários(...) realizados em 1952, 1958, 1962, etc.) e de suas publicações especializadas e de seu Comitê Internacional para a Educação e Ação Cultural (CECA); assim como também por meio do trabalho dos departamentos de Museologia e de Pedagogia das mais importantes universidades do mundo, com o trabalho de todos eles se ache fortalecida a dimensão pedagógica do museu e sua ação cultural.

Tais colocações realmente reiteram a importância de existir um trabalho conjunto de ação pedagógica envolvendo os profissionais do museu e da escola para que se possibilite, de fato, um amplo contato do público com a arte de seu tempo em todas as classes sociais<sup>78</sup>. Esses propósitos, se efetivados de fato, poderão, se não resolver, ao menos diminuir em grande parte as desigualdades culturais.

O museu pode ser visto como um lugar estimulante e aberto, proposto até como um espaço de encontro, convivência, investigação e confrontação da arte em sua diversidade de linguagens. Francoio<sup>79</sup> afirma que “neste novo contexto o espaço dos museus são espaços privilegiados do processo educativo ao abrigar elementos da cultura que serão suportes didáticos aos conteúdos trabalhados pelo professor em sala de aula.”

Desde a década de 1930, John Dewey<sup>80</sup>, em sua obra *Art as experience, um trabalho de filosofia da arte*, propunha a arte como uma experiência na qual o sujeito/espectador é visto como participante e portador de experiências. A experiência é o eixo central de sua teoria da arte. O autor apresenta o conceito de reciprocidade entre o

---

77 FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museologia: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993, p. 257. “Desde cualquier punto de vista que se considere, tanto el contenido como el contenedor y la actividad museológico-museográfica sólo pueden justificarse social y culturalmente en función de su destinatario: el público. Tanto la UNESCO por medio de sus reuniones y seminários (...) celebradas en 1952, 1958, 1962, etc.) y de sus publicaciones especializadas en el tema, como el ICOM por medio de las conferencias internacionales y de su Comité Internacional para la Educación y Acción Cultural (CECA); así como también por medio del trabajo de los departamentos de Museología y de Pedagogia de las más importantes universidades del mundo, con el trabajo de todos ellos se han fortalecido la dimensión pedagógica del museo y su acción cultural”.

78 PASTOR HOMS. M. I. *El museo y la educación en la comunidad*. Barcelona: Ediciones Ceac, 1992, p. 47.

79 FRANCOIO, Maria Ângela. *Anais da Anpap*, 1996. v. 1, p.186.

80 DEWEY, John. *Art as Experience.*, New York: Perigee Book, 1980, p. 53.



sujeito e o objeto experimentado e propõe o conceito de percepção ativa segundo um processo de “contínua interação”, como nos diz:

A percepção é um ato de exaurir a energia afim de receber, sem reter. Para investirmos numa relação sujeito-matéria nós temos primeiro que mergulhar nela. Quando nós somos apenas passivos a uma cena, ela nos afoga, e pela falta de uma resposta ativa, nós precisamos reunir a energia e afiná-la numa condição atenta afim de que possamos digeri-la.

Na década de 1990, foram elaboradas várias análises sobre o modo como cada pessoa responde ao encontro com a arte, desenvolvidas por muitos estudiosos como Howard Gardner, Michael Parsons, Abigail Housen, John Dewey, e alguns teóricos, como Robert William Ott, Edmund Feldmand, Elliot Eisner, Thomas Munro, Wilson e Hurwitz, responsáveis pela criação de metodologias de leitura para um relacionamento com obras de arte.

Ater-se à recepção da obra plástica e/ou visual por parte do público é extremamente significativo para os museus de arte, assim como há necessidade de uma adequada inserção desta no espaço expositivo. É ela que vai espacializar a recepção da obra e constituir o eixo sobre o qual se apóia a possibilidade do exercício perceptivo que ali vai se realizar. Aqui é significativo pontuar a teoria da recepção de Jauss, destacado nome da escola crítico-estética do pós-guerra, o qual desenvolveu uma noção dinâmica do leitor ouvinte/espectador como fator essencial à constituição da obra de arte. Propõe que a recepção seja integrada ao ato criativo que instaura a própria obra e oferece condições até de se superar pela sua ampla capacidade de ação a própria crise contemporânea entre arte e sociedade.

Entendemos recepção como um processo formativo destinado a operar a concreção da obra na mente do receptor e que se apóia na produção indo até além dela. Constatamos que é oportuno analisar a obra da perspectiva do receptor, o visitante do museu, e não apenas do emissor, pois o processo se completará quando a mensagem for decodificada pelo receptor. Através da exposição o museu deve procurar que a experiência do objeto afete significativamente o horizonte do receptor, como pontualiza Jauss,<sup>81</sup> “orientando ou modificando sua visão de mundo e por conseguinte influenciando sobre o comportamento social.” Citamos como exemplo a exposição: “Livros de Lenir de Miranda” no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, na qual a artista emerge na literatura e nos convida a

evocações da memória, contatos sensoriais, apresentando texturas diversificadas, instigando a participação do público no fazer da artista. Outro exemplo é a exposição “Mestres do IA”, apresentada no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo durante a pesquisa de campo, em que entre as diversas produções apresentadas destaca-se para o público a obra da artista Lúcia Kock. A obra é instalada num espaço com difusa iluminação colorida azul, sabonetes perfumados de forte apelo ao olfato que aderem à parede instigando a aproximação e revertendo a clássica posição de afastamento diante da produção artística.

Uma obra de arte em geral e, particularmente, a produzida no período contemporâneo pode atrair-nos, repelir-nos, porém nunca passam despercebidas; elas sempre nos inquietam, levam-nos a pensar sobre o mundo e sobre a vida, gerando discussões que podem ser ferramentas necessárias se desejamos que aconteça uma verdadeira ampliação de horizontes culturais do ser humano. A obra de arte pode fazer-nos ver diferenciados pontos de vista, remetendo-nos, às vezes, a outras obras, a outros artistas e a outros contextos; passa a ser a mediadora do contato do público com o artista que deseja comunicar-se e apela para o encontro entre ambos.

O museu pode, por sua vez, criar condições para fazer emergir o que está presente na obra; pode deixar de ser um espaço apenas de consagração, tornando-se o local do ponto de partida de seus sentidos simbólicos pelas diferentes formas de apresentar a arte. Torna-se moldura e contexto à própria matéria-prima, pois o ambiente<sup>82</sup> onde é mostrada a obra é um de seus elementos modificadores, situando-a. Do todo aprendido pelo espectador, a obra de arte é fragmento; logo, esse todo (local, ambiente) constitui-se parte da especificidade da mesma.

Analisando as relações estabelecidas entre o público e as obras, chamamos a atenção para quão significativa é a relação que se estabelece entre quem as vê e de que forma se estabelecem os contatos com as obras no espaço museológico. Nossos sentidos e percepções interferem, agem diretamente nessa relação e alteram-nas de acordo com cada percepção. Nesse contexto<sup>83</sup>, o espaço do museu emerge como um local privilegiado para o aprofundamento de sensibilidades, de encontros interdisciplinares, de desenvolvimentos de ordem pessoal; um ambiente com tempo e espaço definidos, onde as experiências

---

<sup>81</sup> JAUSS, Hans Robert . Pour une esthétique de la réception. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978, p. 73.

<sup>82</sup> MEDEIROS, Bia e Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. *Anais Anpap*, 1996. v. 1, p. 184.

<sup>83</sup> Membros do CECA-Brasil. *O educado rde museu frente aos desafios econômicos e sociais da atualidade*. Encontro Icom Porto Alegre, 2001.

podem ser compartilhadas. Deseja-se uma ação instigante, que permita o pensar e o sentir, o desenvolver das múltiplas sensibilidades, verdadeiras aventuras perceptivas nesse espaço vital da arte, o que possibilita experiências qualitativas às quais o visitante desejará sempre retornar. Mencionamos, a título de exemplo, a exposição “Instalações Eletro-eletrônicas” de Chico Machado, no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, onde o público visitante tinha a possibilidade de interagir com as obras em um exercício perceptivo amplo. Estavam envolvidos vários níveis, como a percepção de imagens diversificadas, o inusitado de sons que se sucediam, luzes que se acendiam ao comando das mãos, variedade de texturas sensíveis ao toque, contando ainda com a visualização de vídeo referente aos processos de criação da obra apresentada.

Sobre esse aspecto, o sucesso de megaexposições tem gerado muitas críticas quanto à eficácia de sua ação junto ao público. Geralmente, nota-se que nesses locais a atenção dos freqüentadores nem sempre é centrada nas obras, em virtude principalmente do reduzido tempo dedicado às visitas. Nesse sentido, Queiroz<sup>84</sup> diz que não se nega a importância dessas iniciativas, mas relativiza sua ação em relação ao grande público, dizendo: “É difícil saber o que de fato as superexposições causam na massa de visitantes. Discute se o aprendizado ocorre efetivamente ou dá-se apenas uma opção de lazer, como um passeio a um shopping. De qualquer forma, ninguém pode dizer que a iniciativa não é válida.”

Já em 1958, o Icom<sup>85</sup> revelava essa preocupação educativa, mostrada no Brasil em reunião realizada no Rio de Janeiro, na qual foi bastante enfatizado o papel do museu como elemento da educação não formal e, em 1971, em Paris e Grénoble, na IX Conferência do mesmo órgão, cujo tema foi “O museu a serviço do homem presente e futuro”.

Faz-se necessário hoje que os museus *intensifiquem seus estudos sobre o público* com o intuito de direcionar ou redirecionar as formas de *organização das exposições*, analisando o conteúdo ideológico que veiculam e identificando, com clareza, as diretivas principais da instituição. Será que, mesmo dando-nos conta da importância dessa reflexão e desse planejamento, fazemos isso em nossos museus? A falta de conhecimento teórico atualizado e aprofundado dificulta a ação e avaliação das práticas pedagógicas. Nesse sentido, a presente pesquisa parte do pressuposto de que, quanto mais compreendermos o

<sup>84</sup> QUEIROZ, Tereza Aline de. Arte na boca do povo. no.com.br. 24, ago., 2001 (professora de História da Arte da USP)

<sup>85</sup> MARTINS, Maria Helena Pires. Ecomuseu. In: COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.157.

que acontece durante uma visita guiada, mais capacitada estará a equipe pedagógica do museu para o planejamento de exposições que realmente correspondam às necessidades dos visitantes, bem como para o desenvolvimento das suas ações educativas. As significações, porém, não estão nas obras, mas nas interações de natureza perceptiva e imaginativa entre a obra e o receptor. Nesse sentido, é importante estarmos atentos às idéias apresentadas por Gadamer<sup>86</sup>:

Sabemos todos por exemplo próprio que a visita a um museu ou o ouvir de um concerto é uma tarefa de alta atividade mental. O que se faz nessas ocasiões? [...] e quando se passou por um museu não se sai dele com o mesmo sentimento com que se entrou: quando se experimentou realmente uma experiência de arte, o mundo ficou mais claro e mais leve.[...]. Cada obra deixa como que para cada um que assimila um espaço de jogo que ele tem que preencher.

Segundo o pensador, o jogo é saber que somos parte ativa do mesmo, no qual temos autonomia, vida própria e ações independentes. A associação elaborada por este autor é adequada à nossa reflexão, pois essas idéias encontram-se no acesso do público à arte nos museus. Neles a frequência nesse processo de contato com a produção artística é fundamental e não poderá ser substituída pela utilização de reproduções, ou por qualquer outra tecnologia, pois nada pode substituir a relação estabelecida pelo olhar nesse encontro sensível. Embora a reprodução seja um recurso muito utilizado no ensino de artes, encontramos em Coli<sup>87</sup> a relevância do contato com o original, que pode ser explorado através da freqüentação a museus:

Úteis, indispensáveis na formação de uma cultura visual e sonora, as técnicas de reprodução não são suficientes. Não é apenas necessário termos acesso às artes pelos álbuns, pelo rádio, pelos discos, pela televisão, é necessário também ir a museus, a concertos, a teatros, a cinemas, a exposições.

É preciso usufruir desse jogo de forma incisiva, pois sabemos que o espectador é capaz de fazer suas próprias leituras, independentemente das idéias apresentadas pelo monitor que o está conduzindo; ele tem condições de, com sua bagagem, por mais precária que seja, traçar novas inferências, sugerir novas abordagens sem ficar limitado às questões

<sup>86</sup> GADAMER, Hans Georg. *A atualidade do belo como jogo, símbolo e festa*/ Hans Georg Gadamer. Tradução de Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p.43.

<sup>87</sup> COLI, Jorge. *O que é arte?* 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998, p.129

apontadas por seu guia ou pelo professor de arte. Pedrosa<sup>88</sup> revela sua concepção desse novo museu:

O museu de arte, sobretudo o museu vivo, experimental, que visa o povo, a atraí-lo, educando-o, pode ser o lugar privilegiado para essa reeducação não lógica, mas perceptivo-estética. [...] tudo nele deve concorrer para aquela finalidade, desde os serviços internos às montagens de exposições, desde a casa em que se abriga, a arquitetura que o envolve, ao seu acervo, desde os cartazes, boletins, catálogos, placas indicativas até sua iluminação. E não só isso - não pode ficar adstrito a uma única atividade sensorial artística.

Para analisar a visita ao museu em grupo de escolares, julgamos importante a existência de um preparo prévio dos alunos pelo professor em relação à visita, para que possamos implementar essa interlocução entre obra/público, contemplação empática das obras. Nessa perspectiva, esse momento torna-se um espaço de pesquisa, de vivência e de aprendizagem significativa. É preciso existir um objetivo para a visita, que deve estar claro tanto para o professor como para o aluno, centralizado em aspectos que serão trabalhados antes, durante e posteriormente.

Para abordar o papel das visitas guiadas, suas relações com o público escolar ou não e a importância de um trabalho interdisciplinar envolvendo não só os profissionais do museu, mas da escola, é significativa a análise de Laumonier<sup>89</sup>: “Professores e museólogos devem trabalhar juntos. Este trabalho deve realizar-se por meio de uma estratégia negociada, buscando pontos de contato e aplicações práticas nas quais se envolvam os alunos. É um trabalho de muitas horas, antes e depois da visita.” O espaço museológico possui, assim, o papel de permitir a descoberta da riqueza visual do mundo que o receptor habita<sup>90</sup>, pois as obras artísticas podem levá-lo a refletir sobre as formas de pensamento da cultura na qual elas se produzem.

A criação de ateliês nos quais, de fato, haja investigação e experimentação de procedimentos práticos tem revelado experiências importantes. Neles, a vivência criativa e perceptiva é manifestada de maneira espontânea, por contatos diretos do público com artistas convidados, ou outras propostas de execução de oficinas de arte; com isso,

<sup>88</sup> PEDROSA, Mário. “Arte experimental e museus”. In: *Política das artes: textos escolhidos*. São Paulo: Edusp, 1995, p.298.

<sup>89</sup> LAUMONIER, Isabel. *Museo y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993, p.53. “Maestros y museólogos deben trabajar en común. Y esse trabajo debe realizar-se por meio de una estrategia negociada, buscando puntos de contato y aplicaciones practicas en las cuales se involucren a los alumnos. Es una labor de muchas horas, previas y posteriores a la visita”.

<sup>90</sup> HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000. p. 53.

permitem essa efetiva relação entre arte e a vida das pessoas e a dessacralização da obra de arte. O museu que se quer participativo pode utilizar-se em larga escala da educação pelo objeto museológico dessacralizado e contextualizado.

As mudanças substanciais a respeito da participação do público no museu têm tido um desenvolvimento paralelo às renovações museológicas e, também, às mudanças sociológicas e tecnológicas acontecidas nas últimas décadas do séc. XX. Fernández <sup>91</sup> pondera a respeito:

O público, que tem assumido nos últimos anos um protagonismo inegável nas instituições museológicas (de espectador passivo, a dinamização cultural e sua conscientização lhe tem convertido em um ator relevante), possui sérios problemas tanto a nível de relação com o objeto (percepção-exposição-compreensão-animação), como no plano de uma estrutura adequada e válida para todo tipo de visitantes. Não obstante, a planificação de atividades por extratos sociais, idades ou níveis culturais, o certo é que o museu deve sempre exercer sua missão pedagógica e cultural tendo em conta os grupos ou tipologias de público ator (visitante ativo).

Entre as décadas de 1970 e 1980, do séc. XX <sup>92</sup>, percebidas com nitidez no caso brasileiro, os museus viram diminuir o montante de suas verbas e encontraram nas rubricas “atendimento ao público” e “serviços educacionais” uma forma de legitimação para suas demandas econômicas, atendidas tanto por indivíduos e instituições privadas quanto pelo Estado.

A instituição museu, na contemporaneidade, não tem como desvencilhar-se das crises vividas, dos fenômenos sociais que produziram rápidas mudanças nas estruturas sociais, dentro de um país, ou entre nações, todas cada vez mais evidentes. E o Brasil não foge a esse panorama mundial. Ainda podemos sentir que o caráter elitista dos museus revela-se na incapacidade para atender aos interesses socioculturais daqueles a quem pretende servir, pois, longe de oferecer uma possibilidade de ampliação das aspirações

---

91 FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museología: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993, p. 258. “El público, que há terminado por asumir en los últimos años un protagonismo innegable en las instituciones museísticas (de espectador pasivo, la dinamización cultural y su concienciación le han convertido en un actor relevante), plantea serios problemas tanto a nivel de relación con el objeto (percepción-exposición-comprensión-animación), como en el plano de una estructura adecuada y válida para todo tipo de visitantes. No obstante, la planificación de actividades por estratos sociales, edades o niveles culturales, lo cierto es que el museo debe siempre ejercer su misión pedagógica y cultural teniendo en cuenta dos grupos o tipologías de público actor (visitante activo)”.

92 GROSSMANN, Martin; RAFFAINI, Patrícia; COELHO, Teixeira. *Museu*. In: *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.271.

coletivas, a maioria mostra uma visão da realidade mais relacionada às idéias de grupos dominantes, que controlam a riqueza, a informação e a difusão de conhecimentos.

Isso não acontece de forma aleatória, pois construímos nosso conhecimento na interação, no encontro com a realidade, através de suas diversas representações, influenciado por nossa bagagem pessoal e cultural, pelos discursos dominantes ou marginais, imersos em um contexto histórico próprio de um tempo e lugar específicos.

Em face dessa problemática, é imprescindível estarmos atentos às idéias que vêm sendo veiculadas no museu, pois, como bem destacam os sociólogos Bourdieu e Darbel<sup>93</sup>:

Se o amor à arte é o sinal da elitização que separa como com uma barreira invisível e intransponível os eleitos dos não eleitos, compreende-se que os museus tragam, nos menores detalhes de sua morfologia e de sua organização, sua verdadeira função que é a de reforçar em uns o sentimento de pertencer e nos outros o sentimento de exclusão.

Tal situação não deve persistir quando constatamos que as instituições museológicas afirmam, mesmo que apenas em documentos oficiais, desejar mudanças e estar abertas a essas. É preciso que os museus criem programas educacionais voltados a públicos diferentes, tanto para os de centro, como para os de periferia. Sabe-se que se faz necessário repensar projetos que envolvam freqüentadores em potencial que não estão sendo contemplados nos programas educacionais museológicos. Umberto Eco<sup>94</sup> expressa uma nova abertura em relação à arte em geral e às formas de nos relacionarmos com ela ao afirmar a função de uma arte aberta como metáfora epistemológica num mundo em que a descontinuidade dos fenômenos pôs em crise a possibilidade de uma viagem unitária e definitiva. Isso sugere um modo de ver aquilo que se vive e, vendo-o, aceitá-lo e integrá-lo em nossa sensibilidade.

Mesmo na contemporaneidade, o reduto do museu, com seu silêncio e estaticidade de muitas de suas obras, apesar de todas as modificações por que ele e a arte passaram, ainda mantém sua característica aurática no momento em que as obras saem de seus espaços próprios e passam a ser expostas. Quando a obra, mesmo contemporânea, entra no museu, já adquire uma contextualização nova, seja através do espaço, seja dos textos

---

93 BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain apud SCHMILCHUK, Graciela. *Museus: comunicación y educación*. Antologia comentada. México: Inba, 1987, p. 201. “Si el amor al arte es la señal de la elección que separa como con una barrera invisible e infranqueable a los elegidos de los no elegidos, se comprende que los museos traicionem, en los menores detalles de su morfología y de su organización, su verdadera función que es la de reforzar en unos el sentimiento de pertenencia y en los otros el sentimiento de exclusión.”

críticos de apresentação, da fala dos monitores ou da própria museografia da exposição. Também constatamos que a arte hoje rompe, inclusive, as fronteiras do espaço museológico, ganhando espaços públicos e transformando-se em objeto de interpretação de quem a vê não mais apenas contemplativamente. Não estamos mais diante de obras de arte que possuem uma leitura pré-estruturada, mas, sim, de obras que serão estruturadas pela percepção do observador e sua bagagem. A produção da contemporaneidade é uma produção nova diante de espectadores diferentes, com atitudes diferentes, e cabe ao museu (re)pensar como essas novas relações acontecem ou podem acontecer. Fernández<sup>95</sup> revela sua concepção desse novo museu de arte contemporânea:

O que faz do museu de arte contemporânea uma instituição complexíssima é, sobre tudo, a multiplicidade de seus conteúdos: às belas artes tradicionais (arquitetura, escultura, pintura, desenho, gravura...) se agregam as novas artes da imagem (fotografia, cinema, vídeo, multimagem...) novas expressões da sociedade de consumo e dos Mass media (além das já citadas, desenho, publicidade, gráficas inovadoras, histórias em quadrinho...), novas propostas e comportamentos artísticos de caráter interdisciplinar (depois das propostas do conceitualismo do final dos anos sessenta e primeiros setenta, as instalações e montagens dos oitenta, etc.

O enfoque na ação pedagógica decorre do interesse em dar continuidade às atividades de coordenação de visitas guiadas realizadas no museu, visto que consideramos que, entre as instituições culturais atuantes fora da região de Porto Alegre, o Mavrs é um dos poucos a desenvolver ações sistemáticas de visitas guiadas e mostras de artistas gaúchos e brasileiros junto à comunidade local e regional. Essas são orientadas por estudantes selecionados nos cursos de artes plásticas, com orientação da pesquisadora, os quais necessitam de um suporte técnico e conceitual mais aprofundado. Tal constatação é o que a presente pesquisa estuda, buscando instrumentalizar formas de construção metodológica dessas ações, gerando um efeito multiplicador de orientação aos agentes pedagógicos que atuam junto ao público.

---

<sup>94</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo :Perspectiva , 1991,p.158.

<sup>95</sup> FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museologia: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo..147. “Lo que hace del museo de arte contemporáneo una institución complejísima es, sobre todo, la multiplicidad de sus contenidos: a las bellas artes tradicionales (arquitectura, escultura, pintura, dibujo, grabado...) se añaden las nuevas artes de la imagen (fotografía, cine, vídeo, multimagem...), nuevas expresiones de la sociedad de consumo y de los mass media ( además de las citadas, diseño, publicidad, gráficas innovadoras, cómics...), nuevas propuestas y comportamientos artísticos de carácter interdisciplinar( después de las propuestas del conceptualismo de finales de los sesenta y primeros setenta, las instalaciones y montajes de los ochenta, etc”.



