

CLEIDE APARECIDA GONÇALVES DE SOUSA

**ESPAÇOS DE ARTE COMO ESPAÇO DE LAZER:
UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AÇÕES EDUCATIVAS DO MUSEU
MINEIRO E MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA - BELO HORIZONTE.**

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2009

CLEIDE APARECIDA GONÇALVES DE SOUSA

**ESPAÇOS DE ARTE COMO ESPAÇO DE LAZER:
UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE AÇÕES EDUCATIVAS DO MUSEU
MINEIRO E MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA - BELO HORIZONTE.**

Dissertação apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós Graduação – Mestrado em Lazer da Universidade Federal de Minas Gerais como pré requisito parcial para obtenção do título de mestre em lazer.

Linha de pesquisa: “Lazer, história e diversidade cultural”,

Orientador: Prof. Dr. Victor Andrade de Melo.

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
2009

*Dedico esse trabalho aos meus pais
que me ensinaram a ser quem sou,
e sempre acreditaram em mim...*

*À minha irmã, fiel companheira de
todos os dias...*

*Aos artistas desse tempo e de
outros, e aos que amam a arte e
acreditam em seu potencial recriador
de um mundo melhor.*

*E aos meus amigos, desse plano e
de outros, que estiveram sempre me
inspirando e apoiando.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço A Deus pela oportunidade infinita de recomeçar, e por colocar em meu caminho todos recursos necessários para meu crescimento;

Aos meus pais pela paciência, apoio e a liberdade que sempre me proporcionaram para fazer minhas escolhas, sem os quais não seria possível chegar até aqui;

À FAPEMIG por acreditar no projeto e me ceder a bolsa, permitindo que me dedicasse exclusivamente à pesquisa;

Ao meu orientador Victor Melo, por me acompanhar e me ensinar os primeiros caminhos na carreira de pesquisadora;

Ao professor Hilton Serejo, por ter sido meu primeiro orientador no caminho da pesquisa e por ter me apresentado o campo de estudos do Lazer;

Aos professores Helder Isayama e Iremar Maciel pelas úteis sugestões apresentadas na qualificação, e pela disponibilidade em responder prontamente em tudo que foi necessário;

À coordenação e secretaria do Mestrado em Lazer pelo apoio constante e socorro na solução dos problemas;

À Professora Christianne Gomes, por me acolher no seu grupo de pesquisas, pela disponibilidade em ajudar e pelas valiosas lições que aprendi no estágio docente;

À Sra. Maria Nila pela acolhida sempre carinhosa, pela minuciosa correção e pelas boas idéias;

Aos funcionários do Museu Mineiro e do Museu de Arte da Pampulha por abrirem suas portas, confiarem no meu trabalho e oferecerem todas as informações necessárias para realização da pesquisa.

À minha irmã Nádia Maria, pelo socorro com as transcrições de entrevistas, pela companhia amiga nos momentos difíceis. E por compartilhar os momentos alegres;

Aos meus amigos do grupo Veneranda, estudiosos e amantes de arte, que leram meu trabalho, ou apenas sugeriram idéias, estudaram arte junto comigo e me fizeram crescer compartilhando seus valiosos conhecimentos das diversas linguagens artísticas.

"A arte é a contemplação: é o prazer do espírito que penetra a natureza e descobre que ela também tem uma alma. É a missão mais sublime do homem, pois é o exercício do pensamento que busca compreender o universo, e fazer com que os outros o compreendam."
- Auguste Rodin

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo analisar e comparar as ações educativas desenvolvidas pelo Museu Mineiro e Museu de Arte da Pampulha, a fim de melhor entender como se constituem em espaços de lazer da cidade de Belo Horizonte. A escolha dos dois espaços se deve à sua importância para a cidade, bem como ao perfil de sua atuação. Para alcance do objetivo, inicialmente foi realizada uma revisão de literatura sobre arte, museus, animação cultural e espaço. A pesquisa bibliográfica indicou eixos a serem investigados pormenorizadamente em cada um dos espaços selecionados: localização e configuração dos espaços; organização das exposições; intervenções pedagógicas; políticas de divulgação; perfil do público e o lazer nos espaços de arte. O estudo de campo foi realizado através de pesquisa documental (estatísticas e fotos dos espaços, além de sítio na internet no caso do Museu Mineiro) e entrevistas semi estruturadas com um funcionário ligado a cada eixo da pesquisa; ao todo foram realizadas seis entrevistas. Observou-se inicialmente que as políticas museológicas no Brasil ainda são recentes, datam do ano 2000, o que dificulta a mensuração dos impactos das mesmas na cidade. Ao investigar a configuração dos espaços, foi esclarecido que as diferentes localizações impactam o público de maneira particular. Para além disso, foi possível perceber que a imagem que os museus têm perante a sociedade muitas vezes afasta o público comum. As opções expositivas também acabam por demonstrar as intenções educativas dos espaços e uma prévia indução do público. Ambas instituições apresentam riqueza de estratégias em suas intervenções pedagógicas. Pode-se observar trabalhos direcionados à mediação ou ao despertar de afetividade e pertencimento aos espaços, com a intenção de formar um público mais constante. Ambas instituições são divulgadas em todos canais midiáticos, com a diferença de que o Museu de Arte da Pampulha possui um departamento exclusivo para tal; o Museu Mineiro é divulgado coletivamente com outras instituições da Secretaria de Estado de Cultura. Por fim, ressaltamos que a uma aproximação do entendimento de lazer dos espaços de arte pode ser uma estratégia de democratização dos mesmos. Perante os resultados, entendo essa pesquisa como um trabalho inicial em um campo rico de possibilidades de diálogos, conclamando realizações futuras para o campo de estudos do lazer e da arte em sua interface. A busca das respostas possibilitou a ampliação do nosso olhar, bem como levantou muitas outras perguntas, que não pertencem ao universo do recorte da presente pesquisa, mas que podem ser o ponto de partida para várias outras incursões nos campos da arte e do lazer.

Palavras Chave: Lazer, Arte, Museu, Democratização Cultural, Animação Cultural.

ABSTRACT:

This study aimed to analyze and compare the educational activities undertaken by Museu Mineiro and Museu de Arte da Pampulha to understand them as a leisure area of the city of Belo Horizonte. The choice of the two spaces is due to the possibility of enjoyment of the arts that they provide. To achieve the objective of this research, was performed a literature review on art, museums, leisure and cultural spaces. The bibliographic search indicated areas to be studied in detail each of the museums selected for research: location and configuration of space, organization of exhibitions, educational interventions, and policies cultural diffusion, the profile of visitors and leisure in the spaces of art. The field study was conducted through desk research (statistics and photos of the spaces, and Web sites of Museu Mineiro) and semi structured interviews with an employee connected to each axis of the search. Were performed in all six interviews. It was observed that initially the museological policies in Brazil are still recent, dating from the year 2000, and this complicates the measurement of impacts in the same city. Through the investigation of the location and configuration of space, it was clear that different locations impact the public in a particular way, but it also showed that image that museums have towards society often excludes the common public to know the institutions. The investigation of expository organization, shows the intentions of educational spaces, and select different audiences. Both institutions have great diversity of teaching methods in their interventions. You can observe in the investigated spaces the work directed to mediation or to the awakening the feeling of affection and belonging to the museums with the intention of changing the school's public in actual assiduous visitors in the future. Both institutions are disseminated in all media channels, with the difference that the Pampulha Museum of Art has a exclusive department with this aim and Museu Mineiro is disclosed collectively with other institutions of the State Secretariat for Culture. An approach to the understanding of leisure in the spaces for art can be a strategy of democratization of them. Given the results, I believe this research as an initial work in a rich field of possibilities for dialogue, for the present time and certainly for future achievements in the field of leisure studies and art and their interface. The search for answers to the problem allowed the expansion of the original look, but also raised many other questions that do not belong to the world's crop of this research, but can be the starting point for several other studies in the fields of art and leisure.

Key Words: Leisure, Art, Museum, Democratization of Culture, Cultural Animation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Fachada do Museu Mineiro.....	88
Figura 2	Imagem do Museu de Arte da Pampulha	94
Figura 3	Projeto do Cassino da Pampulha realizado por Niemeyer	95
Figura 4	Detalhe panorâmico da Sala das Sessões	100
Figura 5	Aspecto interno e externo do MAP	101
Figura 6	Detalhe das vitrines da sala de arte sacra.....	105
Figura 7	Sala Arquivo Público.....	106
Figura 8	Volante da exposição de Eder Santos.....	109
Figura 9	Exposição "Mundus Admirabilis".....	111
Figura 10	Montagem da exposição Mundus Admirabilis no Museu de Arte da Pampulha.....	112
Figura 11	Divulgação do do Museu Guardas.....	114
Figura 12	Intervenção "Sobremesa de Queijos" de Marilá Dardot.....	115
Figura 13	Imagens da quinta edição do Cozinha Museu	116
Figura 14	Vista do Hall de entrada do Museu Mineiro ornamentado para o evento.....	117
Figura 15	Imagem da área externa do Museu Mineiro – Museu Guardas.....	118
Figura 16	A réplica do Menino Deus e as roupas confeccionadas pelos visitantes.....	120
Figura 17	Peça gráfica: Recordação da Visita	122
Figura 18	Crianças manuseando suas lembranças a comporem o acervo da ação "Memória do Visitante".....	123
Figura 19	Curso de Férias MAP	126
Figura 20	Curso de final de semana MAP	127
Figura 21	Ação educativa com adultos	127
Figura 22	Museu na mochila	128
Figura 23	Imagem do projeto "mãos à obra	129
Figura 24	Imagem do croqui do pré projeto de reforma do Museu Mineiro	136
Figura 25	da apresentação do grupo musical "Musica Figurata" no evento Musica no Museu Mineiro.	141
Figura 26	Intervenções do Projeto Território.....	142
Figura 27	Música no Museu de Arte da Pampulha	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPITULO 1.....	27
1.1 A cidade e a distribuição dos equipamentos culturais na contemporaneidade.....	28
1.2 A configuração do campo da arte na modernidade.....	33
1.3 A relação entre o público e obras de arte.....	46
1.4 Propostas educativas e de democratização dos espaços artísticos, reflexões sobre possibilidades e dificuldades.....	63
CAPITULO 2.....	84
2.1 Histórico e descrição analítica dos espaços.....	88
2.1.1 O Museu Mineiro	88
2.1.2 O museu de arte da Pampulha.....	92
2.1.3 Acesso aos espaços.....	96
2.2 Organização das Exposições: Acervo, recorte artístico, projeto museográfico e público alvo.	99
2.3 Intervenções Pedagógicas	112
2.3.1 Intervenções Pedagógicas e Animação Cultural.....	130
2.4 Políticas de Difusão Cultural e Divulgação.	137
2.4.1 Eventos	140
2.5 Perfil do Público	145
2.6 Museu, espaço de lazer? Para quem?	149
3 CONCLUSÃO.....	156
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	161
APÊNDICE 1 – Roteiro Provisório de Entrevista.	165
APÊNDICE 2 – Entrevistas.....	166

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa está inserida na linha “Lazer, história e diversidade cultural”, da área de concentração “Lazer, Cultura e Educação”, do programa de Mestrado em Lazer da UFMG. A inserção na linha destacada relaciona-se com a abertura para pesquisas interdisciplinares que enfoquem práticas culturais e de lazer em diferentes realidades, bem como construção e apropriação de conhecimentos sobre lazer, ludicidade e práticas educativas.

Este estudo tem como objetivo analisar e comparar as ações educativas desenvolvidas pelo Museu Mineiro e Museu de Arte da Pampulha para entendê-los como espaço de lazer da cidade de Belo Horizonte.

Justifica-se a escolha desses do Museu Mineiro e Museu de Arte da Pampulha por serem instituições ligadas às artes plásticas, notadamente relacionadas à fruição de obras compostas pelo uso de diferentes técnicas: desenho, pintura, gravura, escultura, fotografia e instalações. E pelo fato de estarem localizados na cidade de Belo Horizonte, contexto da presente pesquisa.

Sendo a arte o foco desta pesquisa, torna-se possível, uma discussão conceitual introdutória. Segundo Shusterman (1998) A complexidade para alguns autores, se deve ao fato da arte ter “dois usos distintos: um classificatório, outro apreciativo” (p. 25) ou seja, nem tudo que definimos como obra de arte realmente o seria.

O mesmo autor propõe que se repense a arte e o estético considerando sua prática cotidiana, afirmando que parece interessante e produtivo compreender a arte como experiência¹. O autor remonta os vários conceitos de arte desde Platão² problematizando sua utilidade para a compreensão do fenômeno.

¹ O autor faz uso do pragmatismo para repensar a arte e a estética propondo também como manifestações genuínas da arte construções populares como o rock, o rap.

² Platão questionava a importância da arte perante os outros modos de conhecimento, por considerá-la apenas como aparência do real; para ele somente a Filosofia teria condições de permitir ao homem vislumbrar as belezas do mundo real até os dias de hoje.

É importante ressaltar que em todos os conceitos são permeados pela compreensão de que a arte guarda potencialidades de desvelar a riqueza da condição humana, um acervo de idéias, sentimentos e informações sobre a humanidade. Sendo a luta pelo acesso à informação algo pertinente à nossa época, parece imprescindível a democratização do acesso às várias linguagens artísticas, e pensando nas possibilidades que este processo pode trazer para ampliar a compreensão dos indivíduos acerca da sociedade a que pertencem:

Se nessa organização de uma identidade própria e nas relações que ela estabelece com o espaço, o tempo e o mundo a arte desempenha um papel essencial, o que se dirá da importância do patrimônio artístico na constituição de uma identidade coletiva? A arte proporciona a expressão de sentidos compartilháveis de um patrimônio coletivo cheio de reminiscências, sigilos e revelações. Através dele, nosso mundo interior, tão pessoal e intransferível, encontra o enlevo de se saber comum e partilhável. Com que prazer percebemos, na poesia ou na música, que os nossos mais singulares pensamentos e sentimentos encontram eco na criação alheia, mantendo com ela um universo de comunicação e troca! (COSTA, 1999, p. 108)

Entender a arte como maneira de compartilhamento de sentidos e sensibilidades nos ajuda a pensar em sua relevância, bem como a importância de se discutir o seu acesso nas grandes cidades atualmente.

A discussão central do presente trabalho relaciona-se ao meio urbano e o acesso aos espaços das artes plásticas nesse âmbito. Para entender a cidade, é interessante remontar rapidamente às suas origens “Da polis grega vem o conceito de política, enquanto do latim *civis* e *civitas* vêm cidadão, cidadania, cidade e civilização” Monte-Mór [1990?] (p. 1).

O termo urbano é de origem latina, vem de *urbanum* (arado), no sentido de povoação, pois o espaço de vida da comunidade era traçado pelo arado dos bois sagrados. Da simplificação do termo origina-se ‘urbe’, e o ‘urbs’ referido em Roma com o significado de “cidade império”. Inicialmente o campo e a cidade estabeleciam relações muitas vezes antagônicas, mas a cidade foi se estabelecendo como o

centro da comunidade onde se localizavam as instituições, leis e mecanismos de gestão, serviços religiosos, cultura, mercado, serviços coletivos entre outros: espaço do poder, da festa e das trocas comerciais.

A sociedade politicamente definida estava circunscrita ao território da cidade, configurando-se o que chamamos de civilização, condição tal que se caracteriza cada vez mais com o aumento do contingente populacional e que gerou conseqüente submissão do campo à cidade.

Na contemporaneidade essas condições de maior contingente populacional e relações complexas geram problemáticas de grande vulto. Para Marcellino (2006): “Com o crescimento das cidades, agravam-se, pois, o isolamento de seus habitantes e sua condição de passividade frente as decisões que afetam diretamente a vida diária.” (p.69).

É importante destacar que o crescimento urbano e maior contingência populacional traz consigo um anonimato cada vez maior. As pessoas tendem a se afastar da esfera das decisões e rumos a serem tomados pela gestão pública, muitas vezes não se envolvendo com profundidade no que diz respeito a seus direitos, entre os quais o lazer e acesso aos equipamentos culturais.

Além disso, cada vez mais o espaço urbano é palco de inúmeros conflitos, diálogos, convivência de diferentes gostos, culturas, interesses, Magnani (2000), em seus estudos de antropologia urbana tendo o lazer como seu objeto de pesquisa, defende o quão é legítimo tomar tal fenômeno como ponto de partida para estudar as relações sociais no meio urbano:

É possível mostrar que a cidade oferece também lugares de lazer, que seus habitantes cultivam estilos particulares de entretenimento, mantêm vínculos de sociabilidade e relacionamento, criam modos e padrões culturais diferenciados. (MAGNANI, 2000, p 19).

É importante lembrar que cada vez mais o direito de voz às minorias vem sendo discutido e valorizado, e muitas vezes a cultura e modos de ser desses grupos se

traduz como diferentes estilos de vida e de lazer³. A cidadania, o direito aos espaços públicos e ao lazer cada vez mais estão na pauta de discussões. A tecnologia, o acesso à informação, o espaço virtual de discussões, a globalização, complexificam gradativamente as relações humanas nos espaços urbanos, sendo contínuo o diálogo entre diferentes culturas e ressignificação de elementos globais através de elementos da cultura local.

Melo (2005) lança argumentos para subsidiar o planejamento da cidade como “espaço múltiplo de lazer” (p. 14). Para o autor, na maioria das cidades brasileiras o quadro é preocupante: violência, insegurança, o tecido urbano deteriorado, isso tudo faz com que os habitantes reduzam a frequência a espaços públicos. O estudioso destaca a desigualdade econômica como questão preocupante:

Enquanto alguns podem cada vez mais desfrutar das benesses do avanço tecnológico e de todas as ofertas culturais, a maioria está cada vez mais afastada desses ganhos. E quando isso ocorre os privilegiados incorporam esses benefícios como capital cultural, algo que colabora para a construção e a manutenção da diferença social. (MELO, 2005, p. 15)

Corroborando a fala de Melo (2005), Marcellino (2006) afirma que “Democratizar o lazer implica em democratizar o espaço” (p.66), uma vez que o lazer não é possível sem a existência de um espaço, mesmo que esse não seja um equipamento específico de lazer.

Segundo Requixa (1980), entende-se como equipamentos não específicos, os que não foram construídos para a prática das atividades de lazer, mas que depois tiveram sua destinação específica alterada, ressignificada de forma parcial ou total, criando-se espaços para aquelas atividades. Já os específicos são aqueles construídos com a finalidade de servir a atividades de lazer, podendo ser classificados pelo tamanho, atendimento aos conteúdos culturais entre outros critérios.

³ Essa tendência é visível também em grandes metrópoles do primeiro mundo. Soja (2000) comenta essa tendência em Los Angeles. Para ele o tecido urbano da cidade “pós metropolitana” é caracterizado por múltiplos “*leisure worlds*”- mundos de lazer - para grupos de estilos de vida diferenciados: idosos, solteiros, gays e lésbicas, entre outros.

Contudo, é exatamente no meio urbano, com seus grandes contingentes populacionais que a produção cultural deveria ser mais veiculada e estimulada, pois atingiria maior público. Marcellino (2006) e Melo (2005) problematizam o fato de que os equipamentos específicos de lazer estejam concentrados em regiões centrais, ou de maior concentração de classes mais favorecidas economicamente.

Tal tendência gera espaços públicos segmentados e equipamentos culturais envoltos em “um ar de santuário” (MARCELLINO, 2006, p.67). É interessante destacar que não poucas vezes os museus e espaços destinados às artes plásticas ainda são vistos nessa condição: sagrados, intocáveis. O autor ainda aprofunda a reflexão ao dizer que mesmo as cidades que possuem um número razoável de equipamentos culturais nem sempre têm seu uso democratizado, principalmente por desconhecimento do grande público a respeito das ações, e por falta de divulgação eficiente.

Pensando que se no meio urbano muitas atividades de lazer são ainda privilégio para poucos, é importante que se esforce na democratização dos espaços, não só pela construção de equipamentos específicos, mas também através da conservação dos que já existem, da “dessacralização” e divulgação (MARCELLINO, 2006).

Deve-se ter em mente que mesmo que se superem os entraves, o acesso aos espaços destinados aos interesses culturais artísticos e intelectuais, ainda é restrito, pelo ar de santuário de que são envoltos no senso comum. Essa é a herança histórica de um passado marcado pelo colonialismo que, no contexto brasileiro, criou uma noção de memória cultural ligada à ideologias de que o patrimônio seja exclusivamente ligado à preservação de bens móveis e imóveis com valor arqueológico, etnográfico e artístico.

Marcellino (2006) ainda comenta que atualmente têm se ampliado esse conceito em congressos e seminários sobre o assunto, e que pensadores e estudiosos têm repensado o que é memória cultural e como lidar com ela. Ele prossegue, lembrando que a participação comunitária é fundamental para a valorização e preservação dos acervos e também para a revitalização urbana. Aprofundando, ele afirma que:

Os espaços preservados e revitalizados contribuem de maneira significativa para uma vivência mais rica da cidade, quebrando a monotonia dos conjuntos, estabelecendo pontos de referência e mesmo vínculos afetivos. Além disso, preservando a identidade dos locais, pode-se manter, e até mesmo aumentar, o seu potencial turístico. (MARCELLINO, 2006, p. 82)

Marcellino (2006) ainda destaca que o lazer pode contribuir no processo de valorização e preservação do patrimônio cultural urbano, ao contrário da visão muitas vezes preconceituosa, de que a abertura desses espaços em sua potencialidade de equipamentos de lazer, para o grande público, traria em contrapartida sua degradação. Posiciona-se assim contra o comportamento das elites, que muitas vezes se entendem no direito de selecionar o que a massa deve ou não fruir artisticamente.

A situação exposta por Melo (2005) e Marcellino (2006) nos ajuda a dimensionar o desafio do profissional e estudioso do lazer na contemporaneidade. Melo, na mesma obra comentada, constata que é possível perceber que a desigualdade econômica tem relação com a desigualdade de acesso cultural. E se aprofundarmos a reflexão com os elementos expostos, veremos que pode ser interessante a contribuição dos estudos do lazer na democratização dos espaços urbanos. Focalizando o tema da presente pesquisa, pensar como espaços específicos destinados a arte podem, também, se configurar como espaços de lazer no meio urbano, inserido nessa problemática.

Para Werneck & Isayama (2001, p.45), os equipamentos de lazer costumam ser confundidos no senso comum com os produtos da indústria cultural, que também estão inseridos entre os equipamentos de lazer, mas não são as únicas possibilidades de lazer.

Este pensamento é reflexo do entendimento de lazer na sociedade que algumas vezes tende a relacioná-lo exclusivamente com a idéia grandemente difundida de entretenimento - que se caracteriza pelo preenchimento indiscriminado do tempo, e como possibilidades de consumo alienado ou não. Indubitavelmente o entretenimento apresenta-se como possibilidade de lazer. Entretanto é importante

compreender que o lazer não se resume apenas às vivências no âmbito do entretenimento. O lazer transcende essas vivências, também podendo ser compreendido como dimensão da cultura, tempo que estabelece relações dialógicas com as outras esferas da vida em sociedade, momento por excelência de exercício possível de escolhas e de liberdade.

Em relação ao acesso aos museus e galerias de arte como opções de lazer, é importante destacar dados sobre a distribuição de equipamentos culturais na realidade brasileira. Segundo a pesquisa sobre a cultura nos municípios brasileiros, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2006), observa-se que apenas 21,9% dos municípios brasileiros contam com museus⁴. Apesar de ser um número em crescimento, é um dado a se destacar, uma vez que a maioria dos municípios brasileiros não possui museus. Considerando-se museus de arte, a defasagem é ainda maior. Este fato pode ser demonstrativo de que a possibilidade da experiência estética no contato com obras de arte pode ser dificultada como vivência possível, no tempo de lazer da realidade brasileira⁵.

É interessante pensar, que o fato de não haver variados espaços destinados às artes plásticas em muitos municípios a priori já dificulta o acesso a essa possibilidade de lazer da vida das pessoas. Mas, nas cidades que possuem museus de arte e galerias, tais espaços contam com propostas de facilitação do acesso? Como é o diálogo dessas instituições com o cidadão?

Em sentido semelhante, Lin (2006) levanta os principais fatores que podem afetar as escolhas das pessoas nos momentos de lazer. Segundo sua pesquisa, as barreiras que influenciam o acesso das pessoas aos museus na realidade tailandesa são: pessoais, sociais e circunstanciais. O primeiro grupo de fatores relaciona características pessoais, tais como idade, gênero, atitude e interesses. O segundo

⁴ A pesquisa do IBGE em parceria com o Ministério da Cultura (Suplemento de Cultura da Pesquisa de Informações Básicas Municipais - MUNIC 2006) foi realizada entre 1999 e 2006 e acusou um crescimento de 41% no número desse equipamento específico nas cidades brasileiras, uma vez que em 1999 eram apenas 15,5% dos municípios que detinham tais equipamentos.