### 2.3 Ações educativas desenvolvidas no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider - Mavrs – Passo Fundo-RS



O Museu de Artes Visuais Ruth Schneider-Mavrs está situado na Av. Brasil Oeste, 758, em Passo Fundo-RS. Foi criado em 25 de abril de 1996 e inaugurado em 18 de maio do mesmo ano. Caracterizou-se, desde a sua fundação, pelo compromisso com a cultura, definindo-se, institucionalmente, como órgão educativo, preservador e divulgador da cultura em nível regional. Sua programação, com referência às ações educativas, abrangeu, desde o início, todas as instâncias da rede de ensino particular, estadual e municipal da cidade de Passo Fundo e região.

O museu pertence à Universidade de Passo Fundo e funciona num imponente prédio de mais 400 m<sup>2</sup>, construído entre 1909 a 1911 pela família Ricci, inaugurado em 1911 para alocar a então Intendência Municipal. Foi restaurado em 1995 para abrigar o Mavrs no pavimento superior e o Museu Histórico Regional no pavimento térreo. A formação do acervo original partiu de, aproximadamente, duzentas doações feitas pela artista passo-fundense Ruth Schneider, razão pela qual o museu tem o seu nome. Esse acervo também recebeu doações de galeristas de Porto Alegre, como Milton Couto (Galeria Arte & Fato) e Renato Rosa (Galeria Agência de Arte), além de instituições como

o Museu do Trabalho, Oficina 11, Galeria Espaço da Arte de Passo Fundo, do artista Roberto Schmith Prym, entre outros. Sua estrutura organizacional interna segue um organograma (Anexo)

O acervo do Mavrs, que conta hoje com aproximadamente 600 obras, tem foco na produção artística contemporânea do estado. Em sua coleção, incluem-se obras de artistas como Carlos Scliar, Glauco Pinto de Moraes, Iberê Camargo, Vasco Prado, entre outros.

O museu foi dirigido, desde a sua criação até junho de 2002, pela artista plástica e professora da Faculdade de Artes e Comunicação da UPF Roseli Pretto e, atualmente, pela professora Maria Cezária de Britto Ramos. Dedicar-se ao planejamento, coordenação e execução de exposições de curta e longa duração do acervo da casa. Entre as exposições realizadas destacam-se:

Em 1996:

- exposição de abertura com o acervo com 8.336 visitantes;

Em 1997:

- exposição de aquarelas de Maria Tomaselli com 1.137 visitantes;
- exposição comemorativa 83 anos de Vasco Prado com 1.934 visitantes;
- exposição de esculturas de Nico Rocha com 1.550 visitantes;

Em 1998:

- obra plástica de Luis Gonzaga com 960 visitantes;
- “In-Visceras”, de Diana Domingues com 560 visitantes;
- Paulo Siqueira com 2.229 visitantes;
- Glauco Pinto de Moraes, “A obra e o artista”, com 733 visitantes;

Em 1999:

- “Aventura artística de um barão”, de Araújo Porto Alegre com 1.294 visitantes;
- “Coletiva de desenhos do Museu do Trabalho” com 1426 visitantes;
- Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul com 1.429 visitantes;

- “Personagens na paisagem”, de Gustavo Nakle e Maia Mena Barreto com 1.908 visitantes;
- mostra itinerante do Margs com 1597 visitantes.

Em 2000:

- “Centro Gaúcho de Tapeçaria” com 1.199 visitantes;
- “Brasil 500 anos”, pinturas e fotografias com 2.838 visitantes;
- Fayga Ostrower-litografias e serigrafias com 852 visitantes;
- “Tudo de si”-32 anos de desenho de Edgar Vasques com 665 visitantes;
- Paulo Porcella com 747 visitantes;
- Chico Machado com 878 visitantes.

Em 2001:

- “Pinturas, gravuras e aquarelas” de Nelson Jungbluth e Paulo Chimendes com 794 visitantes;
- “Dimensões” de Ângela Pohlmann, Cláudia Sperb, Eliane S. Rocha e Lurdi Blauth com 1.019 visitantes;
- “Livros” de Lenir de Miranda, com 1.323 visitantes;
- Fotografias, de Luzia Lacerda, Pintura e desenho de Caulos e pinturas de Ruth Schneider com 2.228 visitantes nas três exposições.

O Mavrs documenta e divulga suas atividades através do boletim informativo *Sobre Exposto*, criado em maio de 1999, e do jornal *Pensa Fundo*, criado em maio de 1997, um espaço de reflexão sobre arte, que reúne artigos e ensaios de diversos colaboradores. Em comemoração a seu terceiro aniversário, editou seu primeiro Caderno de Acervo *Imagens da Arte Gaúcha* registrando através de *slides* uma parte de seu acervo. Mantém vários projetos, como “Interferências”, criado em maio de 1999, que apresenta ao ar livre trabalhos de artistas locais e regionais. Também há videoteca, cursos, palestras e *workshops* objetivando estreitar laços entre o museu e a comunidade.

O museu abre sua agenda de exposições à participação de artistas regionais através de divulgação em editais anuais públicos, através de seleção de currículo e portfólio. Possui um sistema de estagiários, os monitores, alunos da Faculdade de Artes e

Comunicação da UPF de Passo Fundo, que atuam na organização e desenvolvimento de visitas guiadas, sob a orientação da pesquisadora. São elaborados também textos de parede para as exposições desenvolvidas, redação de *releases* de divulgação de projetos e exposições para os meios de comunicação locais. Elabora material instrucional de apoio para cada mostra, o qual é entregue ao visitante no final do percurso.

O setor de Ação Pedagógica desenvolve, além das visitas guiadas, previamente agendadas nas exposições do acervo, atividades de integração museu/instituições de ensino estadual, municipal e particulares/comunidade. Seu objetivo central é o conhecimento e valorização da obra plástica, em especial da artista Ruth Schneider, Glauco Pinto de Moraes, passo-fundenses, e de artistas gaúchos. Desenvolve-se principalmente a partir do espaço de exposição de longa duração onde se encontra a obra de Ruth, em que se apresentam aspectos de sua vida e é composta por um recorte de sua produção em pintura, desenho e instalações. Há também álbuns de estudos, esboços iniciais para pintura, fotografias, testemunhos da autora e registros de jornais de suas principais participações em eventos nacionais e internacionais que possam contextualizar sua obra. Possui também o espaço de exposição *Glauco Pinto de Moraes*, destinado a exposições de curta duração.

As visitas monitoradas duram cerca de trinta minutos em cada museu, pois, primeiramente, visitam o MHR<sup>96</sup> no térreo e, depois, o Mavrs, no pavimento superior, onde o monitor relata inicialmente a história de criação do museu, apresenta as regras da visita e os dados biográficos de Ruth, técnicas utilizadas e linguagens em que atua durante o decorrer da visita. Os visitantes, através de diálogo dirigido, visitam o acervo e, após, passam à videoteca, onde assistem a um vídeo sobre a artista. Se houver disponibilidade de tempo e interesse do grupo, os mesmos são convidados a assistirem também ao vídeo programado para a semana e a participarem de uma atividade prática.

O Mavrs incentiva a participação em atividades práticas da clientela estudantil através da criação e execução de projetos temáticos, como aniversário do museu, Semana da Criança, Semana do Município ou outros projetos elaborados junto aos professores. Dentre os projetos temáticos especiais através de atividades de leitura e apropriação da obra de arte da artista patrona, desenvolve-se o projeto “Um dia no Cassino da Maroca”, no qual, após assistir a um vídeo sobre a artista, são convidados a desenvolver uma atividade plástica, como atividades de pintura, registro gráfico, escultura ou construção tridimensional, com materiais alternativos à escolha do professor para o grupo. Mantém,

através de correspondência direta, contato com professores, informando-os e convidando-os para todas as atividades promovidas, além de oferecer assessoria aos mesmos para a criação e desenvolvimento de projetos pedagógicos na escola de origem e no museu.

O museu também oportuniza aos visitantes oficinas de arte sob a orientação dos monitores e de artistas convidados, que conversam com as crianças e com seus professores, desenvolvendo um conjunto de ações que parte da apresentação do objetivo da atividade para depois realizá-la. Essas atividades pedagógicas não são apenas complementares, mas paralelas ao sistema formal de ensino. Desenvolve estratégias de atendimento ao público com cronograma prévio e agendamento de visitas, palestras, *workshops*, projetos de atividades temáticas, atendimento da videoteca com programação especial às quartas-feiras e sistemática durante os demais dias da semana.

Durante o ano de 2001 o setor educativo desenvolveu atividades junto a 78 escolas ou grupos, totalizando 156 turmas e 5557 alunos nas exposições realizadas, treze mostras entre pintura, desenho, gravura, escultura, arte digital. No projeto “Videoteca” foram realizadas 49 sessões de vídeo, com um total de espectadores de 926 sujeitos. Já no ano de 2002 atendeu a 164 turmas, em visitas guiadas nas dez exposições realizadas de janeiro até dezembro. No mesmo ano, o projeto “Videoteca” atendeu 701 visitantes, entre crianças, adolescentes e adultos, em 68 sessões.

Pelo decreto municipal de 15 de setembro de 2000, originado da portaria 99/00, foi criada a Associação dos Amigos do Museu, com o objetivo de apoiar as atividades da instituição.

O museu recebeu em 1996 um total de 9.996 visitantes; em 1997, 9.206 visitantes; em 1998, 8.621 visitantes; em 1999, 10.899 visitantes; no ano de 2000, 9.741 visitantes; em 2001, 9.539 visitantes e, em 2002, recebeu 7.218 visitantes. Destaca-se o número de visitantes no ano de 1999, durante o qual se desenvolveu o maior evento que a cidade promove, a Jornada Nacional de Literatura, de cujas atividades faziam parte exposições de arte sediadas no museu.

---

<sup>96</sup> MHR é o Museu Histórico Regional.

## 2.4 Ações desenvolvidas no Museu de Artes do Rio Grande do Sul – Margs – Porto Alegre-RS



O Museu de Artes do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs), de Porto Alegre, foi criado pela divisão de Cultura da Secretaria da Educação e Cultura, então Departamento de Assuntos Culturais, pela lei 2.345, de 1954. Esta lei instituíu um Museu de Arte no Rio Grande do Sul<sup>97</sup>, que foi posto em funcionamento em 1955. Seu organizador e primeiro diretor foi o pintor Ado Malagoli. No princípio, funcionou no prédio do Teatro São Pedro, em seu *foyer*, onde ficou por dezessete anos. Mudou-se depois para rua Salgado Filho e, finalmente, em 1978, passou a ocupar a atual sede.

Em 1955, foi realizada a primeira mostra, tendo como local a Casa das Molduras, intitulada Exposição de Arte Brasileira Contemporânea, que aconteceu simultaneamente à 1ª Feira do Livro. A mostra englobava obras de 33 pintores de várias tendências e propiciava contato do público gaúcho com as atividades artísticas desenvolvidas em outros centros do país.<sup>98</sup> Em 1957, o museu foi inaugurado oficialmente com uma exposição retrospectiva do pintor gaúcho Pedro Weingärtner. O acervo foi iniciado com algumas obras removidas de outras repartições estaduais, encontradas em precário estado de conservação, mas imediatamente limpas ou restauradas. Obras valiosas foram adquiridas, como as de Eliseu Visconti, Arthur Timóteo, Oscar Pereira da Silva, Henrique Bernardelli e Cândido Portinari.

Conforme decreto federal n.º 73789, de 11 de março de 1984, passou a funcionar no prédio da Delegacia Fiscal do Ministério da Fazenda, na praça Visconde de Rio Branco. O

<sup>97</sup> MALAGOLI, Ado . Depoimento publicado no *Catálogo geral das obras do Margs*, 1974.

projeto inicial do prédio é do arquiteto Theo Wiederspahn, tendo como assistente Alexandre Gundlach; foi construído em 1913 pela firma do engenheiro Rodolfo Ahrons. A Delegacia Fiscal do Tesouro Nacional passou a ocupar as suas dependências a partir de 1916. Os ornamentos são da Oficina de Escultura de João Vicente Friederichs, executados por Victório Livi e Franz Radermacher. O escultor responsável foi Adolf Adlof.

Em 1982, foi criada a Associação dos Amigos do Margs (Aamargs), com o objetivo de apoiar as atividades do museu, em conjunto com o Núcleo de Extensão, sob a presidência de Madalena Lutzenberger. O prédio onde funciona foi tombado pela União através do IPHAN em janeiro de 1981, passando a integrar o patrimônio cultural do Estado em 1983.

A partir<sup>99</sup> do decreto nº 37.512, de 25 de junho de 1997, o museu passou a denominar-se Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli em homenagem ao seu patrono. Neste mesmo ano, o museu foi uma das sedes da I Bienal do Mercosul. Em 1998, realizou-se uma ampla restauração com instalação de diversos equipamentos de climatização, mantendo-se, porém, o estilo original. Em março do mesmo ano, foi reaberto à comunidade.

O Margs possui um acervo de cerca de 2.880 peças, formado principalmente por obras de artistas brasileiros, além de trabalhos de artistas europeus e de outros países da América Latina, abrangendo um período que vai desde os fins do séc. XIX até o final do séc. XX. Além disso, possui também obras de artistas europeus<sup>100</sup>, com predominância de artistas franceses, na maioria obras do impressionismo e acadêmicas, bem como de artistas do início do século XX e contemporâneos.

O museu publica mensalmente o *Jornal do Margs*, realizado pela Assessoria de Comunicação da Secretaria de Estado da Cultura, divulgando suas exposições, atividades, textos sobre arte em geral, bem como projetos desenvolvidos. Organiza visitas guiadas<sup>101</sup> para facilitar o encontro entre os visitantes do museu e as obras, através de um Serviço de

---

<sup>98</sup> *Boletim informativo Margs* – DAC - SEC, ano 1, n. 1, 1976.

<sup>99</sup> TREVISAN, Armindo et al. Coordenação do Projeto Naira Vasconcellos e Vera Regina Luz Greco, Editor João Carneiro. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2000, p.24.

<sup>100</sup> GOMES, Paulo. Texto de apresentação da exposição Núcleo Básico de Um Acervo.Margs.

<sup>101</sup> AMARAL, José Luiz do. Andando pelo Margs. *Boletim Informativo do Serviço de Monitoria*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Porto Alegre,s/d.

Monitoria com voluntários da Associação de Amigos do Museu, habilitados por curso organizado em conjunto pelo Margs; e, pela Aamargs, conta também com monitores externos previamente contratados para exposições específicas.

Preocupado com uma adequada preparação dos monitores que atuam como mediadores nas visitas guiadas e ciente da importância da formação destes no que diz respeito a seu conhecimento sobre arte e educação, o Margs desenvolve sistematicamente palestras e encontros com artistas e curadores das exposições<sup>102</sup>. As visitas são desenvolvidas com escolas, grupos de terceira idade, empresas turísticas, além de cursos de pintura, desenho, gravura, história da arte, história em quadrinhos e experimentais.

O setor Educativo do Margs atendeu através de mediação, no ano de 1999 um total de 7.873 visitantes; em 2000, 14.855 visitantes e, em 2002, 16.853 visitantes. O museu possui uma estrutura técnico-administrativa composta por direção, conselho consultivo, núcleos técnicos de apoio e execução, envolvendo a administração, manutenção e programação visual, exposições, extensão, acervo, documentação e pesquisa distribuída nos três pavimentos do prédio.

O Margs objetiva divulgar, preservar e pesquisar as artes plásticas, priorizando a produção artística gaúcha; promover exposições, cursos, seminários, palestras, encontros; acolher atividades culturais que promovam a integração do mesmo com a comunidade, bem como desenvolver e apoiar programas de arte-educação voltados à rede escolar em todos os graus.

Os projetos de exposições do Margs ampliaram-se através de exposições itinerantes de seu acervo em várias cidades, como Caxias do Sul, Pelotas, Santa Maria, Passo Fundo, Bagé e Brasília, em parceria com instituições museológicas das respectivas cidades. O museu possui uma área total construída de 4.855,00m<sup>2</sup>.



## 2.5 Ações desenvolvidas no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo – Malg – Pelotas-RS



O Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (Malg), localizado em Pelotas, foi inaugurado no dia 7 de novembro de 1986. Pertence, atualmente, ao Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas. Funcionou entre 1986 e 1992 em prédio situado na rua Marechal Deodoro 673, pertencendo à Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da universidade. Desde 1992, o museu funciona num prédio alugado, na rua Félix da Cunha, n. 818.

A formação do acervo original do Malg constituiu-se de uma doação realizada pelo artista plástico, pintor e desenhista Leopoldo Gotuzzo (1887-1983)<sup>103</sup> na década de 1950, razão pela qual o museu tem esse nome. O acervo foi doado à Escola de Belas Arte D. Carmen Trápaga Simões, dirigida então pela professora Marina Moraes Pires, sendo incorporado à UFPel no ano de 1969 e passando a pertencer ao Instituto de Letras e Artes. Já em 1982, foi elaborado um projeto para instalação de um Atelier de Conservação e Restauro pelas professoras Luciana Reis e Ieda Luz.

Em abril de 1983, morreu o artista Leopoldo Gotuzzo, que deixou em testamento ao futuro museu mais uma importante doação, incluindo obras, documentos e objetos pessoais, além de mobiliário. Em 1983, foi realizada uma retrospectiva de sua obra e, no

<sup>102</sup> COUTINHO, Fábio. Entrevista com o diretor do museu em ago. 2001. Porto Alegre/RS.

ano de 1984, todo o acervo pictórico, cerca de 120 telas, foi então exibido à comunidade, juntamente com a realização de um ciclo de palestras. O museu foi inaugurado somente no dia 7 de novembro de 1986. Em 5 de março de 1987, foi criada a Sociedade Amigos do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo- Samalg, com o objetivo de apoiar atividades artísticas e culturais promovidas pela instituição.

O Malg possuía, desde a sua criação, a seguinte estrutura: setor de mostras, salas de exposição, Galeria Marina Morais Pires, Espaço dos Novos, setor de Espaço Didático, setor de Documentação e Pesquisa e setor de Conservação e Restauo. Seu organograma atual sofreu algumas reformulações em função de suas necessidades (em anexo). O setor Didático-Pedagógico<sup>104</sup> tem por objetivo desenvolver atividades de integração do museu com as diversas instituições de ensino e a comunidade, programar visitas guiadas ao interior do museu; incentivar a realização de atividades da clientela estudantil junto ao acervo e estimular a participação do corpo discente da UFPel nas atividades do setor. Inicialmente<sup>105</sup>, foi denominado “setor de Arte-Educação”; num segundo momento, de “setor Didático Pedagógico”. Atualmente, é chamado de “setor Educativo e Cultural.” A realização das ações conta com a participação de acadêmicos dos cursos de Artes, Arquitetura e História da Universidade Federal de Pelotas. Desenvolve projetos como: “A escola vai ao museu”, “O museu vai à Escola”, “Uma tarde no Museu”, “Roteiro Cultural”, “Ciclo de palestras sobre patrimônio cultural da cidade de Pelotas”, “Cursos de História da Arte”, “Ciclos de vídeos” e “Encontros com Artistas”. A instituição não funciona em prédio próprio e possui problemas de espaço físico para realização de atividades práticas, o que não inviabiliza o trabalho.

O setor Educativo e Cultural do Malg tem por objetivo desenvolver atividades de integração do museu com as instituições de ensino e com a comunidade em geral através da programação de visitas orientadas ao museu, incentivando a realização de trabalhos práticos da clientela estudantil junto ao acervo. Estimula a participação do corpo discente da Ufpel, a qual está vinculada aos projetos do setor, através de acadêmicos dos cursos de arte, arquitetura e história. Desenvolve ações a curto, médio e longo prazo junto à

---

<sup>103</sup> GOTUZZO, Leopoldo . *L. Gotuzzo: Catálogo exposições comemorativas ao centenário de seu nascimento 1887-1987*. Texto de Luciana Araújo Renck Reis e fotografia de Leonid Streliaev.

<sup>104</sup> BOHNS, Neiva Maria Fonseca. In: BRESSAN, Félix CD- ROM sobre artistas contemporâneos gaúchos. 4.jan.1997.

<sup>105</sup> LEITZKE, Maria Cristina Padilha. Entrevista com a coordenadora do Setor Educativo e Cultural em 20 jun. 2001.

comunidade em geral e, principalmente, junto aos professores e estudantes da rede municipal, estadual e particular de ensino.

No setor de Documentação e Arquivo do Malg existem materiais, como convites, catálogos, textos críticos e recortes de jornais, banco de dados sobre a vida e obra de artistas, documentação à disposição de pesquisas. O museu conta em seu acervo, atualmente, com cerca de seiscentas obras, quadros, esculturas e desenhos, além de objetos, móveis e documentos, distribuídas nas coleções: Coleção Leopoldo Gotuzzo, Coleção Trápaga Simões, Coleção Dr. João Gomes de Mello, Coleção ex-alunos da então Escola de Belas Artes e Coleção Contemporâneos.

O Malg possui, além de três espaços para exposições, Salão Nobre e a Galeria Marina Moraes Pires, dedicados a exposições de artistas selecionados, artistas convidados e mostras itinerantes através de parcerias com outras instituições. A instituição promove<sup>106</sup>, também atividades como palestras, *workshops*, oficinas e cursos, além de outros projetos de divulgação da instituição junto à comunidade local, regional e estadual, desenvolvendo atividades de investigação, preservação e de divulgação do patrimônio artístico. Recebeu em 1999 um total de 9.055 visitantes; em 2000, 3.400 visitantes; em 2001, 2.030 visitantes e, em 2002, até 30 de outubro, 2.331 visitantes.

---

<sup>106</sup> LIMA, Nicola Caringi. Entrevista com o diretor do museu em 7 jun 2001. Pelotas/RS

## **3 SOB UMA PERSPECTIVA METODOLÓGICA**

### **3.1 Procedimentos**

Este estudo realizou-se através de pesquisa bibliográfica e de campo, esta última desenvolvida junto aos três museus selecionados, nos quais foram desenvolvidas observações. A pesquisa de campo é tarefa urgente para uma posterior de sistematização e análise das informações coletadas. Configura-se, assim, um recurso metodológico capaz de trazer subsídios para a presente investigação, através de levantamento do perfil do visitante, de sua formação, objetivos, do material empregado durante as visitas guiadas e as sugestões apresentadas para a melhoria dos serviços em museus de arte.

As ações educativas realizadas no Margs, Malg e Mavrs constituem nosso objeto central de análise. Para isso, elegemos como sujeitos para a amostragem cem frequentadores de cada museu, independentemente de faixa etária e abordados em visitas individuais ou em grupos. Na elaboração do roteiro de análise pós-visita, tanto para o público em geral quanto para o específico, professores acompanhantes dos grupos, elaboramos questões fechadas (múltipla escolha) e questões abertas, que complementaram as informações sobre as mesmas, totalizando vinte e uma perguntas. No primeiro contato, após os sujeitos participarem da visita guiada por monitores, explicavam-se os procedimentos em relação à pesquisa e convidava-se o público a colaborar respondendo atentamente às questões propostas no instrumento de pesquisa (Anexo A). Com essa sondagem, pensamos ser possível traçar um perfil do visitante, seu posicionamento e interesses na visita ao museu e o que dele recebe.