⁵ Importante destacar que não se considera aqui o Museu de Arte como único meio de contato do cidadão com as artes plásticas, uma vez que há obras artísticas em igrejas, nas ruas, em galerias, o destaque aos museus se relaciona ao universo do recorte da pesquisa.

grupo inclui profissão, renda, influência de amigos e grupos de pares. A última categoria se relaciona com recursos disponíveis, tais como: tempo de lazer, transporte e disponibilidade.

O autor prossegue desenvolvendo suas reflexões a respeito dos fatores que impedem as pessoas de escolherem especificamente os museus no tempo de lazer. Baseando-se em vários autores, identifica dois grupos de barreiras específicas no acesso aos museus – *as culturais e as práticas*. Barreiras *culturais* se relacionam com a imagem dos museus e a atitude do público para com os serviços dos museus; barreiras *práticas* se relacionam com questões tais: taxas de entrada, viagem e tempo requeridos para visitação. O autor ainda elenca barreiras psicológicas e estruturais. As psicológicas se devem ao que ele chama de “*senso de alienação*” das pessoas em relação aos museus, ou seja - como imagem prévia das pessoas a respeito de tais instituições; barreiras estruturais incluem problemas relacionados ao acesso físico e faixa etária. (LIN, 2006).

Argumenta-se também que museus não promovem tipos de experiências as quais satisfaçam as expectativas dos visitantes. Lin (2006) comenta que Hood (1983) realizou uma pesquisa que identificou os três principais atributos psicológicos que influenciam os *não visitantes* de museus a escolherem passar seu tempo de lazer em outros espaços: o desejo de estar com pessoas, a necessidade de se sentir confortável e tranquilo em seu redor; e o desejo por participação ativa. Os *visitantes* de museus, por outro lado, não consideram esses atributos, valorizando por sua vez, a oportunidade de aprender, o desafio de experiências novas e a oportunidade de fazer algo importante.

Os dados e reflexões acima são de um escritor tailandês que se baseou em literatura européia. É necessária semelhante reflexão em nossa realidade. Mas é interessante refletir em que proporção esses fatores influenciam na nossa realidade e se as barreiras aqui são semelhantes, se podem servir como ponto de partida para investigação.

Pensando nas questões que ajudaram a construir o objeto de pesquisa, colocamos como questionamentos centrais do seguinte estudo: Como os espaços de artes plásticas se constituem em espaços de lazer? As ações dos espaços aproximam os sujeitos de suas vivências?

A presente investigação se justifica por ajudar a entender os desafios e possibilidades para pensar um projeto de animação cultural tendo em vista as artes plásticas. E retomo aqui a questão da fruição da obra de arte também como justificativa da relevância da pesquisa proposta. Se consideramos a arte como patrimônio valioso da humanidade, as pessoas deveriam ter acesso aos acervos, à educação necessária para que a emoção estética esteja ao alcance de todos. Não quero dizer que se deva padronizar os gostos ou valorizar tais manifestações culturais em detrimento de outras, mas observar que o acesso e a educação para as várias linguagens pode permitir a amplitude das possibilidades de escolha de cada cidadão.

A fruição de uma obra de arte, o significado intrínseco de cada obra e o que ela pode despertar em uma pessoa, também são resultados de educação, e é um dos objetivos do que chamamos de educação estética: processo que mune as pessoas das ferramentas suficientes para compreender as manifestações artísticas e sua importância.

A emoção estética⁶ a nosso ver também é uma possibilidade de prazer, e seria de grande importância compreendê-la como uma das várias possibilidades nos momentos de lazer.

Realizando pesquisas em bancos de dados da Universidade Federal de Minas Gerais e na base de dados sobre periódicos eletrônicos da CAPES, cruzando-se temas tais como “lazer e arte”, “turismo e arte”, “lazer e museu”, observaram-se poucos trabalhos sobre o assunto. A interface “lazer e artes plásticas”, “leisure and art” na maioria das vezes não mostrou resultados. Há poucas pesquisas no Brasil e

⁶ “O ponto de partida para todos os sistemas de estética deve ser a experiência pessoal de uma emoção peculiar...Esta emoção é chamada a emoção estética.” (LANGER,1971, p.255)

até mesmo em âmbito internacional relacionando os temas lazer e arte. Pensou-se então contribuir para que se compreendam os espaços de lazer de Belo Horizonte e o acesso as instituições artísticas no tempo de lazer.

Para alcançar o objetivo da pesquisa, inicialmente foi realizada uma revisão de literatura sobre as relações entre arte e lazer, constituição e institucionalização do campo de produção da arte, os museus de arte e sua visitação, estética, centros artísticos, o acesso a esses espaços em geral, no mundo, as barreiras que se interpõem a sua visitação.

Segundo a metodologia da pesquisa comparativa, a pesquisa bibliográfica indica eixos a serem estudados pormenorizadamente em cada um dos espaços selecionados para investigação. Após uma revisão de autores que problematizaram o campo das artes no Brasil e no mundo: Bourdieu (1996, 2003), Leite & Ostetto (2005), Gonçalves (2004) e Shusterman (1998); reflexões sobre acesso às artes a partir da modernidade, planejamento urbano e cultura, Arendt (1997), Castells (1983), Harvey (1985) Marcellino (2006) e finalmente Animação Cultural: Melo (2005), foram selecionados os eixos de comparação a serem utilizados na pesquisa de campo: localização e configuração dos espaços; organização das exposições; intervenções pedagógicas; políticas de divulgação; perfil do público e o lazer nos espaços de arte.

Após a primeira etapa, foi proposto como trabalho de campo um estudo comparativo entre o Museu de Arte da Pampulha (MAP) e o Museu Mineiro. Foram levantados os seguintes eixos de análise subsidiados pela pesquisa bibliográfica: localização e configuração dos espaços; organização das exposições; intervenções pedagógicas; políticas de divulgação; perfil do público e o lazer nos espaços de arte. Esses eixos foram investigados através de entrevistas semi estruturadas e pesquisa documental. A escolha do MAP justifica-se pela sua importância na história da cidade de Belo Horizonte, pelo seu valor simbólico como parte do conjunto arquitetônico da Pampulha - é o primeiro projeto de Niemeyer, dentre os outros do conjunto. Foi criado para ser um cassino tendo sido fechado em 1946, devido à proibição do jogo

no país. Passou a funcionar como museu em 1957, nessa época era conhecido como "Palácio de Cristal".

Os jardins externos foram projetados por Burle Marx, estes são decorados por três esculturas de Ceschiatti, Zamoiski e José Pedrosa. Suas instalações possuem biblioteca, loja de souvenirs, café e salas de multimídia. O acervo do MAP é constituído de 900 obras. Além disso, é um dos maiores atrativos turísticos da capital mineira e o maior museu dedicado especificamente às artes plásticas na cidade. O espaço é de administração pública municipal.

A escolha do Museu Mineiro deve-se ao fato desse espaço, localizado na região central da cidade de Belo Horizonte, contar com várias iniciativas gratuitas relacionadas às artes, além da localização e a divulgação do local. O acervo do museu conta com peças importantes:

Atualmente, o espaço reúne 36 coleções vindas de diversas outras instituições e de particulares. Destacam-se as seguintes: Coleção Arquivo Público Mineiro, Coleção Geraldo Parreiras, Coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais, Coleção Iepha, Coleção Jeanne Milde, Coleção Hidelgardo Meirelles, Coleção Rede Manchete e Coleção Servas. (Secretaria Estadual de Cultura de Minas Gerais).⁷

O Museu abriga a pinacoteca do estado de Minas Gerais, com peças de vários períodos artísticos do Brasil e do Estado, além de seu acervo de arte sacra. O Museu Mineiro possui um acervo constituído por um número expressivo de objetos que documentam momentos distintos da formação da cultura mineira. São promovidos eventos para divulgar o acervo e aproximar a população do museu. Esse espaço é de administração pública, estadual.

A escolha do estudo comparativo se relaciona à natureza do objeto de pesquisa escolhido: para entender o acesso às artes plásticas e a escolha de espaços que privilegiem essa vivência no momento de lazer, por parte dos cidadãos, parece

⁷ <http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=3&cat=45&con=377&flh=378>

interessante comparar espaços de diferentes localizações, condições de acessibilidade e ações educativas. Segundo Marconi & Lakatos (2000):

Considerando que o estudo das semelhanças e diferenças entre diversos tipos de grupos, sociedades ou povos contribui para uma melhor compreensão do comportamento humano, este método realiza comparações com a finalidade de verificar similitudes e explicar divergências. (p.92)

Segundo Bruyne (1982) o estudo comparativo ultrapassa a unicidade e ajuda a evidenciar regularidades e constantes entre várias organizações, obriga o pesquisador a se descentrar e abandonar um ponto de vista subjetivo particular. Além disso, a comparação, mais do que no estudo de um caso único, fornece meios para uma verificação e ajuda a especificar sob que condições as relações trazidas à luz se verificaram. Tal método permite analisar o dado concreto, e deduzir do mesmo: “elementos constantes, abstratos e gerais” (MARCONI & LAKATOS, 2000, p. 92).

A comparação entre os dois museus foi enriquecedora para o trabalho pois os mesmos se configuram basicamente como espaços de organização de acervos em forma de exposição⁸ de objetos de artes plásticas; as diferenças de administração, marketing, propostas, organização e políticas educacionais se configuram como elementos ricos para a comparação e aprofundamento de reflexões, ampliando as possibilidades da pesquisa.

Como estratégia de coleta de dados, para a realização de um estudo comparativo, inicialmente selecionam-se variáveis a serem observadas nas organizações a serem estudadas. Durante a revisão de bibliografia essas variáveis foram devidamente estruturadas em consonância com os objetivos da pesquisa: a localização e o acesso; as ações educativas propriamente ditas; a política de difusão cultural – incluindo-se a divulgação e eventos dos espaços; a organização das exposições –

⁸ Exposição é a “exibição pública de objetos organizados e dispostos com o objetivo de comunicar um conceito ou uma interpretação da realidade. Pode ser de caráter permanente, temporário ou itinerante.” (PEREIRA, JUNIA et. al. 2007)

que em sua configuração podem expor as intencionalidades educacionais dos espaços; o perfil do público e finalmente a relação espaço de arte e lazer.

Como técnicas de levantamento de dados, foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com funcionários dos museus diretamente ligados aos eixos de pesquisa selecionados e pesquisa documental para cruzar os dados.

No Museu de Arte da Pampulha, foi entrevistado um representante do Setor de Ação Educativa (que nessa instituição está ligado diretamente ao setor de Artes Plásticas), da Assessoria de Comunicação e do departamento de Artes Plásticas. No Museu Mineiro foram entrevistados um membro do Departamento de Artes Plásticas, um membro do setor de Ação Educativa, e como o Museu não conta com uma Assessoria de Comunicação, me foi direcionado um membro da diretoria que saberia responder sobre todos os processos que acontecem na instituição.

Ao todo foram realizadas seis entrevistas, abrangendo os departamentos diretamente relacionados aos eixos investigativos, para compreender os objetivos das ações empreendidas e a organização do espaço, assim como o perfil do público, pela ótica de quem idealiza as ações. Antes que do início da investigação, as pessoas entrevistadas foram colocadas a par dos objetivos da pesquisa e sua aceitação foi formalizada através do preenchimento de um formulário de consentimento arquivado com a pesquisadora.

Para a garantia de seu anonimato, os entrevistados foram identificados, no capítulo 2 que expõe a pesquisa de campo, pela expressão “entrevistado” (independente do gênero), seguido por números (entrevistado 1, entrevistado 2, etc.). Os números obedecem à ordem de entrevistas: as duas primeiras no Museu Mineiro, outras três no Museu de Arte da Pampulha e a sexta no Museu Mineiro. As entrevistas obedeceram a uma agenda previamente organizada, e foram gravadas e transcritas com o prévio consentimento dos entrevistados.

A entrevista compôs-se de um núcleo comum de perguntas sobre a importância do espaço para a cidade, perfil de seu público, e se este se configura como espaço de

lazer. E algumas perguntas específicas relacionadas aos eixos de comparação: exposição, ação educativa, divulgação e eventos.

Durante todos os passos da pesquisa foi garantido anonimato aos funcionários dos Museus entrevistados. A escolha da técnica de entrevistas semi-estruturadas concorda com a assertiva de Triviños (1987):

Queremos privilegiar a entrevista semi-estruturada porque esta, ao mesmo tempo que valoriza a presença do investigador, oferece todas as perspectivas possíveis para que o informante alcance a liberdade e a espontaneidade necessárias, enriquecendo a investigação (p.46)

Em ambos os museus todos entrevistados expressaram suas opiniões e conhecimentos sobre o grupo comum de perguntas; demonstrando muita coerência sobre a importância dos espaços e suas histórias. No Museu Mineiro foi interessante constatar que, a maioria dos entrevistados conseguiram falar de todos aspectos questionados, mesmo que não conseguissem aprofundar-se nas respostas sobre áreas que não lhes diziam respeito

No Museu de Arte da Pampulha, cada entrevistado respondeu apenas sobre sua função específica, indicando uma administração mais setorializada, enquanto a do primeiro provavelmente é feito de modo colegiado. Talvez essa peculiaridade se dê pela natureza do trabalho: o Museu Mineiro trabalha com exposição de acervo, podendo-se inovar nas oficinas mas as obras são as mesmas, a equipe portanto participa da organização dos eventos, avaliações das visitas, diálogo com o público nos blogs, entre outras funções.

Enquanto no Museu de Arte da Pampulha, as exposições são trimestrais, com obras diversificadas demandando-se das equipes constantes atualizações sobre a exposição em cartaz, treinamento de monitores –pesquisa e confecção de material e atendimento ao público e divulgação das ações. Tais atividades exigem procedimentos específicos para o setor educativo, o de artes visuais e a assessoria de comunicação.

O eixo de pesquisa “perfil do público” foi desenvolvido através da análise das estatísticas de visitação apresentadas pelos museus estudando-as comparativamente com as falas dos entrevistados sobre o público dos espaços – acreditando que os pontos de vista desses sujeitos podem ser mais úteis à pesquisa do que entrevistas aleatórias a um recorte de visitantes – uma vez que, aquele que atende ao público e observa por um longo período percebe os padrões do mesmo: quem retorna, quando os turistas estão no espaço, qual o período mais acessado por famílias. A estratégia se fez legítima, pois dialoga com quem observa continuamente a frequência do espaço e que aprendeu a distinguir seus frequentadores habituais dos não habituais.

Com objetivo de estudar os eixos comparativos, foi realizada uma pesquisa documental, estudando as estatísticas de visitação dos espaços. No Museu Mineiro, esses registros foram feitos a partir de 2005, os de 2008 não foram disponibilizados. No Museu de Arte da Pampulha, as pesquisas datam de período semelhante, mas somente a partir de 2008 há separação entre estatísticas de visitas espontâneas e agendadas.

Foram estudados os encartes de exposições e acervo, com o intuito de compreender a organização museológica das exposições, as possibilidades de diálogo com o público e as maneiras e recursos utilizados para torná-las acessíveis.

No caso do Museu Mineiro, para entender as intervenções pedagógicas que contam com continuidade de diálogo com o público através da internet, os blogs de cada ação educativa foram considerados documentos a serem observados para aprofundar o olhar a respeito das mesmas, utilizando-se também das imagens que a instituição disponibiliza nesses espaços. O uso das imagens no trabalho obedeceu às regras da instituição para concessão de dados para pesquisa.

A pesquisa documental também permitiu contextualizar historicamente os objetos de pesquisa e sua inserção na própria história de Belo Horizonte, oferecendo dados para compreensão da construção da problemática dos espaços de arte como lazer na cidade.

A localização e o acesso aos museus foram analisados para que se compreender o contexto em que estão inseridos e em que medida esses fatores podem influenciar a formação de seu público. Também foi analisado como as políticas de difusão cultural são observadas e materializadas nos espaços (como espacialmente é facilitado o acesso) – tais aspectos foram investigados nos documentos dos espaços e também através da fala de quem atende ao público em cada um deles.

Outro eixo comparativo foi a organização das exposições, pois ela pode refletir as intenções educativas do espaço através de seu desenho museográfico⁹ – como foi discutido no primeiro capítulo, na análise de Gonçalves (2004) sobre exposições e cenografias. E por outro lado, a observação desse eixo pode dar indícios das características de público que cada recorte artístico e modelo de exposição atrai ou seleciona.

As intervenções pedagógicas – outro eixo de investigação comparativa - mostrou como o espaço artístico investe na formação de seu público e conseqüentemente como tais espaços servem à sociedade, a educam e são também utilizados por ela como espaço de pesquisa.

A observação da política de divulgação dos espaços indicará como se trabalha com a formação do público e sua manutenção, mostrando a quem a mensagem dos espaços é destinada e como essa mensagem impacta a sociedade e o espaço. Segundo Bourdieu (2003) se o público tem formação cultural diferente, a mesma divulgação vai atingir de maneira diversa às pessoas.

O estudo pormenorizado de cada eixo de pesquisa permitiu pois compreender mais profundamente essas particularidades, e mostrou como elas impactam a visitaçã e conseqüentemente a vivência de lazer nesses espaços.

⁹ Entende-se por museografia o planejamento da disposição dos objetos, vitrines, ou outros suportes expositivos, legendas, sistemas de iluminação, segurança, conservação e circulação. Através da museografia se viabiliza a apresentação do acervo. (BRASIL; MINAS GERAIS, 2006)

E finalmente, foi discutido como os museus se configuram como espaços de lazer e quais atores inseridos nesse entendimento de espaço na cidade de Belo Horizonte.

A comparação entre as características de dois grandes equipamentos em Belo Horizonte, as ações educativas promovidas por tais equipamentos, as intencionalidades de suas ações e a compreensão de que o acesso a esses espaços também é compreendida como possibilidade de vivência do lazer permitiu investigar a questão do acesso aos museus, e espaços de arte como lazer em Belo Horizonte.

A presente dissertação está organizada da seguinte maneira: No capítulo 1 está explicitada a revisão de literatura, dialogando com obras que estudam a organização do campo de produção e divulgação das artes, configurações comunicativas das exposições de arte, ações educativas em museus assim como estudos sobre a Animação Cultural, explicitando também os eixos a serem considerados na análise comparativa. No capítulo 2, foi percorrido sobre os espaços elencados e realizada a análise e comparação dos espaços. E finalmente a conclusão.

CAPITULO 1

1.1 A cidade e a distribuição dos equipamentos culturais na contemporaneidade

A modernidade é marcada por profundas mudanças sociais, entre elas a configuração do espaço urbano conforme hoje o concebemos, em sua centralidade na definição dos estilos de vida. Desde a revolução industrial com a entrada do capital das empresas na cidade observam-se mudanças relevantes na configuração desse espaço:

A cidade, originalmente centro político e mercantil que subordinava o campo por sua dominação político-ideológica (e militar sem dúvida) e pela necessária realização da produção em suas praças de mercado, sofreu uma transformação radical com a entrada da produção industrial em seu território. De espaço privilegiado da festa, do poder e do excedente coletivo, obra civilizatória, transformou-se em espaço privilegiado da própria produção, reunindo capital, trabalho, meios de produção e o mercado, subordinando assim definitivamente o campo à sua dominação não mais apenas por seu controle, mas também por sua produtividade local. A cidade combinou então o espaço da vida coletiva e o território da produção industrial. (MONTE-MÓR, [1990?] p.1)

É importante destacar que a supervalorização da reprodução da força de trabalho proposta pelo capital mudou profundamente o sentido da cidade tradicional. Esta, que era concebida como espaço “civilizatório” de construções e trocas sociais, da festa e do exercício do poder, a partir da Modernidade é substituída por grandes espaços urbanos enfatizando a ampliação do sistema de moradias e transporte com o intuito principal de renovação das forças dos trabalhadores.

Na cidade do capital, a suburbanização é o grande investimento no espaço destinado à classe trabalhadora, porque com a moradia e o transporte que o levaria com eficiência aos locais da produção se garantia a essa camada social o descanso necessário à reposição das forças, despendida no trabalho diário.

Também nesse período foram idealizados os projetos de urbanização das grandes cidades para refletir o ideal racional e a eficiência da modernidade¹⁰. São muitos os exemplos que nos mostram como o sistema capitalista em seu desenvolvimento criou uma paisagem repleta de recursos para sua própria expansão, imprimindo um espaço à sua própria imagem e com o propósito de produção e reprodução da força de trabalho.

Segundo Harvey (1985), não se deve ignorar que esse espaço formatado com objetivos e intencionalidades próprias, é também cheio das contradições e tensões inerentes à convivência em sociedade e das diferentes classes dividindo o mesmo espaço, É inegável que a cidade em nosso tempo, mais do que em qualquer outro, se torna o centro da vida social.

A partir do final do século XIX a urbanização gera também outro fenômeno: a existência de uma massa cada vez maior de pessoas circulando nos centros urbanos. Benjamim (1983)¹¹ destaca que a imagem da multidão heterogênea, amorfa, e anônima que se acotovela nos grandes centros com destinos diversos é patente dessa época e muito presente nas obras artísticas, como personagem principal, como temática central a partir de então.

Essa multidão de trabalhadores que povoou as grandes cidades através do século XIX e XX aos poucos conquistou direitos, como a diminuição da jornada de trabalho, e em consequência uma demanda cada vez maior de opções para o preenchimento

¹⁰ “O caso de Barcelona é dos mais conhecidos e importantes. O engenheiro urbanista Ildefons Cerdá projetou a extensão da cidade para além das muralhas, demolidas em 1854 (...) Entretanto, o caso mais emblemático, e que influenciou todo o mundo ocidental e suas colônias, é a famosa experiência do Barão Georfes-Eugène Haussmann, em Paris (...) que projetou e implantou o que é considerado o primeiro plano regulador para uma metrópole moderna. (...) No Brasil, foi o plano de Aarão Reis para a Capital de Minas (Belo Horizonte), na última década do século XIX, que aplicou com maior clareza e sucesso os princípios haussmannianos, acrescidos de elementos barrocos como no plano de Washington D.C.” Monte-Mór (2006 p. 62 - 63)

¹¹ “Possivelmente a visão cotidiana de uma multidão em movimento foi por algum tempo um espetáculo a que o olho teve de habituar-se. Admitindo-se que essa hipótese, talvez se possa supor que, uma vez realizada essa tarefa, tenha aproveitado toda e qualquer ocasião de mostrar-se de posse da faculdade recentemente adquirida. A técnica da pintura impressionista, que extrai a imagem do caos das manchas de cor, seria, portanto um reflexo de experiências que se tornara familiares ao olho do habitante de uma cidade”. Benjamim (1983, p. 42).

desse tempo livre, e a tensão criada pelo desejo da classe dominante em preencher, de maneira saudável, o tempo livre dos trabalhadores.

Gradualmente aumenta-se o acesso à instrução nas diversas classes sociais, o que, juntamente com a expansão do tempo livre vai gerar conseqüências de grande impacto no consumo de bens culturais. No que diz respeito aos espaços de lazer nesse contexto, observa-se que:

Em termos de lazer, a estrutura urbana, opõe, de fato, a cidade e o subúrbio, ou se preferirmos, o ambiente urbano e a residência urbana. O que é característico do centro é menos este ou aquele tipo de espetáculo, de museu ou de paisagem, do que a possibilidade de imprevisto, a escolha de consumo, a variedade da vida social. O centro urbano torna-se então a zona de resíduo do “funcional”, contrapartida obrigatória (e também funcional) da especialização espacial das atividades e da residência. (CASTTELLS, 1983, p. 284).

Casttells destaca aqui a problemática já exposta, descreve a situação do subúrbio, espaço para onde se expande à moradia dos trabalhadores, na estrutura de nossas cidades. E acrescenta que a localização dessa massa urbana dificulta o acesso aos diversos bens culturais. A preocupação na estrutura de cidade que se configura a partir da modernidade é com a recuperação da força de trabalho e não a formação cultural das diversas classes sociais. Essa fragmentação no espaço cotidiano levou estudiosos a discutirem “o direito à cidade”¹² e a questionarem essa fragmentação funcional em sua totalidade - uma vez que o espaço de moradia se separa do espaço do poder, do lazer e da cultura, elevando a moradia como função humana e social detentora, ela mesma, de sentidos e significados importantes, justifica-se dessa maneira a expulsão dos pobres e proletários para as periferias.

A partir da modernidade, o acesso aos bens culturais consolida-se ainda mais como objeto de status de algumas classes em detrimento de outras; fato que também pode ter influenciado na distribuição dos equipamentos culturais e artísticos na cidade como a conhecemos hoje. Segundo Arendt (1997), é nesse período que a burguesia crescente busca ter acesso às artes ditas eruditas e à cultura, como

¹² LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Documentos, 1969.

objeto de afirmação social, perante uma aristocracia que lhe fazia severas críticas pelo gosto de amontoar dinheiro sem ter, no entanto, valores culturais refinados.

Com o aumento do tempo livre, as massas trabalhadoras passam a demandar também o acesso aos bens culturais, que muitas vezes fora traduzido pela busca de simples diversão:

De fato, se no século XX os filistinismo da classe média em ascensão fez da cultura um instrumento de mobilidade social - uma mercadoria social – iniciando a desvalorização dos valores, a sociedade de massas contemporânea levou este processo adiante ao consumir cultura na forma de diversão. A diversão, que é o que se consome nas horas livres entre o trabalho e o descanso, está ligada ao processo biológico vital, e, como processo biológico, o seu metabolismo consiste na alimentação de coisas. O risco deste processo reside no fato que a indústria de diversão está confrontada com apetites imensos e os processos vitais da sociedade de massas poderão vir a consumir todos os objetos culturais, deglutindo-os e destruindo-os. (ARENDETT, 1997 p. 12)

Nesse momento passa-se a formar um mercado consumidor especializado e uma massa que também demanda vivências culturais. Segundo Bourdieu (1996), esse processo culmina com o aparecimento de uma produção cultural com fins mercadológicos e algumas como reação contra esta, de uma produção de obras ‘puras’ e destinadas à apropriação simbólica.

Esses dois campos se configuram com suas próprias linguagens e regras internas. Nos dias de hoje, o campo de distribuição de bens culturais ainda conserva em sua configuração a herança dessas características. Observa-se a partir de então um crescente empobrecimento da experiência da vida cotidiana, para grande parcela das populações, devido à restrição ao acesso dos bens culturais, quer seja, pela maneira como esses equipamentos se organizam nas cidades ou pela falta de preparo necessário ao acesso às diversas linguagens artísticas, como também por questões econômicas.

Refletindo sobre esses fatores, Melo (2005) pontua que poucos têm acesso às conquistas do avanço tecnológico e de ofertas culturais, e a grande maioria se

encontra cada vez mais distante dessas vantagens. Em função dessa organização social, os benefícios acabam tendo valor de capital cultural, “algo que colabora para a construção e manutenção da diferença social” (MELO 2005, p.15).

Ainda segundo o autor citado, observa-se o esvaziamento do espaço urbano, e a hierarquização social, uma vez que, aquele que tem maior poder aquisitivo acessa uma série de oportunidades, “incorporando um capital cultural que os diferencia do grande conjunto da população. Isto é, podemos perceber que desigualdade econômica tem relação direta com desigualdade cultural” (p. 20).

Deve-se ter em mente que, mesmo que se superem os entraves na distribuição dos bens culturais, segundo Marcellino (2006), o acesso aos espaços destinados aos interesses culturais artísticos e intelectuais ainda será restrito à maioria da população, pois estes são vistos como inacessíveis pelas pessoas em geral, porque o entrave principal é exatamente o ar de “santuário” no qual tais locais estão envoltos nas idéias do senso comum.

Refletindo sobre essa problemática, se o lazer ainda é privilégio para poucos, um possível caminho de possibilitar o acesso seria a democratização dos espaços, não só pela construção de equipamentos específicos, mas também através da conservação dos que já existem, como pela a sua divulgação e “dessacralização” (MARCELLINO, 2006).

Interessante também pensar no investimento em ações pedagógicas que se aprofundem na dimensão da educação estética na qual se permita o diálogo entre um público maior com diversas obras, linguagens e espaços específicos. Corroborando com esse pensamento, Melo (2005) propõe que, para que se compreenda a questão do acesso aos bens culturais, há que se considerar três dimensões articuladamente: a presença e existência do equipamento preferencialmente próximo à região onde os habitantes residem; o aspecto econômico que engloba desde o preço de entrada aos gastos necessários ao acesso; e a disposição das pessoas para acessar esses espaços. Vê-se que, tem relação com essa terceira ação do trabalho pedagógico.

A razão de muitos entraves na distribuição de bens culturais é histórica e na realidade brasileira, mescla-se com a herança de um passado recente, marcado pelo colonialismo, no qual desenvolveu-se uma noção de memória cultural em sentido restrito, ligado à idéia de que o patrimônio é algo exclusivamente voltado à preservação de bens móveis e imóveis que tivessem valor arqueológico, etnográfico e artístico.

Marcellino (2006) destaca que esse conceito de patrimônio, algo que tem relação com a questão do acesso aos museus e galerias de arte, está sendo ampliado e que, estudiosos em congressos e seminários têm repensado o que seria a memória cultural e como lidar com sua divulgação e preservação.

Para esse autor, a participação comunitária é fundamental para a valorização e preservação dos acervos e também para a revitalização urbana. E sabe-se que, os espaços preservados e revitalizados contribuem para uma vivência mais enriquecedora da cidade; e locais revitalizados podem manter ou reforçar seu potencial para o turismo.

Apesar de se reconhecer as vantagens da participação comunitária em relação a preservação dos espaços culturais das cidades, não se pode perder de vista que o acesso a estes é ainda diferenciado e há muito que se fazer, especialmente em uma configuração de país periférico como o nosso, marcado pela injustiça social.

Melo (2005) reflete sobre a possibilidade de se pensar em uma cidade que se apresente como espaço de construção democrática, um espaço de encontro, oportunidades, lembrando a discussão inicial do sentido fundamental da cidade pré-capitalista: (espaço privilegiado da festa, do poder e do excedente coletivo), local de trocas culturais que se transformou em espaço de reposição da força de trabalho:

Isso significa dizer que, como nunca, na história da humanidade, as cidades parecem ser concebidas a serviço do capital econômico, da lógica de consumo fácil, do entretenimento que se organiza como simples passar do tempo, como mercadorias e estratégias de negócios; deveríamos pensar uma cidade que fosse síntese dos

desejos e das ações concretas de todos os cidadãos, e não somente de uma parte de privilegiados. (MELO, 2005 p.25)

Portanto é de vital importância que o cidadão tenha consciência sobre seu direito à cidade, e as possibilidades do lazer nesse contexto. Para isso torna-se fundamental entender as características das instituições destinadas à preservação e divulgação das obras de arte no Brasil e no mundo. Para a compreensão do acesso aos espaços destinados especificamente à fruição das artes plásticas, é preciso estudar as particularidades da configuração do campo de produção e consumo das artes a partir da modernidade e que segundo Bourdieu (1996) é a lógica que impera até os dias atuais. É o que discutiremos no próximo item.

1.2 A configuração do campo da arte na modernidade

Dentre os pesquisadores que se esforçam para entender produção e divulgação artística, é importante destacar o estudo de Pierre Bourdieu (1996), que se dedicou a investigar as origens do campo de produção artística na Europa a partir do século XIX. As reflexões desenvolvidas por esse estudioso podem iluminar a questão da fruição das artes plásticas, o acesso às mesmas e configuração de sua distribuição nos dias de hoje.

Bourdieu (1996) observa que no campo literário do século XIX era possível aos escritores, dividirem-se basicamente entre partidários da “arte burguesa” - o nome dado à arte primordialmente comercial¹³; outros defendiam a arte “realista”¹⁴; e contra as duas, uma “dupla recusa”, a terceira posição, a “arte pela arte”. Esse jogo de forças é o ponto de partida para a concretização do campo da produção artística na Europa moderna.

¹³ Digno de nota é BOURDIEU (1996, p. 89): “A partir dos anos 1840 e, sobretudo, depois do golpe de Estado, o peso do dinheiro, que se exercer especialmente através da dependência com relação à imprensa, ela própria sujeita ao Estado e ao mercado, e a paixonite, encorajada pelos faustos do regime imperial, pelos prazeres e os divertimentos fáceis, em particular no teatro, favorecem a expansão da arte comercial, diretamente sujeita às expectativas do público”.

¹⁴ Para Bourdieu (1996) era herança da chamada Arte Social: “prolonga, transformando-a, a tradição da ‘arte social’ – para retomar, mais uma vez, os rótulos da época” (op. Cit, p. 89).

Os grupos de autores da arte comercial e os da arte social vão definindo certas características às suas produções como estilo, tipos de relação com o público e assim conquistando poder e espaço no campo das artes.

Bourdieu chama atenção para um terceiro grupo que surgia no campo de produção artística reivindicando “a arte pela arte”. Segundo ele, essa era uma posição ainda em construção, ou seja, os artistas que optavam reivindicar “arte pela arte” teriam a missão de revolucionar o campo, criar o próprio espaço. Se o campo da arte tal qual existia não os incluía, então haveria que se criar um campo novo, com novos padrões: “aqueles que pretendem ocupá-la não a podem fazer existir senão construindo o campo no qual poderia encontrar lugar, ou seja, revolucionando um mundo da arte que a exclui, de fato e de direito”. (p. 95).

Para atingir tal objetivo, esses artistas partidários da arte pela arte se colocavam contra uma e outra posição, buscando obedecer apenas às regras de sua própria arte e não as impostas pelo campo; que, de um lado a busca por lucros e atendimento aos desejos do mercado, por outro, uma arte com objetivos de educar a sociedade e ditar valores morais.

Essa dupla recusa vai se mostrar não só na produção artística, mas em todo estilo de vida dos artistas da nova forma que pretendem se afirmar e mudar o campo. Para eles, o comércio da arte, o sucesso e notoriedade conseguidos por agradar ao público burguês, ou a insistência de que a arte deve servir ao progresso e ter uma postura de “sacerdócio político” causava-lhes horror, desencanto e lhes conduzem a recusar ambas correntes.

Tal fenômeno, segundo Bourdieu (1996) vai criar o que ele chama de “mundo social às avessas”: como os artistas partidários da arte pela arte ansiavam libertar-se das demandas burguesas, a revolução simbólica que propõem acaba por lhes impor o desaparecimento do mercado. Ao afirmarem que uma obra de arte não tem preço, eles excluía-m-lhe o valor comercial e conseqüentemente não havia mesmo mercado para elas. Nesse momento chegam a radicalidade de afirmar que, já que não se

dirigiam ao grande público; era justo, portanto, que não fossem pagos por ele, e que se assim fosse deveriam mesmo morrer de fome.

À medida que a produção dos partidários desse grupo aumentava, dando-lhe conseqüente autonomia, o intervalo de tempo necessário para essas obras serem aceitas e se imporem ao público, também aumentava. Enquanto os artistas burgueses possuíam uma clientela imediata, os partidários da “arte pura” demoravam a construir sua carreira e serem reconhecidos pelo seu público. Certamente o sacrifício demandado era maior, no entanto, aumentava o valor simbólico da obra:

Talvez se tenha aí, para aqueles que o reclamam, um critério bastante indiscutível do valor de toda produção artística e, mais amplamente, intelectual, a saber, o investimento na obra que pode avaliar-se pelos custos em esforços, em sacrifícios de todo tipo e, definitivamente, em tempo, e que vai de par, por isso, com a independência em relação às forças e às sujeições que exercem do exterior do campo ou, pior, do interior, como as seduções da moda ou as pressões do conformismo ético ou lógico – por exemplo, com as problemáticas obrigatórias, os temas impostos, as formas de expressão aceitas etc. (BOURDIEU 1996, p. 104).

Pode-se observar no processo de luta pela autonomia do campo artístico exposto por Bourdieu, certa tensão entre a arte e o dinheiro. A revolução simbólica que se propunha extrapolava certamente a questão financeira. Mais do que isso, por romper com outras correntes, contestando as formas de pensamento em vigor, e pela originalidade absoluta que essa revolução permitia, o artista recebia como resposta a solidão, pois este foi além dos limites do pensável, (BOURDIEU, 1996). Esse processo conflituoso, não aniquilava o artista; pelo contrário o obrigava a se libertar de seu meio. Ao romper com o pensamento hegemônico, e se colocar contra cada corrente, ele precisava se produzir a si mesmo como criador, e o fato de ter que se posicionar contra várias forças ao mesmo tempo obrigava-o a ser original.

Ao comentar a essência da obra desses artistas de vanguarda, Bourdieu(1996) Desmistifica a idéia do artista detentor de um “dom”, que o tornaria superior aos outros e mais capaz tecnicamente, apresentando-o como “sujeito de sua própria criação”. Para ele, a análise sociológica permite que se compreenda e se consiga

diferenciar “as obras que são o produto de um meio e de um mercado daquelas que devem produzir seu mercado e podem mesmo contribuir para transformar seu meio” (p. 124), tudo isso graças ao trabalho do artista que através da objetivação do campo no qual está inserido consegue libertar-se dele.

Para Bourdieu (1996), a formalização de uma nova estética não consistia em apenas ditar como belo o que fosse excluído pela estética oficial. A real revolução estética, em seu entender, estava em afirmar o poder da arte de conseguir constituir esteticamente qualquer coisa, de poder transformar todos os temas ou assuntos em obra de arte. No caso da literatura, aplicando o que foi dito, seria o escritor obter do leitor, pela estratégia da escrita, o olhar intensificado que ele mesmo representara. E considera que em relação às artes plásticas, Manet o fazia representando um real que incomodava os expectadores acostumados com obras desprovidas da evocação que sua obra causava, gerando até certa indignação nos contemporâneos.

A invenção dessa nova estética pura está diretamente ligada à invenção de uma nova classe no meio artístico: “o grande artista profissional”. Segundo Bourdieu (1996), esses profissionais impunham a si um tipo de celibato, ou, dedicação total à sua arte, revolucionando o meio artístico, o que não poderia ser gerado pelos dominantes do campo que nada pretendiam mudar em uma lógica que os favorecia. Tais revoluções competiriam a esses “seres bastardos e inclassificáveis”, que muitas vezes se mostravam intolerantes com os comprometimentos vigentes e pressionavam os padrões sociais e estéticos de seu momento histórico.

Todo esse jogo de forças que se dava dentro do campo artístico, culminaria em uma “estrutura dualista”, sendo esta a origem de muitas disposições do campo que podemos ainda observar na contemporaneidade:

Á medida que o campo ganha em autonomia e impõe sua lógica própria, esses gêneros distinguem-se também, e cada vez mais nitidamente, em função do crédito propriamente simbólico que detêm e conferem e que tende a variar em razão inversa ao lucro econômico: o crédito atribuído a uma prática cultural tende a decrescer, com efeito, com o volume e, sobretudo com a dispersão social do público. (BOURDIEU 1996, p.135).

Essa era, portanto, a configuração do campo: quando mais desvinculada do lucro econômico imediato, maior o valor simbólico de uma obra, e também maior o tempo de se estabelecer e ser aceita entre o seu público específico.

Havia também uma progressiva diferenciação de gêneros dentro do campo: “opõe uma arte artista e espiritualista, cultivando o senso do mistério, e uma arte social e materialista, baseadas na ciência” Bourdieu (1996, p. 138) e desenvolve-se em cada um dos gêneros antagônicos, um setor com mais autonomia: uma vanguarda. Mas essa oposição entre esses subcampos perde a eficácia em favor da oposição crescente entre duas tendências presentes em ambos os gêneros:

O pólo da produção pura, em que os produtores tendem a ter como clientes apenas os outros produtores (que são também os concorrentes) e onde se encontram poetas, romancistas e homens de teatro dotados de propriedades de posição homólogas, mas comprometidos em relações que podem ser antagonistas; o polo da grande produção, subordinado às expectativas do grande público. (BOURDIEU, 1996:141)

Apesar do autor se firmar nos exemplos do campo literário e suas implicações editoriais, em todos os campos de produções artísticas as condições se mostram semelhantes. O campo a partir dessa oposição passa a organizar-se segundo princípios diferenciados: por um lado a produção pura, que visava atender a um mercado restrito; de outro, a grande produção para satisfazer as expectativas do grande público.

Pressões externas ao campo também causavam mudanças aos pólos citados. Uma delas, de impacto na produção e no fortalecimento de ambos os polos é a expansão da população escolarizada em todos os níveis. Tal acontecimento iria gerar o aumento de consumidores de arte em potencial e de pessoas interessadas em fazer parte do campo como produtores.

Conforme o estabelecimento do campo e sua considerável autonomia, surgiria também em seu seio novas personagens. Uma delas o intelectual - o artista que atua no campo político e intervém em nome da autonomia do campo e dos valores

específicos da sua produção cultural. A invenção do intelectual estaria ligada também a constituição de um corpo de profissionais que exerce efeitos, mesmo que indiretos, sobre a constituição do campo, (BOURDIEU, 1996).

Entre os pintores o processo de revolução e autonomização do campo foi semelhante a dos literatos. Os pintores, especialmente Manet, também precisaram travar lutas contra a academia para se estabelecerem com padrões estéticos próprios e diferentes maneiras de entender e representar o mundo.

Para Bourdieu (1996), Manet engendrou uma revolução que acabou por culminar com a abolição da possibilidade de referência a uma autoridade máxima que possa decidir tudo em matéria de arte: a Academia: “A contestação da Academia recoloca em andamento a história aparentemente acabada de uma produção artística encerrada no mundo fechado de possíveis predeterminados e abre à exploração um universo infinito de possíveis”. (p. 154).

Agindo assim, Manet contribuiu para a desconstrução de uma idéia corrente durante muito tempo entre os artistas, gestores da produção da arte e filósofos que discutiam a questão estética: a existência do gênio diferente das outras pessoas, quase que predestinado por possuir o dom artístico; Bourdieu (1996) entende que “o gênio” é construído socialmente em seu esforço por contestar ou se destacar em seu campo específico de produção.

Além disso, a abertura para esse universo infinito de possibilidades oferece oportunidade para inúmeras de perspectivas concorrentes.¹⁵ Essa nova visão do mundo criaria também a visão do “artista maldito”, um tipo de elemento central, o artista que abriria mão de tudo e se sacrificaria em nome da arte, por amor à própria arte. Tal postura dos pintores serviu como inspiração entre os literários, criando um fluxo de trocas entre os dois campos e a noção da “arte pela arte”. Essas trocas

¹⁵ O “salão dos recusados” que foi protagonizado em 1863 pelos quadros dos pintores impressionistas, foi organizado paralelamente ao salão oficial por Napoleão III que como forma de ironizar a obra de artistas como Manet e Cezzane abriu sua exposição para a população comum. Evento o qual o grande público visitou, inaugurando um novo pensamento sobre o belo e sobre o que seria a arte e para muitos a inauguração da pintura moderna.

consolidaram uma visão de arte e do artista no seio desse grupo, que, em seu entendimento era trabalho do artista:

Desenvolver livremente a invenção intelectual, ainda que ela deva chocar o gosto, as convenções e as regras, odiar e recusar acima de tudo aqueles que os pintores designam como “merceeiros”, “filisteus” ou “burgueses”, celebrar os prazeres do amor e santificar a arte, considerada como o segundo criador. Associando o elitismo e o antiutilitarismo, o artista zomba da moral convencional, da religião, dos deveres e das responsabilidades e despreza tudo que poderia evocar a idéia de um serviço que arte teria a prestar à sociedade. (BOURDIEU, 1996:156)

Tamanha foi a liberdade conquistada pelos artistas com essa ruptura - a independência de instituições e até mesmo o descompromisso de agradar ao público. Necessário reforçar a idéia de terror à burguesia e a busca de independência dos seus recursos. Para conseguir status perante a tradicional aristocracia, a burguesia buscava o consumo da arte. Essa busca de pertencimento social e prestígio era vista como que uma “heresia” aos valores considerados pelos artistas, uma contradição à idéia da “arte pela arte”, uma vez que se utilizando do acesso à arte para obtenção de destaque e prestígio social se invertia totalmente o ideal estabelecido.

Para Bourdieu a revolução proposta pelos artistas somente foi possível se considerar o encontro de processos independentes que aconteceram no campo e externamente. Os artistas recém chegados que se recusavam a entrar na lógica da reprodução dos valores instituídos pelos “antigos” e rompiam com a ordem instituída subvertendo-a e desacreditando suas ortodoxias. E por outro lado às revoluções políticas e sociais e o aparecimento de novas categorias de consumidores, que afinizando com os novos produtores (os revolucionários) garantiam seu sucesso.

O autor citado comenta que toda essa trajetória levaria a instauração do campo artístico, como mundo à parte, um universo com certa autonomia, que se caracteriza por uma economia diferente que teria a ver com a especificidade dos bens simbólicos com os quais se lida nesse campo. Todo esse processo de especialização ao seu final levou ao surgimento de uma produção destinada ao

mercado e como resposta a essa a produção de “obras puras” que se destinam àqueles que valorizam sua apropriação simbólica.

As duas correntes apresentam diferente ciclo de produção artística, as obras prontas a atender à demanda de consumo do grande público, têm ciclo curto. Os empreendimentos com ciclo de produção longo aceitam o risco de ainda não haver um mercado presente, são voltadas para o futuro.

O campo das galerias na Europa século XX, ilustra bem esse panorama. As galerias de venda que “expõem uma seleção relativamente eclética de pintores de épocas, escolas e idades muito diferentes (...) obras que, sendo mais acessíveis (...), podem encontrar compradores fora dos colecionadores profissionais e semiprofissionais”. (BOURDIEU, 1996, p.167). Por outro lado são as galerias de vanguarda, que marcam época na história da pintura, porque reúnem no momento certo uma “escola”, ou partido, ou estilo e trazem novas reflexões e padrões estéticos.

Assim como as obras artísticas dos diferentes pólos se afastam por ter diferentes ciclos de vida, pode-se observar também dois modos de envelhecimento, segundo o autor na sua teoria - as obras que demandam lucro imediato criam preocupações em torno do retorno do peso das despesas dispensadas em sua produção e o rendimento do capital, obrigando as sociedades produtoras a uma urgência na circulação desse capital. Por outro lado o produtor pequeno tem a possibilidade de conhecer o artista, ou autor pessoalmente e sua obra dando-lhes apoio para relativo reconhecimento da obra.

Ambos os subcampos estabeleceriam também relações com a imprensa, embora o segundo use de certas estratégias por não intentar comprometer sua autonomia e o seu valor propriamente artístico. Seria de interesse dessa corrente um diálogo com o sistema de ensino, que em médio prazo pode-lhe oferecer um “público convertido” (Bourdieu, 1996:169), pois, se a recepção dos produtos comerciais não depende tanto do nível de instrução dos receptores:

As obras de arte 'puras' são acessíveis apenas aos consumidores dotados da disposição e da competência que são a condição necessária de sua apreciação. Por conseguinte, os produtores-para-produtores dependem muito diretamente da instituição escolar (...) através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, reproduz continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas. (BOURDIEU, 1996:169)

A história dos instrumentos de produção das obras de arte é portanto complementada pela trajetória evolutiva dos instrumentos de percepção da arte, pois toda obra é elaborada duas vezes: por quem a concebe e cria e pela sociedade na qual está inserido o expectador.

A respeito dos diferentes ciclos de vida das obras nos subcampos de produção, acontece que, enquanto para uns, o objetivo principal seria o sucesso imediato, a consagração da obra e sua recepção pelo grande público, para os artistas do pólo oposto, o sucesso imediato teria algo de suspeito, arriscando o valor simbólico da obra ao compará-la com o imediatismo do consumo; como se a sensação de investimento a fundo perdido trouxesse à obra uma aura diferente.

Sobre isso Benjamim (1983) diz algo semelhante ao refletir que o que, se considera belo em um dado momento muitas vezes o é pelo peso de sua história e de todos os olhares que se puseram sobre uma obra "Na sua realidade histórica, o belo é um apelo a que atendem os que o admiraram anteriormente" (p. 48), um tipo de valorização que só se pode dar a uma obra com seu tempo de maturação no seio da sociedade.

Para Bourdieu (1996) o comércio da arte "pura" obedece a uma lógica de economia pré-capitalista, o empresário que se ocupa desse comércio tem sobre si um desafio, de garantir as concessões mínimas às necessidades econômicas, mas ao mesmo tempo sem submeter-se totalmente, o que o autor chama de "convicção desinteressada", ou seja, ter um espírito empreendedor que respeite o limite da "representação romântica do artista" sobre o que o autor conclui:

A ambigüidade profunda do universo da arte é o que faz com que, de um lado, recém-chegados desprovidos de capital possam impor-se no mercado valendo-se dos valores em nome dos quais os dominantes acumularam seu capital simbólico (...); e com que, de outro lado, apenas aqueles que sabem contar e compor com as sujeições 'econômicas' inscritas nessa economia denegada possa colher plenamente os lucros simbólicos e mesmo 'econômicos' de seus investimentos simbólicos. (BOURDIEU, 1996, p.171).