Os procedimentos metodológicos da pesquisa incluíram levantamentos e fichamento de fontes referenciais que permitissem o aprofundamento do tema proposto, de

maneira a disponibilizar no futuro o produto deste trabalho a estudiosos e interessados na área.

A questão institucional foi analisada como um espaço de difusão dos bens culturais que possam ser compartilhados e onde a percepção possa se desenvolver. Propõe-se, pelo estudo e reconhecimento de problemas, um (re)pensar da ação pedagógica. Vendo o museu como um significativo espaço de ensino, numa contextualização histórica e cultural mais ampla, como diz Marshall<sup>107</sup>, faz-se necessário pensar as relações museu e educação, pois, na contemporaneidade, esse espaço de cultura é agente participante, às vezes protagônico, do processo educacional, na medida em que reinstaura alguma base de viabilidade ao processo.

O estudo caracteriza-se por procedimentos de pesquisa qualitativa e quantitativa, objetivando, assim, uma ação capaz de captar de forma ampla as percepções do público. A investigação prioriza a pesquisa qualitativa, pois se considera que a análise quantitativa dos índices revelados em entrevistas pós-visita às instituições não é suficiente para revelar a real situação da ação educativa e de seus problemas nos locais pesquisados. Segundo Becker,<sup>108</sup> é importante observar como os problemas técnicos refletem as peculiaridades do objeto de estudo, exigindo flexibilidade metodológica através de diversos enfoques, com o que serão possíveis a aprendizagem e o conhecimento.

Utilizando a observação participante ou ativa<sup>109</sup>, atuamos na instituição pesquisada, Mavrs, e nas demais instituições citadas, servindo-nos de fichas de observação e registro do comportamento dos visitantes, perfil do orientador e da ação do monitor. Através das informações fornecidas, buscamos definir junto à instituição a concepção de ação pedagógica que a norteia e o planejamento realizado no museu, assim como outros aspectos pertinentes ao trabalho dos monitores na ação pedagógica. Coletando suas impressões sobre as ações educativas da instituição, bem como suas sugestões para melhor apreensão (compreensão) do acervo com o fim de descrever e compreender como ocorre a ação educativa, objetivamos novas possibilidades de enriquecimento cultural para o público. Para tanto, informamos aos participantes os objetivos do estudo proposto.

---

<sup>107</sup> MARSHALL, Francisco. Museu e educação . In: FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS, Porto Alegre, 6 e 7 XII 2000.

<sup>108</sup> BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. Tradução Marco Estevão & Renato Aguiar, 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

<sup>109</sup> GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de Pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas 1999, p. 113.

Como fontes complementares, utilizamos atas de reuniões, livros de frequência, relatórios, arquivos etc., que pudessem informar sobre a instituição, os visitantes e as relações que se estabelecem entre esses e o museu. Também foram consultados livros e artigos publicados de natureza teórica, versando sobre novas possibilidades museológicas e políticas culturais.

### **3.1.1 Instrumentos de pesquisa**

Foram realizadas na pesquisa as entrevistas com cem frequentadores e dez professores em cada instituição, totalizando, respectivamente, trezentos visitantes e trinta docentes. Utilizaram-se fichas de observação pós-visita individual (Anexo A) e, para professores acompanhantes (Anexo B), no caso de visita em grupo, para que a amostragem fosse representativa e válida do universo das ações educativas nas instituições. Foram realizadas também entrevistas não-diretivas com os responsáveis pelas instituições<sup>110</sup> relacionados ao setor educativo, bem como com os monitores, as quais eram completadas por outras técnicas e não seguiam uma estrutura rígida, ou seja, o entrevistado é que definia o “campo a explorar”, sem se submeter a uma estrutura pré-determinada. Assim, possibilitou-se a captação de uma informação mais “profunda” ou menos “censurada” do que com o uso de outros procedimentos.

Foi realizada uma verificação sobre a forma como o público responde ao que os profissionais do museu executam e como tais ações podem ser aperfeiçoadas através de pesquisas e métodos de avaliação. Buscou-se, além disso, a identificação de causas influentes, como frequência, revisitação, nível cultural, origem demográfica, nível de divulgação do museu na comunidade, grau de interação com as obras, necessidade de material de apoio, entre outras. Tais dados forneceram subsídios para uma proposta de melhoria na atuação atual do Mavrs.

---

<sup>110</sup> KANDEL, apud THIOLENT, Michel. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Polis, 1982, p. 85.

### 3.1.2 Análise dos dados

À medida que os dados foram coletados, procedemos a uma análise de conteúdo<sup>111</sup>, orientada por indicadores delimitados no decorrer da pesquisa, os quais forneceram informações suplementares para conhecermos melhor a ação dos museus e seus monitores. Todos os dados coletados passaram a ser analisados posteriormente através de planilhas de gráficos, envolvendo as informações encontradas na seqüência deste capítulo. Desde a fase exploratória e acompanhando o desenvolvimento da investigação, tomamos por base fundamentos teóricos, em um processo interativo com a coleta de dados. Destacamos que, além de sua função de coordenadora de monitorias, a pesquisadora atua como monitora do museu (Marvs); é, pois, parte da situação observada e atuante como membro efetivo do grupo de monitores do museu. Assim, o observador e seus instrumentos desempenham papel ativo na coleta, análise e interpretação dos dados.

Com a análise das diferentes atividades educativas, no contato direto da pesquisadora nas instituições pesquisadas, desenvolvemos uma observação participante durante a aplicação do instrumento (entrevista pós-visita) e posterior à realização das visitas monitoradas que os museus desenvolvem junto ao público escolar em grupos ou a visitantes individuais. Buscamos verificar o modo de funcionamento das estratégias de comunicação e os critérios utilizados para a escolha e emissão das informações veiculadas oralmente pelos monitores, ou em textos de parede, guias escritos, palestras, ciclos de vídeo, videoteca e material produzido para o público escolar.

Utilizamos a análise descritiva e os testes qui-quadrado e exato de Fischer para a análise de hipóteses, as quais foram estadas para um nível de significância de 5% e 1%. Para a análise das variáveis, não levamos em consideração a distribuição por museu, uma vez que a forma adotada para a definição e o tamanho da mostra não é adequada para esta metodologia.

### 3.2 Apresentação dos dados coletados no MARGS, MAVRS E MALG

---

<sup>111</sup> BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, p.115.

[...]os esforços de incitação direta podem fazer cair as resistências sociais e facilitar uma primeira visita, à maneira do turismo, mas por faltar capacidade para criar a disposição à prática regular, eles são condenados ao insucesso sem futuro.<sup>112</sup>

As ações educativas realizadas no Margs, no Malg e no Mavrs foram analisadas durante o ano de 2001. Em cada museu de arte, investigamos as ações pedagógicas desenvolvidas durante exposições de obras produzidas no período contemporâneo: no Margs, durante exposição da coleção de arte Liba Knijnik; no Malg, durante a mostra Mestres do IA da UFRGS e, no Mavrs, em período das exposições Livros de Lenir de Miranda, Paciência de Jó de Wilson Cavalcante, Aventuras do Interior de Tânia Couto, Esculturas de Caé Braga e Minha Terra tem ..., de Anico Herskovits.

Após os sujeitos participarem da visita monitorada, explicamos o modo como se desenvolveria a pesquisa e convidamos o público e os professores a colaborarem com o estudo, respondendo às questões propostas no instrumento de pesquisa. As entrevistas foram elaboradas tendo como base questões referentes ao tipo de público, formas de visita, repercussões do contato com a arte e avaliação das monitorias desenvolvidas. Buscamos, ainda, colher opiniões sobre a visita quanto à duração, as informações veiculadas sobre o museu em questão, motivos para a efetivação da visita, forma de ingresso e importância do material de apoio à visita.

A identificação de causas influentes, tais como frequência, revisitação, nível cultural, cidade de origem do grupo, nível de divulgação do museu na comunidade, grau de interação do público com as obras e necessidade de material de apoio, permitiu o levantamento de subsídios aos setores educativos das instituições pesquisadas para uma proposta de renovação ou melhoria em suas ações.

A seqüência do presente capítulo divide-se de acordo com os seguintes dados: tipo de público, formas de visita, duração da visita, informações sobre o museu e obras, material de apoio, motivos e formas de ingresso, repercussões no contato com a arte, formas de interação no contato com as obras, participação em ateliê, preferências por categorias e avaliação das monitorias. Primeiramente apresentamos os dados coletados

---

<sup>112</sup> BOURDIEU, P. et Darbel, A. *L'amour de l'art*. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, p. 146. "Les efforts de incitation direct peuvent-ils faire tomber des résistances sociales et faciliter une première visite, à la façon du tourisme, mais, faute d'être capables de créer la disposition à la pratique régulière, ils sont condamnés à des succès sans lendemain".



junto ao público em geral e, após, os dados obtidos junto aos professores que levam seus alunos aos museus pesquisados.

As análises dos dados levantados com base nos indicadores citados levaram a uma série de constatações, conforme descrevemos em seqüência.

### **3.2.1 Tipo de público**

#### **3.2.1.1 Identificação do público**

Neste item, buscamos identificar o tipo de público que visita os museus, sua faixa etária, origem e formação escolar. Para que possamos efetivar um planejamento das atividades pedagógicas em instituições museológicas, é fundamental saber a quem se dedicam tais práticas, quem é seu público visitante, o que o público deseja, o que ele recebe do museu, enfim, ouvir a quem a instituição se dedica. Com essa sondagem, objetivamos traçar um perfil do visitante, seja professor, aluno ou visitante avulso, seu posicionamento e seus interesses na visita ao museu e o que dele recebe e espera.

Na medida em que os museus implantam seus projetos pedagógicos, vão definindo seu público-alvo através dos objetivos e ações formulados para atendê-los. Para que tenhamos essa visão detalhada e minuciosa, como já afirmava Lourenço<sup>113</sup>, a pesquisa, a avaliação e a crítica fazem-se relevantes por possibilitarem acompanhar sistematicamente a rotina museológica.

Na Tabela 1, apresentamos a estatística descritiva da faixa etária dos alunos, a qual indica que a média foi de, aproximadamente, 19,1 anos com um desvio-padrão de 12,3 anos.

---

<sup>113</sup> LOURENÇO, Maria Cecília. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 62.

Tabela 1 – Idades dos alunos visitantes dos museus.

N	Mínimo	Máximo	Média	Desvio padrão
300	8	70	19,1	12,3

Fonte: Primária.

Na Figura 1, observamos o histograma das idades dos alunos, verificando que a distribuição das idades não é normal, o que indica uma assimetria. Há uma grande concentração de alunos com idades entre 10 e 20 anos.

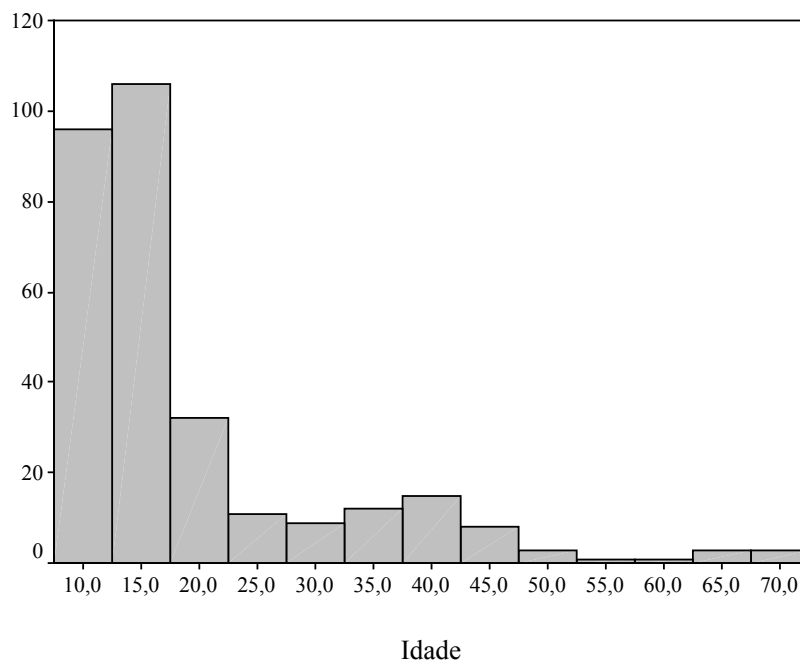


Figura 1 – Faixa etária dos alunos visitantes dos museus.  
Fonte: Primária.

Verificamos grande incidência de visitantes de até 15 anos, posto que a clientela que preferencialmente solicita monitorias em visita é constituída de grupos nesta faixa etária, encaminhados por instituições escolares. Em segundo lugar, a procura fica na faixa de 25 a 40 anos.

Na Tabela 2, apresentamos a distribuição de casos válidos<sup>114</sup> e perdidos (*missing*)<sup>115</sup> da idade dos alunos por museu, percebendo que não houve incidência de dados.

Tabela 2 – Casos válidos e perdidos (*missing*) da idade dos alunos por museu.

Museus	Casos válidos		Casos perdidos		Total	
	N	Percentual	N	Percentual	N	Percentual
MAVRS	100	100,0%	-	0,0%	100	100,0%
MARGS	100	100,0%	-	0,0%	100	100,0%
MALG	100	100,0%	-	0,0%	100	100,0%

Na Figura 2, ilustramos a faixa de idades dos alunos, verificando que, nos museus Mavrs e Margs, as idades se distribuíram em um intervalo de dez a setenta anos; no segundo museu, ocorreu um grande número de casos extremos (*outliers*)<sup>116</sup>, os quais foram excluídos para a construção da figura. Já, no Malg, o intervalo das idades foi de dez a vinte anos, indicando que a visita se caracterizou, efetivamente, por alunos com idade escolar. Devido às heterogeneidades encontradas nos intervalos das idades dos alunos por museu, a diferença foi significativa para um  $p < 0,01$ .

<sup>114</sup> São considerados as informações indicadas pelos sujeitos da amostra em cada um dos itens da coleta de dados.

<sup>115</sup> São as informações(dados) deixados em branco pelos sujeitos da mostra, as quais são analisadas individualmente por item do instrumento de coleta de dados.

<sup>116</sup> São os casos nos quais os valores são 1,5 a 3,0 vezes maior ou menor que os valores mínimo ou máximo, definido pela escala interquartilica.

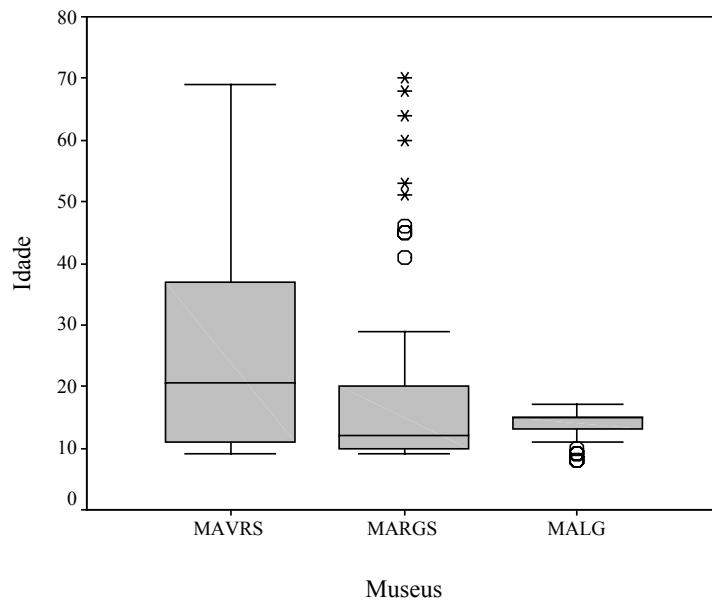


Figura 2 – Idade dos alunos.  
Fonte: Primária

### 3.2.1.2 Formas de visita

Quanto às formas de visita, questionamos se o visitante já conhecia o museu, o tempo de duração da visita, o motivo que o teria levado a procurar uma instituição museológica, quanto à forma de ingresso ser gratuita ou paga, identificação da instituição de origem quando escola (pública, estadual ou municipal, particular ou outra), se havia recebido na instituição de origem informações sobre o museu e quais eram essas.

Na Tabela 3, descrevemos a distribuição de frequência do tipo de visita por origem. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 0,27 ( $p=0,61$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 3 – Tipo de visita por origem.

Tipo de visita	Origem		Total
	Urbana	Periferia	
Individual	21	4	25
Coletiva	233	33	266
Total	254	37	291

Nota: Nove foi o número de casos perdidos no cruzamento das

variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 3,0%.  
Fonte: Primária.

É possível constatar que, em todos os museus pesquisados, uma realidade é comum: sua clientela primordial são grupos de escolares acompanhados de seus professores. São poucos os visitantes que desenvolvem a visita individualmente, por iniciativa própria, o que talvez ocorra em razão de uma incipiente formação cultural, com o que não desenvolvem hábitos como esse e priorizam outras atividades, mais ligadas a questões mercadológicas e de competitividade social. Assim, os alunos efetuam as visitas quando obrigados por seus professores e como uma exigência escolar. Tal realidade é um problema muito amplo, que não atinge apenas os brasileiros, como já foi possível constatar pela pesquisa de Bourdieu e Darbel<sup>117</sup> na década de 60 em museus europeus. É significativo destacar o percentual de professores da rede pública estadual que já visitou os museus anteriormente, em contraposição à pequena quantidade de professores oriundos da rede municipal e particular.

Na Tabela 4, descrevemos a distribuição de frequência do tipo de visita por grau de instrução. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 2,67 ( $p=0,26$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 4 – Tipo de visita por grau de instrução.

Tipo de visita	Grau de instrução			Total
	Ensino fundamental	Ensino médio	Ensino superior	
Individual	11	5	9	25
Coletiva	133	74	58	265
Total	144	79	67	290

Nota: Dez foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “grau de instrução”.

Fonte: Primária.

A formação dos sujeitos visitantes concentra-se na educação fundamental, em sua maioria; o ensino médio e superior praticamente se equivalem.

<sup>117</sup> BORDIEU, P.y DARBEL, A. *L'amour de l'art*. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.p.

Na Tabela 5, descrevemos a distribuição de frequência do tipo de visita por escola. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 6,03 ( $p < 0,05$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 5 – Tipo de visita por escola.

Tipo de visita	Escola			Total
	Pública	Privada	Outra	
Individual	13	7	2	22
Coletiva	152	109	4	265
Total	165	116	6	287

Nota: Treze foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “escola”, perfazendo um total de 4,3%.  
Fonte: Primária.

Observamos que os visitantes, em sua maioria, são oriundos de escolas públicas, estaduais ou municipais; em segundo lugar, a procura dá-se por parte de sujeitos oriundos de escolas privadas.

Na Tabela 6, descrevemos a distribuição de frequência da origem por grau de instrução. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 4,31 ( $p = 0,12$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 6 – Origem por grau de instrução.

Origem	Grau de instrução			Total
	Ensino fundamental	Ensino médio	Ensino superior	
Urbana	125	74	56	255
Periferia	22	5	11	38
Total	147	79	67	293

Nota: Sete foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “grau de instrução”, perfazendo um total de 2,3%.  
Fonte: Primária.

Na Tabela 7, descrevemos a distribuição de frequência da origem por visita ao museu anterior. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 1,54 ( $p=0,21$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 7 – Origem por visita ao museu anterior.

Origem	Visita ao museu anterior		Total
	Sim	Não	
Urbana	98	160	258
Periferia	18	19	37
Total	116	179	295

Nota: Cinco foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 1,7%.  
Fonte: Primária.

Na Tabela 8, descrevemos a distribuição de frequência da origem por informações anteriores. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 0,66 ( $p=0,42$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 8 – Origem por informações anteriores.

Origem	Informações anteriores		Total
	Sim	Não	
Urbana	113	135	248
Periferia	19	17	36
Total	132	152	284

Nota: Dezesesseis foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 5,3%.  
Fonte: Primária.

A origem dos visitantes é preferencialmente urbana em todos os museus e o percentual de visitantes de periferia não se apresenta significativo, tanto para a primeira

visita quanto para a revisitação às instituições. Tal afirmativa pode ser justificada pela proximidade geográfica, que não acarreta ônus para o deslocamento dos alunos.

A tabela referente ao tipo de visita mostra a forma como as pessoas procuram o museu, tendo-se constatado que, do universo pesquisado, a maioria realiza a visita coletivamente. Esse percentual chega, no caso do Malg, a 100%; nos outros dois museus, é de 85%. Chama a atenção que muito poucas pessoas não responderam a este quesito, que chegou a 0% em um dos museus. Destaca-se ainda a reduzida visita de pessoas sozinhas em qualquer um dos museus.

Na Tabela 9, descrevemos a distribuição de freqüência da origem por participar de ateliê. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, que apresentou um valor de 10,60 ( $p < 0,01$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 9 – Origem por participar de ateliê.

Origem	Participação em ateliê		Total
	Sim	Não	
Urbana	131	117	248
Periferia	28	6	34
Total	159	123	282

Nota: Dezoito foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 6,0%.  
Fonte: Primária.

Na Tabela 10, descrevemos a distribuição de freqüência do grau de instrução por importância do material de apoio. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 4,18 ( $p = 0,12$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.



Tabela 10 –Grau de instrução por importância do material de apoio.

Grau de instrução	Importância do material de apoio		Total
	Sim	Não	
Ensino fundamental	131	15	146
Ensino médio	76	3	79
Ensino superior	64	3	67
Total	271	21	292

Nota: oito foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 2,7%.

Fonte: Primária.

Na Tabela 11, descrevemos a distribuição de frequência do grau de instrução por participar de ateliê. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 22,96 ( $p < 0,01$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 11 –Grau de instrução por participar de ateliê.

Grau de instrução	Participação em ateliê		Total
	Sim	Não	
Ensino fundamental	102	44	146
Ensino médio	31	44	75
Ensino superior	25	35	60
Total	158	123	281

Nota: Dezenove foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 6,3%.

Fonte: Primária.

Nota-se que existe um destacado interesse em participar de ateliê nas instituições por parte dos alunos do ensino fundamental, os quais representam quase que o dobro da soma dos outros dois, ensino médio e ensino superior.

Na Tabela 12, descrevemos a distribuição de frequência do grau de instrução por importância das informações recebidas no trabalho de monitorias mencionados. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 5,17 ( $p=0,08$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 12 –Grau de instrução por importância das informações recebidas.

Grau de instrução	Importância das informações recebidas		Total
	Sim	Não	
Ensino fundamental	136	10	146
Ensino médio	76	3	79
Ensino superior	67		67
Total	279	13	292

Nota: Oito foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 2,7%.

Fonte: Primária.

Na Tabela 13, descrevemos a distribuição de frequência da visita ao museu anterior por escola. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 6,14 ( $p<0,05$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 13 – Distribuição de frequência da visita ao museu anterior por escola

Visita ao museu anterior	Escola			Total
	Pública	Privada	Outra	
Sim	70	40	5	115
Não	99	75	1	175
Total	169	115	6	290

Nota: Dez foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “escola”, perfazendo um total de 3,3%.

Fonte: Primária.

Na Tabela 14, descrevemos a distribuição de frequência da origem por informações anteriores. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 30,71 ( $p < 0,01$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 14 – Origem das informações anteriores.