Um importante elemento para se pensar sobre a acumulação do capital simbólico e na postura dos recém chegados em se valerem dos valores já estabelecidos é entender a luta de forças contida em um campo. Há sempre uma disputa pelo monopólio de categorias de percepção, e em dado momento, devido à transitoriedade dos estilos no campo artístico (o que pode se observar através da história da arte) outros valores simbólicos acabam por se impor sobre os chamados "antigos". Bourdieu (1996) discorre sobre esse conceito ao falar de "Marcar época", ou seja, fazer existir outra possível posição em um universo onde já haviam posições estabelecidas. Introduzindo assim, diferença e produzindo tempo à frente, na vanguarda dessas disposições já cristalizadas.

O campo tradicionalmente é demarcado por diversas posições: segundo o autor localizáveis espacialmente nas galerias, instituições inúmeras, editoras, teatros, por nomes de artistas e escolas. Tal distribuição observável espacialmente tem em sua origem os gostos socialmente hierarquizados. Toda essa estrutura materializada, impressa no espaço, tem em sua base as forças estabelecidas no campo. Quando algo muda, se estabelece uma posição de vanguarda, todo o campo muda, todo sistema de distinções simbólicas sofre impacto. Dessa forma, esclarece o autor que, no modelo de hoje no qual podemos observar a unificação quase perfeita do campo artístico, cada vez que se "marca época" a introdução de uma nova posição desloca todas as outras anteriores existentes no campo, essa para ele é a lógica da mudança.

Outro aspecto importante a se entender a respeito do campo artístico seria o prestígio de tal ou qual artista ou obra dentro do campo: o que lhes garante a legitimidade? Seria o dom? Algo predestinado em um artista e não em outro? Para Bourdieu (1996, p. 193) esse é um tipo de "crença" produzida, e reproduzida

permanentemente: “illusio, adesão coletiva ao jogo que é a um só tempo causa e efeito da existência do jogo”.

Esse jogo que implementa o valor dos objetos culturais, a ideologia que confere à criação algo de carismático e dirige o olhar ao produtor da obra impedindo que se compreenda o processo social que gerou esse “criador” de forma que este pareça dotado do poder de “transubstanciação”. Nesse processo se ignora o contexto da fabricação de uma obra, dando-lhe o status mágico de “criação”, em outras palavras: a ideologia própria do campo de produção artística é que permite que se ignore o artista como produto do próprio campo, sua temporalidade e suas lutas, dando-lhe o título de gênio, aceito pela sociedade.

Portanto “o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista” (BOURDIEU, 1996, p. 259). Dessa maneira, se o valor simbólico da obra de arte é diretamente proporcional à sua consagração pelo seu público especializado, o objetivo da ciência das obras, além da própria produção material, é também a produção da crença em seu valor.

Todo campo está envolvido nesse processo, não apenas os artistas, mas as instituições que se relacionam com a valorização da obra: críticos, os historiadores da arte, os representantes de instituições (museus e galerias), instâncias políticas e acadêmicas entre outros. E também as instituições que se aplicam na “produção de produtores” – cursos de belas artes, educação artísticas, escolas de arte em geral, e “produção de consumidores” – professores, pais, instituições de ensino.

Portanto, quando se questiona o que faz uma obra de arte ser considerada como tal e não como um objeto qualquer, um utensílio; ou o que define o artista com tal título e não o de artesão. Ou por exemplo quando se reflete sobre o reconhecimento de um mictório como obra de arte devido à assinatura que recebe, remonta-se ao “fetiche do mestre de que falava Benjamim” (BOURDIEU, 1996, p. 324). Mais do que questionar e refletir é necessário entender o processo que gerou a celebridade de tal personagem.

Para Bourdieu(1996), tal milagre de “transubstanciação” tem sua gênese no processo histórico que foi descrito anteriormente gerador do universo artístico:

A análise de essência não faz mais que registrar o produto da análise que a própria história operou na objetividade através do processo de autonomização do campo e através da invenção progressiva dos agentes (artistas, críticos, historiógrafos, conservadores, conhecedores etc.), das técnicas e dos conceitos (gêneros, maneiras, épocas, estilos etc.) característicos desse universo. A ciência das obras só poderá libertar-se completamente da visão “essencialista” com a condição de levar a bom tempo uma análise histórica da gênese dessas personagens centrais do jogo artístico que são o artista e o conhecedor e das disposições que aplicam na produção e na recepção das obras de arte. Noções que se tornaram tão evidentes e tão banais quanto às de artista ou de “criador”, assim como as próprias palavras que as designam e as constituem, são o produto de um longo trabalho histórico. (BOURDIEU, 1996, p. 325.)

Em seu esforço por desvendar o campo de produção artística, o autor questiona a ideologia profissional, datada do século XIX, responsável pela noção moderna do artista como “criador” incriado, mostrando que tal personagem é também produto de construção histórico-social. Portanto construção de uma conjunção das “condições econômicas e sociais da constituição progressiva de um campo artístico capaz de fundar a crença nos poderes quase mágicos que são reconhecidos no artista” (Bourdieu, 1996, p. 326). Assim como é também fomentador de pontos de vista dos críticos e construtor de subjetividades capazes de decifrar as diversas linguagens artísticas.

A intenção do autor estudado não é “exorcizar o fetiche do nome do mestre”, mas ao expor as questões do campo artístico e descrever o conjunto de mecanismos sociais que o gerou, ajudar a entendê-lo melhor e explicar que é o universo artístico instituído, que produz e reproduz, incessantemente o valor da obra de arte.

Seu estudo leva à compreensão da autonomia do artista e do campo de produção artística através da emergência das instituições específicas necessárias ao funcionamento da “economia dos bens culturais”.

Shusterman (1998) também discute a questão do campo institucionalizado e valorização que se atribui à obra de arte. Para ele é problemático atribuir a avaliação da arte exclusivamente ao seu próprio campo de produção:

Confinar toda questão de valor ao julgamento interior da prática do meio artístico priva essa prática de uma crítica através de uma perspectiva normativa mais ampla, que poderia guiar sua reconstrução caso ela se perdesse e se tornasse estranha à vida e às alegrias da maioria das pessoas. (p.36)

Para o autor, o maior perigo da autonomização do campo da arte é exatamente contribuir para que a arte seja difundida e/ou apreciada através de valores impostos por condições históricas, sociais, e políticas dominantes e até mesmo questionáveis. E a arte sendo vista por um único prisma; o de um campo hermeticamente fechado, corre o risco de se tornar estranha à vida em sociedade.

Por outro lado, é também questionável a valorização da arte por algo que lhe esteja radicalmente exterior, pois isso fomentaria uma visão funcionalista da arte na qual ela se justifica por outros fins alheios a ela mesma:

Apreciar a arte como 'mero' instrumento a serviço de algum outro fim, seja o conhecimento, a moralidade, o equilíbrio psicológico ou a grandeza cultural, equivale a reproduzir a mesma lógica castradora que a desfavoreceu, submetendo-a a outras práticas culturais (...). (SHUSTERMAN,1998, p. 36)

Para Shusterman (1998), o caminho mais adequado para a vivência e contato com a obra de arte seria a “experiência estética” argumentando que nesse contexto se entende a arte como um fim em si mesma: o valor culturalmente impresso em nossos sentidos e imaginação é que fornece à arte justificativa irrefutável e ainda que inexprimível. Segundo (PANOFSKY,1976, p.30) A experiência estética é em essência a apreciação de uma obra de arte, “a obra de arte tem sempre significação estética (não confundir com calor estético): quer sirva ou não a um fim prático e quer seja boa ou má, o tipo de experiência que ela requer é sempre estético. E para Duarte Jr. (1991) tal experiência se dá pela “nossa (humana) experiência em face de determinados objetos que percebemos e sentimos como belos.” (p.9).

Ao localizar o valor da arte na experiência individual e não na “coisificação” e o fetichismo que “importunam a cena artística hoje em dia” (p. 37) o autor propõe encaminhamentos para democratização da cultura. Se a experiência estética não está confinada nos limites definidos historicamente pela prática da arte, ela não está sujeita ao controle exclusivo de quem lhe domina o campo de produção, servindo dessa forma como um ponto de contato com outros elementos, em parte externos ao campo, tornando-se mais acessível ao público em geral.

1.3 A relação entre o público e obras de arte

Na tentativa de entender a experiência estética e sua intensidade em diferentes grupos sociais, Bourdieu (2003) desenvolveu na Europa uma pesquisa sobre o gosto pela arte, investigando através de pesquisa quantitativa e profunda análise de dados, os principais museus de arte do continente. Para tal ele se baseou em estudos empíricos da visita aos museus de arte com o intuito de desvendar o “amor pela arte”. Os dados do seu universo de pesquisa estatísticos lhe revelaram “que o acesso às obras culturais é privilégio da classe culta” (p.69). Ele discorre que esse privilégio está diretamente ligado à instrução, apesar de que no cotidiano isso se configura como um privilégio velado, pois no caso Europeu, ao se pensar em barreiras econômicas percebe-se que os preços dos museus não seriam o principal impedimento para a visita.

A idéia que fica patente no senso comum é de que as pessoas simplesmente escolhem não buscar espaços destinados à fruição de obras de arte por não quererem, por questão de gosto. A discussão sobre a gênese da “necessidade cultural” é importante, e a retomaremos a frente, para no momento voltarmos a discutir mais alguns detalhes da configuração do campo da produção artística.

Bourdieu (2003) questiona a representação comum de que a “graça da visão artística” seja um dom reservado a poucos, como se ofertada aristocraticamente aos “eleitos”, enquanto muitos outros são condenados ao título de “pobres de espírito”.

Tal representação é a gênese do tratamento que se dá aos espaços destinados a contemplação das obras de arte como, o que se pode observar por exemplo, no profundo silêncio e circunspeção exigidos e impostos aos visitantes de museus e galerias.

Perante a situação exposta, Bourdieu(2003) que se “não existe nenhum ensino racional para o que não se pode aprender, será possível fazer outra coisa senão criar as condições favoráveis para que despertem as virtualidades adormecidas em algumas pessoas?” (p. 18). Tal provocação vai além da idéia consolidada de que para alguém acessar as obras de arte seja necessário apenas um simples dom, com o qual se nasce. Entretanto depende das condições e do conhecimento de regras sociais que dominam os espaços e os grupos que os freqüentam.

O autor se propõe então a buscar a gênese das predisposições para julgamento e consumo de obras espaços artísticos propondo-se a pesquisá-las entre as características sociais, culturais dos visitantes de museus de arte. Primeiramente ele destaca as posturas contraditórias das instituições perante o perfil de seus visitantes e o que os levam a visitar tais espaços: alguns não vêem utilidade em buscar a gênese do problema do acesso as artes nas características sociais e culturais e de seus freqüentadores, outros consideram tal empreitada muito complicada para lidarem em sua prática, e ainda outros consideram tal investigação impossível.

Bourdieu (2003) então discute as varias teorias que depositam na obra de arte o poder de persuasão tal que bastaria que se colocassem os indivíduos diante delas para compreendê-las em seu sentido profundo. Teorias tais que defendem que uma cultura da imagem tal como é a nossa certamente conta com homens dotados aprioristicamente da “cultura necessária para decifrar a obra pictural” (p. 20). Entretanto o autor observa que:

Em definitivo os antigos e os modernos estão de acordo para abandonar, completamente, as possibilidades de salvação cultural aos acasos insondáveis da graça ou, melhor ainda, ao arbítrio dos “dons”. Como se aqueles que falam de cultura, para si mesmos e para os outros, ou seja, os homens cultos, só pudessem pensar a salvação cultural segundo a lógica da predestinação; como se, por

terem sido adquiridas, suas virtudes se encontrassem desvalorizadas. (BOURDIEU, 2003, p. 20)

Partindo disso, ele procura entender a gênese da “necessidade cultural”, desconstruindo o mito de que a emoção estética seria inata. Sua análise das relações empiricamente constatadas entre a frequência dos museus e características econômicas, sociais e escolares dos visitantes pretendeu responder a questões relacionadas a essa problemática entendendo quais fatores favorecem a frequência aos museus e a importância de cada variável.

Uma de suas primeiras constatações é que a frequência dos museus, no recorte estabelecido em seu estudo, era diretamente proporcional ao nível de instrução dos visitantes, sendo assim um estilo de vida quase exclusivo das classes consideradas cultas. Além disso, em seu conjunto, o público dos museus na Europa poderia ser considerado jovem (entre quinze e vinte e quatro anos), que pode ser relacionado aos anos de frequência da escola.

Baseando-se na observação de que a idade média dos visitantes crescia à medida que se subia a hierarquia social, o autor conclui que o efeito da ação escolar sobre o visitante dura mais de acordo com o nível de escolaridade atingido. Dessa forma observa-se que a ação da instituição “escola” seria exercida de maneira mais prolongada, ou seja, o conhecimento construído formalmente se sedimenta lentamente através do contato frequente e contínuo com as diversas obras de arte nas diversas etapas dentro das instituições de ensino.

Na avaliação de Bourdieu (2003), o preço de entrada dos museus é quase irrelevante para o público Europeu, entretanto a influência da renda familiar é questionada como fator interferente na busca de vivências culturais tais como visita aos espaços de arte. A escolha dessas vivências inclui despesas como transporte, alimentação entre outras.

No caso da realidade brasileira, se faz necessário considerar até mesmo o preço das entradas como elemento dificultador da visita. A distribuição de renda per

capta em países de terceiro mundo ocorre de maneira diferente da realidade Européia. Além disso, a distribuição dos equipamentos culturais nas cidades brasileiras, na maioria das vezes, privilegia as regiões mais abastadas, onerando ainda mais as despesas de transporte para quem mora em regiões menos favorecidas economicamente.

O autor considera que seria ingênuo pensar que a mera diminuição dos preços dos ingressos aumentaria visitas aos espaços destinados à arte: “o lazer das classes populares encontra-se submetido, mais estreitamente, aos ritmos coletivos” (BOURDIEU, 2003, p.44). Perante a observação dos dados de visitação semanal e a constatação de que o maior contingente das classes populares se dá aos finais de semana ele conclui que geralmente nesse período é mais comum visitas de famílias a museus. Números que decrescem com a ascensão na escala social, mostrando que tais programas familiares são característicos do lazer das classes menos favorecidas economicamente.

Bourdieu (2003) ainda problematiza e acrescenta à essa questão, a influência do que ele chama “habitat”. Para ele, essa categoria não pode ser analisada de maneira isolada, pois faz parte de todo um contexto e está intimamente ligado à categoria sócio-profissional: “Tudo parece indicar, de fato, que as desigualdades culturais associadas à residência estão ligadas às desigualdades de nível de instrução e de situação social. (p.44). colocação que evoca a discussão inicial sobre a cidade moderna marcada pelas segregações, contradições e interesses do sistema capitalista vigente, impresso no espaço urbano, que nem sempre privilegia o acesso igualitário aos bens culturais.

No decurso de sua discussão sobre a instrução dos visitantes de museu, Bourdieu (2003) observa que o maior índice de visitas compõe-se de pessoas com maior instrução. Ele levanta também a hipótese da atividade turística como proporcionadora de contato de pessoas de nível de instrução mais baixo com as instituições museológicas.

Para ele, o turismo pode exercer influência diferencial, pois ao proporcionar um primeiro contato com a experiência estética, pode “determinar conversões duradouras” (BOURDIEU, 2003, 49). No entanto problematiza que o turismo também é atividade dependente da instrução, profissão e renda, portanto o estilo de turismo e atividades culturais envolvidas na viagem são influenciadas pelo montante de tempo livre e local visitado. Ele afirma que o turismo cultural, modalidade mais dependente da instrução do que as outras modalidades do Turismo, se caracteriza como possibilidade de se atualizar culturalmente.

De qualquer forma, para o autor a atividade turística por si só não é capaz de “compensar a ausência de formação artística ou intelectual” (p. 51). Ele ainda conclui que a influência exercida pelo deslocamento turístico é limitada, especialmente por causa da sazonalidade do fenômeno. Segundo Bourdieu (2003), o turismo pode facilitar as ocasiões de conhecimento de museus e visitas, mas não é capaz de determinar a prática cultural como hábito.

Por outro lado, Vasconcelos (2006) problematiza que o museu pode auxiliar no fortalecimento de identidades culturais, promovendo integração de povos e valores como respeito às diferenças. Fundamental então, segundo ele, o diálogo do Turismo com instituições museológicas:

O museu deve participar, com suas comunidades e operadoras de turismo, do planejamento e definição de objetivos, conteúdos, gestão e formas de promoção, buscando integrar-se aos circuitos do turismo cultural. Obviamente, tal aproximação deve sempre levar em conta o saudável aproveitamento do potencial dessas instituições na perspectiva de uma atuação que venha ao encontro do principal papel já referido do museu: a questão da preservação de suas referências patrimoniais” (p. 43)

Para isso seria necessário um diálogo entre o profissional do Turismo e do museu, estudando e ajudando a definir o tratamento do patrimônio juntamente às comunidades, planejando maneiras de preservar democratizando e não afastando a instituição da sociedade, ou incluindo-as nos programas por interesses meramente comerciais, desconsiderando a sua dimensão de espaço educativo e de lazer.

Para alguns turistas a visita aos museus tem o peso de obrigação, o que ele chama “imperativo cultural”. O cumprimento desses “deveres” é de extrema importância para quem quer fazer parte do mundo culto – e nesse aspecto é difícil mensurar a visita ao museu, pois:

A visita habitual a um museu sempre acessível a todos escapa aos ritmos e controles coletivos e nada fica devendo às pressões difusas que impõem a participação (enquanto presença e representação) nas cerimônias coletivas, é um verdadeiro programa práticas obrigatórias, que, por ocasião dos deslocamentos turísticos, é invocada por aqueles que têm ambições culturais mais consistentes, ou seja, aqueles que pertencem ou aspiram a fazer parte do mundo culto: este programa recebe uma força de coerção – pelo menos, em parte – das normas difusas, definidas e evocadas pelos grupos de referência, amigos ou companheiros de trabalho aos quais serão relatadas as férias e, também, pelo manuais turísticos da arte de viver. (BOURDIEU, 2003, p. 51)

O autor discute esses imperativos culturais, que só constroem a quem entende o pertencimento ao mundo culto. Segundo ele, apenas a atividade turística não seria suficiente para fomentar tal sensação de pertencimento a esse universo. Para Bourdieu (2003), a postura de obrigação da classe culta, e o comportamento contrário da classe popular, obedecem a coerção de seu próprio meio social, assim como “a boa vontade cultural das classes médias é um efeito da ascensão social, ao mesmo tempo em que uma dimensão essencial da aspiração aos direitos (e aos deveres) da burguesia.” (p.53)

O autor problematiza que as aspirações de acesso à cultura erudita estão geralmente ligadas a mudanças sociais e econômicas. Investigando a gênese do fenômeno, o estudioso constata que nenhuma das variáveis de sua pesquisa tem tanto peso na frequência dos museus de arte quanto à relação com o nível de instrução.

Apesar de positivada a relação entre esse fator e a visita, o autor considera que a educação escolar só alcança real eficácia nesse campo, quando aplicada sobre indivíduos que através da educação familiar são previamente dotados de familiaridade com o mundo da arte.

Dessa maneira, a educação escolar, que geralmente é desigual nas diversas sociedades por ser exercida sobre indivíduos formação familiar diversa, tende a multiplicar na realidade dos países pesquisados as desigualdades já existentes no acesso à cultura. Importante frisar que na realidade brasileira também há desigualdade de acesso, e provavelmente ainda mais acentuada devido às grandes desigualdades sociais presente no cotidiano dos países periféricos.

Avançando na sua discussão sobre a disposição culta, Bourdieu (2003) procura desmistificar a representação de que ela seja característica inata de alguns, afirmando que:

A estatística revela que o acesso às obras culturais é privilégio da classe culta, no entanto, tal privilégio exige a aparência da legitimidade. Com efeito, neste aspecto, são excluídos apenas aqueles que se excluem. Considerando que nada é mais acessível do que os museus e que os obstáculos econômicos – cuja ação é evidente em outras áreas – têm, aqui, pouca importância, parece que há motivos para invocar a desigualdade natural das “necessidades culturais”. (p.69)

Tal argumento é frágil segundo o estudioso, uma vez que se o acesso é irrestrito, porque então não se concretiza em fatos e dados? Para ele o cerne da questão não são os objetos culturais, o pano de fundo de tal problemática seria a “necessidade cultural” em si, que é um produto da educação em sociedade. Diferindo das necessidades básicas que são instintivas.

Seguindo o raciocínio exposto, todos os ritmos e condutas de visita aos espaços de arte estão ligados à necessidade cultural. Esta, que por sua vez está condicionada à exposição continuada do indivíduo às diversas linguagens artísticas e acesso a seus significados propostos pela educação da escola e pela educação proporcionada pelo ambiente familiar. Na pesquisa de Bourdieu (2003), isso pode ser observado através da associação das visitas e comportamento dos visitantes à instrução passível de avaliação: diplomas e duração da escolaridade.

O autor afirma que a obra de arte só existe como bem simbólico para quem tem os meios de decifrá-la, o que ele chama de ‘competência artística’: conhecimento prévio

das classificações, indicações estilísticas e outras possibilidades de representação que constituem o universo artístico.

Para Bourdieu (2003), o código artístico com todo seu universo de símbolos e significações assume caráter de instituição social, como “conjunto de instrumentos de percepção que constitui o modo de apropriação dos bens artísticos” (p.75), em cada época da humanidade essa instituição teve sua própria classificação.

Assim como é importante entender a configuração e autonomização do campo artístico, é de fundamental relevo entender como as sociedades e épocas lêem suas obras de arte e constroem os instrumentos de percepção que realiza tal leitura. Entretanto, é importante lembrar, como foi dito na discussão sobre a autonomização do campo das artes, que o código de leitura da obra por parte da sociedade é defasado em relação à velocidade de transformação dos modos de produção artística (a vanguarda), de sorte que em cada época há que se desenvolver novos aparatos de percepção perante o novo que é produzido.

Retomando o peso da variável “educação” sobre a frequência dos museus de arte, para Bourdieu (2003) aquele que não recebeu da família ou da escola os instrumentos para acessar uma obra de arte:

Está condenado a uma percepção da obra de arte que toma empréstimo suas categorias à experiência cotidiana e termina no simples reconhecimento do objeto representado: com efeito, o espectador desarmado não pode ver outra coisa senão as significações primárias que não caracterizam em nada o estilo da obra de arte, além de estar condenado a recorrer, na melhor das hipóteses, a ‘conceitos demonstrativos’ que, de acordo com a observação de Panofsky, limitam-se a apreender e a designar as propriedades sensíveis da obra (...) ou a experiência emocional (...) suscitada por essas propriedades. (p. 79)

Cabe aqui problematizar o tom de fatalidade imposto pelo autor, como se a detenção de erudição fosse único caminho que permite acesso às artes ou se houvesse uma maneira ideal e correta de se interpretar uma obra.

Torna-se ainda mais complexo analisar a realidade dos países com formação escolar deficiente no campo das artes, pois as pessoas estariam perpetuamente excluídas de tal acesso.

Um caminho a se pensar seria a possibilidade de partir da experiência emocional - observação de propriedades de apreensão sensível das obras - para ações de educação estética.

Outros autores como Shusterman (1998) vêem a experiência estética como ponto de partida para adentrar-se na linguagem do campo da arte. Para ele:

A experiência estética não está confinada nos limites restritos da prática artística historicamente definida e não é sujeita, portanto, ao controle exclusivo daqueles que dominam essa prática e determinam seus objetivos internos. Ela pode então, servir como uma pedra de toque relativamente independente, ainda que não inteiramente externa para criticar e melhorar a prática artística, especialmente quando a intenção é reorientá-la no sentido de permitir uma experiência estética mais rica e freqüentemente para um maior número de pessoas. (p.38)

Dessa forma, o autor joga uma nova luz sobre a questão, validando a experiência individual perante as obras. Ele ainda contra argumenta uma postura teórica comum no campo das artes: de que a experiência estética demanda uma prática anterior, e que não é possível tal experiência sem prática artística propriamente dita.

Shusterman (1998) considera que toda experiência estética depende de uma experiência anterior, “mas não necessariamente a prática artística historicamente definida e classificada”. (p.38), abrindo assim a possibilidade de fruição das artes pelos “não especialistas”.

Gonçalves (2004) considera que a exposição de arte é um acontecimento antes de tudo social além de estético; e que a vivência do efeito estético teria o poder de promover aproximação das pessoas com um conhecimento sensível da realidade, justificando a importância do acesso a esses espaços por parte da sociedade.

Bourdieu (2003) explica que a questão do relacionamento expectador/obra se dá em diferentes níveis, e os sujeitos menos cultos não teriam os elementos suficientes para maior aprofundamento, porém a obra de arte, como qualquer objeto cultural pode fornecer diferentes possibilidades de significação de acordo com as capacidades inerentes do expectador. Segundo o autor, os indivíduos que não são dotados da possibilidade de apreensão erudita das obras se vêem obrigados a importar categorias e valores para decifrar as obras.

Compreende-se, portanto, que a estética limita-se a ser, salvo exceção, uma dimensão da ética (ou melhor ainda, do ethos) de classe. Para “saborear”, ou seja, “apreender as diferenças e apreciar” as obras apresentadas, e para justificar o valor que lhes atribui o visitante pouco culto só pode invocar a qualidade e a quantidade do trabalho. (p. 82)

Para Bourdieu (2003) a problemática do acesso aos bens culturais tem raízes profundas e a solução não é simples. Ele relata em sua pesquisa, que pessoas desprovidas de cultura erudita que visitam esporadicamente os museus, não necessariamente se tornam preparadas para mais visitas. E ainda para muitos entrevistados em sua pesquisa, a falta de quaisquer indicações e explicações das obras é expressão patente da intenção de se excluir os “não iniciados” ou no mínimo intenção comercial para favorecer a venda de catálogos especializados com informações sobre as obras de arte expostas:

De fato, flechas, tabuletas, guias, conferencistas ou recepcionistas não conseguiriam substituir verdadeiramente a falta de formação escolar, mas proclamariam, por sua simples existência, o direito de ignorar, o direito de estar presente como ignorante, o direito dos ignorantes estarem presentes; contribuiriam para minimizar o sentimento de inacessibilidade da obra e de indignidade do espectador. (p. 84)

Devido à conjectura observada, os visitantes de classes menos favorecidas geralmente se sentem constrangidos até mesmo a adquirir material que lhes oriente à visita a museus e galerias ou de pedir ajuda aos monitores nesses ambientes com “ares de sagrados”. Na maioria das vezes querem passar despercebidos e não chamar atenção por quaisquer incongruências. Portanto observa-se um impasse: nos museus europeus, enquanto os usuários de museu ditos cultos repugnam

formas “escolares” de ajuda, os visitantes populares consideram que quanto mais explicações houvesse, melhor seria.

Bourdieu (2003) questiona se é lícito se fazer uma relação direta entre instrução escolar e a prática cultural. Ele comenta que na França essa influência é notória, pois o ensino das artes nas escolas deste país é desvalorizado dentro de uma hierarquia que domina o sistema de ensino. Nas escolas brasileiras traços semelhantes podem ser observados. O peso do pensamento capitalista sobre a educação dão às disciplinas consideradas fundamentais para formação profissional no futuro um maior espaço nos planejamentos escolares e propostas político pedagógicas.

Por outro lado, as outras disciplinas muitas vezes ligadas cultura e suas manifestações são em parte negligenciadas. As visitas a museus e exposições de arte, quando acontecem, são trabalhadas com objetivos exclusivamente conteudistas: cobra-se trabalhos, relatórios e a experiência de fruição da obra de arte se torna uma obrigação, ou seja, na memória das pessoas e no senso comum, visitar esses espaços tem apenas o objetivo de aprendizado, é vivência exclusiva dos tempos de escola e não possibilidade de prazer, contemplação e experiência estética. Muitas vezes, na vida adulta, esses locais não são lembrados como espaços de lazer.

Apesar de tudo, para Bourdieu (2003) é papel da escola promover o contato com as artes ditas eruditas:

Mesmo que a instituição escolar reserve apenas um espaço restrito para o ensino propriamente artístico, mesmo que, portanto, não forneça nem uma incitação específica à prática cultural, nem um corpo de conceitos especificamente adequados às obras de arte plástica, ela tende, por um lado a inspirar certa familiaridade - constitutiva do sentimento de pertencer ao mundo culto - com o universo da arte em que nos sentimos perfeitamente à vontade e em perfeita harmonia com o autor na qualidade de destinatários titulares de obras que não se revelam a qualquer pessoa. (p. 100)

Tal sentimento poderia ser um ponto de partida para a educação das sensibilidades objetivando formar uma visão mais crítica das obras e a proposta de fruição das

mesmas no tempo de lazer. Para Bourdieu a escola poderia ser um meio de subversão da ordem promovida pela ideologia de que poucos podem ter acesso à cultura erudita. Ele acredita que se desde os anos iniciais as pessoas tivessem contato continuado com as obras, e se formasse grande contingente de pessoas competentes e providas dos esquemas de percepção necessários, mesmo sob o risco de produzi-los em serie, poderia se causar no mínimo escândalo entre os que monopolizam a distinção culta. Para ele a escola:

Poderia compensar (pelo menos parcialmente) a desvantagem inicial daqueles que, em seu meio familiar, não encontram a incitação à prática cultural, nem a familiaridade com as obras, pressuposta por todo discurso pedagógico sobre as obras, com a condição somente de que ela utilize todos os meios disponíveis para quebrar o encadeamento circular de processos cumulativos ao qual está condenada qualquer ação de educação cultural. (BOURDIEU, 2003, p. 108)

Concluindo, para o autor, a sociologia estabelece que a apreensão adequada das obras culturais demanda o domínio da linguagem específica para tal decifração. Entretanto, no caso das obras eruditas, o domínio dessas linguagens não se adquire completamente pelas simples experiências cotidianas, mas por treino metódico no meio escolar que transmite os códigos genéricos e específicos da obra, assim como da cultura transmitida pelas famílias.

Portanto, cria-se uma espécie de círculo, no qual o capital cultural leva ao capital cultural. Nesse contexto parece complicado mudar a situação, mas apesar disso se faz necessário pensar alternativas possíveis de subversão de tal ordem. Seja no ambiente escolar, seja através de políticas democráticas de difusão e democratização da cultura ou por projetos de intervenção no âmbito da cultura que, se não suprem a lacuna deixada pela escola e família, pelo menos incitam a possibilidade de busca do conhecimento pelos indivíduos e favorecem o exercício de direito ao patrimônio cultural, dito universal.

Sobre as leis de difusão cultural, ou seja, a divulgação que os espaços de arte fazem para o grande público, Bourdieu (2003) comenta que elas obedecem a regras específicas e lhes destaca uma característica fundamental: apesar de pessoas

diferentes interpretarem mensagens de maneira particular, a mesma publicidade é usada para todos os estratos sociais, indiscriminadamente:

Assim, sempre que uma mensagem única é proposta a uma sociedade diferenciada, ela é objeto de uma recepção quantitativa e qualitativamente diversificada: sua legibilidade e eficácia são tanto mais fortes, quanto mais diretamente corresponderem às expectativas, implícitas ou explícitas, que os receptores ficam devendo à sua educação e que a pressão difusa do grupo de referência alimenta alavanca e fortalece por meio de invocações incessantes da norma (...), desempenham, aqui, um papel, sem dúvida alguma ainda mais determinante que os 'opinion leaders' em matéria de escolhas eleitorais. (p.119)

O autor ainda acrescenta que a diversificação das obras, pode ser responsável pela diversificação das visitas, em que muitos da classe popular acessam aos museus mais por acaso do que atraídos pela publicidade e divulgação promovidas pelas instituições. Por outro lado, se o encontro ao acaso não é suficiente para formar visitantes assíduos, seria obrigação dos espaços pelo menos não desestimular as visitas e procurar atrair a atenção das pessoas que adentram ao museu pela primeira vez.

Nas estatísticas estudadas, Bourdieu (2003) pôde concluir que somente as exposições excepcionais atraem público novo, mas o aumento do público global anual se deve ao aumento do grau de instrução da população e o crescimento do turismo cultural.

Perante essas questões, o autor comenta que uma opção seria 'baixar o nível' da apresentação das obras, propondo explicações escritas ou faladas sobre as mesmas. Proposta rebatida pela elite que, ameaçada em seu status de exclusividade de acesso às artes eruditas pela concorrência popular e da classe média, argumenta que tais explicações desviam o visitante da contemplação da obra em si. Apesar disso Bourdieu (2003) conclui:

Mesmo que incentivassem uma forma de contemplação que pode ser considerada inferior, as informações históricas ou técnicas viriam preencher, pelo menos, as expectativas dos membros das classes médias para quem há confusão entre ver e saber, compreender e aprender, acabando por atribuir mais importância ao interesse

educativo que ao simples deleite; ao mesmo tempo, elas contribuiriam para atenuar o desnorreamento daqueles que, tendo se aventurado a entrar em um museu sem qualquer preparação prévia, haveriam de considerar o esforço para adotar os meios de aprender e compreender como um reconhecimento implícito do direito de não compreender e de pedir para compreender. (p.142)

Para ele, a postura de certos conservadores que dificultam a visitação de públicos de classe mais baixa aos museus, se enraíza na representação do “dom do olhar” descrito pelo autor, com o qual somente alguns nascem dotados. Perante tal ideologia, o acesso dos que não são dotados de tal “dom” seria uma profanação da obra. Dessa forma, ao invés de agirem como democratizadores da cultura, se portam como se fossem “guardiões” da mesma.

Tal contradição, segundo o autor é compreensível. O diálogo e demanda da sociedade pelo direito à cultura é recente, em relação à atuação dos especialistas que trabalham nesses espaços. Perante tal demanda, os conservadores evocam “álibis” tais como a gratuidade da entrada ou o período prolongado de abertura dos espaços. Mas “a dualidade que se encontra no âmago do museu, com as salas abertas para o grande público e a reserva acessível unicamente aos especialistas” (p.148), demonstram a ineficácia de tais ações se não estão em concordância com políticas educativas, as quais preparem os sujeitos para tal acesso.

Bourdieu (2003) comenta a intervenção de animadores dos programas de educação popular, e apesar de reconhecer que tais programas não sejam livres completamente de ideologias, observa que estas são propostas mais realistas de difusão cultural. Entretanto, ele se coloca pessimista a respeito de tais iniciativas apoiando-se em dados que mostram que o resultado dessas intervenções não é estatisticamente satisfatório. Primeiramente porque o público popular não sente necessidade de visitar museus; e em segundo porque para a ação dar certo haveria de ser intervenção de longo prazo, o que demandaria que essas iniciativas se dotassem dos meios que já estariam à disposição das escolas.

Entretanto, propostas recentes de animação cultural, têm levantado discussão a respeito da hierarquia cultural proposta através dos tempos, supervalorizando a

cultura erudita e desvalorizando os saberes populares e suas formas de apreensão da realidade e o diálogo dessas dimensões da cultura resultando em novas possibilidades de acesso. Para Melo (2006):

Não se trata de uma minoria decidir e difundir para a massa o que deve ser acessado, mas sim de compreender a necessidade de construir uma 'cultura em comum'. O desafio central parece ser criar condições para que todos possam ter acesso aos meios de produção cultural, entendendo que os de 'baixo' também produzem cultura. A questão é criar mecanismos para garantir constantes fluxos e contrafluxos culturais, encarando todos como potenciais produtores culturais, não somente consumidores. (p.32)

Talvez a mudança no olhar pudesse mostrar caminhos a se pensar políticas de difusão cultural menos fatalistas e com olhar mais democrático.

No Brasil começa-se a pensar nos desafios propostos internacionalmente para os museus no mundo contemporâneo. Esses desafios para criação de políticas públicas de museus brasileiros seriam: primeiramente trabalhar com o direito à memória como direito de cidadania; buscar modelos de gestão que promovam redes e sistemas de instituições museológicas; democratizar o acesso e a produção de bens culturais musealizados; pensar programas de educação em museus e capacitação profissional; valorização do patrimônio cultural musealizado; promover projetos baseados no respeito às diferenças e valorização da memória de comunidades populares; institucionalizar processos de investimento democrático no campo museológico (MINAS GERAIS, 2006).

Tais desafios, mesmo que ainda não se concretizem em prática, mostram mudança no olhar a respeito da difusão cultural, uma tentativa de mudança de perspectiva, sobre patrimônio e quem tem direito de acessá-lo. Proposta de superação da representação do "olhar" criada ao longo dos tempos segundo Bourdieu (2003).

É importante, porém relativizar que nem sempre as leis e desafios propostos pelo poder público sejam de fato a realidade, mas o ideal que se busca em determinada época, no entanto já é sinal de mudança. A pluralidade de pessoas em que a política se baseia, reflete e repercute na pluralidade de museus que devem se configurar

como “pontes entre culturas, são portas que se abrem e que se fecham para diferentes mundos”, proposta de contato com a diversidade. E concluem: “O exercício do direito à memória, ao passado, ao presente e ao futuro, do direito à preservação, à mudança e à criação é um repto para uma política de museus na contemporaneidade.” (MINAS GERAIS, 2006, p.16).

A colocação dos estudiosos propõe perspectivas e possibilidade de ressignificação à estrutura desvelada por Bourdieu (2003), talvez a construção de uma cultura em comum, como destacou Melo (2006) que valorize os saberes de todas as classes e promova o diálogo, seja o caminho para promover acesso às classes que desconhecem ou que não possuem a “cifra” para compreender as obras de arte e os espaços que as expõem.

Há de se encontrar maneiras adequadas para lidar com os desafios de difusão cultural no mundo contemporâneo. É de conhecimento geral que a mídia atinge quase todas camadas sociais e que exerce grande poder de persuasão sobre as populações. É inegável o alcance da tecnologia disponível às mídias de massa nos dias de hoje. Mas para Bourdieu (2003) nem mesmo a divulgação nesses canais seria suficiente para solução das questões relacionadas à visitação de museus:

Quem acredita na eficácia milagrosa de uma política de incitação para visitar museus e, em particular, de uma ação publicitária pela imprensa, rádio ou televisão – sem se dar conta de que ela se limitaria a acrescentar, de forma redundante, informações já fornecidas em abundância pelos guias, postos de turismo ou cartazes afixados à entrada das cidades turísticas – assemelha-se às pessoas que imaginam que, para serem mais bem compreendidas por um estrangeiro, basta falar mais alto. (BOURDIEU, 2003:149)

O autor chama a atenção para o fato de que a questão da recepção das informações sobre museus não ser enraizada na mera “desinformação”, e que é mais profunda e reflete as incoerências da própria sociedade; ou seja, aqueles que não foram educados de maneira suficientemente profunda pela família e/ou escola, estará em constante estado de desvantagem perante quem foi.

Gonçalves (2004) ao considerar que “somente os visitantes com mais conhecimento de arte podem aproximar-se melhor da obra, graças ao que eles sabem sobre a própria obra exibida, sobre os artistas que a produziram e sobre a história da arte em geral” (p. 153) concorda com as conclusões de Bourdieu (2003).

Por outro lado, ela acredita que ações dos espaços podem aproximar visitantes “não iniciados no campo da arte”. A autora chama a atenção para a tendência dos espaços observando a heterogeneidade dos indivíduos, a buscarem inovar programas e recursos de divulgação para atrair grandes públicos, pensando na função social que o museu é chamado a cumprir perante a sociedade, procuram “comunicar-se não só com uma base social privilegiada mas também com o grande público para o qual precisa criar novas maneiras de apresentar a arte e promover sua recepção.” (p. 78)

Considerando todas as variáveis, o estudo de Bourdieu (2003) conclui que a busca de qualquer tipo de “lazer culto”, mais que uma graça recebida é uma postura construída socialmente pela conjugação de vários elementos econômicos, culturais e sociais; dividindo a sociedade entre os que sentem necessidades culturais e os que não as têm. E ainda observa em tal conjectura:

Segue-se, por um lado, que a “necessidade cultural” como necessidade culta, diferentemente das necessidades “primárias”, aumenta à medida que é plenamente satisfeita, já que cada nova apropriação tende a fortalecer o controle dos instrumentos de apropriação e por conseguinte, as satisfações inerentes a uma nova apropriação, e, por outro, que a consciência da privação decresce à medida que cresce a privação, de modo que os mais completamente desapossados dos meios de apropriação das obras de arte são os mais completamente desapossados da consciência desse desapossamento. (p.161)

Ao fazer tal consideração, Bourdieu (2003) relaciona o prazer estético, perante as obras de arte erudita, com o exercício de contato com as mesmas, capaz de gerar familiaridade, reforçando a representação de que a sensação do prazer culto tenha ares de natural. Tal prazer aumenta a necessidade de se conhecer mais, enquanto as pessoas alheias ao processo o ignoram, e nesse contexto as instituições de arte tem um papel simbólico de destaque na nossa sociedade:

O museu fornece a todos, como se tratasse de uma herança pública, os monumentos de um esplendor passado, instrumentos da glorificação suntuária dos grandes de outrora: liberalidade factícia, já que a entrada franca é também entrada facultativa, reservada àqueles que, dotados da faculdade de se apropriarem das obras, têm o privilégio de usar dessa liberdade e que, por conseguinte, se encontram legitimados em seu privilégio, ou seja, na propriedade dos meios de se apropriarem dos bens culturais ou, para falar como Max Weber, no monopólio da manipulação dos bens de cultura e dos signos institucionais de salvação cultural. (BOURDIEU, 2003, p.169)

A situação desvendada e exposta na pesquisa de Bourdieu (2003) é fato. Portanto é importante, perante tais dados, adotar-se uma postura flexível, não se propondo o afastamento da arte erudita pelo caráter exclusivista que se criou em torno dela, como diria Shusterman (1998). Necessário se faz compreender as exposições e espaços de arte em busca de possibilidades de reinventar o acesso aos mesmos por parte de todos, como se propõem os museus em sua missão ante a sociedade.

1.4 Propostas educativas e de democratização dos espaços artísticos, reflexões sobre possibilidades e dificuldades

O estudo de Gonçalves (2004) sobre as exposições e museus de arte no século XX ilumina alguns pontos e permite pensar a democratização dos espaços de arte, apesar de reconhecer que a problemática levantada por Bourdieu (2003) se coloca como forte barreira ao acesso das artes pela população em geral.

Para a autora, qualquer exposição de arte, tem como pilar principal a “finalidade”, o que as diferencia do conceito de exposição geral. Por detrás de qualquer exposição artística existe uma intenção tanto a do artista, intrínseca à obra, como a maneira de organização das obras em um espaço, que expressa a mensagem de quem idealiza o evento.

Para Gonçalves (2004) “é particularmente no último quarto do século XX que começa o esforço de teorizar sobre as exposições e seu papel perante o público.” (p.32), nesse aspecto, as exposições se apresentam como meio de comunicação

que podem querer destacar infinitas realidades: um estilo, uma época, um artista, entre outros. Para a autora, a questão cultural influi extremamente na recepção da mensagem, por isso deve ser compreendida para se pensar maneiras de permitir acesso a maior público.

Nem sempre a obra em si, revela claramente ao público sua mensagem, podendo valer-se de certos artifícios na exposição que informem ao público a respeito dos objetos:

A exposição é um discurso social que objetiva o entendimento da arte. dela emerge uma mensagem sobre a produção artística que se apóia na história e na crítica de arte. É, portanto, um discurso apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público mais ou menos especializado. Expressa idéias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma “mídia” fundamental para comunicação da arte. (GONÇALVES, 2004, p. 57)

Para a autora, a forma de se compreender exposições de arte tem mudado a partir do final do século XX devido ao novo perfil do museu perante a sociedade e as exposições cada vez mais são concebidas como projetos críticos que podem tomar forma como “cenografias”¹⁶ pensada por profissionais especialistas, tais como: arquitetos, profissionais das artes cênicas, entre outros, com o objetivo de alcançar maior público.

Gonçalves (2004) comenta por sua vez, que é acirrado o debate no campo das artes entre profissionais que adotam diferentes posturas: alguns defendem que o espaço das exposições deve ser neutro, com o ideal de não interferência, outros defendem a cenografia como possibilidade didática de aumentar o acesso ao que é exposto.

As novas propostas de exposição são fomentadas pelas mudanças trazidas para o campo da arte pelos movimentos contemporâneos: no pós moderno o conceito de obra de artes plásticas passa por profundas transformações - novas linguagens,

¹⁶ Gonçalves (2004) usa o termo no “sentido de desenho museográfico” (p41); “adota-se o conceito de ‘cenografia’ no lugar do conceito de ‘museografia da exposição’ porque se considera que há, na comunicação da exposição, uma aproximação muito direta com o que ocorre no teatro” (p.20) – para a autora o uso do termo marca a importância da linguagem cênica e seu papel nos significados a serem atribuídos ao conjunto de obras exposto.

técnicas e tecnologias permitem novas obras e surgem modalidades tais como a “performance”¹⁷, e a “instalação”¹⁸, colocando o gesto e o cenário no centro da questão artística.

Os novos museus, além disso, trazem a proposta de abertura cultural para os “não iniciados”, segundo Gonçalves (2004) museus como o Centro Georges Pompidou – Paris, além de espaço para exposições de arte moderna contemporânea, propõem experiências com música e design, contam com bibliotecas e outros espaços, diversificando as possibilidades de fruição estética no espaço e abertura de compreensão a quem antes não teria acesso a tais locais.

Essa proposta de valorização do olhar do público tem ganhado o mundo e com esse movimento, algumas exposições tomam ares de espetáculo, atraindo grande público e turistas, tornando-se “mega eventos”: eventos de arte em formato de festa, visando atingir grandes públicos, presença massiva em exposições, o que a autora comenta ter ares de excesso, apesar de dar oportunidade a muitos de um primeiro contato com os espaços destinados à arte.

Bourdieu (2003) em sua pesquisa comenta o poder de persuasão desses eventos para o grande público ao relatar como exposições de grandes nomes atraem público novo, diverso dos usuários tradicionais, aos museus de arte da Europa. Gonçalves (2004) destaca exemplos no Brasil¹⁹ que também seguem a tendência citada.

¹⁷“Termo incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblages* ou ambientes construídos nos espaços das galerias e museus.” ASSEMBLAGES. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural - disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3648 . Acesso em: 14 maio 2008)

¹⁸ Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a performance liga-se ao [happening](#) (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na performance, de modo geral, não há participação do público. A performance deve ser compreendida a partir dos desenvolvimentos da [arte pop](#), do [minimalismo](#) e da [arte conceitual](#), que tomam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970. INSTALAÇÃO. In: Enciclopédia Itaú Cultural, disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3646&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8 . Acesso em: 14 maio 2008)

¹⁹ Observa-se o fenômeno citado, especialmente em grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro: Exposições de Rodin (no Rio de Janeiro- Museu de Belas Artes – a exposição alcançou um público de 226 mil visitantes) e Monet (1997 – Rio e São Paulo – também com público recorde: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu10031.htm>), Bienal de São Paulo, Mostra Brasil +500 anos.

Por um lado, é preocupante o tratamento da arte como um produto da indústria cultural e sua massificação sem maior consciência a respeito da necessidade de promoção de uma fruição dos objetos com maior profundidade. Por outro, pode-se pensar a partir dessa abertura, novas possibilidades e caminhos para projetos que proporcionem maior difusão e democratização das artes.

O movimento de expansão e divulgação artística, alcança também os projetos arquitetônicos museais nos quais os prédios em si são sinal de status para a cidade onde são construídos, para sua população, e para o turista que o visita:

Tais museus, tornando-se atração para as massas, procedem à divulgação da arte em meio a um público nem sempre com grande bagagem de informação. É preciso comunicar a arte do passado ou contemporânea sem truncamentos, como fim de atrair o público. É nesse contexto que uma nova dimensão para a apresentação da exposição de arte vai aparecer. Acontece uma estetização da apresentação das exposições de arte, ao mesmo tempo que se dá uma estetização da arquitetura. (GONÇALVES, 2004, p. 66)

Como a autora problematizou, é importante lembrar que se por um lado os prédios monumentais atraem público variado, por sua vez as instituições carecem de projetos educativos a fim de que o acesso à arte ali exposta seja real, e o público possa verdadeiramente se aproximar das obras.

A compreensão da mensagem proposta pela obra de arte, seu significado está na dialética público-obra; segundo Gonçalves (2004) a imagem está na mente do sujeito: “a imagem projetada a partir de uma obra não resulta da obra, mas da memória”, (p.76) corroborando dessa forma a idéia da necessidade de que os elementos necessários para aproximação do público estejam disponíveis no espaço da exposição.

Nesse ponto, retornamos ao problema proposto por Bourdieu (2003) de que o bem cultural só existe como tal para quem conhece o código que o decifre. E nas exposições, quanto maior a competência do expectador e sua experiência de contato com a arte, mais profunda sua compreensão. Dessa forma observa-se a

dimensão social da exposição, uma vez que não está livre das contradições da vida social e de intencionalidades várias.

Por outro lado, segundo Gonçalves (2004), a percepção artística demanda aprofundamento sobre a compreensão das “dimensões que envolvem a exposição de arte num museu de arte, assim como o processo de comunicação dessas dimensões” (p.77), sendo necessário para permitir o acesso à arte, compreender o papel dos espaços de sua difusão na sociedade e também entender como se dá a recepção das obras em nível individual.