Escola	Informações anteriores		Total
	Sim	Não	
Pública	98	67	165
Privada	31	82	113
Outra	5	1	6
Total	134	150	284

Nota: Dezesesseis foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 5,3%.  
Fonte: Primária.

Na Tabela 15, descrevemos a distribuição de frequência da escola por desenvolvimento de trabalho em sala de aula. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 30,71 ( $p < 0,01$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 15 – Desenvolvimento de trabalho em sala de aula.

Escola	Desenvolvimento de trabalho em sala de aula		Total
	Sim	Não	
Pública	73	89	162
Privada	17	96	113
Outra	4	2	6
Total	94	187	281

Nota: Dezenove foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 6,3%.  
Fonte: Primária.

Na Tabela 16, descrevemos a distribuição de frequência da escola por importância do material de apoio. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 1,09 ( $p=0,58$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 16 –Importância do material de apoio.

Escola	Importância do material de apoio		Total
	Sim	Não	
Pública	151	14	165
Privada	109	7	116
Outra	6		6
Total	266	21	287

Nota: Treze foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 4,3%.  
Fonte: Primária

Na Tabela 17, descrevemos a distribuição de frequência da escola por participar de ateliê. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 31,77 ( $p<0,01$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 17 – Distribuição de frequência da escola por participar de ateliê

Escola	Participar de ateliê		Total
	Sim	Não	
Pública	115	48	163
Privada	39	69	108
Outra	4	2	6
Total	158	119	277

Nota: Vinte e três foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 7,7%.  
Fonte: Primária

Na Tabela 18, descrevemos a distribuição de frequência da escola por importância das informações recebidas. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, o qual apresentou um valor de 0,51 ( $p=0,78$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 18 –Importância das informações recebidas

Escola	Importância das informações recebidas		Total
	Sim	Não	
Pública	156	9	165
Privada	111	5	116
Outra	6		6
Total	273	14	287

Nota: Treze foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 4,3%.

Fonte: Primária

Na Tabela 19, descrevemos a distribuição de frequência da importância das informações recebidas por tempo da visita suficiente. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 1,04 ( $p=0,31$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 19 – Importância das informações recebidas por tempo da visita suficiente

Importância das informações recebidas	Tempo da visita suficiente		Total
	Sim	Não	
Sim	227	49	276
Não	10	4	14
Total	237	53	290

Nota: Dez foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 3,3%.

Fonte: Primária

Na Tabela 20, descrevemos a distribuição de frequência da importância das informações recebidas por importância do guia. Para analisar a relação entre as variáveis,

utilizamos o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 1,43 ( $p=0,23$ ), indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 20 – Importância das informações fornecidas pelo guia

Importância das informações recebidas	Importância do guia		Total
	Sim	Não	
Sim	273	6	279
Não	13	1	14
Total	286	7	293

Nota: Sete foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 2,3%.

Fonte: Primária

Na Tabela 21, descrevemos a distribuição de frequência da importância do guia por atuação do guia. Para analisar a relação entre as variáveis utilizou-se o teste qui-quadrado, que apresentou um valor de 11,45 ( $p<0,01$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 21 – Importância da atuação do guia

Importância do guia	Atuação do guia			Total
	Boa	Regular	Ruim	
Sim	248	28	8	284
Não	3	3	1	7
Total	251	31	9	291

Nota: Nove foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “escola”, perfazendo um total de 3,0%.

Fonte: Primária

Na Tabela 22, descrevemos a distribuição de frequência da duração da visita.

Tabela 22 – Duração da visita

Duração da visita	Frequência	Percentual
Menos de uma hora	165	55,0
Uma hora	77	25,7
Duas horas	10	3,3
Uma hora e meia	23	7,7
Duas horas e meia	2	0,7
Em branco	23	7,7
Total	300	100,0

Fonte: Primária

A duração da visita em qualquer uma das instituições fica em torno de menos de uma hora, com exceção do Mavrs, pois os visitantes têm dois museus para visitar, o que eleva o percentual de tempo dispendido para a atividade.

Na Tabela 23, descrevemos a distribuição de frequência do motivo da visita.

Tabela 23 – Motivo da visita

Motivo da visita	Frequência	Percentual
Trabalho de aula	169	56,3
Ampliar conhecimentos	47	15,7
Curiosidade	61	20,3
Em branco	23	7,7
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Sobre o motivo da visita, a maioria dos entrevistados declara que é para satisfazer a alguma solicitação da escola a que pertencem, mas salienta-se um percentual bastante elevado no Mavrs que justifica procurar o museu por curiosidade.

Na Tabela 24, descrevemos a distribuição de frequência do tipo de ingresso.

Tabela 24 – Tipo de ingresso

Tipo de ingresso	Frequência	Percentual
Pago	11	3,7
Gratuito	286	95,3
Em branco	3	1,0
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Analisando o pagamento de ingresso, a quase totalidade é gratuita, com exceção do Mavrs, onde é cobrada uma pequena taxa.

Na Tabela 25, descrevemos a distribuição de frequência das informações recebidas sobre o museu.

Tabela 25 – Informações recebidas sobre o museu

Quais	Frequência	Percentual
Identificação das obras	21	7,0
Localização	7	2,3
Não tocar nas obras	9	3,0
Ação do museu	30	10,0
Em branco	233	77,7
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Constatamos que a maioria dos visitantes não recebeu quaisquer informações anteriores sobre o museu a ser visitado, pois, quando perguntados sobre isso, deixaram a questão sem resposta. Os poucos que afirmaram terem recebido informações prévias dizem



que essas se referiam à localização do museu, às suas atividades, à identificação do acervo e que não deveriam tocar nas obras.

### 3.2.1.3 Repercussões no contato com a arte

Investigando as repercussões no contato com a arte, revela-se que as pessoas têm percepções diferentes e que as obras provocam reações diferenciadas. Questionando os sujeitos quanto ao desenvolvimento de trabalhos por parte de seus professores envolvendo a atividade da visita ao museu, obtivemos como atividade proposta “o que mais tem chamado a atenção nas obras”, envolvendo os seguintes itens: cores, formas, expressão do artista, criatividade, artista ou obra em particular, possibilidade de ações com a obra, materiais, técnicas, beleza, moldura, conservação e as obras serem representantes de cultura.

Em outra questão, perguntamos se os alunos gostariam de interagir com as obras, de participar de atividades práticas em um ateliê no museu e quais seriam essas; destacamos que todos os sujeitos procuraram dar respostas quanto a “participar em um ateliê no museu”; também que “gostariam de interagir com as obras”, ou, ainda, sobre o “que mais chama a atenção nas obras”, mesmo que suas afirmações não tenham sido acompanhadas de justificativas ou de maiores esclarecimentos.

Na Tabela 26, descrevemos a distribuição de frequência de como os professores vêm desenvolvendo trabalho em sala de aula sobre o museu.

Tabela 26 – Trabalho desenvolvido em sala de aula sobre o museu

Como	Frequência	Percentual
Desenvolvimento da importância da instituição na sociedade	6	2,0
Fornecimento de informações sobre obras e artistas	37	12,3
Com desenhos e histórias	4	1,3
Releitura de obras	3	1,0
Em branco	250	83,3
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Na tabela referente ao desenvolvimento de trabalhos escolares pós-visita por parte dos professores, os visitantes declararam não terem recebido nenhuma solicitação de tarefas relativas a esta atividade realizada fora do âmbito escolar, o que é confirmado através da não-resposta ao quesito referente.

Na Tabela 27, descrevemos a distribuição de frequência do que mais chamou a atenção nas obras.

Tabela 27 –Aspecto que mais chamou atenção nas obras

O que mais chamou atenção	Frequência	Percentual
Cores	38	12,7
Formas	16	5,3
Expressão do artista	37	12,3
Criatividade	42	14,0
Artista/obra em particular	57	19,0
Movimentos com a obra	4	1,3
Materiais	10	3,3
Técnicas	27	9,0
Beleza	43	14,3
Moldura	10	3,3
Conservação	4	1,3
Cultura	2	0,7
Em branco	10	3,3
Total	300	100,0

Sobre a pergunta referente ao que mais chama a atenção nas obras aos alunos, obtivemos múltiplas respostas, que vão desde um artista particular e sua obra, com percentual bastante significativo, e, em percentagem menor, a beleza, a expressão do artista, as cores, até chegar a um percentual insignificante no item “cultura”.

Na Tabela 28, descrevemos a distribuição de frequência do porquê é importante levar material de apoio informativo para casa.

Tabela 28 - Razão para receber material de apoio informativo

Por quê	Frequência	Percentual
Aprofundar informações	150	50,0
Não tem interesse em mais informações	2	0,7
Transmitir aos outros as informações	25	8,3
Em branco	123	41,0
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Ao avaliarmos a importância de levar material de apoio do museu após a visita, os entrevistados são unânimes em afirmar que o julgam significativo, mesmo que não tenham dado sua resposta e, quando o fizeram, apenas referiram que é para aprofundar conhecimentos.

Na Tabela 29, descreve-se a distribuição de frequência do porquê interagir com as obras em exposição.

Tabela 29 – Motivação para interagir com as obras em exposição

Motivação	Frequência	Percentual
Sim para melhor observar	9	3,0
Sim	169	56,3
Não	55	18,3
Talvez	6	2,0
Em branco	61	20,3
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Na Tabela 30, descrevemos a distribuição de frequência do ateliê que gostaria de participar.

Tabela 30 – Ateliê que gostaria de participar

Ateliê	Freqüência	Percentual
Todos	15	5,0
Pintura e escultura	2	0,7
Escultura	2	0,7
Pintura de desenho	4	1,3
Técnicas diversas	7	2,3
Pintura	28	9,3
Desenho	17	5,7
Em branco	225	75,0
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Verificamos que, no item referente a “interagir com as obras”, todos os sujeitos foram unânimes em desejar tal participação em ateliê no museu, mas não sabem especificar o seu tipo.

O museu pode propiciar oportunidades para que o visitante desenvolva seu processo de sensibilização e desbloqueio de seu potencial criativo. Ao utilizar suas observações, o sujeito pode aprofundar e ampliar seu referencial imagético e sua capacidade de expressão, rejeitando, assim, os exercícios de representação “realista”, as cópias, e voltando-se a ampliar sua experiência estética.

#### 3.2.1.4 Avaliação das monitorias

A ação educativa pode ir além das visitas monitoradas, como nos afirma Darras<sup>118</sup>, e implica oportunizar, primeiro, vivências sensibilizadoras e, posteriormente, oferecer informações. Objetivamos também reunir indicativos para a criação de novas práticas educativas por parte das instituições museológicas, mesmo que sabendo que as visitas monitoradas, na maioria dos museus brasileiros, são ainda a atividade central do setor de

<sup>118</sup> DARRAS, Bernard. “Éducation artistique et culturelle à l’et au musée”. In :*Public et musées*. Presses Universitaires de Lyon, n. 14, juillet-décembre, 1998. P.12.

ação pedagógica. Como confirma Grinspum,<sup>119</sup> o veículo de intervenção pedagógica mais conhecido nos museus é a visita monitorada.

Na Tabela 31, descrevemos a distribuição de frequência do porquê de as informações recebidas serem significativas.

Tabela 31 – Razão de as informações recebidas serem significativas

Por quê	Frequência	Percentual
Para entender melhor as obras	58	19,3
Esclarecedoras	32	10,7
Aprofundar conhecimentos	79	26,3
Em branco	131	43,7
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Quanto à relevância das informações recebidas durante a monitoria, a maioria dos sujeitos respondeu que as considera importantes, mesmo que, quando perguntados sobre se foram significativas, não fornecessem respostas.

Na Tabela 32, descrevemos o porquê de o tempo de duração da visita ser ou não suficiente.

Tabela 32 – Razões de suficiência do tempo de duração da visita

Justificativa	Frequência	Percentual
Mais tempo	39	13,0
Mais aprofundamento	6	2,0
Suficiente	85	28,3
Depende do interesse de cada um	6	2,0
Em branco	164	54,7
Total	300	100,0

Fonte: Primária

<sup>119</sup> GRISPUM, Denise. Educação para o patrimônio: Museu de Arte e Escola. Responsabilidade compartilhada na formação de públicos. São Paulo: 2000. Tese (doutorado) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, p.42.

Quanto à duração da monitoria, a maioria diz ser suficiente, mas não justifica sua opinião, ainda que considere importante durante a visita. Porém, ao serem interrogados sobre o porquê, mais da metade não respondeu ou reiterou a opinião afirmativamente.

Na Tabela 33, descrevemos a distribuição de frequência do porquê de ser importante a ajuda de um guia na visita.

Tabela 33 – Importância da ajuda de um guia

Justificativa	Frequência	Percentual
Explicação com mais informações	105	35,0
Esclarecer dúvidas	43	14,3
Para orientar	19	6,3
Para saber mais	5	1,7
Em branco	128	42,7
Total	300	100,0

Fonte: Primária

No que se refere à atuação do guia, os entrevistados disseram ter sido boa, mas não explicitam uma justificativa para tal opinião, deixando sem resposta este item; quando o fazem, dizem que a explicação possibilita-lhes adquirirem maiores informações sobre arte, seguido do esclarecimento de dúvidas sobre os artistas, obras expostas, orientar-se durante a visita sobre qual caminho percorrer ou saber mais sobre arte.

Na Tabela 34, descrevemos a distribuição de frequência sobre o aspecto de o sujeito ter ou não sido levado a pensar criticamente em relação à exposição ou às obras.

Tabela 34 – Pensar criticamente em relação à exposição ou às obras

Pensar criticamente	Frequência	Percentual
Sim	140	46,7
Não	74	24,7
Em branco	86	28,6
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Na Tabela 35, descrevemos a distribuição de frequência sobre como o sujeito foi levado a pensar criticamente em relação à exposição ou às obras.

Tabela 35 – Como foi levado a pensar criticamente em relação à exposição ou às obras

Como	Frequência	Percentual
Como o artista se expõe na obra	10	3,3
Sim, pela experiência dos monitores	13	4,3
Porque as obras são interessantes	3	1,0
Em branco	274	91,3
Total	300	100,0

Fonte: Primária

No que se refere a pensar criticamente em relação à exposição, todos afirmam que foram levados, mas não apresentam uma justificativa para tal opinião, nem explicitaram como isso foi promovido.

Na Tabela 36, descrevemos a distribuição de frequência da justificativa da atuação do guia.

Tabela 36 – Justificativa para a atuação do guia

Justificativa	Frequência	Percentual
Explicou tudo	47	15,7
Domina o assunto	52	17,3
Tem boa educação	29	9,7
Muito rápido	5	1,7
Não terminou a monitoria	1	0,3
Descobrimos coisas novas	5	1,7
Faltaram informações	4	1,3
Melhorar monitoria	8	2,7
Em branco	149	49,7
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Quanto à justificativa para a importância da atuação de um guia para um bom desenvolvimento da visita, mesmo que a maioria considere importante sua atuação, não respondeu ao item proposto ou, quando o fez, referiu que ele explicou tudo, que domina o assunto abordado durante a monitoria, e demonstra ter boa educação. Um percentual insignificante destaca aspectos como melhorar a monitoria, permitir o descobrimento de novas coisas, aprofundar informações. Apenas um sujeito destacou que a monitoria não foi completada, que se justifica porque a sua turma retirou-se da instituição antes do final da atividade para tomar o ônibus de retorno a sua escola.

Portanto, os entrevistados entendem que o guia foi preparado para esta função e está bem habilitado a desempenhá-la. Observamos que algumas pessoas não responderam por não quererem se comprometer, isto é, assumir um posicionamento.

Na Tabela 37, descrevemos a distribuição de frequência dos problemas no desenvolvimento da visita guiada.



Tabela 37 – Problemas no desenvolvimento da visita guiada

Aspectos	Frequência	Percentual
Nenhuma	37	12,3
Mais interação com as obras	3	1,0
Usar linguagem mais mediana	1	0,3
Agendar visitas	1	0,3
Está bom	33	11,0
Apresentar mais informações	10	3,3
Ter mais obras	9	3,0
Ter oficinas no museu	1	0,3
Mais monitorias	4	1,3
Monitores melhores	8	2,7
Em branco	193	64,3
Total	300	100,0

Fonte: Primária

Quanto ao pedido de informação sobre os aspectos que os visitantes consideravam insuficientes ou que apresentaram problemas no desenvolvimento da visita, em sua maioria eles não responderam; os que o fizeram afirmaram que não há nenhum aspecto insuficiente ou que o serviço está bom; alguns disseram que deveria apresentar mais informações, mais obras, monitores mais capacitados.

### 3.2.2 Professores

Neste item, buscamos identificar quem são os professores que visitam os museus, a sua formação, escola onde atuam. Quanto à visita, questionamos a frequência com que visitam uma instituição museológica, o grau de revisitação e o tempo que julgam necessário para a realização da mesma. Também procuramos verificar o motivo da realização da visita, se tinham algum projeto de trabalho a ser desenvolvido após a visita, e seu interesse em trazer os alunos para participar de ateliê nos museus. Quanto ao serviço de

monitoria, investigamos a importância da participação de um guia, a sua atuação no desenvolvimento da mesma, como sua ação levaria seus alunos a pensarem de forma mais crítica. Ainda, identificamos os aspectos deficientes da visita para que possibilitar a reformulação das mesmas por parte das instituições, visando à ampliação de seus serviços junto ao público.

Na Tabela 38, descrevemos a distribuição de frequência do grau de instrução por visita ao museu anterior. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, o qual apresentou um valor de 12,40 ( $p < 0,01$ ), indicando que há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 38 – Grau de instrução por visita ao museu anterior

Grau de instrução	Visita ao museu anterior		Total
	Sim	Não	
Ensino médio	1	4	5
Ensino superior	21	2	23
Total	22	6	28

Nota: Dois foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 6,7%.  
Fonte: Primária

Os professores, em sua maioria, possuem formação em nível superior, com incidência maior na área de artes, sem, contudo, haver uma unanimidade.

Na Tabela 39, descrevemos a distribuição de frequência do grau de instrução por objetivo da visita. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, o qual apresentou um  $p \cong 1,00$ , indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 39 – Distribuição de frequência do grau de instrução por objetivo da visita

Grau de instrução	Objetivo da visita		Total
	Sim	Não	
Ensino médio	4	1	5
Ensino superior	15	3	18
Total	19	4	23

Nota: Sete foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 23,3%.  
Fonte: Primária

É significativo destacar o percentual de professores com formação em nível superior que declaram possuir um objetivo didático com a visita.

Na Tabela 40, descrevemos a distribuição de frequência do grau de instrução por participar de ateliê. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, o qual apresentou um  $p=0,33$ , indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 40 – Grau de instrução por participar de ateliê

Grau de instrução	Participar de ateliê		Total
	Sim	Não	
Ensino médio	4	-	4
Ensino superior	16	4	20
Total	20	4	24

Nota: Seis foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 20,0%.  
Fonte: Primária

Notamos aqui um destacado número de professores com formação em nível superior que declaram ser importante que seus alunos participem de atividades no museu além da monitoria desenvolvida através de atividades práticas de ateliê, mesmo que não especifiquem quais seriam ou de que forma se realizariam.

### 3.2.2.1 Visita

Neste item procuramos identificar questões referentes à visita envolvendo desde a frequência com que os professores desenvolvem visitas ao museu, grau de revisitação, importância da visita e propostas de trabalho. Questionamos sobre se os professores já conheciam o museu, o motivo que os teria levado a procurar este serviço em uma instituição museológica, que atividades desenvolviam com seus alunos em classe sobre museus, se possuíam uma proposta ou interesse específico para a visita, se desejavam a participação de seus alunos em ateliês.

Na Tabela 41, descrevemos a distribuição de frequência da visita ao museu anterior por duração. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, o qual apresentou um  $p=0,25$ , indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 41 – Distribuição de frequência da visita ao museu anterior por duração

Visita ao museu	Duração		Total	
	Anterior	Boa		Regular
Sim		20	4	24
Não		1	1	2
Total		21	5	26

Nota: Quatro foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 13,3%.  
Fonte: Primária

É significativo o percentual de professores que diz ter visitado o museu antes, e que considera bom o tempo de desenvolvimento da mesma, opinião justificada baseado comparativamente em relação às experiências anteriormente realizadas.

Na Tabela 42, descrevemos a distribuição de frequência da visita ao museu anterior por importância. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, o qual apresentou um  $p=0,20$ , indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 42 – Frequência da visita ao museu anterior por importância

Visita ao museu	Importância		Total	
	Anterior	Sim		Não
Sim		24	-	24
Não		5	1	6
Total		29	1	30

Fonte: Primária

É significativo o percentual de professores que já visitaram o museu anteriormente e que julgam importante tal prática como auxílio às atividades escolares, porém há pequeno número de professores que não pensa da mesma maneira. Foi perguntado também se julgavam importante a participação em atividades práticas em um ateliê no museu e que ateliê seriam esses.

Na Tabela 43, descrevemos a distribuição de frequência da visita ao museu anterior por participar de ateliê. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, o qual apresentou um  $p \cong 1,00$ , indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 43 – Distribuição de frequência da visita ao museu anterior por participar de ateliê

Visita ao museu Anterior	Participar de ateliê		Total
	Sim	Não	
Sim	18	3	21
Não	4	1	5
Total	22	4	26

Nota: Quatro foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 13,3%.  
Fonte: Primária

Na Tabela 44, descrevemos a distribuição de frequência da visita ao museu anterior por tempo da visita suficiente. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, que apresentou um  $p \cong 1,00$ , indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 44 – Distribuição de frequência da visita ao museu anterior por tempo da visita suficiente

Visita ao museu Anterior	Tempo da visita suficiente		Total
	Sim	Não	
Sim	17	5	22

Não	5	1	6
Total	22	6	28

Nota: Dois foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 6,7%.

Fonte: Primária

Na Tabela 45, descrevemos a distribuição de frequência da escola por participar de ateliê. Para analisar a relação entre as variáveis, utilizamos o teste exato de Fisher, que apresentou um  $p=0,28$ , indicando que não há dependência entre as variáveis estudadas.

Tabela 45 – Distribuição de frequência da escola por participar de ateliê

Escola	Participar de ateliê		Total
	Sim	Não	
Pública	14	4	18
Privada	8	-	8
Total	22	4	26

Nota: Quatro foi o número de casos perdidos no cruzamento das variáveis “tipo de visita” e “origem”, perfazendo um total de 13,3%.

Fonte: Primária

Na Tabela 46, descrevemos a distribuição de frequência do nível de escolaridade.

Tabela 46 – Nível

Nível	Frequência	Percentual
Ensino fundamental	11	36,7
Ensino superior	10	33,3
Ensino médio	9	30,0
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Constatamos um quase-equilíbrio entre o percentual de professores que atuam em instituições escolares de ensino fundamental, superior e médio que levam seus alunos a instituições museológicas, fato que justifica o investimento na criação de programas para escolares em todos os níveis, pois são sua principal clientela.

Na Tabela 47, descrevemos a distribuição de frequência da origem dos visitantes.

Tabela 47 – Origem

Origem	Frequência	Percentual
Urbana	28	93,3
Periferia	2	6,7
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Os professores, em sua quase totalidade, atuam em escolas urbanas, o que justificaria, por parte das instituições museológicas, um investimento maciço na criação de programas e de divulgação na mídia junto às instituições de localização periférica, que, talvez por dificuldade de deslocamento ou por não conhecimento das atividades propostas, não efetuem visitas.

Em relação à visita, questionou-se se os professores já conheciam o museu, o motivo que os teria levado a procurar este serviço em uma instituição museológica, que atividades desenvolviam com seus alunos em classe sobre museus, se possuíam uma proposta ou interesse específico para a visita.

Na Tabela 48, descreve-se a distribuição de frequência do motivo da visita.

Tabela 48 – Motivo da visita

Motivo da visita	Frequência	Percentual
Aprofundar conhecimento	12	40,0
Conhecer o museu	6	20,0
Trabalho de uma data especial	5	16,7
Cultivar o hábito de visitar o museu	4	13,3

Evolução da história da arte	1	3,3
Trabalho de um artista em particular	1	3,3
Em branco	1	3,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Ao serem inquiridos sobre o motivo da visita, a maioria dos professores respondeu que é o aprofundamento de conhecimentos na área de arte, o conhecimento da instituição, trabalhos temáticos envolvendo uma data especial, o cultivo do hábito de visitar museus ou o aprofundamento de conhecimentos sobre um determinado artista.

### 3.2.2.2 Repercussões no contato com a arte

Investigando como seriam as repercussões no contato com a arte, questionamos os professores quanto à existência de um projeto a ser desenvolvido envolvendo a visita ao museu, como seriam as atividades propostas, o que mais teria chamado a atenção de seus alunos nas obras vistas. Foi perguntado também se julgavam importante a participação em atividades práticas em um ateliê no museu e quais seriam essas.

Na Tabela 49, descrevemos a distribuição de frequência do desenvolvimento de trabalhos com alunos em sala de aula sobre os museus.

Tabela 49 – Desenvolvimento de trabalho

Desenvolvimento de trabalho	Frequência	Percentual
Em branco	16	53,3
Críticas/análise de projetos	4	13,3
Possibilidade de conhecer obras ao vivo	3	10,0
Nenhum	2	6,7
Papel da arte na história da evolução do homem	2	6,7
Diferentes tipos de arte	2	6,7
Preservar história e cultura	1	3,3



Total	30	100,0
-------	----	-------

Fonte: Primária

No item em que o pesquisado foi indagado sobre que trabalhos desenvolve com os alunos na escola, a maioria dos docentes não respondeu e, quando o fez, informou que a instituição permite a oportunidade de ver obras ao vivo. Declararam que possuem um interesse específico para a visita, mas, ao mesmo tempo, não informam qual é; dizem, igualmente, que justificaram o motivo da visita aos alunos, como o aprofundamento de conhecimentos, o questionamento sobre a importância da exposição, informações sobre o que seria visto ou o valor da obra de arte como registro histórico.

Na Tabela 50, descrevemos a distribuição de frequência da proposta ou interesse específico para a visita.

Tabela 50 – Existência de alguma proposta ou interesse para a visita

Proposta ou interesse	Frequência	Percentual
Sim	14	46,7
Em branco	12	40,0
Não	4	13,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Mesmo que grande parte dos entrevistados não tenha respondido à questão, notamos que para uma grande maioria a visita estava fundamentada num desejo anterior.

Na Tabela 51, descrevemos a distribuição de frequência dos interesses específicos dos entrevistados para a visita ao museu.

Tabela 51 – Interesses ou propostas para a visita ao museu

Quais	Frequência	Percentual
Em branco	20	66,7

Conhecer obra/artista	4	13,3
Preservar a memória	3	10,0
Conhecer espaços	2	6,7
Estudar projetos culturais	1	3,3
Total	30	100,0

---

Fonte: Primária

Nas tabelas 50 e 51 é possível verificar que a maioria dos que responderam declara ter um interesse específico, todavia não informa quais seriam esses; as demais respostas dividem-se entre conhecer mais profundamente obras ao vivo e, através delas, seus criadores, despertar o sentimento de valorização e conscientização patrimonial através da preservação da memória ou estudar projetos culturais.

Na Tabela 52, descrevemos a distribuição de frequência dos objetivos da visita ao museu.

Tabela 52 – Objetivos da visita ao museu

Quais	Frequência	Percentual
Em branco	14	46,7
Aprofundar conhecimentos	9	30,0
Conhecer a instituição	3	10,0
Valor do registro histórico	2	6,7
Questionar sobre exposição	1	3,3
Contato com linguagens	1	3,3
Total	30	100,0

---

Fonte: Primária

Ao serem inquiridos sobre o motivo da visita, quase 50% não responderam; os que o fizeram afirmam que é para aprofundar conhecimentos na área de artes, seguido de conhecer melhor a instituição a ser visitada, despertar nos alunos a importância da arte

como registro histórico do período em que foi produzida, ou questionar conceitos apresentados na exposição e tomar contato direto com as diversas linguagens artísticas.

Na Tabela 53, descrevemos a distribuição de frequência da importância de um guia na visita ao museu.

Tabela 53 – Importância do guia

Importância do guia	Frequência	Percentual
Sim	28	93,3
Em branco	2	6,7
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Todos são unânimes em considerar o papel do guia como importante para a realização de uma visita com grupos de escolares junto a uma instituição museológica; apenas dois sujeitos não responderam à questão. Contudo, ao serem questionados sobre o porquê, os primeiros apenas reiteraram a informação referindo a ampliação de referências sobre artes.

Na Tabela 54, descrevemos a distribuição de frequência da importância de um guia na visita ao museu.

Tabela 54 – Importância de um guia na visita ao museu

Justificativas	Frequência	Percentual
Ampliar referências sobre obra/artista/época	17	56,7
Em branco	9	30,0
Fundamental	2	6,7
Esclarecer dúvidas	2	6,7
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Quando indagados sobre como a ação do guia é importante, muitos não responderam e, quando o fizeram, apenas reiteraram sua importância dizendo que a existência de um guia possibilita a ampliação de referências teóricas através de sua fala sobre as obras de arte, dados pessoais sobre a vida dos artistas ou a contextualização da época durante a visita; ainda foi referida sua função no esclarecimento de dúvidas que o professor não estaria apto a fazer.

Na Tabela 55, descrevemos a distribuição de frequência do que mais chamou a atenção nas obras.

Tabela 55 –Aspecto que mais chama atenção nas obras

O que mais chama atenção	Frequência	Percentual
Colorido	8	26,7
Contexto histórico	5	16,7
Em branco	5	16,7
Vários aspectos	4	13,3
Pinturas	2	6,7
Criatividade	2	6,7
Materiais	1	3,3
Processo de criação	1	3,3
Obras de arte moderna	1	3,3
Objetos tridimensionais	1	3,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

No que se refere à opinião dos entrevistados sobre o que mais teria chamado a atenção de seus alunos nas obras vistas, a maioria respondeu que é a cor; em segundo lugar, o contexto histórico em que foram produzidas, e, logo após, a conservação, a criatividade ou “vários aspectos”.

Na Tabela 56, descrevemos a distribuição de frequência do porquê da importância de levar para casa material de apoio informativo.

Tabela 56 – Razão para obter material de apoio informativo

Razão	Frequência	Percentual
Compartilhar informações	11	36,7
Em branco	10	33,3
Aprofundar informações	7	23,3
Não perder a referência da visita	2	6,7
Total	30	100,0

Fonte: Primária

O material de apoio informativo é considerado importante por grande parte dos respondentes, especialmente porque, segundo eles, é uma forma de compartilhar informações com colegas (familiares e amigos), de aprofundar informações já recebidas durante a visita ou, ainda, de não perder a referência da visita.

Na Tabela 57, descrevemos a distribuição de frequência de como o professor utiliza o material de apoio informativo em sala de aula.

Tabela 57 – Utilização do material de apoio informativo em sala de aula

Como utiliza	Frequência	Percentual
Em branco	13	43,3
Material para análise de disciplina	10	33,3
Feedback	4	13,3
Releituras	2	6,7
Análise percepção das obras	1	3,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Na Tabela 58, descrevemos a distribuição de frequência da interação dos alunos com as obras.

Tabela 58 – Interação com as obras

Interagir com as obras	Frequência	Percentual
------------------------	------------	------------

Sim	27	90,0
Não	2	6,7
Em branco	1	3,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Os professores são unânimes em declarar que gostariam que os alunos interagissem com as obras como uma forma de desenvolver uma atividade efetiva durante a visita para além da ação meramente contemplativa.

Na Tabela 59, descrevemos a distribuição de frequência de como os alunos deveriam interagir com as obras.

Tabela 59 – Modo como os alunos deveriam interagir com as obras

Como	Frequência	Percentual
Em branco	14	46,7
Contato com artista	4	13,3
Releituras	4	13,3
Quando a proposta oportunizar	4	13,3
Para entender a arte contemporânea	2	6,7
Como monitores	2	6,7
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Quando indagados sobre de que forma gostariam que fosse possibilitada tal interação por parte da instituição museológica, a maioria não respondeu ou informou que poderia ser realizada através de um contato direto com o artista; através de atividades práticas de ateliê, realizando “releituras” das obras conhecidas; simplesmente informando “quando a proposta do artista oportunizar” ou, ainda, para tomar contato e melhor entender os processos de produção da arte contemporânea ou através da ação dos monitores. Contudo, não foram dadas maiores explicações de como isso se desenvolveria.

Na Tabela 60, descrevemos a distribuição de frequência dos ateliês de que os alunos deveriam participar no museu.

Tabela 60 – Ateliês de que os alunos deveriam participar no museu

Quais	Frequência	Percentual
Em branco	20	66,7
Pintura	3	10,0
Gravura	2	6,7
Qualquer um	2	6,7
Escultura	1	3,3
História da arte	1	3,3
Desenho	1	3,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Os professores, mesmo que tenham informado que consideram importante a interação de seus alunos junto as obras expostas (Tabela 58 e 59), quando são indagados sobre os ateliês de que deveriam participar no museu, não respondem ou, quando o fizeram, as respostas pulverizaram-se entre pintura, gravura, escultura, história da arte ou desenho.

Na Tabela 61, descrevemos a distribuição de frequência das informações significativas fornecidas aos alunos.

Tabela 61 – Informações significativas

Informações significativas	Frequência	Percentual
Sim	28	93,3
Em branco	2	6,7
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Os professores foram unânimes em afirmar que as informações recebidas durante a visita são significativas.

Na Tabela 62, descrevemos a distribuição de frequência do porquê de as informações recebidas pelos alunos serem significativas.

Tabela 62 – Importância das informações recebidas pelos alunos

Por quê	Frequência	Percentual
Em branco	14	46,7
Ampliar referências	9	30,0
Adequar a faixa etária	2	6,7
Claras	2	6,7
Pelo retorno em sala de aula	2	6,7
Pela seriedade dos monitores	1	3,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Ao serem indagados sobre o porquê de tais informações serem significativas, grande parte dos entrevistados não respondeu ou reiterou sua opinião dizendo ser porque podem ampliar as referências já trazidas em relação à arte; serem adequadas à faixa etária dos alunos, terem sido claras ou pelo retorno que vão possibilitar no desenvolvimento futuro de conteúdos em sala de aula; ainda pela seriedade com que foram fornecidas pelos monitores.

Na Tabela 63, descrevemos a distribuição de frequência da justificativa da duração suficiente ou não da visita ao museu.

Tabela 63 – Duração da visita ao museu

Justificativa	Frequência	Percentual
Em branco	18	60,0
Suficiente	6	20,0
Tempo maior seria inadequado	3	10,0
Mais tempo	2	6,7
Depende do interesse	1	3,3



Total	30	100,0
-------	----	-------

Fonte: Primária

Ao serem interrogados sobre se o tempo utilizado para a visitação fora suficiente para o desenvolvimento da proposta, a maioria novamente omitiu sua opinião ou disse ser suficiente; as demais respostas dividiram-se entre informar que um tempo maior seria inadequado, pois os alunos achariam monótona e cansativa a atividade, outros que haveria a necessidade de mais tempo e ainda que dependeria da manifestação do interesse pessoal de cada grupo.

Na Tabela 64, descrevemos a distribuição de freqüência de como os alunos foram levados a pensar criticamente sobre obras.

Tabela 64 – Modo de os alunos pensarem criticamente sobre as obras

Como	Freqüência	Percentual
Em branco	14	46,7
Analisando os períodos, estilos, linguagens, materiais	7	23,3
Estimulando a percepção	7	23,3
Através de vídeos e tarefas	2	6,7
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Muitos professores, ao serem indagados sobre a forma como seus alunos foram levados a pensar criticamente, não responderam e outros informaram que foi pela atividade do guia ao analisar mais detidamente os períodos históricos e artísticos que as obras representam; também por terem estimulado sua imaginação, questionando-os ou, ainda, pela apresentação de vídeos didáticos e das tarefas propostas.

Na Tabela 65, descrevemos a distribuição de freqüência da atuação do guia.

Tabela 65 – Atuação do guia

Atuação do guia	Frequência	Percentual
Boa	25	83,3
Em branco	5	16,7
Total	30	100,0

Fonte: Primária

Na Tabela 66, descrevemos a distribuição de frequência da justificativa para a atuação do guia.

Tabela 66 – Justificativa para a atuação do guia

Justificativa	Frequência	Percentual
Em branco	18	60,0
Explicação detalhada	7	23,3
Paciência	2	6,7
Tirou as dúvidas	2	6,7
Guia mais flexível	1	3,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

No item que se refere à atuação do guia durante a atividade, a grande maioria afirmou que foi boa (Tabela 65), mesmo que, quando indagados sobre a justificativa para sua opinião, não fornecessem respostas ou dissessem que era pelas explicações detalhadas às quais o professor às vezes não têm acesso; ainda referiram a paciência demonstrada pelo monitor no trato com os escolares e o modo como ele esclarece as dúvidas apresentadas; e um entrevistado manifestou que o guia deveria ser mais flexível em adequar sua proposta aos interesses do grupo atendido.

Na Tabela 67, descrevemos a distribuição de frequência dos aspectos insuficientes da visita guiada.

Tabela 67 – Aspectos da visita guiada

Aspectos insuficientes	Frequência	Percentual
Em branco	23	76,7
O tempo	1	3,3
Está bom	1	3,3
Empréstimos de materiais aos professores	1	3,3
Enviar informações aos professores cadastrados	1	3,3
Que a professora possa dizer que parte quer ouvir	1	3,3
Mais publicidade em nome do museu	1	3,3
Para crianças menores, menos tempo	1	3,3
Total	30	100,0

Fonte: Primária

A maioria dos professores omite sua opinião quanto aos aspectos considerados insuficientes da visita guiada, sendo poucos os que julgaram que o tempo foi insuficiente; referem gostar de receber de empréstimo material para ser trabalhado junto aos alunos, de participar mais da proposta informando os aspectos que gostariam que fossem abordados; pensam que o museu deveria divulgar mais a instituição e suas atividades e que fossem enviadas mais informações aos professores cadastrados; salientam, enfim, que um tempo maior seria inadequado para crianças com menor idade. Pelo resultado das tabelas, também constatamos que o trabalho educativo no museu, muitas vezes, se esgota ali mesmo, faltando a exploração posterior na sala de aula, proporcionando, desta forma, mais significação à visita.

## 4 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Ao iniciar a discussão dos resultados sobre os dados levantados, com base nos relatórios pós-visita de alunos e de professores nos três museus, utilizando referências apresentadas nos demais capítulos, algumas questões devem ser consideradas para auxiliá-los na definição de uma política educacional dos museus de arte, um espaço privilegiado para a elaboração de conhecimentos, para repensar identidades e construir a consciência do sujeito, em suas posturas diante do mundo.

Em primeiro lugar, é necessário considerar que esta pesquisa não se destina apenas à prática educativa museológica dos museus pesquisados, mas visa oferecer subsídios de análise que possam ser significativos a outras instituições museológicas, no que diz respeito ao planejamento de atividades pedagógicas. Esta pesquisa obteve desde o início a irrestrita aceitação por parte dos dirigentes das instituições envolvidas, o que confirma o interesse na mesma para suas próprias atividades.

É importante ressaltar que, dos trezentos visitantes e trinta professores que responderam às questões de maneira afirmativa ou negativa, no momento em que devem explicitar ou justificar suas respostas não o fazem. Infere-se que a ausência de respostas às questões que envolvem as justificativas provavelmente se deva ao baixo grau de compreensão das perguntas. Um outro aspecto que pode ter influenciado na *omissão* das justificativas para as alternativas abertas a opiniões é a pouca prática da crítica e do exercício da cidadania. A maioria dos entrevistados mostra-se interessada e solícita em responder às questões propostas quando estas dependem apenas de respostas afirmativas ou negativas, mas reticente no momento de justificar suas afirmações, optando, na maior parte das situações, por não respondê-las. Essa reação revela o pouco entendimento que possuem em relação à arte e estética, impossibilitando que a leitura da imagem artística e a relação do leitor com a obra seja portadora e produtora de sentidos.

Ao avaliar as monitorias desenvolvidas nos museus, nosso objetivo, mais do que se revestir de um caráter mensurativo ou judicativo, inseria-se numa proposta mais ampla, de inferir o quanto essa iniciativa (monitoria) pode vir a contribuir para o desenvolvimento de um processo educativo de forma paralela à educação formal.

Reafirma-se a necessidade de uma ação educativa que pode e deve ir além das visitas monitoradas, como nos afirma Darras<sup>120</sup>, e implica oportunizar, primeiro, vivências sensibilizadoras em relação às obras e, posteriormente, oferecer informações. Objetivamos também reunir indicativos que tornassem possível contribuir para uma reestruturação, continuidade ou criação de novas práticas educativas no Mavrs onde atua a pesquisadora, ou de qualquer outra instituição museológica, mesmo que se saiba que as visitas monitoradas, na maioria dos museus brasileiros, são ainda a atividade central ou única de seus setores de ação pedagógica. Como confirma Grinspum<sup>121</sup>, o veículo de intervenção pedagógica mais conhecido nos museus é a visita monitorada; e “fazer a mediação entre o público e a obra é ensinar arte, apresentar objetos artísticos e também educar com arte.”<sup>122</sup> o que transforma o monitor em um “prático reflexivo”.

Acreditamos que o valor do contato direto que o monitor estabelece com o público (escolar ou não) durante a visita é fundamental, pois, de certa forma, é através dele, em sua prática diária, que a exposição e o museu comunicam conceitos propostos e podem fazer emergir novas interpretações em cada fruidor como já afirmava Umberto Eco<sup>123</sup>. Tal aspecto demonstra que o museu pode revelar a arte aberta como metáfora, provocando interrogações.

Verificamos também que solicitam o serviço de monitorias, em sua maioria, grupos escolares, tendo-se constatado que as visitas pelo público avulso são raras em todos os museus pesquisados; quem as faz nesta condição geralmente, talvez por inibição ou desconhecimento do serviço, não solicita o acompanhamento de um monitor, ainda que quando o mesmo é oferecido, o visitante aceite prontamente a proposta. Por isso, talvez se

---

<sup>120</sup> DARRAS, Bernard. “Éducation artistique et culturelle à l’et au musée”. *Public at musées*, Presses Universitaires de Lyon, n. 14, Juillet-Décembre, 1998, p. 12.

<sup>121</sup> GRINSPUM, Denise. *Educação para o patrimônio: museu de arte e escola. Responsabilidade compartilhada na formação de públicos*. São Paulo: 2000. Tese (doutorado) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, p. 42.

<sup>122</sup> IAVELBERG, Rosa. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores*. Porto Alegre: Artmed, 2003, p. 77-78.

<sup>123</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta*. Op cit. P. 48.

faça necessário, por parte dos museus, uma maior divulgação interna e externa de seus serviços, informando-os, inclusive durante a visita.

Os entrevistados dizem que a presença do guia se justifica por proporcionar o aprofundamento de informações. Afirmam também, em sua maioria, que, durante a visita, foram levados a pensar criticamente, mas, ao serem inquiridos sobre o modo como isso teria ocorrido, novamente não responderam. Os sujeitos não chegam a justificar suas respostas possivelmente por não se conscientizarem de seu próprio processo de apreensão da visita.

Outra questão a ser ponderada é a capacidade de atendimento aos visitantes, tanto pelo número de funcionários das equipes do setor pedagógico das instituições, quanto de horários e, principalmente, de espaço físico, para uma ampliação do agendamento das escolas. Na prática, sabe-se que é muito difícil deslocar um grupo em partes, desmembrando-o, pois a maioria das turmas do ensino fundamental e médio das escolas hoje é composta, em média, por 35 alunos ou mais. Fica, assim, quase impossível executar a monitoria com grupos grandes ou com mais de um grupo ao mesmo tempo pois o espaço nos museus em sua maioria é bastante reduzido e também o pessoal do atendimento .

A situação torna-se mais difícil no caso de grupos oriundos de outras cidades, pois as escolas precisam locar um ônibus, cuja lotação, em virtude dos custos, envolve preferencialmente um número de até 42 pessoas, que, pela própria dificuldade de deslocamento, possuem para o passeio uma ampla agenda de visitação e pouco tempo para o desenvolvimento de cada uma das atividades, entre estas está incluída a visita ao museu. Assim, fica comprometido o aproveitamento da monitoria pela exigüidade de tempo para a sua realização ou pelo cansaço que os visitantes já demonstram em sua chegada ao museu.

Outro fator considerável nesta análise o fato de que todos os visitantes (professores ou escolares) procuraram dar respostas a certas questões, por exemplo, quanto a “participar em um ateliê no museu”, se “gostariam de interagir com as obras”, ou, ainda, sobre o “que mais chama a atenção nas obras”, entretanto, suas afirmações iniciais não foram acompanhadas de justificativas ou de maiores esclarecimentos. Quando informações são omitidas entendemos que isso pode comprometer as práticas que estão sendo analisadas.

Ao analisarmos as informações dadas pelos professores, várias questões nos chamam a atenção, pois estes representam o elo de ligação entre a instituição museológica e sua maior clientela, os escolares; assim, suas informações podem alterar significativamente os

programas desenvolvidos pelas instituições museológicas. Quanto ao pedido de sugestões para a melhoria das práticas pedagógicas desenvolvidas pelas instituições, preocupa-nos constatar que a maioria não se manifesta, talvez não se julgando capacitada para emitir ou fazer valer suas opiniões, o que viria a enriquecer o trabalho das instituições.

Os professores recorrem a visitas monitoradas nos museus para que, através da mediação, seus alunos possam compreender as exposições como um auxiliar no processo de comunicação. Aqui consideramos importante retomar a análise de Laumonier<sup>124</sup>, que salienta a importância de se efetuar um trabalho conjunto entre professores e museólogos, buscando pontos de interesse comuns de contato e propostas práticas que envolvam os alunos, uma tarefa difícil, mas que pode realmente produzir melhores resultados no contato com a arte, tanto na relação sensível com a obra quanto na produção e aquisição de conhecimentos em arte.

Os sujeitos demonstram que não usufruem as possibilidades do museu como um espaço de sensibilização, onde poderiam se desenvolver diálogos entre o objeto (obra) e o frequentador. O museu pode, como afirma Segall<sup>125</sup>, propiciar, inclusive, novas e mais críticas leituras do mundo. Parte-se, então, do princípio de que todas as pessoas são portadoras de capacidades criadoras, porém não são desenvolvidas por força de uma formação cultural que, desde a escola, destaca apenas *alguns* indivíduos e suas capacidades para o fazer criativo.