Perante o desafio de democratização da arte para público heterogêneo, uma vez que em essência os museus têm fins públicos, a autora se dedica a compreender o que chama de “recepção estética” - recepção da obra de arte pelo público²⁰, como instrumento de aproximação dos vários indivíduos com a arte. Para ela tal proposta alarga as possibilidades de análise da ‘práxis da arte’ ao evidenciar o papel do público no processo de recepção da obra.

Compreender a recepção estética também é aceitar a comunicabilidade das obras de arte, contato artista/público. A interação com a obra propõe que as possibilidades de sentidos a serem atribuídos às mesmas são múltiplas mas se conformam em parte com sua dimensão histórico/social.

Com essa proposta, Gonçalves (2004) traz à luz o estudo da mediação crítica como possibilidade da negociação público/artista, além das categorias tradicionalmente estudadas da análise formal da arte. Para a autora, a experiência estética:

Começa com a experiência primeira do efeito de uma obra de arte sobre o seu destinatário, o observador. Inicia-se, portanto, na contemplação, na fruição primeira, no prazer. A interpretação do significado acontece em um segundo momento, imediatamente posterior ao efeito, quando a vivência do sujeito, a sua visão de mundo é acionada. (GONÇALVES, 2004, p.87)

²⁰ Para a autora, o despertar da compreensão de que se fazia necessário apresentar e promover a arte de maneira que o grande público pudesse recebê-la está profundamente ligado à prática da Animação Cultural “que tem significativa repercussão junto à sociedade.” (p. 78)

A autora então pontua dois momentos relevantes para experiência estética: o primeiro contato, o impacto da obra e posteriormente a construção do significado pelo receptor. Para ela tal construção é feita com certa autonomia, o que mostra a função transgressora da arte em relação às visões cristalizadas de mundo – propondo a quem quer que seja o repensar da vida e sociedade, dessa forma permitindo certa liberdade ao receptor. Por outro lado, apesar da abertura observada, há sempre “um feixe de valores culturais básicos” (GONÇALVES, 2004, p. 87) permeando o diálogo.

Para Shusterman (1998) é importante o diálogo com as instituições de arte – enquanto campo constituído – para sua transformação: “O objetivo não é fechar os museus e destruir a arte” (p.60) por se considerar as manifestações eruditas elitistas e restritivas e sim trabalhar para ampliar sua difusão.

Para ele o primeiro passo seria a abertura do conceito de arte, incluindo o diálogo com as artes populares em tal definição, e em seguida uma aproximação do público com a arte erudita, aproveitando suas possibilidades para “desenvolver um programa político-social progressista, dedicando mais atenção às dimensões éticas e sociais de suas obras” (p.60) considerando que muitos objetos artísticos possibilitam a abertura a tal diálogo.

Gonçalves (2004) pondera que o diálogo do público com as obras é rico, tornando a formação de consenso dinâmica e os valores constantemente redefinidos, dessa forma o público detém autonomia perante as obras. Entretanto, a realidade exposta por Bourdieu (2003) sobre o acesso à arte é complexa de ser solucionada, uma vez que os “bens culturais” só são reconhecidos pelos alfabetizados para tal.

A possibilidade de diálogo destacada por Gonçalves (2004) abre caminhos para repensar as possibilidades de acesso. Benjamim (1983) pondera que o contato das pessoas com as diferentes realidades pode se dar em níveis variados. Ele diferencia a interação das pessoas com as situações como *Erfahrung* (Experiência) e *Erlebnis* (vivência). Para ele a modernidade e pós modernidade caminham cada vez mais da primeira para a segunda condição. A relação do homem moderno com o tempo

caracteriza-se pelo enfraquecimento da experiência na crescente velocidade dos acontecimentos.

A experiência se liga à memória e conota uma tradição, já a vivência se dá através do que o estudioso chama “choc”, que inviabiliza a memória. O autor se baseia na teoria psicanalítica para lançar tal idéia. Para ele a consciência opera para manter o equilíbrio do organismo, e quanto mais natural e corrente o registro dos choques, menor o risco de traumas. Por outro lado, a memória involuntária guarda impressões duradouras de fatos que nem mesmo se tornaram conscientes – o fato de o choc ser captado e ‘aparado’ assim pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter de vivência Benjamim (1983, p. 53) em sentido estrito. E esterilizaria para a experiência poética esse acontecimento incorporando-o diretamente ao inventário da lembrança consciente.

Para Benjamim (1983) na modernidade predomina a estética baseada nos choques, o que condena os modernos a serem “desmemoriados”, não é atoa que o cinema, arte por excelência da vida moderna, baseia-se nesse princípio. Outro exemplo patente do domínio da vivência é a popularização do jornal, a linguagem jornalística vende a informação por ela mesma, sem contextualizá-la, não entrando na “tradição”, atrofia-se nesse contexto a experiência.

No caso contrário “onde há experiência, no sentido próprio do termo, determinados conteúdos do passado entram em conjunção na memória, com os do passado coletivo” (p.32). No campo das artes, quanto menos se penetra no campo da experiência, mas se aproxima do conceito de vivência. Para o autor a noção de experiência liga-se à idéia da “aura” que circunda um objeto artístico: sua história, seu contexto – tudo se conjuga para uma compreensão e interação mais aprofundada com a obra. Pro outro lado no caso da vivência, que não pressupõe uma bagagem de conhecimento artístico e sim o choque do mero contato com as obras, a idéia de aura vai aos poucos se desintegrando.

A questão aqui proposta, entretanto, não é eleger qual tipo de contato com a obra é mais valioso; tampouco se a vivência, mais fugaz que a experiência seria negativa

na contemplação da obra de arte, mas sim, tentar compreender o contexto da visita dos museus na atualidade e pensar caminhos e possibilidades de intervenção perante tal compreensão.

Gonçalves (2004) destaca que uma exposição é uma experiência social e tem impacto sobre a aprendizagem e afetividade do visitante de forma que a experiência de recepção estética em uma visita a museus depende de suas vivências anteriores²¹, de forma que uma primeira vez num espaço de arte, usando um termo de Bourdieu, toma ares “iniciáticos”:

O visitante, tal como o peregrino, pode ser colocado em tensão com um universo real ou imaginário, dirigir-se a um lugar de forte significação social, experimentar uma participação sensível, imaginária ou cognitiva num mundo que até então lhe era estranho. Por isso (...) é importante que o circuito cultural ofereça elementos que permitam fabricar uma ‘história’. (GONÇALVES, 2004, p. 92)

Para que isso se processe, a autora comenta quatro fases importantes: o rompimento do cotidiano para o ingresso em um novo espaço, que depende do “querer-fazer”; a aquisição de conhecimentos necessários – o “poder fazer”; a terceira fase é a ação da visita em si – a fruição da exposição ou outro circuito cultural, penetrando no mundo da arte e suas significações, tendo a exposição como mediadora, e por fim, a quarta fase caracteriza-se pela consciência da ação realizada.

É importante considerar que a sedimentação de elementos culturais anteriores é de grande relevância para a atribuição de significados às vivências artísticas. E segundo Bourdieu (2003) é decisivo no processo que observamos: o acesso aos locais artísticos, apesar da não existência de grandes barreiras financeiras, se faz muito mais pelas classes privilegiadas social e culturalmente.

O estudioso citado ainda observa: Quem não conhece o universo artístico, mesmo perante manifestações que rompem com a tradição artística corrente – como a arte contemporânea – vai acabar por usar categorias de seu cotidiano para análise, não

²¹ Neste aspecto a experiência estética teria correspondência com o que Benjamim chamou “Erfahrung” (experiência).

conseguindo maior aprofundamento por falta de elementos. Mesmo assim há que se considerar válido tal contato, podendo fomentar interesse em adentra-se ao universo cultural.

Shusterman (1998) tem uma postura mais veemente perante tal fato, para ele todo processo de difusão da arte erudita em nossa sociedade é dominada por interesses elitistas, que por sua vez “naturalizam” o acesso privilegiado e quase exclusivo a essas manifestações e seus locais de exposição por parte das elites, justificando-se pela dificuldade das classes menos favorecidas na interpretação e apreciação das ditas “artes maiores”, tal atitude das classes populares:

É reinterpretada como o sinal de uma inferioridade de mais intrínseca, uma falta de gosto ou de sensibilidade, termos que sugerem uma incompetência natural e não socioeconômica. Num contraste mais radical, o respeito aparentemente humilde da elite cultural em relação à supremacia da tradição artística exprime, na verdade, uma forte afirmação de sua própria supremacia enquanto seus únicos guardiões e intérpretes. Assim, a arte serve para naturalizar e legitimar a diferença social enraizada na hierarquia de classes, não apenas pela sua posse, mas também pelo seu modo de apreciação. (SHUSTERMAN, 1998:64)

O autor critica o fato, por ele chamado, “as artes maiores” estarem há muito tempo afastadas das experiências cotidianas das pessoas comuns, portanto discordando da postura dos humanistas que dizem sobre a possibilidade de se reverter o quadro promovendo o acesso por parte das classes desfavorecidas.

Para o autor, o fracasso das vanguardas em promover tal aproximação é prova da inutilidade das iniciativas, uma vez que o afastamento da arte erudita-vida comum é fato consumado: para ele, as “artes maiores” mesmo em seus momentos mais liberais, parecem contar com uma barreira intransponível para o público “não iniciado”.

Como proposta perante tal realidade, Shusterman (1998) sugere aproximações com a arte popular objetivando orientar o conceito de arte. Para ele, se o cinema, comédias, novelas de televisão, musica pop entre outros, fossem reconhecidos com legitimidade estética enquanto produtos culturais, seria mais fácil reduzir “a

identificação opressiva da arte e do gosto estético com a elite sociocultural das artes maiores” (p.66) uma vez que vários críticos consideram que a arte popular caminha para reintegração da arte na vida.

Tais provocações são importantes de se observar, mas é imprescindível pensar o que é possível de ser feito nos espaços de arte em sua realidade atual, no âmbito de propostas de educação estética que promovam tal aproximação arte e vida cotidiana. As pesquisas de Shusterman(1998) na América do Norte e de Bourdieu (2003) na Europa, mostram as tendências sociais e filosóficas do campo artístico, mas é preciso investigar como esse campo se organiza em realidades diversas e suas peculiaridades.

A pesquisa de Gonçalves (2004) tem como questão central investigar se a ambientação das exposições e uso de diversas mídias, auxiliam na apreensão do conteúdo da obra por parte do público do espaços das artes, com sua heterogeneidade.

Ela observa que a maneira como o conteúdo é exposto é de extrema relevância, pois hoje em dia o público não-especialista tem comparecido cada vez mais aos museus, fato que tem feito com que a discussão sobre o “conhecimento prévio de arte” perca o status de único centro das atenções. Na contemporaneidade o museu aparece ao público como opção de lazer, principalmente quando o intuito é a busca de vivências não cotidianas. Muito disso se deve ao fato das instituições artísticas serem divulgadas como “pontos turísticos”. A autora observa que em tal contexto, a comunicação com o público é um dos maiores desafios do museu:

Numa sociedade plural, qualquer pretensão de ‘universalidade’ de procedimentos em suas realizações pode criar barreiras na comunicação com o público e no atendimento de suas expectativas. Transforma-se rapidamente o desenho do empreendimento museu na sociedade contemporânea. (GONÇALVES, 2004, p. 99)

Sendo assim, cada museu deverá se diferenciar dos demais por sua especificidade conquistando a confiança do público, buscando novos recursos para se comunicar

com ele. Cada vez mais tais instituições tem pesquisado sobre a recepção estética por parte do público e seu perfil para melhor atendê-lo.

Gonçalves (2004) também comenta o crescimento do público de classe média nos museus, com níveis de informação diversos sobre arte, o que pode ser abertura para mudança presente das tendências expostas.

A autora destaca que há pesquisas que relacionam a compreensão e apreensão estética de uma exposição com o uso de recursos de ambientação: performances, sons, música, entre outros. Como também mostra que se iniciam com elementos que lhes ligam à vida cotidiana costumam chamar mais atenção²², atraindo visitantes.

Para Gonçalves (2004) nesse contexto, o papel da curadoria e suas intervenções educativas é importante – cada vez mais os museus estão se dando conta que “devem ter o papel de fórum, e ser um espaço experimental onde o conhecimento se construa dinamicamente” (p104), sendo espaço de construção de identidades sociais, é necessário que a curadoria:

Admitindo a necessidade de buscar para seu trabalho uma dimensão crítica, os curadores dos museus tornam as exposições um espaço privilegiado para a arte, pois sabem que elas oferecerão a possibilidade de multiplicar experiências estéticas, tanto para os artistas como para o público que as visita. (GONÇALVES, 2004, p. 104)

Desse modo, ela atualiza o papel do curador, que na pesquisa de Bourdieu (2003) aparece em uma postura tradicional de “protetor do patrimônio artístico” considerando-o responsável por expor acervos de modo a permitir ao visitante uma leitura crítica das obras. Sendo sua mediação possível por utilizar-se de seu conhecimento acumulado em história e crítica de arte que lhe servem como instrumento na articulação dos conteúdos artísticos a serem veiculados na exposição, permitindo ao visitante assim a interação e “reapropriação das obras de arte enquanto objetos culturais” (p. 107).

²² Tais dados são corroborados pelas reflexões de Shusterman (1998) que afirma que para sua democratização a arte precisa se aproximar das vivências cotidianas das pessoas.

Gonçalves (2004) ainda comenta que é indispensável à curadoria observar as impressões do público por intermédio dos instrumentos ao seu alcance (pesquisas, livros de visitantes entre outros). A necessidade do conhecimento do público justifica-se a partir da idéia de que a montagem da exposição pode contribuir e estimular a experiência estética. Dessa forma é fundamental conhecer as peculiaridades dos visitantes para a idealização e organização do espaço e suas intervenções educativas.

Entretanto é importante observar que a organização da exposição por si só não é capaz de preencher todas as lacunas educacionais, culturais e sociais estudadas até aqui. A experiência pessoal com a obra foge às possibilidades de mensuração, uma vez que é individual “não há freios para qualquer processo de interpretação pessoal por parte do receptor, pois ele pode ir além das fronteiras da teoria” (p110). Isso se deve ao fato de que as obras despertam referenciais simbólicos na memória, agindo no campo do inconsciente coletivo e das emoções individuais, ou nas palavras de Ostetto e Leite (2005):

Tudo pode ser... Temos uma certeza apenas: há que haver disposição para o encontro com a obra! Vale dizer, há que haver o desejo, muitas vezes a coragem, de ficar frente a frente com a obra, pois, ao ficar diante da obra, pode acontecer a experiência da alteridade: eu encontro o outro e recebo sua diferença, e, então, encontro-me comigo mesmo. (p15)

Se o contato com a obra pode promover uma experiência, mesmo para o olhar amador, e mesmo entendendo que a educação do olhar é gradual e não imediata, e a cada encontro com as obras de arte esse olhar vai se sofisticando, então, o projeto visual da exposição tem papel importante na promoção dessa primeira impressão.

Para Gonçalves (2004) a organização do espaço pode ser um instrumento pedagógico interessante para facilitar o contato do público não conhecedor das artes. Ela comenta que entre os idealizadores de exposições há duas correntes: uma com tendências racionais afirma que as obras devem ser expostas sobre paredes brancas com iluminação regular. Para estes, o ambiente tem que ser neutro e a obra deve falar por si só, sendo o centro das atenções.

O outro segmento defende a mediação através de uma ambientação cenográfica. Muitos acreditam que no mundo contemporâneo é fundamental que se use recursos da comunicação: cores, sons, luzes, uma vez que em seu cotidiano as pessoas são estimuladas todo o tempo por um padrão estético repleto de estímulos, cores e barulhos. Dessa forma justifica-se a exposição cenografada, utilizando-se da emoção como recurso didático.

As duas possibilidades de organização de exposições podem ter diferentes impactos no público visitante. Gonçalves (2004) problematiza que a cenografia dramatizada é importante para o público comum pois é um instrumento que o ajuda a se ambientar no espaço de arte. o público especializado, segundo a autora, sempre comparece às exposições importantes, mas reagem de maneiras diversas às cenografias: uma parcela gosta, mas os ditos especialistas se irritam e tendem a criticar o que foge da neutralidade tradicional.

Tal atitude talvez possa ser atribuída a toda problemática construída em torno do status com ares de “naturalidade” atribuído aos considerados “conhecedores” de arte. Tal reação dialoga com a provocação de Shusterman (1998) comentada anteriormente, de que a arte erudita acaba servindo como instrumento de dominação de classes por isso a dificuldade em democratizá-la. Ou segundo Bourdieu (sd) “mais simplesmente, todos os bens oferecidos tendem a perder sua raridade relativa e seu valor distintivo à medida que cresce o número de consumidores que estão, ao mesmo tempo, inclinados e aptos para a sua apropriação” (p.134).

É de extrema importância perceber que propostas de ambientações diferentes em exposições e museus são sinais de abertura para um público, que até pouco tempo não acessava tais espaços e os desconheciam a ponto de não os considerarem opções de lazer.

Há quem critique essa abertura dos museus e espaços artísticos e considere que a competição com outros circuitos de lazer lhes tenham feito adotar posturas que não lhes dizem respeito, espetacularizando dessa forma a vivência nesses espaços,

para atrair o público. Entretanto, se o museu em sua essência é um espaço “a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público”²³. Mesmo as instituições particulares tem fins públicos, e têm por finalidade “estudo, educação e lazer”²⁴, dessa forma um projeto de comunicação visual mais ousado não pode significar um “desvirtuamento” de tais instituições, se sua finalidade é democratizar e compartilhar cultura.

Conforme Gonçalves (2004) o projeto de comunicação visual, não propõe a espetacularização do espaço, mas sim, o uso de recursos de maneira pedagógica, com o fim de possibilitar o acesso de um público mais diverso aos espaços de arte.

Esse projeto visual de teatralização da exposição, como comenta a autora, pensa vários aspectos da exposição: passa pela escolha das cores das paredes, que mais do que um efeito visual “pode assumir um valor simbólico em relação à exposição e produzir um efeito psicológico sobre o visitante” (p142). Ela explica que a passagem das exposições tradicionais com paredes brancas, para o uso das cores, se deu a partir do movimento modernista, e que a arte contemporânea tem se apropriado do espaço de maneira diferente do que foi convencionado no campo até essa quebra de padrões.

Outro aspecto cenográfico impactante é a iluminação das exposições. Nem sempre a estrutura arquitetônica dos espaços de arte permite um projeto nesse âmbito, mas quando possível ela permite uma maior dramaticidade do que nos ambientes tradicionalmente iluminados. Outros recursos cenográficos tais como: sons, fotos, exploração de aspectos arquitetônicos do prédio, também podem ser utilizados nos processos de comunicação visual. A autora conclui que a exposição:

É um objeto construído que se visita, tal como se assiste a uma peça de teatro. É um objeto construído como resultado de um trabalho crítico, destinado a comunicar ao público critérios e conceitos que privilegia. A exposição também pretende veicular efeitos emocionais por meio do seu universo simbólico, despertando uma sensação de

²³ Conceito de museu do ICOM [In] Revista do museu, disponível em: www.revistamuseu.com.br, acesso 15 de Janeiro de 2009.

²⁴ Idem.

prazer, envolvendo sensivelmente o espectador e despertando uma adesão ao artista e à sua arte; ou, ao contrário, causando estranheza, chocando e provocando até mesmo um gesto de repulsa. (GONÇALVES,2004, p.148)

Sendo então a exposição um processo de comunicação articulando a mensagem do artista, curadoria e instituições culturais, ela é um espaço de diálogo social, onde o indivíduo se coloca em contato com o mundo da arte, sua história e campo crítico. Podendo na experiência estética – que varia de intensidade de acordo com os instrumentos sensíveis do próprio indivíduo – ressignificar sua experiência no mundo e a própria obra em si.

Por isso é importante conhecer o processo, os mecanismos sensíveis que são articulados em uma visita desse tipo, permitindo a abertura maior de diálogo entre público e instituição, uma vez que a cenografia pode ser o ponto de partida, permitindo um primeiro contato eficaz entre o visitante e a obra de arte, mas sozinha não é capaz de preencher todas as lacunas das diferenças na distribuição de capital cultural nas cidades. Ilustrando tal fato, Gonçalves (2004) após analisar duas exposições em espaços diferentes, e cenografadas, conclui que:

Nos dois casos de cenografia, porém, somente os visitantes com mais conhecimento de arte podem aproximar-se melhor da obra, graças ao que eles sabem sobre a própria obra exibida, sobre os artistas que a produziram ou sobre história da arte em geral; uma aproximação maior acontece ou não segundo sua informação cultural. (p.153)

A ambientação é importante ferramenta pedagógica, mas é necessário que se alie a outras intervenções educativas para que a vivência nos espaços artísticos seja mais plena. Para Ostetto e Leite (2005):

Museu, educação e cultura, mais do que simples termos complexos, transformam-se em materialidade para a realização de uma cidadania plena, para a vida ampliada de todos, trançada, tecida e enriquecida nos encontros do vasto mundo... no cotidiano, com a arte e a cultura.” (p.12)

As autoras destacam a importância do contato dos cidadãos com esses espaços como vivência rica de significado por permitir o contato com a obra de arte. Hoje em

dia a tecnologia permite o acesso às imagens de obras famosas, seja nas escolas, seja pela internet, mas as autoras destacam que estar diante da obra permite experiência diferente e única, que muitas vezes pode ser o ponto de vista para outros contatos.

Ostetto e Leite (2005) ainda reforçam que a cultura de visitação a espaços artísticos é construída socialmente e no Brasil ainda está em desenvolvimento, apresentando muitas possibilidades e também deficiências:

Parece-me que não temos hoje, no Brasil, uma cultura de museu construída. Vale lembrar que o próprio termo era, até bem pouco tempo atrás, associado a coisas velhas, desatualizadas, inertes... Entretanto, é nítida uma política de visitas com o intuito de formação de platéia, de contempladores. O fato de o número de visitantes de museus estar aumentando é ótimo, mas para que isso não se resuma a uma estatística de saldo positivo nos balanços e relatórios anuais das instituições ou do governo é preciso que cuidemos da qualidade do atendimento: acessibilidade das obras, informações veiculadas, formação dos monitores e atividades oferecidas (...) para não falar de horários, preços, policiamento etc. (p. 28)

É importante ter consciência que no Brasil essa cultura de museus ainda está em construção, conseqüentemente observar as possibilidades que isso pode significar para se pensar e direcionar uma política de democratização da cultura. Mas como pode-se observar, há muitas variáveis a serem estudadas para viabilizar tal projeto. Vários aspectos importantes são elencados para que as exposições possam promover contatos mais profundos das pessoas com as obras.

Também é relevante entender a especificidade dos museus e espaços de arte e “sua associação direta à elite pela aura de que se reveste a obra de arte” (p.29). O que pode os tornar mais resistentes à abertura, demandando preparo para atender ao público que não conhece profundamente arte.

As estratégias possíveis para as ações educativas paralelas às exposições dos espaços de arte são várias: “oficinas de criação, vídeos, informativo, dramatizações, experimentação direta, atividades lúdicas” (p. 29). Mas seria bom evitar uma postura

puramente instrumental e informativa. Faz-se necessário que se compreenda as questões envolvidas socialmente com a difusão cultural para que as tecnologias pedagógicas sejam aplicadas de maneira eficiente, visando objetivos claros.

Se isso não acontece, arrisca-se não passarem de uma “escolarização” dos espaços artísticos, enquanto há tantas possibilidades mais interessantes para serem trabalhadas nesse contexto. Segundo Ostetto e Leite (2005) tal tendência é um risco que os museus correm – serem impregnados com métodos e finalidades escolares – o que pode reduzi-los a espaços de mera ilustração dos conteúdos veiculados na educação formal.

Sabe-se que é prática da educação formal (escolar) buscar em museus vivências puramente voltadas para acúmulo de conteúdos. Ao obrigar os alunos a fazerem relatórios de visitas, ou só irem com as turmas aos museus de arte como suporte didático para aulas sobre tal pintor ou período histórico que se está estudando na escola, pode-se criar na sociedade a imagem de que a única finalidade dos museus é a instrução.

Não se pretende aqui impedir que a instrução aconteça nos espaços de arte, a educação é uma finalidade importante dos mesmos, mas é preciso compreender que o conceito transcende a idéia de educação puramente escolar. Uma vez que, na educação de base percebe-se tal relação com os museus, dificilmente os cidadãos gravarão a impressão de que museus e galerias de arte podem ser também espaços de fruição a se visitar em momentos de lazer²⁵.