Embora se ampliem cada vez mais as pesquisas em relação à arte e seu ensino, sabe-se que na escola, por vezes, a disciplina de Artes dedica-se ao treinamento e desenvolvimento de habilidades gráficas e técnicas de pintura, as “releituras”, embora com vários estudos a respeito, ainda confundidas muitas vezes como mera reprodução de obras, abstendo o contexto do qual a imagem/artista pertencem e sua relação com o contexto do aluno, o uso da sucata ou ainda o já famoso *laissez faire*, que *isenta* o professor de uma ação efetiva em relação ao desenvolvimento gráfico-plástico do aluno. Poderíamos citar inúmeras causas dessa condição, entre elas, a questão da formação de professores e a desvinculação do ensino com o conhecimento em arte, aspecto que se reflete na visita aos museus.

---

<sup>124</sup> LAUMONIER, Isabel. *Museo y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.p.53.

<sup>125</sup> Cf. SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 62.

O bom desenvolvimento de uma visita depende de um trabalho prévio em sala de aula, onde informações sobre o museu a ser visitado sejam apresentadas e oportunizadas discussões sobre arte atual, as categorias da arte, bem como da produção que será vista. Para tal, é necessário que o professor conheça as atividades que o museu pode oferecer. Nesse aspecto, um dado preocupante é constatar que, em grande parte das visitas, os grupos escolares não se faziam acompanhar por seus professores de arte, mas por profissionais de outras disciplinas. Verificamos, então, que os professores em geral, e mais especificamente os de arte, são pouco assíduos aos museus e que a maioria vem a conhecê-los apenas no dia em que trazem seus alunos. Chama a atenção que a visita a uma instituição museológica seja em sua maioria de professores de outras áreas como ciências, educação física, história, além de pais e colaboradores das escolas que acompanham os grupos escolares.

Há uma necessidade urgente de formação do público, e um caminho muito propício para isso é investir na clientela escolar, já que se revelou ser ele a maior parte do público visitante em todos os museus pesquisados. Tal prática não se destina a escolarizar o museu, pois como nos afirmou Marshall<sup>126</sup>, esse espaço de cultura é agente participante e, às vezes, protagonista do processo educacional, sem, contudo, substituir a escola, constituindo-se em espaço de educação não formal. Como é possível que os professores declarem utilizar as informações e materiais recebidos durante a visita, quando tal situação não é confirmada pelos alunos?

Pode-se interrogar sobre a existência de cobrança por parte dos professores em relação à atividade desenvolvida, pois os alunos declaram não terem sido informados sobre quaisquer propostas a serem desenvolvidas posteriormente à mesma, o que contradiz a declaração dos professores quando afirmam que têm um projeto de atividades envolvendo a visita ao museu em seus projetos pedagógicos.

Cabe perguntar então: será que os professores trabalham a interdisciplinaridade ou simplesmente acompanham os alunos como *guardas*? Provavelmente, não existe ou não foi comunicada aos alunos a existência de um planejamento prévio da visita, pois os professores não justificam a necessidade do mesmo. Onde está a divisão de tarefas previstas, por meio da qual se saiba, de antemão, o que cabe ao professor antes e depois da visita e o que fará o guia?

---

<sup>126</sup> MARSHALL, Francisco. Museu e educação. Op cit. p. 14.



Infere-se ainda: será que o professor espera que todas as informações sejam provenientes do guia ou do material informativo oferecido pelo museu, eximindo-se, assim, desta tarefa? Levanta-se a possibilidade de transferência de atribuições e de responsabilidades durante a visita da parte do professor para o guia, pois eles afirmam sua importância, bem como do material informativo recebido; pedem que lhes seja enviado mais material de apoio sem, contudo, justificar sua opinião.

Investigando como seriam as repercussões no contato com a arte, questionamos os professores quanto à existência de um projeto a ser desenvolvido que envolve a visita ao museu.

Qual seria a necessidade expressa pelos visitantes, tanto dos professores quanto educandos, ao se apropriarem de materiais durante a visita para levarem consigo? Seria essa atitude justificada apenas pelo prazer de possuir algo do museu? É possível investigar aí a importância dada ao sentido de posse e ao *sim* quando respondem que utilizam tais materiais, pois bem sabemos que isso não é suficiente para garantir o sucesso pedagógico, como já nos dizia Canclini<sup>127</sup>. Como a questão é mais ampla, apenas o acréscimo de informações não vai garantir o encontro efetivo do homem com a arte.

Observa-se uma incoerência entre o pensamento ligado a questões interativas e participativas e as diversas manifestações artísticas e orientações dadas nas escolas, que, além de incipientes, geralmente se referem a questões comportamentais restritivas, tais como não tocar nas obras. Particularmente nesse sentido, sabe-se que a obra produzida no período contemporâneo deve ser explorada perceptivamente e de forma ampla, inclusive através do toque. Será utilizada em sala de aula a capacidade de observação e de desenvolvimento da percepção visual e (ou) sensorial da obra de arte, essa uma questão fundamental para a apreciação e um dos componentes importantes do ensino da arte<sup>128</sup>, prevista em lei?

Não podemos saber qual é o envolvimento do profissional de educação quanto à preparação dos alunos para realizar este tipo de visita-estudo, haja vista que nossos entrevistados declararam terem sido poucas as orientações recebidas, as quais foram mais de cunho acadêmico e restritivo, ou seja, “proibições” concernentes a questões como não se aproximar das obras, não tocá-las, não fazer barulho no ambiente do museu.

---

<sup>127</sup> CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 1998, p. 137.

Deve haver, por parte dos professores, um maior conhecimento e aprofundamento sobre a produção artística atual e sua valorização no contexto cultural contemporâneo, para que se possibilite a apropriação do produto cultural por parte dos cidadãos. Na verdade, não se pode negar que o despreparo cultural seja uma consequência da indústria cultural, como afirma Adorno,<sup>129</sup> e que traz consigo consequências negativas, cercando a atividade intelectual do espectador ao transferir de forma muitas vezes inadequada a arte para a esfera do consumo.

Verificou-se, pela análise dos dados informados pelos sujeitos visitantes, que a visita ao museu muitas vezes é imposta, não sendo valorizada como uma oportunidade de vivência cultural porque muitos alunos declaram terem sido obrigados a fazê-lo para uma posterior cobrança. Além disso, pode-se perguntar até que ponto o próprio professor valoriza a visita ao museu, pois não trabalha com seus alunos os aspectos que poderiam enriquecer seu trabalho em sala de aula em nível disciplinar e interdisciplinar após a realização da visita. Fatores assim interferem tornando a visita entediada, pois não há a recriação ou desfrute, tornando esse contato com a arte sem sentido para a vida do aluno<sup>130</sup>.

Os professores pesquisados não indicam sugestões de como seria mais produtiva a atuação do museu no que se refere ao estímulo ao desenvolvimento do espírito crítico, à possibilidade de interação, de apropriação de bens culturais e vivência crítico-reflexiva da realidade que permeia a relação museu-arte-homem. Nesse sentido, questionamos se eles não são devidamente informados ou preparados para enfrentar essa nova realidade, na qual o museu é parte integrante do processo educativo. É importante, aqui, retomar as conotações do novo museu apresentadas por Pedrosa<sup>131</sup>, que o identifica como um *paralaboratório*, espaço ativo, dinâmico e que permite amplas experimentações. Podemos constatar que a obra produzida no período contemporâneo encontra ressonância no desejo de interagir do público, mesmo que este não saiba ou não queira expressar como isso poderia acontecer. Poderíamos constatar aí que seria *medo* da obra ou da própria instituição museu?

---

<sup>128</sup> BRASIL. Ministério da Educação Cultura e do desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais (5 a 8 séries): arte. Brasília, 1998.

<sup>129</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 119.

<sup>130</sup> IAVELBERG, Rosa. Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores. Porto Alegre: Artmed, 2003, p. 79.

<sup>131</sup> PEDROSA, Mário. *Política das artes*. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo: Edusp, 1995. p. 295.

Apreciando os dados coletados, verifica-se que as visitas ocorrem coletivamente, podendo-se inferir que as instituições educacionais estão vinculadas a programas curriculares nacionais que prevêm atividades culturais.

As escassas visitas individuais se devem ao desconhecimento das ações culturais, ao receio de que tais atividades devam ser cobradas e ao pouco acesso às informações das atividades através da mídia. A freqüência ao museu, preferencialmente urbana, deve-se ao fato de fácil acesso, ficando a periferia alijada pela distância, falta de recursos para deslocamento, carência de programas específicos para este público junto aos museus.

Os dados demonstram que existe interesse da população urbana em participar de ateliês por ter maiores informações e facilidade de locomoção, de aquisição de materiais, além do interesse em participar de um processo de criação, o que não ocorre com a população periférica.

Também verificamos o maior interesse por parte do ensino fundamental, posto que os alunos desse nível de ensino são mais desinibidos e abertos a expor suas habilidades, do que os do ensino médio e superior, talvez por considerarem que sua produção não esteja em um bom nível ou outra crítica.

Verificamos, através dos dados, que o material de apoio é considerado importante, em primeiro lugar, pelos visitantes do ensino fundamental; para o ensino médio e superior tais percentuais se equivalem. Tal constatação pode ser atribuída ao atendimento de uma solicitação do professor, pela novidade que se apresenta no momento ou cobrança familiar.

Do total de alunos que visitam o museu a maioria não voltou a visitá-lo, provavelmente por falta de interesse ou até mesmo por ignorar a renovação sistemática das mostras. Quando constatamos que a visitação é composta basicamente de alunos oriundos da escola pública, perguntamos por que a escola privada tem um baixo nível de visitação? Será que os museus não estão investindo nas escolas privadas? Ou estas recorrem a outros meios de formação cultural, como a internet, palestrantes ou painéis? Verificamos que a escola pública desenvolve com maior freqüência trabalhos em sala de aula após a visitação ao museu, o que revela uma maior preparação dos professores para tais atividades, comprovada pela importância dada ao material de apoio, pelo seu desejo de participação em ateliês e pela importância que atribuem às informações recebidas no museu.

Pode-se concluir que o tempo de desenvolvimento previsto de uma hora revela-se ideal, pois é julgado pela maioria suficiente e pelas informações consideradas consistentes. Os professores que haviam visitado os museus anteriormente afirmam que este tempo de visita é considerado bom, o que demonstra uma familiaridade com as práticas museológicas, contrário ao ponto de vista dos que estavam visitando pela primeira vez.

Inferimos que a falta de consistência e conseqüente carência de respostas ao questionário mostram que não há argumentação suficiente por parte de alunos e professores para justificarem seu pensamento e responderem ao que está sendo questionado. Isso exigirá da escola e do museu novas posturas, um verdadeiro “trabalho indisciplinar elaborado antes e depois da visita” como preconizava Laumonier.

Os alunos, em sua maioria, justificam a visita ao museu para cumprir tarefas escolares, tais como simplesmente copiar legendas, etiquetas e textos de parede, além do grande número que diz ser por curiosidade. O museu ainda é hoje, como os referenciais teóricos apontaram, um local aurático e desconhecido mesmo considerando a quase total gratuidade das atividades.

Quando são questionados sobre o que mais lhes chama atenção nas obras vistas no museu, destaca-se a pessoa do artista e/ou a obra em particular, a criatividade revelada e o item beleza, mesmo no século XXI, quando a produção contemporânea não se encontra mais atrelada a esse conceito clássico. Chama a atenção que as pessoas ainda a desejem em seu contato com a arte, levando-nos a deduzir que estas não têm conhecimento sobre a arte contemporânea e o que conhecem é somente a arte acadêmica.

Ao apontarem a pintura como principal interesse em relação ao ateliê que desejavam, levou-nos a pensar: será que apenas conhecem pintura como manifestação artística? Ou será que é por preferência a esta linguagem artística? Onde mostra-se um conhecimentos sobre todas as possibilidades da arte, isto é, estariam eles familiarizados apenas com esta forma de linguagem?

O fato de os entrevistados afirmarem que foram levados a pensar criticamente em relação à exposição ou às obras a partir da visita demonstra que já possuem uma certa consciência da importância do pensamento crítico, mesmo que alguns ainda não o justifiquem, revelando sua inconsciência dos fatos.

Mesmo que os professores que visitam museus possuam em sal maioria nível superior, não chegam a trabalhar com seus alunos a motivação subjetiva das vivências,

deste fato que seria fundamental, como verificamos nas idéias de Gadamer, necessárias ao bom desenvolvimento das ações educativas. Ao constatar que os professores que afirmam ter um objetivo determinado para a visita possuem nível superior, deduzimos que a ampliação de conhecimentos lhes possibilita, através da complementação de estudos, uma determinada postura crítica. Essa maioria que possui nível superior também reconhece a importância da experimentação prática dos procedimentos artísticos em ateliês, como aludia o documento dos membros do CECA Brasil (ao afirmar que o museu é um local privilegiado para o aprofundamento de sensibilidades e encontros interdisciplinares de desenvolvimento pessoal).

Como já apontava Gadamer, é preciso existir um objetivo para a visita, que deve ser claro tanto para o professor quanto para o aluno e ser trabalhado antes, durante e depois da mesma. Este trabalho anterior reverteria em uma predisposição positiva para a realização de tarefas futuras, estimulando, inclusive, uma nova visita ao museu.

Outra questão relevante é a necessidade urgente de estimular o retorno ao museu, pois constatamos que a maioria dos sujeitos entrevistados fez sua primeira visita aos museus; assim, se fossem estimulados, com certeza fariam um trabalho espontâneo de divulgação do local, o que elevaria o grau de retorno ao museu, e estimularia a sua consciência como bem social a ser compartilhado por toda a população, como já foi citado, como importante para a sociedade, na relação museu-comunidade.

Quando os entrevistados são inquiridos sobre o motivo que os teria levado a visitarem os museus, destacam, em primeiro lugar, seu interesse em construir e em aprofundar conhecimentos. Este fato, já exposto anteriormente nesta pesquisa em relação ao trabalho com o público de um museu, pode proporcionar a criação, construção e representação de novos conhecimentos, um dado relevante constatado na coleta de campo e que reforça nossa proposta educacional em museus de arte.

Infere-se que o professor entrevistado, ao não opinar sobre possuir um projeto específico para a visita seria por ter de descrevê-lo de forma clara e não estivesse disposto a tal, possivelmente mesmo por não tê-lo de forma clara e definida.

Mesmo que a maioria dos professores afirmem a importância de um guia para a visita, quando solicitados a justificar sua opinião, a maioria, talvez ao citar a ampliação de referência esteja possa estar revelando seu desconhecimento sobre a matéria, ou que a explanação para ele não acrescente novos conhecimentos. Ao responderem sobre o que

mais chama a atenção de seus alunos nas obras, limitam-se a listar características vinculadas apenas ao aspecto físico das obras, fato que nos leva a sugerir que possivelmente não tenham maiores informações dos processos do fazer artístico.

Ainda que grande parte desses sujeitos entrevistados afirme ser relevante levar material de apoio informativo, eles não expressam, por outro lado, os motivos. Muitas vezes dão justificativas vagas, que não revelam a existência de uma proposta consistente e pré-elaborada.

Apesar de a quase totalidade dos professores afirmarem o desejo de que os alunos venham a interagir com as obras e a participar de ateliês, em sua maioria não explicitam a forma como isto deveria acontecer, nem os ateliês que gostariam de participar, o que nos faz supor que eles desconheçam formas de interação, talvez pelo fato de muitos dos acompanhantes dos grupos não serem professores de arte.

O fato de os entrevistados não revelarem o motivo de considerarem boa a atuação de um guia durante a visita talvez possa ser explicado pelo desconhecimento das suas reais atribuições e pela sua deficiente formação, o que pode ser sanado por esclarecimentos prévios por parte do museu.

Ao não revelarem os aspectos considerados problemáticos na visita guiada ou que apresentam problemas no seu desenvolvimento, nem darem sugestões, o professor e os alunos deixam de colaborar com o aprimoramento do trabalho realizado pelos museus, que poderá retornar em seu próprio benefício.

O objetivo primordial deste estudo foi abrir um espaço para a discussão sobre questões importantes relativas às ações pedagógicas nos museus pesquisados, analisando as respostas trazidas por seus visitantes, alunos e professores. Estes dados, podem fornecer um quadro do trabalho educacional nos museus.

**5 PROPOSTA EDUCACIONAL PARA MUSEUS DE ARTE NO  
RIO GRANDE DO SUL**







## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De fato, o que se deseja é uma ação pedagógica que venha contribuir com a formação de um sujeito responsável, crítico e livre. E os sistemas educacionais tradicionais não dão conta disso sozinhos. O museu, então, pode ser este canal, elemento dinamizador, provocador, pelo qual a ação educativa pode se desenvolver; um local apropriado para que a população conheça, discuta e desfrute de seus bens culturais e que não se restrinja apenas à comunidade escolar. Vemos o sujeito como alguém portador de conhecimentos, de valores e que tem sua própria forma de ver e de interpretar as obras.

A frequência mais constante a museus de arte é de estudantes do ensino fundamental e médio e de adultos aposentados, todos não vinculados formalmente ao mercado de trabalho. Inferimos, portanto, sobre a importância de uma ampliação dos horários de visitas dos museus (inclusive no turno da noite) para abarcar a clientela diretamente ligada ao mercado de trabalho e, por isso, impossibilitada de frequentá-lo em horário comercial. Destacamos a esse respeito que o Mavrs em Passo Fundo e o Malg em Pelotas já oferecem ao público um horário de visita noturna, nas quartas-feiras à noite, com entrada gratuita.

Observamos igualmente que o museu ainda não faz parte dos programas culturais da maioria da população urbana, já que o público dessas instituições é fundamentalmente escolar. Nem mesmo os residentes de zonas populacionais próximas aos espaços culturais não visitam os museus pesquisados, os quais localizam-se na zona central das cidades em que se encontram - Passo Fundo, Pelotas e Porto Alegre - e recebem visitantes de cidades circunvizinhas a esses municípios. As escolas acabam por preencher essa tarefa, o que as torna às vezes a única ou a maior responsável pela

ampliação dos níveis culturais e das relações existentes entre os sujeitos e o museu de arte.

Pensamos que os museus devem ter suas portas abertas para todos. Porém, apenas isso não basta para que o público passe a frequentá-los. Reafirmando Bourdieu e Darbel:

acredita-se que só a inacessibilidade física das obras impede a grande maioria de abordá-las, de contemplá-las e apreciá-las, os responsáveis e os animadores parecem pensar que é suficiente fazer ir às obras ao povo, esquecendo que falta fazer o povo ir às obras.<sup>132</sup>

Constatamos que a maioria dos visitantes é de origem urbana. E os habitantes de periferia, por que não frequentam museus? Não seria o momento de se repensar projetos que envolvam todos esses *clientes* em potencial?

Perguntamo-nos se o professor está preparado para tantas mudanças, mas é também necessário verificar se o museu vê-se preparado para repensar suas práticas educativas na contemporaneidade, vindo, assim, a permitir relações mais dinâmicas entre a instituição e o público, como orienta Hugues de Varine<sup>133</sup>, e a forma como isso poderia ser implementado.

Em se tratando da forma como os professores utilizam o material recebido do museu em sala de aula, eles não responderam às questões propostas, ou afirmaram que servia para desenvolvimento da disciplina, como um *feedback* de atividades já desenvolvidas ou para permitir releituras. Caberia aqui retomar as idéias já apresentadas por Gadamer<sup>134</sup>, de que o espectador é capaz de, utilizando-se de sua bagagem, traçar novas inferências, criando novas leituras, para além das informações veiculadas pelos textos produzidos pelo museu ou pela fala de seus monitores.

Para que o museu possa contribuir para a ampliação dessa interação, deveriam estar sendo estreitadas as relações com a sua principal clientela, as escolas, para que não ocorressem apenas ações isoladas de alguns professores, às vezes desconectadas dos projetos político-pedagógicos. Também deveria implementar ações em relação à escola,

---

<sup>132</sup> BOURDIEU, P. et Darbel, A. *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, p.151. "Comme s'ils croyaient que la seule inaccessibilité physique des oeuvres empêche la grande majorité de les aborder, de les contempler et de les savourer, les responsables et les animateurs semblent penser qu'il suffit de faire aller les oeuvres au peuple faute de pouvoir faire venir le peuple aux oeuvres".

<sup>133</sup> De VARINE, Hugues de. *Museologia social*. Secretaria Municipal de Cultura/EU: Porto Alegre, 2000, p.29.

promovendo um trabalho continuado de capacitação, preparação e treinamento do professor, a médio e longo prazo, iniciando com a visitação prévia à instituição para que ele possa melhor conhecer e vir a utilizar os recursos nela disponíveis, através de parcerias com os profissionais dos setores pedagógicos dessas instituições, tendo em vista que a formação continuada dos profissionais da educação tem se mostrado impar no atual contexto, em que vivemos bombardeados por inúmeras informações e transformações nas diferentes áreas do saber, inclusive no que se refere à arte.

Outra possibilidade é que o museu desenvolva um trabalho integrado com outras instituições afins no que se refere à troca de experiências, informações, pesquisas e até recursos humanos e materiais para o desenvolvimento de seus projetos expositivos e pedagógicos. Observamos que possuir um bom entrosamento com a escola hoje é fundamental para o museu e pode possibilitar muitos benefícios, pois, além de permitir ao público, através de seus projetos, um amplo acesso aos bens culturais, ajuda os educadores de museus a investigar propostas, a fazer reflexões pedagógicas e a implantá-las.

Criar programas permanentes pode revestir-se em outra significativa possibilidade para que os sujeitos queiram retornar ao museu sem que seja através da escola, participando de programas culturais sozinhos ou em companhia de seus familiares. Assim permite-se uma apropriação ampla e significativa de conteúdos, de conceitos, atitudes e procedimentos por parte da população, que não desenvolve em geral o hábito de freqüentar museus e instituições culturais.

Além disso, como outra iniciativa, poderiam ser criados pelos museus projetos de longa duração junto às escolas, para desenvolver estratégias e metodologias de ensino nos museus, orientando sobre o trabalho prévio e posterior em sala de aula, tornando o professor mais informado e capacitado para a prática pedagógica envolvendo o museu, o que reverteria em benefício dos estudantes e do próprio museu.

Muitos profissionais que atuam em museus demonstram um grande esforço, dedicação e interesse em bem desenvolver suas atividades, mas, em sua maioria, não possuem formação específica para atuação nesta área. É preciso, nesse sentido, que sejam criados cursos de preparação ou de formação de profissionais qualificados para atuar nas equipes do museu na área de educação/extensão, na assessoria à criação e ao desenvolvimento de projetos através até de parceiros ou colaboradores externos.

---

<sup>134</sup> GADAMER, Hans Georg. *A atualidade do belo como jogo, símbolo e festa*/Hans Georg Gadamer. Tradução de Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985, p.43.

Ao se implantar ou remodelar um trabalho sistemático de ação pedagógica em museus de arte, é necessário analisar o contexto local de cada um para que se atue conforme suas peculiaridades a fim de que seja possível definir as estratégias metodológicas apropriadas para cada um. Qualquer diagnóstico da situação deverá incluir aspectos tanto internos quanto externos ao museu, mas sempre deverá iniciar de sua realidade interna, procurando identificar claramente para onde se dirige e como pode atingir as metas que se propõe. Os resultados dos processos analíticos aqui apresentados poderão constituir um apêndice optativo para os museus envolvidos, ou ser adaptados para consultas internas ou externas.