É comum na realidade brasileira, que os setores educativos dos museus apresentem um foco na educação escolar, e as atividades educativas geralmente se direcionem

²⁵ Entre os estudiosos da educação, considera-se que há três âmbitos possíveis de se educar: a *educação formal* – institucionalizada, hierarquizada, cronológica: educação escolar, a *educação não formal* - na qual há mediação mas de maneira diferente da mediação escolar, destinada a grupos diversos e tipos específicos de aprendizagem, e a educação informal que se relaciona com o fato do ser humano aprender a todo tempo, através das informações que chegam de maneiras diversas a seu aparelho sensível ou a forma como qualquer pessoa cotidianamente acumula conhecimentos, habilidades, entre outras. Leite & Ostetto (2005). Essa discussão no campo do lazer é detalhada em: ALVES, Vânia de Fátima N.; GOMES, Christianne L; REZENDE, Ronaldo de. Lazer, Lúdico e Educação. Brasília, SESI/DN: 2005.

para jovens e crianças, entretanto é imprescindível que haja estratégias para favorecer o público em geral, uma vez que existe uma tendência a abertura desses espaços:

O que se vê nesse século é que o próprio espaço físico dos museus está menos imponente e intimidador – tem-se tornado, cada vez mais, espaço de educação informal, de troca de opiniões e emoções, de convivência. A palavra de ordem parece ser acessibilidade: arquitetônica, física, cultural e intelectual – esta última procurando favorecer, ao visitante, melhor compreensão das obras. Nesse bojo, os espaços de circulação se tornam novos espaços de lazer, como livrarias, restaurantes, lojas, etc. (OSTETTO E LEITE, 2005, p.31)

Ao se pensar nos âmbitos possíveis de educação: formal, informal e não formal. Ao invés de adotarem-se características da intervenção formal/escolar nos museus, pode-se pensá-lo como espaço de educação não-formal quando há presença de políticas educativas nos espaços e também de educação informal. Nesse aspecto pode-se considerar maneiras próprias de se mediar a construção e democratização da cultura nesses espaços:

O museu tem como pressuposto não pertencer ao domínio da educação escolar, portanto, suas práticas educacionais não são processadas de forma seriada, sistemática, e regular, situando-se no âmbito da educação extra-escolar, fora do sistema formal de ensino. (LEITE E OSTETTO, 2005, p. 121)

Muitas são as possibilidades elencadas pelas estudiosas citadas, como a articulação entre educação formal e não formal – aproximando educadores dos museus, criando parcerias, o que é importante para a formação de um público que acessará tais espaços no futuro. Pode-se também investir na mediação nesses espaços, considerando a possibilidade de educação não formal, de forma que monitores das exposições sejam fomentadores de diálogo entre os visitantes e as obras. Lembrando durante a formação de tais monitores que para que se consiga tocar o outro é preciso educar também o próprio olhar:

Penso que para educar o olhar é preciso aprender a ver, e isso é exercício contínuo de construção e desconstrução por toda a vida, que parte de experiências estéticas que, somadas, trazem novas camadas de significações e sentidos, associando e modificando informações. Ver é trazer junto de si todo repertório pessoal existente

e também estar disposto a receber novos sentidos de olhar. (LEITE E OSTETTO, 2005, p.107)

Precisa-se destacar que em qualquer intervenção social é imprescindível pensar que “é imperioso um projeto de ação que marque a articulação interna e necessária entre cultura e democracia. Desse modo, cidadania cultural significa, antes de tudo, que a cultura deve ser pensada como direito do cidadão” (p134), especialmente ao se pensar na difusão das artes.

E sobretudo importante, devido à especificidade dos bens artísticos que exigem certa familiaridade com seus elementos, pensar possibilidades de educação estética para e nas exposições. Assim problematizando os usos e conceitos de arte explícitos em nossa sociedade:

Perceba-se que não estamos falando de arte como um meio de educação. Ela é uma parte importante da nossa vida (não sendo reconhecida assim somente em virtude dos quadros de tensões sociais) e possui uma ligação inextricável com a realidade. Portanto, a experiência artística (compreendida, ressalte-se como produção de um objeto específico, mas também como diálogo crítico com as obras) passa a ser uma vivência fundamental para que os seres humanos melhor compreendam o que está a seu redor. A arte não tem uma função; é uma função. Não se trata de pensar somente uma educação pela arte, mas fundamentalmente em uma educação para a arte.” (MELO, 2006, p.37)

Munidos de tal premissa a respeito da arte, e de sua essencialidade para a formação de cada um e sua vivência cotidiana, pensa-se em maneiras de intervenção pertinentes a tal proposta, e os locais destinados à exposição artística em nossa sociedade na perspectiva da possibilidade de que esses espaços se configurem como lócus de uma educação estética contínua do cidadão. As possibilidades de educação do olhar são várias:

A visita ao Museu de Arte provoca o gosto pela descoberta das impressões sensoriais, a curiosidade e o prazer. A proximidade com as obras originais proporciona melhor visibilidade às cores, formas e técnicas utilizadas, interferindo também na relação do espectador com as dimensões das pinturas, dos desenhos ou fotografias, e no caso das obras tridimensionais com os volumes e seu entorno. O prédio do museu, como patrimônio cultural, suscita expectativas e

estabelece relações com o imaginário de cada visitante. (LEITE E OSTETTO, 2005, p. 86)

O contato com os locais em si, dá abertura a toda uma gama de possibilidades de experiência estética, contato com novas sensações. Consideramos aqui estética como colocada por Melo (2006) em um âmbito ampliado que não considera apenas o estudo do belo, mas de outras possibilidades de apreensão sensível da realidade “contemplando inclusive, o feio, o sublime, o trágico, o cômico, o grotesco” (p58), entendendo essa estética como o estudo de um modo de apropriação da realidade que destaca as questões ligadas à dimensão sensível do ser humano. Não ligando-a apenas à experiência erudita, e tampouco submetendo a estética à ética, que para ele têm igual importância para vida em sociedade. Para o autor, um processo de educação estética, ou das sensibilidades:

No mínimo pode permitir aos indivíduos desenvolverem o ato de julgar e criticar por meio do estabelecimento de novos olhares (mais tolerantes e multireferenciais) acerca da vida e da realidade. Sem falar na não menos importante possibilidade de potencializar o prazer de cada indivíduo. (MELO, 2006:59)

O estudioso orienta que haja propostas de educação estética, pois sensibilidades podem ser educadas. Mesmo que não se forme críticos especialistas em arte, pode-se pelo menos munir as pessoas de senso suficiente para julgar e criticar “por meio do estabelecimento de novos olhares acerca da vida e da realidade” (p. 59), além disso, para o autor, educar as várias possibilidades sensoriais do ser humano permite diversificação das possibilidades de prazer, seja perante manifestações culturais populares, seja das artes ditas eruditas.

Certamente que a impressão sensível apenas não será suficiente para formar a apreciação às obras de arte: “a experiência estética não se esgota nem está somente ligada à sensibilidade, ao sentimento, à emoção”. (MELO, 2006, p. 60) O conhecimento, intelecto e razão também participam do processo, mas é importante que se observe o equilíbrio. Não considerando experiências com arte erudita privilégio de um grupo seleto de escolhidos, também não a submetendo à simples contemplação sem esclarecimento e intervenção educativa, mas tendo a experiência

peçoal de contato com cada obra como ponto de partida da busca de conteúdos que possam agregar valores à fruição da obra de arte.

Dessa forma, tal intervenção, além de contribuir para o enriquecimento das experiências dos indivíduos nos espaços artísticos especificamente, pode também mudar sua percepção da realidade onde está inserido, permitindo olhares mais aprofundados sobre a sua própria vida.

Não se pretende aqui propor uma hierarquização das manifestações culturais, ou sugerir que todos os cidadãos optem pela arte dita “erudita” nos momentos de lazer, mas que a abertura dos sentidos à diferentes manifestações possa ampliar as possibilidades de escolha de cada indivíduo, e o contato com diferentes manifestações possa lhe permitir posturas críticas, ações mais criativas nas suas vivências em sociedade.

No intuito de aprofundar conhecimentos sobre a dimensão de lazer dos espaços artísticos, através da observação de suas ações educativas, analisaremos no próximo capítulo, em um estudo comparativo, dois espaços da cidade de Belo Horizonte. Baseando-se nas teorias por ora discutidas, elegeremos como eixos de análise: localização e configuração dos espaços; organização das exposições; intervenções pedagógicas; políticas de divulgação; perfil do público e o lazer nos espaços de arte.

CAPITULO 2

No senso comum levanta-se a hipótese de que a instituição “museu” não tenha se popularizado no Brasil devido à sua origem estrangeira. Não se identificando com nossa cultura. Entretanto, deve-se observar que, segundo a pesquisa de Bourdieu (2003), tampouco na Europa a instituição pode ser considerada “popular”, sendo seu público em maior parte os detentores do capital cultural e em menor escala, turistas – que segundo o autor não pode ser considerado um público “fiel”. Na contemporaneidade é preciso repensar a importância desse público, não o desprezando, devido às crescentes trocas culturais próprias do mundo globalizado.

Entre os museus investigados no presente estudo, o MAP apresenta um contingente grande de visitantes turistas, o que se deve em parte pelo fato de se considerar o complexo da Pampulha um atrativo turístico de Belo Horizonte. O Museu Mineiro conta com um contingente menor, porém considerável, desse público dentro de seu universo de visitação, impulsionando a organização a investir na tradução de suas placas, textos e volantes para atender aos variados visitantes.

Outro aspecto que deve ser observado é que a história dos museus é recente; é uma instituição da modernidade. O colecionismo, que pode ser considerado “ancestral” do museu, data aproximadamente dos séculos XV e XVI advindo das coleções principescas, incentivadas pelo espírito expansivo da Renascença e Expansão Marítima. Somente no final do século XVIII as coleções foram legadas ao público com a abertura dos museus nacionais. O conceito atual de museu é criado com a Revolução Francesa:

a proteção ao patrimônio francês, com a montagem de aparato jurídico e técnico, teve origem nas instancias revolucionarias, que anteciparam, através de decretos e instituições, procedimentos de preservação desenvolvidos posteriormente no século XIX (MINAS GERAIS, 2006, p. 20)

No Brasil, o surgimento dos primeiros museus também data do século XIX – “entre as iniciativas culturais de D. João VI está a criação em 1818, do Museu Real, atual

Museu Nacional, cujo acervo inicial se compunha de uma pequena coleção de historia natural doada pelo monarca” (p.21). Por um longo tempo, a instituição manteve pequeno porte e seu caráter científico se consolidou no final de século XIX.

A própria capital mineira nasce com uma instituição museológica prevista em sua lei de criação: o Museu Mineiro, que apesar de ser construído décadas depois da criação da capital, institui o colecionismo em Minas através do Arquivo Público que ficou incumbido de recolher objetos artísticos e culturais que fizessem menção à cultura do estado, para no futuro transformar esse acervo em museu.

Tais constatações enfraquecem a hipótese da tradição museológica no Brasil ser fraca, por causa de sua origem européia. A questão do perfil do público em tais instituições localiza-se em outros fatores determinantes. Segundo as observações e reflexão sobre as pesquisas comentadas no capítulo anterior Bourdieu (2003), Gonçalves (2004), Leite & Ostetto (2005), foram levantados os eixos de análise que podem exercer influência sobre o público que visita museus no mundo contemporâneo, especialmente no contexto brasileiro.

No caso da presente pesquisa – entender os espaços destinados às artes plásticas como espaço de lazer na cidade de Belo Horizonte, destacando os museus de administração pública e com acervo voltado para fruição do interesse cultural artístico²⁶.

Antes de iniciar a análise dos aspectos que podem mostrar a relação museu, lazer e os tipos de públicos que acessam cada espaço, devido às suas peculiaridades, deve-se observar que no Brasil, a partir do século XXI, inicia-se uma nova política museológica:

²⁶ No âmbito da discussão do lazer no Brasil, tende-se a chamar conteúdos culturais do lazer, “um conjunto de estratégias possíveis de ser implementados em programas de lazer, tendo em vista o alcance de determinados objetivos estabelecidos pelo animador cultural.” (p.51) A ideia dos conteúdos culturais é herança do pensamento do estudioso Joffre Dumazedier, que os classificava em 5 grupos de interesse principais: físicos, artísticos, manuais, intelectuais e sociais. Os interesses artísticos se caracterizam por ter como motivação central a experiência estética. Esse grupo compreende as manifestações artísticas nas suas mais variadas formas: cinema, dança, teatro, artes plásticas, músicas, literatura. MELO, Victor Andrade de. *Verbetes Conteúdos Culturais*. In: GOMES, Christianne L. (Org). *Dicionário crítico do lazer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004

A Política Nacional de Museus, lançada em maio de 2003, e inserida no sistema Nacional de cultura vem, desde então, afirmando-se como política pública de cultura com crescente capilaridade e transversalidade cada vez mais abrangente. (...) O Ministério da Cultura, por intermédio do Departamento de Museus e Centros culturais do Iphan, vem exercitando, como perseverança, uma nova imaginação museal capaz de contribuir para a ressignificação dos museus, para a preservação e a fruição do patrimônio cultural, mas sobretudo, capaz de democratizar a produção e o uso da tecnologia museal. (MINAS GERAIS, 2006, p. 7)

Essa política nacional refletiu sobremaneira nas ações observadas no universo da presente pesquisa: a maioria dos funcionários entrevistados foram contratados após o ano 2000 e as ações educativas também foram, em sua maioria, implementadas nesse período, assim como os projetos curatoriais²⁷ em vigência. O fato das políticas terem sido atualizadas e repensadas pode ser um marco para as instituições no Brasil. A partir desse ponto, iniciam-se também em Minas Gerais várias pesquisas de parceria entre a Superintendência de Museus e o Ministério da Cultura, tendo como laboratório o Museu Mineiro – objeto da presente pesquisa - com o objetivo de:

Implementar ações efetivas de gestão, difusão e preservação do patrimônio mineiro. é de sua responsabilidade a integração das instituições museais mineiras e a materialização das políticas públicas que visam à manutenção do diálogo entre a memória representativa e a contemporaneidade. (MINAS GERAIS, 2006, p. 8)

Na mesma direção, cria-se em Belo Horizonte a Fundação Municipal de Cultura²⁸, instituída pela Lei n.º 9011, de 1 de janeiro de 2005, substituindo a antiga Secretaria Municipal da Cultura, que tinha como diretriz desde 1993 entender os direitos culturais, ampliando o acesso de toda população à produção e consumo de cultura, garantir a preservação da memória social, bem como facilitar a participação popular nas decisões da política cultural.

²⁷ A curadoria diz respeito à concepção, montagem e organização da exposição. Envolve todos aspectos da exposição de um acervo: conceito, documentação, seleção, produção de textos e publicações assim como planejamento da disposição física dos objetos.

²⁸ Informações recolhidas no site da Prefeitura de Belo Horizonte: http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&pldPlc=ecpTaxonomiaMenuPortal&app=fundacaocultura&tax=7664&lang=pt_BR&pg=5520&taxp=0&, dia 06 de Novembro de 2008, às 16:30.

A fundação, por sua vez, tem o intuito de caminhar para a concretização dos objetivos citados de democratização e participação através de cinco programas principais de ação: informação, difusão, e intercâmbio cultural; formação cultural; gestão cultural; gestão e dinamização de espaços e serviços públicos de cultura, identificação registro e proteção do patrimônio e identidades culturais; incentivo à leitura em Belo Horizonte.

Nas três instâncias citadas, observa-se o foco no incentivo à difusão cultural para a democratização dos espaços públicos de cultura, para a criação de novos espaços, descentralização, intersectorialidade, o que possivelmente promoverá possíveis diálogos com o campo dos estudos do lazer.

Como as políticas relativas às instituições museológicas no Brasil ainda são recentes, é compreensível que não se possa mensurar grandes impactos em toda cidade, mas é possível estudar-se os movimentos em direção à mudanças futuras, compreendendo o momento atual como fase transitória entre políticas de abertura dos espaços e difusão da cultura, especialmente no que tange às artes, na cidade de Belo Horizonte.

Para alcançar o objetivo da pesquisa, foi feita uma pesquisa bibliográfica para levantar eixos de comparação: localização e configuração dos espaços, organização das exposições, intervenções pedagógicas, políticas de divulgação, perfil do público e o lazer nos espaços de arte. A análise comparativa entre dois museus foi importante para proporcionar a compreensão dos impactos que as diferentes administrações, divulgações, propostas organizações e políticas educacionais podem causar na visitação. Como estratégias de levantamento de dados relativos aos eixos selecionados foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com funcionários dos museus diretamente ligados aos eixos de pesquisa selecionados e pesquisa documental para promover um cruzamento de dados.

2.1 Histórico e descrição analítica dos espaços

2.1.1 O Museu Mineiro

A história do Museu Mineiro começa com a criação da capital Mineira: Belo Horizonte no final do século XIX. Localizado hoje no centro de Belo Horizonte, Avenida João Pinheiro, nº 342, o Museu Mineiro abre suas portas ao público de terças a sextas-feiras, das 10:00 às 18:00, e nos sábados, domingos e feriados, das 10:00 às 16:00. Como pode ser observar na figura 1, a fachada do prédio que abriga o museu – semelhante ao estilo arquitetônico dos outros prédios da avenida – apresenta como sinalização apenas uma pequena placa com o nome do museu.



Figura 1- Fachada do Museu Mineiro.
Fonte: Arquivo do Museu Mineiro, fotos Inês Gomes.

A história da instituição remonta-se ao ano de 1895, data da criação do Arquivo Público do Estado de Minas Gerais. Na sua lei de criação (lei 126), há um artigo que mostra desde aquele momento a intenção de se criar um museu com as memórias da cultura do estado, estabelecendo-se que fossem guardadas no arquivo peças que posteriormente seriam o acervo da instituição.

O museu foi instituído juridicamente em 1910 (lei 528), prevendo três sessões: História Natural, Etnografia e Antiguidades Históricas e acervo relacionado à história de Minas Gerais: capitania, província e estado. Nesse momento não havia um prédio para a instituição, aguardando-se que o estado conseguisse a verba necessária.

O projeto veio a se firmar anos depois, através do Decreto nº 18.606, de julho de 1977, que autorizou a implantação do Museu e indicou o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais como fundação responsável pela execução do programa proposto. O mesmo decreto determinou também a desvinculação do Museu Mineiro do Arquivo Público Mineiro.

Em 1982 inaugurou-se o Museu Mineiro no prédio do antigo Senado Mineiro, integrado à estrutura operacional do IEPHA e vinculado à Superintendência de Museu de Minas Gerais. Por sua situação em primeiro plano no contexto museológico do Estado, a instituição assumiria a função de museu-laboratório e centro de pesquisas museológicas e museográfica; núcleo de irradiação de conhecimentos objetivando à composição de normas e ao estabelecimento de práticas a serem adotadas pelas demais unidades museológicas de Minas Gerais.

Anos mais tarde o Museu Mineiro se integrou definitivamente à superintendência de museus, estabelecendo-se como instituição modelar para os demais museus do estado.

O acervo do Museu Mineiro conta principalmente com objetos e obras que se figuram como registros materiais que documentam os períodos históricos da cultura mineira. Pode-se identificar na história do museu alguns marcos importantes relacionados à composição do acervo.

Primeiro marco é o ano de 1895 com a criação do arquivo público, quando começa o recolhimento de objetos de expressão história e artística da cultura mineira. O núcleo inicial do acervo conta com 872 peças de diversas categorias, entre elas

obras de arte como: pinturas de natureza documental, com enfoque em sítios e edifícios históricos²⁹.

Em 1978 houve um acréscimo de 187 peças de arte sacra, dos séculos XVIII e XIX. Em 1982 agrega-se ao acervo a Coleção Pinacoteca do Estado de Minas Gerais, composta por 26 peças: pinturas, desenhos, gravuras e esculturas³⁰.

Ao longo dos anos, nas décadas de 1980 e 1990, registram-se outras aquisições de acervo de procedências diversas: pinturas e esculturas transferidas pelo IEPHA, obras sacras dos séculos XVIII e XIX, quadros dos pintores Honório Esteves e Boscali; peças do Salão de Artes Plásticas, e inúmeras doações particulares de diversos artistas e seus familiares³¹.

Ainda entre as obras doadas, pode-se destacar um conjunto de seis telas atribuídas a Manoel da Costa Ataíde, doadas ao Museu Mineiro em 1986 e em 1992 cinco telas de Aurélia Rubião deixadas ao museu em testamento.

A história do prédio que abriga o Museu, remonta aos tempos da construção de Belo Horizonte no século XIX. A planta da cidade refletia os ideais republicanos e da modernidade, a comissão construtora da Nova Capital legitimou princípios do sanitarismo, da centralização administrativa e da transformação e embelezamento do espaço público, todos compatíveis com a concepção científica de cidade difundida naquele momento. A planta da capital previa três zonas de ocupação na cidade: urbana, suburbana e rural. A primeira delas foi a mais planejada, em mínimos detalhes: todos os espaços foram delimitados com seus devidos fins.

²⁹ Segundo a administração do Museu pinturas naturalistas registrando a paisagem da região: “Panorama de Mariana” de Alberto Delpino, “Casa da Varginha de Queluz” de José Jacinto das Neves, “Fazenda da Borda” de Aníbal Mattos, entre outros.

³⁰ “Importa considerar que esta coleção começou a se formar em 1926 com cinco telas de Aníbal Mattos, doadas pelo próprio artista. A idéia, contudo, não se firmou, e as telas foram guardadas no Arquivo Público Mineiro. Em 1971, por iniciativa de D. Coracy Uchôa Pinheiro, o antigo projeto foi retomado com a reorganização e do crescimento da coleção, valorizada pela presença de obras dos artistas como Mário Sislésio, Chanina, Sara Ávila, Ildeu Moreira, Herculano e outros, que passaram a integrar a relação de bens móveis do Palácio da Liberdade até 1982, quando foram incorporadas em definitivo ao Museu.” (Texto de divulgação do Museu, p. 1)

³¹ Podem ser destacados obras de Zizi Sapateiro, Marcio Sampaio, Renato de Loma, Celso Renato de Lima, Laetitia Renault, Fernando Pierucetti, Érico de Paula e obras do arquivo pessoal de Jeanne Louise Milde.

Os primeiros prédios se inspiravam no modelo da Europa, suas soluções plásticas e construtivas mais complexas mesclavam recursos dos chamados Estilos Históricos e de movimento de vanguarda, como o Art-Nouveau, conciliando arte, técnica e inovações industriais.

Foram erguidas também “casas tipo” para acomodar os funcionários públicos transferidos da antiga capital: Ouro Preto. Algumas eram palacetes destinados à cúpula do Governador. Essas casas foram erguidas na Avenida da Liberdade (atual Avenida João Pinheiro), com o mesmo requinte destinado aos monumentos públicos: “Apresentavam frontões, cimalkhas e platibandas ornamentais nas fachadas, pés-direitos elevados e portas e janelas dotadas de bandeiras. Os porões eram ventilados e muitas vezes habitáveis. As casas maiores tinham varandas laterais e jardins que limitavam ao fundo com o pomar”. (p.4)

No século XX, dois desses prédios se tornaram prédios públicos, um deles o Senado Mineiro (1905) e o outro Prefeitura de Belo Horizonte (1910). Mais tarde esses mesmos prédios se transformaram respectivamente nas sedes do Museu Mineiro e do Arquivo Público Mineiro, ambos prédios de valor histórico por serem documentos da arquitetura da fase inicial da cidade.

Com a transformação de residência para sede do senado, no início do século XX, o prédio passou por várias mudanças a partir de 10 de Fevereiro de 1905: O ponto principal do projeto foi construção de um grande bloco transversal ao prédio primitivo, vindo até o alinhamento da rua e ocupando o espaço que antes era do jardim. O novo bloco destinava-se à Sala das Sessões do Senado, e suas janelas abriam-se para a via pública. As antigas dependências da casa foram usadas para os serviços burocráticos.

A decoração da sala das sessões foi feita em 1908 pelo artista Alfredo Lima em parceria com Manoel da Costa Azevedo, Pedro Miccusi e Francisco Tametti. O trabalho artístico conserva-se até hoje e divide-se em três sessões retangulares: A composição tem forma simétrica, repetindo elementos estilizados, com arabescos, flores e folhas. Nos painéis pode-se observar símbolos oficiais e inscrições de

temática histórica - brasões de Minas com o lema *Libertas quae sera tamen* e o escudo central da bandeira nacional.

Por volta da década de 1960 foi construído um anexo e em 1978/1979 a edificação foi restaurada e adaptada para se destinar à sede do Museu Mineiro. Sua proteção legal foi garantida pelo tombamento: Decreto nº16595, de 5 de Dezembro de 1978, o museu foi inaugurado em 1982. Em 1999 foi iniciado o programa de revitalização do Museu Mineiro, visando a readequação arquitetônica dos espaços, a preservação dos elementos artísticos, a restauração das pinturas, foi a maior reforma pela qual o prédio passou. O processo continua em curso até os presentes dias, e em Novembro de 2008 o museu fechou suas portas para outra reforma prevista para ser concluída no primeiro semestre de 2009.