Acreditamos, desde o início, que é imprescindível investir tempo e esforço no processo de (re)construção de um projeto pedagógico em museus de arte, mesmo sabendo que restam ainda muitas perguntas cruciais a serem discutidas e analisadas por parte de todos que atuam nessas instituições e, mais especificamente, nos museus de arte. Pode haver processo educativo que não tenha como eixo a formação crítica do cidadão? Estamos seguros de que isso não é possível, pois entendemos a capacidade crítica como capacidade de distinguir, comparar, discriminar, levantar diferenças e avaliá-las.

A partir da leitura da bibliografia e da riqueza dos dados coletados, estabelece-se uma proposta para o trabalho educativo em museus. E concluindo, desejamos que surjam novas pesquisas que aprofundem cada item da proposta que segue.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1997.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

AMARAL, José Luiz do Andando pelo Margs. *Boletim Informativo do Serviço de Monitoria*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Porto Alegre, s/d.

ANAIS DO MUSEU PAULISTA. v.1 (1992), v.35 (1987). São Paulo: O Museu. 1992-1987, 1993.

ARNAUT, Jurema Kopke Eis; ALMEIDA, Cícero Antonio Fonseca de. *Museografia: el lenguaje de los museos al servicio de la sociedad y su patrimonio cultural*. Rio de Janeiro: Iphan/OEA, 1995.

*ARTE & educação em revista*. Rede Arte na Escola/Pólo UFRGS, ano 1, n. 1, out. 1995.

BARAVELLI, Luiz Paulo. *Arte*, ano 1, n.3, 1982. p. 5.

BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação em um museu de arte*. In: Revista USP. 1989.

\_\_\_\_\_ *Revista USP, 1989, jun./jul./ago.*

\_\_\_\_\_ (org.). *Inquietações mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.

BARDI, Lina Bo. *Museu de Arte de São Paulo - São Paulo, Brasil.1957-1968*. São Paulo: Bardi Editorial Blau, 1997.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

BECKER, Howard S. *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. Tradução Marco Estevão & Renato Aguiar. São Paulo: Hucitec, 1997.

BLANCO, Ângela García. *La exposición, un médio de comunicación*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Texto elaborado em CD-ROM sobre artistas contemporâneos gaúchos, sob a responsabilidade de Félix Bressan em 4. jan.,1997.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, DAC/SEC. Porto Alegre, Ano I, n.1, 1976.

BONATO. *Relatório de Atividades Desenvolvidas no Museu de Arte de São Paulo, 1997-1998*.

BOUILHET, Henri; GIRAUDY, Danièle. *O museu e a vida*. Tradução Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro – RS.

BOURDIEU, P. y DARBEL, A. *L'amour de l'art*. Les musées d'art européens et leur public. Paris: Les Editions de Minuit,1985.

BRASIL, *Parâmetros Curriculares Nacionais (5º 8º séries): arte*. Ministério da Educação Cultura e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 1998.

CASTORINA, José Antônio et al; PIAGET, Vygotsky. *Novas contribuições para o debate*. Tradução Cláudia Schilling. 5. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CECA. *Documento do membros do Ceca-Brasil. O educador de museu de frente aos desafios econômicos e sociais da atualidade*. Encontro Icom, Porto Alegre, 2001.

CHAGAS, Mário. *Museália*. Rio de Janeiro: JC, 1996.

COELHO, Teixeira. Museu. In: *Dicionário de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

COLI, Jorge. *O que é arte?* 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

COSTA, Cristina. *Arte: resistências e rupturas*. São Paulo: Moderna, 1998.

COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 3 ed. São Paulo: SENAC, 2002.

CRESPÁN, José Luis; TRALLERO, Manuel. *Os museus do mundo*. Rio de Janeiro: Fernando Chinaglia, 1979.

DARRAS, Bernard. Éducation artistique et culturelle à l'école et au musée. In: *Publics et Musées*. Presses Universitaires de Lyon, n.14, juillet-décembre, 1998.

DEWEY, John. *Arts as Experience*. New York: Perigee Book, 1980.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FÉLIX, Loiva Otero; ELMIR, Cláudio. *Mitos e heróis*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Museologia: introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid: Istmo, 1993.

\_\_\_\_\_. *Museologia y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

FEYERABEND, Paul. *Problemas de microfísica*. Filosofia da ciência. São Paulo: Cultrix, S/D.

FRANCOIO, Maria Ângela. Museu, a educação e o jogo: refletindo sobre a construção de uma metodologia lúdica em visitas. *Anais da Anpap*, 1996. v. 1.p.186.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Museu, público, arte contemporânea: um triângulo nem sempre amoroso*. São Paulo: Arte Unesp, 9, 1993.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

GADAMER, Hans Georg. *A atualidade do belo como jogo, símbolo e festa.*/ Hans Georg Gadamer. Tradução de Celeste Aínda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. *Artes plásticas: participação e distinção Brasil anos 60/70*. Tese (Doutorado), São Paulo:1990.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GOMES, Paulo. Texto de apresentação da exposição Núcleo Básico de Um Acervo. Margs, s.d.

GOTUZZO, Leopoldo. *L. Gotuzzo: catálogo exposições comemorativas ao centenário de seu nascimento 1887-1987*. Texto de Luciana Araújo Renck Reis e fotografia de Leonid Streliaev.

GRISPUM, Denise. *Educação para o patrimônio: Museu de Arte e escola. Responsabilidade compartilhada na formação de públicos*. São Paulo: 2000. Tese (doutorado). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

HERNÁNDEZ, Francisca Hernández. *El museo como espacio de comunicación*. Asturias: Trea, S.L., 1998.

HORTA, Vera d'. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo* - Texto Vera d'Horta; fotografias Romulo Fialdini e Bubby Costa e dos arquivos da Biblioteca do MAM e Fundação Bienal de São Paulo. DBA Artes Gráficas, 1995.



HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

IABELBERG, Rosa. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

ICOM, *Statuts de l'ICOM*. Paris, 1987.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Mailard. Paris: Gallimard, 1978.

JEUDY, Henri Pierre. *Memórias do social*. Rio de Janeiro: Forense, 1990.

KIEFER, Flávio. *O meio ambiente do museu*. Porto Alegre: UFRGS, 1994. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.

KLÜSER, Bernd. Le marché de l'art et la culture d'exposition durant les années de 1980. In: *L'art de l'exposition. Une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Editions Du Regard, 1998.

LARDELLIER, Pascal. Le musée mélancolique tentative pour photographier nos manières de voir. *Publics et Musées*. Presses Universitaires de Lyon, n.16, Juillet-Décembre, 1999.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de A. *Fundamentos de metodologia científica*. 3. ed. ver. e ampl. São Paulo: Atlas, 1991.

LANGER, Suzanne (1953). *Feeling and form*. New York: Scribners. Tradução de Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LAUMONIER, Isabel. *Museo y sociedad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

LÉON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

LOPES, Maria Margarete. A favor da desescolarização dos museus. *Educação & Sociedade*, Campinas: Unicamp, n. 40, dez. 1991.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MADEIRA, Iara Valdetaro. *Museologia*. El lenguaje de los museos al servicio de la sociedad y su patrimonio cultural. Rio de Janeiro: Iphan/OEA, 1995.

MALAGOLI, Ado. Depoimento publicado no *Catálogo geral das obras do Margs*, 1974.

MARSHALL, Francisco. *Museu e educação*. Comunicação oral no 7º Fórum Estadual de Museus. Porto Alegre, 6 e 7 dez. 2000.

MARTINS, Maria Helena Pires. Ecomuseu. In: *Dicionário Crítico de política cultural*. Iluminuras, São Paulo, 1999.

MAZZOTTI, Alda J. Alves; GEWANDSZNAJDER, Fernando. *O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998.

MEDEIROS, Bia e Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. *Educação estética da comunidade para a arte contemporânea*. In: Anpap, 1996, v. 1.

MEIRA, Sílvia M. O museu e o seu diálogo com arte pública. *Arte Brasil*, São Paulo, v. 1, n. 1, ago. 1998.

MENSCH, Peter Van. *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: MUGF, 1993.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Educação e museus*. Revista de Ciências Humanas e Letras, Porto Alegre, n. 27, jan./jun. 2000.

MONTANER, Josep Maria. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: G. Gili. 1995.

MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte o sistema da arte*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MOUTINHO, Mário C. Museus e sociedade. Reflexões sobre a função social do museu. Museu Etnológico Monte Redondo. *Cadernos de Patrimônio*, n.5, 1989.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Relatório de atividades desenvolvidas*. Museu de Arte de São Paulo, 1997-1998.

NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum*. New York: The Monacelli Press, 1998.

OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.

PASTOR HOMS, M.I. *El museo y la educacion en la comunidad*. Barcelona: Ediciones CEAC, 1992.

PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo: Edusp, 1995.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Arte e cidade: entropia & elegias*. Seminário de Arte Pública. São Paulo : Sesc:Uis, 1998.

PILLAR, Analice Dutra et al. *A pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: UFRGS, Anpap, 1993

Polígrafo SEC/DAC- *Curso de Museologia: breve cronologia dos museus no Brasil*. Porto Alegre, nov.1972.

QUEIROZ, Tereza Aline de. *Arte na boca do povo*. Disponível em: Copyright@2000no.com.br.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Pierce/Lúcia Santaella*. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTOS, Maria Célia P. Moura. *Museu escola e comunidade*. Salvador: Bureau, 1987.

SCHMILCHUK, Graciela. *Museos: comunicación y educación*. Antología comentada. México: Inba, 1987.

SEGALL, Maurício. *Controvérsias e dissonâncias*. São Paulo: Edusp, 2001. P. 62.

\_\_\_\_\_. Museus hoje para o amanhã? *Novos estudos Cebrap*, n. 47. mar. 1997. p. 205.

SHERMAN, Daniel J; ROGOFF, Irit. *Museum culture*. Minnesota: Media e Society, 1994.

SUANO, Marlene. *O que é museu ?* São Paulo: Brasiliense, 1986.

SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar*. São Paulo: Mam de São Paulo, 1973.

THIOLLENT, Michel. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Pólis, 1982.

\_\_\_\_\_. *Metodologia da pesquisa-ação*. São Paulo: Cortez, 1985.

THOMSON, Gary. *El museo y su entorno*. Traducción de la 2ª edición inglesa. Isabel Balsindi. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

VARINE-BOHAN, Hugues. In: *Museologia: introdução a la teoria y la práctica del museo*. Madri, Istmo, 1993.

\_\_\_\_\_. *Museologia social*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

WILLIAMS, Randy. Cadernos de memória. Rio de Janeiro: Museu da República, ano 6, n. 4, out. 1988, mar. 1999.

ZIELINSKY, Mônica. “Momento da pesquisa, da percepção e do fazer em artes visuais.” In: PILLAR, Analice Dutra et al. *A pesquisa em artes plásticas*. UFRGS/ Anpap, 1993.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **FOCO: MEDIAÇÃO E LEITURA**

ALENCAR, Vera Maria Abreu de. *Museu-educação: se faz caminho ao andar..* Rio de Janeiro 1987.

AMARAL, Aracy. *Artes Plásticas na Semana de 22.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Os novos museus. In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos/Otilia Arantes.2.ed.*São Paulo: Edusp,1995.

\_\_\_\_\_. *Os novos museus.* Novos estudos Cebrap, 1991.

\_\_\_\_\_. *Mário Pedrosa-itinerário crítico.* São Paulo: Scritta, 1991.

ARGAN, Gian Carlo. *Arte e Crítica de Arte.* Lisboa: Estampa, 1993..

ARNHEIN, Rudolf. *Arte e percepção visual: Uma psicologia da visão criadora.*São Paulo: Pioneira, 1986.

\_\_\_\_\_. *Considerações sobre la educación artfstica.* Barcelona: Paidós, 1993.

\_\_\_\_\_. *EI pensamiento visual.* Buenos Aires: EUDEBA, 1973.

\_\_\_\_\_. *Intuição e intelecto na arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

AUMONT, Jacques. *A imagem.* Campinas: Papirus, 1993.

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. *A imagem no ensino da arte.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Arte-educação no Brasil.* 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Arte-educação: leitura no subsolo.* 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_. *Teoria e prática da educação artística.* São Paulo: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. *O ensino da arte e sua história*. São Paulo: ECA/USP, 1989.

\_\_\_\_\_. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

BASBAUM, Ricardo.(org) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BELCHER, Michael. *Organización y diseño de exposiciones*. Su relación com el museo. Gijón: Ediciones TREA, S.L., 1997

BELLAIGÜE, Matilde, apud MADEIRA, Iara Valdetaro. In: *Museologia: el lenguaje de los museos al servicio de la sociedad y su patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: Iphan/ OEA, 1995.

BENJAMIN, W. A obra da arte na época de sua reprodutibilidade técnica in L.C. Lima (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Martins Fontes, 1972.

BESSET, Maurice. Obras, espacios, miradas. El museo en la história del arte contemporaneo. *Revista A&V*, Madri, n. 39,1993.

BIANCO, Ángea Gorda. *Didáctica dei museo: el descubrimiento de los objetos*. Madrid: La Torre, 1988.

BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Eduspo : Zouk, 2003.

BOSCH, Eulália. *La mirada del museo: el visitante del museo*. Adar Editorial.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 2 ed. São Paulo, Perspectiva, 1987.

BRITO, Ronaldo. *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*. Caderno de tetos 1. Rio de Janeiro: Funarte.

BRONOWSKI, Jacob. *O olho visionário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

\_\_\_\_\_. *Arte e conhecimento: ver, imaginar, criar*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BRUNO, Maria Cristina; ARAÚJO, Marcelo. Exposição museológica: uma linguagem para o futuro. *Cadernos Museológicos*, Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura da Presidência da República, Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, v.1 e 2, 1989.

\_\_\_\_\_. *Funções do museu em debate: preservação*. In: *CADERNOS DE SOCIOMUSEOLOGIA*, n.10, Lisboa: ULHT,1997

BUCHLOH, Benjamin. *The museum today and tomorow*. Barcelona, 1989.

BULHÕES, Maria Amélia, Kern, Maria Lúcia Bastos. *Artes plásticas na américa latina contemporânea*. Porto Alegre: ed. da Universidade – UFRGS, 1994.

BUORO, Anamelia Bueno. *Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Educ/ Fapesp/Cortez, 2002.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Tradução António Maia Rocha. Lisboa: ediciones Catedra, 1993.

\_\_\_\_\_. *A linguagem da arte*. Trad. Tânia Pellegrini. Rio De Janeiro: Globo, 1987.

CANCLINI, N.G. *Culturas híbridas*. México, Grijalbo, 1989.

CHALHUB, Samira (org) *Pós-moderno & : semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Política cultural*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999.

COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. 3 ed. São Paulo: SENAC, 2002.

CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CRIMP, Douglas. Sobre las ruinas del museo. In: FOSTER, Hal (Org.). *La postmodernidad*. Barcelona: De Kairós, 1985.

CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 1995.

DAWKINS, Richard. Memes: os novos replicadores. In: - O gene *egoísta*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

DELOCHE, Bernerd. *Contradictions et logique du musée*. Lyon: Diffusion PUL, 1989.

\_\_\_\_\_. *El museo um espacio para el apredizaje*. Madrid: Universidad de Helvo.

\_\_\_\_\_. *Estudos de museologia*. ed. Álvaro Costa e Silva, Cícero Antônio Fonseca de Almeida. Rio de Janeiro: Iphan, 1994.

DERDYK, Edith. *Linha de horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DEWEY, J. *El arte como experiencia*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1949.

\_\_\_\_\_. Tendo uma experiência. In: VITOR CIVITA. *Textos selecionados*. São Paulo, Abril Cultural, 1974, p.247- 263. (Col. Os Pensadores, vol. XI)

DIDI.HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.

ECO, Umberto. *A definição da arte*. Lisboa: edições 70, 1972.

EISNER, Elliot W. *Educar Ia visión artfstica*. Barcelona: Paidós, 1995.

EISNER, Elliot W. *EI ojo ilustrado: indagaci6n cuaJitativa y mejora de Ia práctica educativa*. Madrid: Paidós, 1998.

FELDMAN, Edmund Burke. *Becoming Human Through Art aesthetic experience in the school*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Olhar periférico: informação, linguagem, percepção ambiental*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1993

FERRAZ, Maria Heloísa e FUSARI, Maria Felismina. *Metodologia do ensino da arte*. São Paulo, Cortez, 1993. FINN, David. *How to visit a Museum*. New Y ork: Harry Abrams, 1985.

FISHER, E. *A necessidade da arte*. São Paulo, Zahar, 1987.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

FRANCOIO, Maria Angela. *Museu de Arte e Ação Educativa: proposta de uma metodologia lúdica*. São Paulo, 2000. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes/USP.

FRANZ, T erezinha S. *Educação para uma compreensão crítica da arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003. - *Educação para a compreensão da arte - Museu Victor MeireJles*. Florianópolis: Insular, 2001.

FREIRE, Maria Cristina Machado. *Olhar Passageiro - percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo*. São Paulo, 1990, Tese (mestrado), Instituto de PSicologia/USP.

FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1983.

\_\_\_\_\_. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FUSARI, M.F.R; FERRAZ, M.H.C.T. *Metodologia do ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 1993.

GADOTTI, Moacir, *Educação e poder: Introdução à pedagogia do conflito*. São Paulo, Cortez/Autores Associados, 1985.

\_\_\_\_\_. *História das idéias pedagógicas*. São paulo: Ática, 1997.

GALLEGO, Julian. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1991.

GARDNER, Howard. *Educación artfstica y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós, 1994.

GUATTARI, Félix e - e DEIEUZE, Gilles. *Mil plat6s*. Rio de Janeiro: 34, 1995 (Volume 1).

GIBSON, James J. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito, 1974.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Martins Fontes. São Paulo, 1986.

GRINSPUM, Denise. *Educação para o Patrimônio: Museu de Arte e Escola*. São Paulo, 2000. Tese (doutorado). Faculdade de Educação/USP.

GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

GUIDERI, Remo. *El museo y sus fetiches*. Crónica de lo neutro y de la auréola. Madrid: Editorial Tecnos, 1992.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da arte contemporânea*. São Paulo: Nobel, 1985.

\_\_\_\_\_. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HAUSER, Hernest. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972/82, 2v.

HERNÁNDEZ, Francisco Hernandes. *El museo como espacio de comunicacion*. Madrid: Editores Trea. S.L.

HERNÁNDEZ, Femando. Ir além da visão e da satisfação: a educação para a compreensão crítica da cultura visual. In: FRANZ, Terezinha S. *Educação para uma compreensão crítica da arte*. Florianópolis: letras Contemporâneas, 2003, p.9-14.

HERNÁNDEZ, Femando . *Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de Trabalho*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

HERRERA, L. *El museo en la educación*. Madri-Barcelona: Index, 1972.

HERRERA, María Luisa, *El museo en la educación*. Madrid-Barcelona, Index, 1971

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. *O processo de comunicação em museus*. Cadernos museológicos. Rio de Janeiro: SPHAN, Prómémória, n.1,2, 1989.

HOUSEN, Abigail: *The eye of the beholder: measuring aesthetic development*. Harvard University, 1983. (tese de doutoramento).

HOUSEN, Abigail. Niveles Dei desarrollo estético. (Texto mimeografado)

HUYGHE, René. *O poder da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1986.

HUYSSSEN, Andreas. “Escapando da Amnésia – O Museu como cultura de Massa”. In: Revista do Patrimônio Histórico Artístico Nacional – Cidades, nº 23, Rio de Janeiro, IPHAN/Minc, 1994.

JAMESON, F. *Post-medernism or the cultural logic of late capitalism*. New Yo, Verso, 1991.



JAUSS, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno*. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética. Madrid: Visor Distribuciones, 1995

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. Tradução Fulvia M.L. Moretto. São Leopoldo, RS: ed. Unisinos, 1999.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Coleção Arte e Sociedade, 1987.

KERN, Maria Lúcia B.; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icléia Borsa. *Espaços do corpo: aspectos das artes visuais no Rio Grande do Sul (1977/1985)*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995.

LANGER, Susanne K. *Ensaio filosóficos*. São paulo: Cultrix, 1962.

LEON, Aurora. *El Museo: teoria, praxis y utopia*. MADRID: Cátedra, 2000.

LOWENFELD, V. ; BRITTAIN, W.L. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. São paulo: Mestre Jou, 1991.

LYOTARD, J.F. *La condition post-moderne*. Paris, Minuit, 1979.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das letras, 2001 .

MARINA, José Antonio. O olhar inteligente. In: *Teoria da inteligência criadora*. Lisboa; Caminho, 1995, p.29-44.

MARTINS, Mirian Celeste. Expedições instigantes. In: SÃO PAULO, Secretaria de Educação. *Expedições culturais: Guia Educativo de Museus do Estado de São Paulo*. São Paulo: FDE/SSEISP, 2003.

\_\_\_\_\_. *Aprendiz da Arte: trilhas do sensível olhar-pensante*. São Paulo: Espaço Pedagógico, 1992.

\_\_\_\_\_. O que vemos com um olhar estrangeiro? In: Boletim Arte na escola, São Paulo: 30-5-6, nov/dez/2002 – *Bienal 50 anos – material educativo* – CD-rom. São Paulo: Fundação Bienal, 2001.

\_\_\_\_\_. *Procurando brechas de acesso para o encontro sensível com a arte: tarefas da mediação*. São Paulo: Brasil + 500, 2000 (texto mimeografado para curso de formação de monitores).

\_\_\_\_\_. *Do sensível olhar-pensante: premissas para a construção de uma pedagogia do olhar*. In: Revista ARTEunesp, São Paulo, 9: 199-217, 1993.

\_\_\_\_\_. Mapas para viajantes aprendizes de arte. In: Pátio - *Revista Pedagógica*, P. Alegre: 15:62-65, nov. 2000-jan. 2001.

\_\_\_\_\_. Novas paletas para o ensinar e aprender arte. In: *Pátio - revista pedagógica* Porto Alegre: 9:57-58, 1999.

\_\_\_\_\_ e PICOSQUE, Gisa. Projetos: viagens para traçar-trançar redes de experiências poéticas. In: *Mostra do Redescobrimento - material educativo*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

\_\_\_\_\_. e PICOSQUE, Gisa e GUERRA, M.Teresinha. *Didática do ensino de arte - A língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte*. São Paulo: FTD, 1998.

\_\_\_\_\_. - et al. *Mediação arte/público; compartilhando um exercício de pesquisa*. São Paulo; Instituto de Artes/UNESP, 2001 (mimeog.)

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo Desenho*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores).

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores).

MICELI, Sérgio et al. *Política cultural comparada*. Rio de Janeiro, Funarte, s.d. Teixeira Coelho. Sensibilidades is *Revista Imagens*, n. 1, abril de 1994, Campinas, Editora Unicamp.

MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na américa latina: Do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1979.

MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. Lisboa: Edições 70, s.d.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NEIVA, Eduardo. *A imagem*. 2.ed. São Paulo: editora Ática, 1994.

NEME, Mário. *Utilização cultural de material de museu*. São Paulo: Museu Paulista, 1964.

NEWHOUSE, Victoria. *Towards a new museum*. New York: The Monacelli Press, 1998.

NOVAES, Adauto et ali. *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

NOVIS, Vera (org). *Aprendendo a ver*. Rio de Janeiro: Coleção Roberto Marinho, 1995.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Convocações multissensoriais da arte do século XX. In; PILLAR, Analice Dutra (org). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre; Mediação, 1999, p.85-98.

\_\_\_\_\_. e FECHINE, Yvana (eds). *Semiótica da arte: teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hackers Editora . Centro de Pesquisa Sociosemióticas (PUC - USP - CNRS), 1998.

OSTROWER, Fayga. *A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Compus, 1998.

OSBORNE, Harold. *A Apreciação da Arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.

OTT, Robert William. Ensinando crítica nos museus. In: BARBOSA, Ana Mae. *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PARSONS, Michael J. *Compreender a arte*. Trad. Ana Luísa Faria, Lisboa: Presença, 1992.

\_\_\_\_\_. Mudando direções na arte-educação contemporânea. A *Compreensão e o Prazer da Arte*. 5º Encontro. São Paulo, SESC Vila Mariana, 1998.

PEDROSA, Mário. *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairos, 1979.

\_\_\_\_\_. e ARANTES, Otília (orgs). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. *Acadêmicos e Modernos: Textos escolhidos III/Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1998.

PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1971.

PILLAR, Analice Dutra (org). *A educação do olhar no ensino das artes*. Porto Alegre: Mediação, 1999.

PUBLICS et MUSÉES. Presses Universitaires de Lyon, n. 13, Janvier-Juin, 1998.

PUBLICS et MUSÉES. Presses Universitaires de Lyon, n. 14, Juillet- Décembre, 1998.

PUBLICS et MUSÉES. Presses Universitaires de Lyon, n. 4, Mai, 1994.

PUBLICS et MUSÉES. Presses Universitaires de Lyon, n. 5, Janvier-Juin, 1994.

PUBLICS et MUSÉES. Presses Universitaires de Lyon, n. 8, Juillet-Décembre, 1995.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico. *Arte, hacer y ver, del arte al museo*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja, 1994.

RASSE, Paul. *Techniques et cultures au musée*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997.

READ, Herbert. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

REVIÈRE, Georges Henri. *La museologia: textos y testimonios*. Madris: Akal, 1993.

- RICO, Juan Carlo. *Montaje de exposiciones: museos, arquitetura, arte*. Madrid: Sílex, 1996.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ROSSI, Maria Helena Wagner. *Imagens que falam*. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- SALLES, Celia Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- \_\_\_\_\_. e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SANTOS, J.L. *O que é cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- SANTOS, Maria Célia T. Moura. *Museu, escola e comunidade: uma integração necessária*. Brasília, MINC/SNM, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Processo Museológico e Educação: construindo um museu didático-comunitário, em Itapuã*. Salvador: Tese de doutorado. UFBA, 1995.
- SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Gallimad, 1993.
- SEARING, Helen. *New American Museums*. N. York: Whitney Museum of American Art, 1982.
- SERRALLER, Francisco Calvo (Ed.). *Los espetáculos del arte- Instituciones y funciones del arte contemporaneo*. Barcelona: Tusquets editores, 1993.
- STANGOS, Nikos (org). *Conceitos de arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.
- TEIXEIRA COELHO. *Moderno pós- moderno*. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- TOJAL, Amando. *Museu de Arte e Público Especial*. São Paulo, 1999. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes/USP.
- TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte - do saber ao sabor: uma síntese possível*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.
- VALDÉS SAGUÉS, Maria del Carmem. *La difusión cultural en el museo*. Servicios destinados al gran público. Madrid: Ediciones Trea, 1999.
- VERGARA, Luiz Guilherme. *Curadorias Educativas - A Consciência do Olhar: Percepção*

Imaginativa Perspectiva Fenomenológica aplicada à Experiência Estética. In: Anais ANPAP 1996, *Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, p. 240-247.

VIGOTSKI, L.S. *Psicologia da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen - prensa, dne, te/evisión*. Barcelona: Paidós, 1983.

VINUALES, Jesús. *EI comentario de Ia obra de arte*. Madrid: Universidad Nacional de educación a distancia, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura* . São Paulo, Paz e Terra, 1992.

WILSON, Brent, WILSON, Marjorie & HUWITZ, AI. *Teaching Drawing from Art*. Massachussetls: Davis, 1987.

WOLFF, Theodore e GEAHIGAN, George. *Art Criticism and Education: disciplines in Art Education - contexts of understanting*. Chicago: University of Illinois Press, 1997.

WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

YENAWINE, Philip. *How to look at Modem Art*. New York: Harry Abrams, 1991.

ZANINI, Walter (org). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, 1 e 2 v.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar La Imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

## **ANEXOS**

Entrevista com a coordenadora de ação educativa no Malg – Pelotas: 20 de Jun 2001

Maria Cristina Padilha Leitzke- MCPL

Realizada por Margarida Brandina Pantaleão da Silva-MBPS

Transcrição literal:

MBPS: O que considera ação educativa em museu de arte?

MCPL: Considero educação um processo contínuo que se dá ao longo da vida do indivíduo. Processo esse que se inicia nos primeiros dias de vida e não para de desenvolver-se até os últimos dias de sua existência. Sendo o museu um lugar de educação não formal, pressupõe-se a realização de um planejamento com ações a curto, médio e longo prazo a serem desenvolvidas com a comunidade em geral, e, principalmente, junto aos professores e estudantes da rede municipal, estadual e particular de ensino.

MBPS: Como você caracteriza essa ação no Malg e quais projetos estão sendo ou serão implementados?

MCPL: Desde sua criação, em 07/11/1986, o museu possui em sua estrutura um setor que trata das questões educativas. Inicialmente, este setor foi denominado “Setor de Arte-Educação”; num segundo momento de “Setor Didático-Pedagógico”. Atualmente denominado “Setor Educativo e Cultural”. Portanto, desde sua criação sempre existiu no museu uma preocupação com as questões ligadas à área educativa.

No entanto, no atual prédio o museu não dispõe de um espaço adequado para a realização de atividades práticas. Contudo, este fator não inviabiliza o trabalho. Foram buscadas algumas alternativas e, atualmente, estão em desenvolvimento os seguintes projetos: a escola vai ao museu, o museu vai à escola, uma tarde no museu, roteiro cultural, ciclo de palestras sobre patrimônio cultural da cidade de Pelotas, cursos de História da Arte, ciclos de vídeos, encontros com artistas.

MBPS: Como você desenvolve a ação educativa e qual a ênfase dada a ação desenvolvida?

MCPL: Para realização das ações acima citadas conta-se com a participação de acadêmicos dos cursos de Arte, Arquitetura e História. Como o museu pertence ao Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal de Pelotas facilita um pouco. Ou seja, todo acadêmico que atua em atividades do museu recebe um atestado de participação.

MBPS: Embasada em que fundamentos teóricos se dá essa ênfase e qual a finalidade da mesma?

MCPL: No Brasil, a bibliografia da área de museologia é muito pouca. Alguns teóricos brasileiros utilizados são: Waldissa Russio, Mario Chagas, Maria Lourdes Horta e Maria Célia de Moura Santos, entre outros. Alguns trabalhos de pesquisa estão sendo realizados com relação a ação educativa em museus. Recentemente, foram elaboradas duas teses de doutorado que tratam deste assunto. Ainda não tive acesso. A metodologia da educação patrimonial (Origem Heritage Education) trazida para o Brasil na década de 80, por Maria de Lourdes Horta, fundamenta nosso trabalho. Também trabalha-se com a metodologia triangular (Origem Dbae) trazida para o Brasil por Ana Mae Barbosa. Ou seja, a estética, a história da arte, e o fazer artístico.

MBPS: Caracterize a importância da existência de um departamento de ação educativa em um museu de arte.

MCPL: a existência de um Setor de Ação Educativa em um museu é fundamental, independente de sua terminologia; seja ele um museu de arte, de história ou de ciências naturais. Emfim, os parâmetros norteadores de toda e qualquer ação museológica deveriam ser a preservação, a investigação e a comunicação. E esta comunicação torna-se muito melhor com a existência de um setor voltado para as questões educativas.



Nicola Caringi Lima- NCL

Realizada por Margarida Brandina Pantaleão da Silva- MBPS

Transcrição literal:

MBPS- O que o senhor considera ação educativa?

NCL: O que eu considero como ação educativa?

MBPS: Isso.

NCL: ...eu não considero pessoalmente, mas de qualquer nosso museu tem encaminhado acho que desse modo né. Nós temos um setor educativo no museu, que eu acredito que, esteja funcionando bem. Nós temos uma funcionária bastante competente pra isso, Maria Cristina Leitzke, nossa coordenadora do setor educativo no museu. Então eu acredito em primeiro lugar que essa ação. Tu perguntou o quê que eu entendo pôr ação educativa. Eu acho que a ação educativa é aquela que, no caso dos museus conecta, vamos dizer assim, a visibilidade das coisas com o conhecimento, com a reflexão sobre aquilo que é mostrado. Acho que o museu tem a obrigação de mostrar né, fazer a comunicação. Uma das funções dos museus é apresentar, investigar, mas quando ele se comunica ele tem a função mostrar e de provar a reflexão sobre aquilo que ele mostra. Então o setor educativo no museu, né, é uma repartição pública, o museu junto à comunidade, no caso, das escolas em especial. Ele promove a ação de trazer ao museu, de mostrar o museu, de mostrar o que o museu oferece e de provocar uma reflexão sobre aquilo que foi mostrado. Isso prá mim em resumo é o que quer dizer o que se encerra uma ação educativa basicamente né. É responsabilidade do museu de mostrar e colocar uma reflexão sobre aquilo exposto.

MBPS: como o senhor concebe efetivamente essa ação educativa aqui?

NCL: Hum, eu acho que aí talvez eu possa, eu não sei se tu já entrevistou a professora Cristina.

MBPS: Não..

NCL: Eu acho que ela vai te, acho que ai, eu acho que ai de modo geral mas eu acho que ela desenvolve os projetos né, esse setor tem tido bastante autonomia na minha administração, funciona basicamente com a provocação próprio setor da direção, setor, vamos dizer assim que trás propostas e age junto, um setor quando, acredito, precisa sim do trabalho.. é importante, como se discute, nós sempre temos concordado nisso, né a direção e o setor. Então quando isso acontece, essa concordância o setor educativo encaminha os projetos, enfim gerencia os projetos e então e ali a gente acompanha os resultados, mas dá uma autonomia muito grande. Até porque nós não poderíamos trabalhar diferente, a direção é muito ocupada, cargos administrativos vários. A direção deste museu aqui me dá 20 hs. De trabalho para o museu e 20 hs. ara o trabalho didático, não tenho como tá no museu né, eu acho que até nem queria isso. E pôr isso a gente trabalha com bastante economia aqui no setor né. O museu tem uma linha de conduta nesse sentido que é valorizar, vamos dizer assim, tanto quanto pode, a quantia de materiais que tem a sua ação educativa. Essa é a minha filosofia como diretor, nesse sentido né. Valorizar sempre que posso, valorizar sempre, mas, sempre que posso chegar a ação daquilo que se considera importante dentro do setor. Bom, então nós temos alguns projetos funcionando, acho que a Cristina vai te elucidar melhor, vai te colocar noções, enfim resultados. Mas basicamente é uma interação que foi criada com as rede de ensino da cidade. E eventualmente quem ganha é a própria direção do museu, no caso através de projetos pessoais meus, vamos dizer assim, amplia essa condição, mas para a comunidade em geral e também a construção do museu fica para a comunidade de modo geral, não só para a criança, escola, que é o nosso alvo, vamos dizer assim, pôr excelência eu acho né, a formação mesmo, entendo que isso deve estar na formação escolar mesmo da criança para que ela seja um futuro público mais consciente, habituado ao museu, enfim. Eu acredito fielmente que o nosso público pôr excelência, acho que é criança, adolescente ou estudante. O setor educativo também nós ensinamos, educar os filhos, promovemos também momentos de reflexão na comunidade através de seminários, de cursos de história da arte, cursos que fizemos da história da arte contemporânea, tentando aproximar, educar um pouco nesse sentido, aproximar as pessoas leigas do assunto um pouco mais das questões da arte contemporânea. Um pouco disso senão o público não se entende daí, com as discussões de arte contemporânea, não tem repertório, não tem conhecimento, não tem caminho para seguir e chegar com mais facilidade a isso, a esse entendimento. Então o museu também tem tentado aproximar a comunidade em geral desses artistas através de

conversas com os artistas né, aqui no museu e através também de promoção de cursos, seminários que envolvem esses assuntos. Então eu acho que educar 's isso, educar no sentido que o museu pode oferecer é mostrar, é divulgar, é comunicar aquilo que se considera importante em termos de história da atualidade, da produção estética e na medida do possível que sempre é provocar uma reflexão sobre aquilo que está sendo mostrado.

MBPS: É um plano importante, o que você vê então como diretor existir um setor educativo dentro de um museu?

NCL: Eu acho que é muito importante, eu acho que é uma das funções que o museu tem que assumir dentro da comunidade onde ele se insere. Eu acho que pôr exemplo quando tem essa postura de valorizar o setor de autonomia bastante da geração de projetos dá pra confiar bastante nessa pessoa que tá adiante do setor. Mas eu tenho a impressão de que tem outras pessoas para orientação, nosso espaço físico é pequeno e ela tem aí só 20 hs., só para você ver né. E nós temos vários setores de emergência dentro do nosso museu para atender, nós temos que crescer, sem crescer nós não conseguiremos conceituar e chegar a um bom museu. Tem que crescer para um museu fica bem mais fácil, fica mais fácil ver, tem um espaço vivo. Eu acho até que eu tenho sido, eu tava colocando antes, um pouco atrevido às vezes, mas eu sou assim mesmo né, eu acho que nessa linha. Eu notei que eu tenho uma postura de atrair mais pessoas para o museu e a comunidade de modo geral. Nós trazemos discussões bastante atentas ao público em geral com qualidade sempre. Ampliamos o nosso conceito de museu de artes visuais de estrito sensu, tem uma carga de cultura um museu, de ter um museu na cidade, levar também umas exposições, com Retratos de Casamento, pôr exemplo, foi no Julio de Castilhos, tivemos Picasso aqui. Isso não é tudo que um museu precisa fazer, praça do museu, praça lateral e tudo, cumprir o seu papel.

Mas tem outras coisas mais importantes que é as pessoas faziam sua história. Então esse trabalho enfim que se aproxima da comunidade, a comunidade passou a, vamos dizer assim, adotar a necessidade do museu, a imprensa passou a adotar. Acabamos ganhando o prédio, que é muito importante, um prédio importante em vários sentidos. Eu posso começar dizendo que ele é um prédio histórico que ele é perfeitamente nosso, o contexto do prédio neoclássico, neo-renascentista, eclético, do século XIX e portanto é importante dentro da comunidade, dentro da cidade, tem uma localização privilegiada. Centrão da cidade. É importante parece um pouco o museu mutante. Além disso a gente tem a

possibilidade de uma obra nova, então vai nos atender realmente conforme a gente possa planejar dentro das necessidades de espaço, nós temos muitas necessidades. Foi a partir daí que começou esse projeto que está sendo encaminhado. Com certeza nós vamos ter o apoio da secretaria, foi o setor que mais participou inclusive de conversa conosco, se estava em dúvida se cederia o prédio ou não. Então esse encaminhamento todo dependeu assim em grande parte de promoções de marketing. Agora o que eu quero dizer com isso que essa ação eu acho importante que nós vamos conseguir esse prédio, pôr ele se localizar num local tão bom.

Na verdade o que eu não podia descuidar era filosoficamente de que é importante e consegui um setor atuante, que felizmente consegui sob a orientação da Maria Cristina e que então nós não descuidamos absolutamente disso, e acho que no museu. Nossa intenção é que com uma localização um tanto mais adequada o nosso museu venha a ser ampliado. É assim que eu pretendo, só não sei como vou sair na administração né, eu vou encaminhar o seu projeto de crescimento, seu projeto de expansão da área física. Tem sua ampliação então com certeza nós somos um museu sumamente importante. Nós pretendemos crescer um pouquinho também nesse conceito de museu casa de cultura, museu casa de espetáculo, o museu também vai criar diálogo com outras áreas de arte, o projeto prevê um espaço grande, intermediário, dessa parte anterior: a parte histórica para ser preservada, e a parte posterior fazer outra nova. Nós vamos ter um espaço intermediário, vai ser numa área aberta para ser coberta, não é, esse espaço mais ou menos alternativo para a ocorrência de outras manifestações artísticas, músicas. Nós pretendemos ter uma integração . Eu acho que as artes visuais ficam um pouco solitárias, eu acho que essa integração é boa. É importante para os dois, é bom para a região né. Então eu acho que tem muitos caminhos né, enfim eu acho que esta questão de museus que tem suas exposições temporárias legendadas, importante pra mostrar para a comunidade né, artistas históricos ou contemporâneos Eu acho importante para a comunidade, não pode perder essa oportunidade. Eu não considero algo que é ligado a universidade, mas eu não considero de estrito sensu um aluno de universidade. Há uma certa discussão sobre arte contemporânea, uma certa visibilidade, eu acho que nós não temos um espaço maior para o museu da cidade. Ele é único então nós temos que abraçar as funções do museu da cidade, o museu público de Pelotas. O museu de cada cidade que é um museu também de trabalho, tem toda a discussão do museu, de teatro tem que permanecer vivo. Agora nós temos pôr exemplo o museu do UFRGS sobre a poluição e o trabalho dentro dessa área. A gente não perde a oportunidade de entrar nessa discussão, na discussão contemporânea, discurso de arte.

Acho que temos mais 4 anos, temos que continuar no museu. Nós temos uma sala especial lá no museu também que vai ratificar essa importância, dá pra ser o museu Leopoldo Gotuzzo não com o nome, mas um museu da cidade que se Deus quiser vai ser um museu importante no estado né. Depois ele está apto a desenvolver ações muito mais do que hoje, com disposição de materiais maiores, desenvolver projetos e fazer outras coisas importantes e continuar sua função. Então eu vejo o nosso museu mais ou menos assim, o museu da cidade, museu das primeiras funções e entre elas a arte de um modo geral. Não só para vir no museu, mas mais do que isso o público que o museu possa formar, não só para visitar museus mas para acompanhar a arte de um modo geral, as ocorrências com diferenças. Então é um trabalho árduo, pra trazer as escolas, é um trabalho árduo com as escolas, mas é uma aceitação essa e o nosso esforço a gente sempre terá compreendido desse jeito.

MBPS: Então eu agradeço as informações...

NCL: Talvez eu falei demais.

MBPS: Muito Obrigada pela entrevista.

## Entrevista com o diretor do Margs

Diretor do MARGS: Fábio Coutinho

MBPS: entrevistador

FC: diretor

MBPS: Então vamos começar, então a primeira coisa que eu gostaria de lhe perguntar é o que considera a ação educativa no museu?

FC: Eu acho que são todas essas, é um conjunto de trabalhos que desenvolve com escolas a partir do nosso núcleo de extensão que possa trazer alunos professores pra trabalhar aqui no museu nas mais diversas formas.

MBPS: Como é que o senhor considera a ação educativa do Margs?

FC: Não é ideal, nós temos falta de arte educadores e um projeto mais consistente, estamos trabalhando, acho que o Margs estava muito desorganizado nesta área, nós tamos avançando, acho que tá faltando alguma coisa, mas pro ano que vem deverá ta bem melhor, nós estamos fazendo projetos específicos pra área de arte educação no museu.

MBPS: E que projetos agora, entrando no que o senhor coloco?

FC: O projeto que a extensão tá trabalhando mas em princípio em termos assim de material didático pra que quando as escolas venham ao museu elas possam Ter alguma coisa bem de ação educativa mesmo em relação ao acervo do museu , porque prá exposições temporárias nós temos tido um trabalho bem melhor mas ele já acompanha o projeto da exposição e com o acervo ainda não conseguiu se fazer o projeto que eu gostaria de Ter.

MBPS: Qual é a ênfase que é dada as monitorias aqui no museu?

FC: Muito grande, desde que se assumi a direção do museu nós não tivemos nenhuma exposição temporária que não tivesse tido monitoria específica prá cada exposição, algumas com o número bastante grande que é o caso desta que nós estamos com, eu acho

que, em torno de 20 (vinte) monitores, a exposição do Berni também teve mais ou menos 15 (quinze) monitores, Missões teve muito, Renascimento também, e em todas as outras exposições feitas em conjunto com museus do Rio como foi o caso do Mam ou do Belas Artes, todas, todas tiveram monitoria, em alguns casos também o acervo tem tido monitores específicos, não só os voluntários, mas os monitores pagos pelo museu.

MBPS: E essa relação com a escola, ela, como é que ela se dá?

FC: Se dá de várias formas desde a rede estadual pública, tanto municipal como estadual, acho que aí eu cometi um erro, se dá com a rede estadual e municipal, pela rede pública e também com escolas particulares em todos os níveis.

MBPS: O senhor acha que esse entrosamento é.....

FC: Eu acho que é bom, muito bom, pôr exemplo essa exposição que nós estamos tendo agora não há mais nenhum espaço pra solicitação de escolas sendo que nós já estamos abrindo o museu nas segundas feiras que não abre pra escolas e também no feriado de 7 de Setembro e no Sábado nós vamos receber escolas, acho que o projeto ta crescendo bastante, nesse caso hoje nós temos inclusive um ônibus específico pra transportar alunos da rede pública, e recebem também o lanche, então toda a escola que vem ao museu ela, da rede pública tem o ônibus e o lanche.....

MBPS: Dentre as funções as quais o museu se dedica, há ação educativa como é que ela é vista dentro destas funções?

FC: Como fundamental, eu acho que o mais importante, fundamental mesmo, museu, acervo, mas partir dali a ação educativa é fundamental porque é base pra tudo é o que vai te trazer um público maior, vai formar público vai deixar uma base boa pro futuro do museu, é a ligação direta do museu com a comunidade.

MBPS: Existe propostas em relação a essa ação educativa pra públicos específicos, estudantes, terceira idade, crianças?

FC: Tem, nós recebemos público específico de deficientes tanto visuais como auditivos e escolas de excepcionais, como a APAE e a terceira idade realmente temos não muito mas uma procura bem interessante.

MBPS: E o museu pensa em criar projetos específicos pra isso?

FC: Acho que a extensão está pensando em Ter projeto específico.

MBPS: E quais seriam as perspectivas futuras da ação educativa do museu continuar com o projeto?

FC: Sim nós *tamos* pro ano que vem eu pretendo ter em uma das torres do museu uma sala específica para o projeto de arte educação.

MBPS: Com alguém aqui do museu?

FC: Sim, sim, sim.

MBPS: Tem uma arte educadora?

FC: Temos uma arte educadora, que faria só isto.

MBPS: Teria mais alguma coisa que o senhor gostaria de registrar sobre a ação educativa nos museus de arte, não especificamente do Margs, mas em relação à importância deste contexto?

FC: Bom aí é um campo imenso, aí é gigantesco e aí é um trabalho muito grande, eu prefiro me ater só aqui no Margs.

MBPS: É isso? Muito Obrigada.

FC: De nada.