A equipe do Museu Mineiro conta com um diretor, artista plástico; assessoria de artes visuais e educação artística dois funcionários com formação em artes plásticas; dois estagiários de arte com experiência em educação, um funcionário de apoio em arte educação, quatro vigias patrimoniais e um porteiro.

2.1.2 O museu de arte da Pampulha

A história do Museu de Arte da Pampulha (MAP) se liga também à criação da cidade de Belo Horizonte. Posteriormente à efetivação do plano principal do centro da cidade por Aarão Reis, em 16 de Maio de 1943 foi inaugurado o Complexo Turístico da Pampulha, composto pelo cassino, a Igreja de São Francisco de Assis, Casa do Baile e late Clube. Na ocasião estavam presentes o presidente Getulio Vargas, o governador de Minas Gerais: Benedito Valadares e o prefeito da cidade de Belo Horizonte: Juscelino Kubitschek.

Tal conjunto foi implantado ao redor do lago artificial com o mesmo nome, no intuito de se promover uma “urbanização de categoria” perto de Belo Horizonte:

Cassino, Yacht Club e Casa do Baile tratam de excitar a carne, a capela dedicada a São Francisco dá a oportunidade de penitência. A Casa do Baile se localiza em uma ilhota acessível por uma ponte para pedestres, os outros se distribuem em diferentes promontórios, entre o lago e a avenida arborizada circundante. Os três edifícios laicos se recortam em pares, um contra o outro, como se fossem os vértices de uma esplanada líquida. Desde o pilotis do Yatch, a angulosidade do edifício se superpõe parcial e lateralmente ao tambor do salão de baile do Cassino; desde o pátio de entrada da Casa do Baile, a sinuosidade de sua laje tem por pano de fundo o prisma do salão de jogo do Cassino. Pudorosa e corretamente a capela se afasta da contigüidade profana, o único edifício não concebido com esqueleto independente de concreto. (COMAS, 2000, 3)

Assim como a planta da capital, a criação da Pampulha refletiu os ideais modernos vigentes no Brasil, início do século XX. Alguns elementos como a declaração de riqueza de meios técnicos, racionalidade entre outros são relacionados a tal ideal. A vida suburbana também fora apregoada como “empresa modernizadora”:

Niemeyer aceita os termos do encargo e trata de arquiteturizar sem moralismo um conjunto de instituições capazes de polarizar uma cidade jardim dos ricos. Pampulha reelabora o circuito de folias do porte aristocrático inglês do século XX – sem as ovelhas, que recordariam demais o mundo do trabalho, mas também sem o ecletismo que deixaria muito evidente a arbitrariedade do gosto individual. Pampulha opõe o ecletismo a convenção discreta que cimenta a vida em sociedade, exorciza o mundo do trabalho através da aliança entre movimento mecânico prazeroso e o gozo de uma natureza artificial mais natural que a Natureza mesma, e no entanto, pela convicção manifesta da reinterpretação do templo, incomodamente insinua a natureza vã de encanto. (COMAS, 2000, p. 3)³²

Esse cenário turístico de fruição e lazer não poderia ter sido concebido sem um cassino, símbolo dos rituais do desperdício mundano, muito em voga no início do século XX no Brasil. O projeto do cassino mineiro era ousado, moderno, um jogo de volumes multiplicados para sugerir exuberância, “Dentro, as colunas se revestem de prata, as rampas abusam dos mármore e as paredes se espelham em rosa para multiplicar, lisonjeiramente, os rostos abrasados pela tensão do jogo” (COMAS, 2000, p.1)

³² Capturado no endereço: <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp011.asp> em 01/08/2008 16:35



Figura 2 - Imagem da fachada do Museu de Arte da Pampulha.
Fonte: Arquivo pessoal

O Cassino fora construído em um elevado da lagoa, permitindo que o prédio possa ser avistado por vários ângulos da região. Primeiro prédio a ficar pronto de todo conjunto, Niemeyer usou de materiais nobres em seu projeto datado de 1940. O prédio por si só é considerado um atrativo turístico da cidade de Belo Horizonte:

A fachada principal em travertino e vidro alude a uma Savoye em mais de um detalhe, as colunas colossais adicionam imponência, a base de azulejos reitera os laços coloniais. A formalidade do conjunto é atenuada apenas parcialmente pela curva na marquise trapezoidal que protege o carro transportando o visitante, pela estátua nua embaixo de uma pota da marquise, pela transparência que revela o vestibulo de dupla altura. Prisma integral quando visto desde o ingresso pela marquise de concreto sustentada por palitos de aço, se fragmenta horizontalmente ao dobrar a esquina, configurando um mirante sob o mezanino, e inesperadamente se acopla com um salão cristal e oval, odeon palafita que é também reverberação do promontório que o acolhe. (COMAS, 2000, p 1)

As colunas, corrimão e rampa foram feitas de aço inox americano, o piso do salão nobre é composto de mármore “amarelo de negrais” as paredes da rampa do hall de entrada foram feitas de onix argentino. Um aspecto relevante e famoso do prédio é a parede espelhada do hall de entrada, composta por espelhos rosados de origem Belga. Entre os arquitetos, há quem considere o Cassino a obra máxima do

conjunto, uma vez que não traz como as outras obras os conceitos que o datem em determinada época, mas que mistura realismo e gesto (PODESTÁ, 2001)³³.

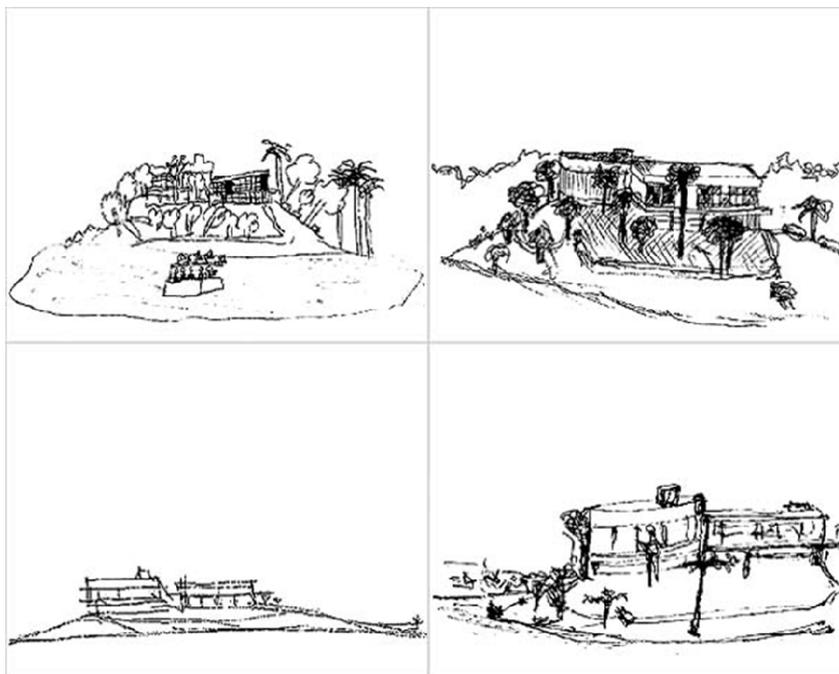


Figura 3 - Projeto do Cassino da Pampulha, realizados por Niemeyer, em vários ângulos.
Fonte: Podestá, 2001.

Em 30 de Abril de 1946, apenas 3 anos após a inauguração do complexo, o jogo é proibido no território nacional. Durante alguns anos o prédio do cassino foi utilizado como casa de danças, audições artísticas e recepções. No ano de 1957, o cassino transforma-se em Museu, museu de arte, referência cultural no estado. Durante anos reúne artistas nacionais e internacionais. Seu acervo compõe-se atualmente de obras diversas. A partir de 2001, com novo modelo de curadoria, prioriza-se a arte contemporânea, em especial trabalhos que de alguma forma dialoguem com o espaço paisagístico da Pampulha e do próprio museu:

Entre 2001 e 2006 foram adquiridas mais de cinquenta novas obras para o acervo do MAP, de artistas como: Paulo Henrique Amaral; Marcos Coelho Benjamim; Isaura Pena; Francisco Magalhaes; Roberto Vieira; Valeska Soares; Rivane Neuenschwander; Irma Renault; Rosangela Rennó; Cristiano Rennó; Laura Lima; Adriane Gallinari; Nello Nuno; Cao Guimarães; Marília Giannetti Torres; Celso

³³ <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp011.asp> 01/08/2008 16:35

Renato de Lima; Amadeu Lorenzato; Jarbas Lopes; José Bento; Álvaro Apocalypse; Alberto da Veiga Guignard; Alexandre da Cunha, Márcia Xavier; Patrícia Leite, Gilvan Samico; Solange Pessoa; Máximo Soalheiro e Ana Maria Tavares.³⁴

Além da aquisição de obras, há um projeto do Museu chamado “Bolsa Pampulha”, que contempla artistas em início de carreira com uma bolsa de estudos. Os artistas envolvidos devem fixar residência em Belo Horizonte durante um ano, são acompanhados por uma comissão de críticos, curadores e artistas convidados. Posteriormente os bolsistas realizam exposições individuais no Museu. Como resultado do projeto editou-se um livro/catálogo para o museu e adquiriu-se novas obras para seu acervo.

O Museu de Arte da Pampulha localiza-se na Avenida Otacílio Negrão de Lima, 16585 – Pampulha e abre suas portas ao público de terça-feira à domingo, das 9:00 às 18:00.

A equipe do museu é composta pela diretora, o curador, duas profissionais no Departamento de Artes Visuais; uma pessoa responsável pela museologia; uma na conservação e restauração; o Departamento de Arte Educação, ligado ao Departamento de Artes Visuais, compõe-se por duas profissionais contratadas e dois estagiários; A Biblioteca e o Centro de Documentação e Referência, conta com dois profissionais contratados e dois estagiários; uma profissional na Assessoria de Comunicação, um funcionário na Assessoria Executiva, ambas diretamente submetidas à diretoria, e uma na administração financeira.

2.1.3 Acesso aos espaços.

A localização dos espaços impacta a visitação de maneira particular. O Museu de Arte da Pampulha tem localização periférica ao eixo central da cidade, entretanto, em área abastada.

³⁴ BELO HORIZONTE – Secretaria Municipal de Cultura, Museu de Arte da Pampulha. História e Acervo do MAP. 2008, 10p. Não publicado.

Apesar de atrair público relativamente variado, segundo as entrevistas empreendidas com funcionários do museu. Notadamente percebe-se duas tendências distintas no público que visita o espaço: parte é composta pelos ditos amantes da arte (estudantes do tema e artistas) independente de onde moram, e outra parte a população do bairro e região da Pampulha, que caminham em torno da lagoa:

Tem muitas pessoas que moram aqui nessa região da cidade, que é uma região que tem poucos equipamentos culturais. Tem o complexo da Pampulha que talvez seja o mais importante, aqui, a casa do baile, então, assim, ele também tem um público que frequenta as vezes até porque vem fazer caminhada e entra no museu, enfim, é tomado por aquilo que está acontecendo dentro do museu.³⁵
(Entrevistado 5)

Segundo o entrevistado 4: *“As pessoas que trabalham aqui perto vêm, em seus horários de café, horário de almoço, vêm, conhecem e é uma opção que ele tem naquele momento de lazer”.*

Há, em menor escala, o público turista que é atraído pela fama do complexo considerado cartão postal da cidade. Há também o público agendado, quase em totalidade escolar, destacando-se ensino fundamental e médio.

O acesso de ônibus ao Museu de Arte da Pampulha não é muito fácil, não há linha de transporte público que passe na rua em frente à instituição, o ponto de ônibus mais próximo está localizado na avenida principal, de forma que há necessidade do visitante caminhar longa distância ou usar transporte particular. Talvez isso contribua pelo contingente pequeno de pessoas de outras regiões que não sejam do bairro Pampulha. As linhas que atendem à região partem do centro de Belo Horizonte, o que, para alguns bairros periférico, torna-se distante.

³⁵ Optou-se por destacar as citações de entrevistas em itálico, para diferenciá-las das citações bibliográficas.

O Museu Mineiro se localiza no centro de Belo Horizonte; mesmo sendo distante das periferias, o acesso é mais fácil para usuários do transporte público, uma vez que a região recebe ônibus de todos bairros da cidade e região metropolitana. Esse fator reflete na sua visitação, que é mais heterogênea que da primeira instituição citada. Entretanto não há estacionamento no local, e as ruas do centro de Belo Horizonte não oferecem essa opção para visitantes que se deslocam em veículos particulares, o que lhes dificulta a visita.

O preço de entrada de ambos os museus é acessível, uma vez que se trata de instituições públicas. Poderiam ser considerados uma variável irrelevante, como Bourdieu (2003) considerou em sua pesquisa. Mas considerando a realidade brasileira, ao somar-se os custos de transporte, o preço da entrada e os de alimentação, pode ser um empecilho real para visitação de famílias de baixa renda.

Ambos espaços não cobram entrada nos finais de semana, no Museu de Arte da Pampulha houve relatos de maior número de visitas em família nos finais de semana e no Museu Mineiro foi relatado visitas de pessoas que acessavam o local nesses dias exatamente por não se cobrar.

Outra questão a se observar é a resistência de algumas pessoas em acessar os espaços de arte, como se houvesse uma “barreira invisível” que as impedissem, barreira essa criada pela representação desses espaços na sociedade, ou a “sacralização”. Um dos entrevistados revelou que tal representação se relaciona com a maneira como esses espaços foram construídos, geralmente por colecionistas poderosos ou vindo de poderes públicos com histórico de opressão ao povo e com uma política unilateral.

Alguns dos locais artísticos, apesar de públicos, não são reconhecidos como tal para os cidadãos, as vezes pela sua própria constituição. Para o entrevistado 1, até mesmo a arquitetura do Museu Mineiro, em estilo neoclássico, é elemento que afasta o público comum do espaço, por parecer-lhe muito sisuda.

As vezes também isso se dá pela fama dos espaços, o entrevistado 6 relatou um fato ligado a outro espaço de arte – um centro cultural – localizado na região central de Belo Horizonte, onde um amigo tinha uma peça artística exposta, e esse amigo foi abordado por um de seus empregados querendo saber se poderia entrar no espaço para ver a obra.

Tal representação é uma das barreiras que se observa. Por isso é importante compreender outros eixos, como a organização dos acervos e ações educativas, para entender como os espaços lidam com essa imagem que foi construída na sociedade através dos tempos: se trabalham para desfazê-la propondo medidas de aproximação do público leigo ou para consolidá-la reafirmando-a.

2.2 Organização das Exposições: Acervo, recorte artístico, projeto museográfico e público alvo.

Para entender a abertura de um espaço de arte para o público em geral, especialmente no aspecto lazer, foi necessário observar e pesquisar o projeto museográfico das instituições – planejamento da disposição conservação e circulação de objetos, legendas, sistemas de iluminação entre outros. Segundo os estudos de Gonçalves (2004) esse projeto influencia a recepção das obras pelo público e mostra os conceitos abraçados pela instituição ao montar suas exposições, como foi detalhado no capítulo primeiro.

As instalações das instituições estudadas na presente pesquisa, não foram construídas para serem museus; portanto em ambas os profissionais lidam com um espaço atípico, diferente do ideal geralmente esperado em espaços de arte, se tornando um desafio no planejamento das mostras.

O Museu Mineiro, como descrito em seu histórico, está instalado em uma das antigas “casas tipo” criadas para residência dos funcionários públicos da nova capital. Segundo o entrevistado 6:

Essa casa aqui foi construída originalmente para ser um órgão oficial. Alias, ela não foi construída para ser um órgão, foi construída para ser a casa do secretário da agricultura. Nunca foi! Foi o Senado de Minas, foi a Procuradoria do Estado, órgãos muito sisudos para serem museu, órgãos nada simpáticos ao público.

O projeto original e as posteriores reformas para abrigar órgãos oficiais construíram um espaço não muito especializado para abrigar galerias de arte.

No Museu Mineiro, o trabalho de curadoria é realizado pelo próprio diretor do espaço, que é formado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual de Minas Gerais.

Muitas vezes a configuração é um obstáculo a ser transposto na elaboração do projeto de curadoria do espaço. Para o entrevistado 1, o uso de um espaço tombado é um desafio em termos expográficos. A “Sala das Sessões”, que atualmente abriga a coleção Pinacoteca do estado, dificulta o trabalho porque uma de suas paredes é coberta de janelas amplas, o que causa vulnerabilidade ao acervo além de diminuir a superfície de exposição, como pode ser observado na figura 4. E ainda a sala tem características próprias – parte do patrimônio público – como as pinturas do teto e seus ornamentos, todos tombados.



Figura 4: Detalhe panorâmico da Sala das Sessões: percebe-se a iluminação natural que invade a sala e o teto com sua pintura ornamental tombada pelo patrimônio histórico. Fonte: blog do museu mineiro³⁶ foto Luiz Henrique Vieira.

O desafio do Museu de Arte da Pampulha é semelhante ao do Museu Mineiro. O prédio também tombado - é uma obra de arte de Niemeyer, foi construído para ser cassino. A edificação não possui paredes externas, é todo de vidro e o hall é um espaço amplo e sem paredes.

A curadoria, para lidar com esse desafio, investe em exposições de arte contemporânea, convidando artistas para criar obras que dialoguem com o espaço. Os artistas fazem exposições exclusivas para o espaço, lidando assim com a questão peculiar da edificação. Segundo o entrevistado 5:

Esse também é um museu não convencional, esse prédio não foi construído para ser museu, ele não é um museu que tem paredes, não é o cubo branco que se espera de um museu, ele é um espaço todo feito em vidro, recebe luz solar direta.

A questão da luz é outro grande desafio a se superar, uma vez que vulnerabiliza a obra exposta. Por essas razões, pode-se observar nas imagens do espaço, uma infinidade de especificidades que poderiam dificultar um projeto museográfico em

³⁶ www.museumineiro.blogspot.br

suas instalações. Entretanto, considerando-se o recorte artístico selecionado, a peculiaridade do Museu pode ser um atrativo à mais ao invés de algo nocivo.

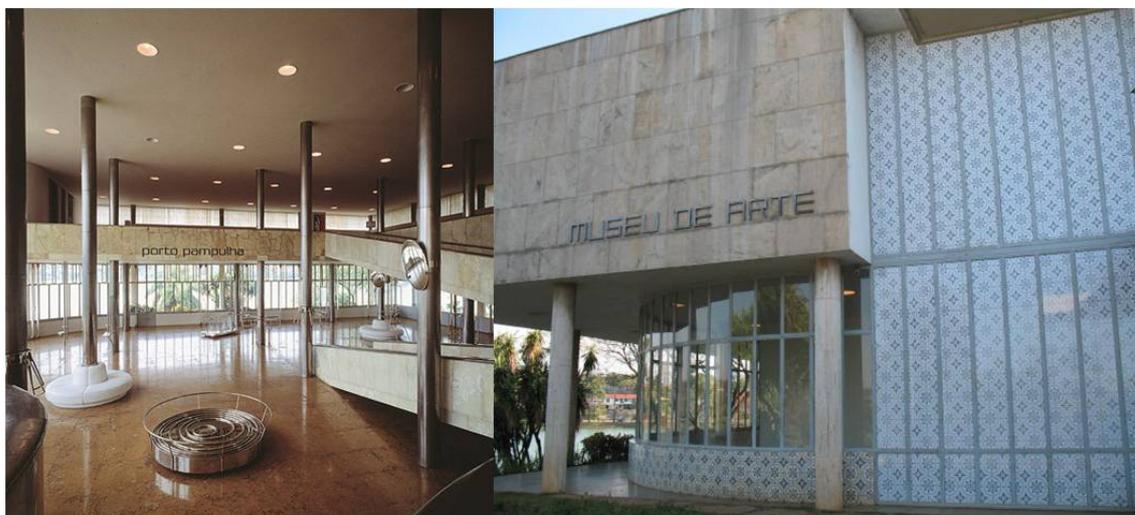


Figura 5 - Aspecto interno e externo do MAP.

Fonte: a) Secretaria de Cultura de Belo Horizonte: Ana Maria Tavares.

b) Arquivo pessoal.

Os espaços estudados, em seus projetos expositivos, lidam com os desafios gerados pelas configurações descritas, e procuram dialogar à sua maneira o acervo com o prédio, e também com o público, uma vez que o projeto de curadoria é antes de tudo um processo de comunicação do espaço com seu público.

O Museu mineiro é um museu de exposição de acervo. A exposição atual foi montada em 2002 e foi desmontada somente em 2008 para que a instituição entrasse em uma grande reforma e reconfiguração: suas novas instalações contarão com um café ligando o Museu ao Arquivo Público, e uma galeria no formato tradicional de “cubo branco”³⁷.

As exposições nessa instituição seguem o caráter atrelado à criação do museu que é o gabinete – não são oferecidos muitos detalhes a respeito da história da peça. Segundo o entrevistado 6 :

³⁷ Esse é o nome utilizado no campo da arte para o espaço expositivo tradicional com paredes brancas e iluminação neutra, além de temperatura ideal para conservação do acervo e não incidência de luz solar.

Ela foi criada, num momento em que o museu passou por uma grande reforma de adaptação. Talvez até aquele momento a mais expressiva que ele tinha experimentado. O museu ainda não tinha experimentado mostrar seu acervo de uma maneira ampla. Então em 2002 pensou-se a mostra chamada 'coleccionismo mineiro'. Na verdade é uma exposição de coleções. Então, teríamos montado as três principais coleções do museu, com as informações restritas a cada objeto.

Para este entrevistado, exposições de acervo podem ser um fator de desinteresse e afastamento do público, pois parece estática e aparentemente as pessoas não se interessam em voltar para ver a mesma exposição. Por outro lado ele levanta um fator interessante: o mesmo objeto pode ser visto de maneira diferente a cada visita. Por isso, as ações de diálogo entre o Museu Mineiro e o público são pautadas na afetividade: buscam despertar a simpatia das pessoas pelas obras e pelo espaço em si: um investimento à longo prazo – sem resultados imediatos específicos que possam ser mensurados – que serão mais detalhados no estudo das ações educativas.

No caso do Museu de Arte da Pampulha, encontrou-se outra forma de lidar com os desafios do espaço: as exposições site específicas, ou seja, construídas exclusivamente para o museu. Todo fim de ano o setor de artes plásticas delinea o planejamento do ano seguinte: estabelece-se uma linha de pensamento, um conceito a se trabalhar, um calendário e convidam-se artistas para pensar esse conceito e construir obras que dialoguem com o espaço.

Normalmente se faz uma exposição de acervo por ano, e outras três exposições site específicas de artistas convidados. Algumas vezes acontecem exceções, como em 2008 uma exposição de obras da artista Adriana Varejão³⁸, composta de quadros cedidos por colecionadores que demandou a construção de um aparato de sustentação específico: paredes de compensado, dada a peculiaridade do museu.

³⁸ Exposição em cartaz do dia 31 de agosto de 2008 a 19 de outubro de 2008. Adriana Varejão é artista do Rio de Janeiro, nascida em 1964, que realiza mostras desde 1988, entre elas uma exposição permanente no Centro de Arte Contemporânea de Inhotim, exposições coletivas e XXIV e XXII Bienais de São Paulo.

Ou a exposição “Mundus Admirabilis” em 2007 que foi idealizada para uma mostra em Brasília.³⁹

O projeto arquitetônico e museográfico é construído a cada exposição – podem ser painéis ou suportes de acordo com a necessidade das obras. A curadoria assume todo projeto de montagem junto ao artista e lhe oferece as condições demandadas para cada exposição. Segundo o entrevistado 5, o museu conta com uma verba específica, destinada para a produção das obras dos artistas convidados e isso gera um acervo para o museu, como o artista recebe essa verba específica para produzir obras, uma das obras expostas ou uma obra selecionada pelo departamento de artes plásticas do museu vai compor ser acervo. A proposta é interessante por permitir tornar o acervo dinâmico e construído permanentemente, e constrói aos poucos um patrimônio artístico de volume para a cidade.

Se por um lado, a constante novidade nas exposições permite que o público retorne ao museu, a obra de arte contemporânea por sua vez, segundo as entrevistas, esta pode atrair um público mais específico, que habitualmente frequenta os espaços de arte, consome atividades culturais, estudo e discute arte: artistas e estudantes de arte. Apesar de abrir para um público diversificado, os entrevistados na instituição afirmaram unanimemente que o público mais assíduo no museu é esse: *A gente tem um público interessado em artes plásticas, interessado em arte contemporânea, um público específico que consome atividades culturais na cidade e também vem aos museus.* (Entrevistado 5).

Para o entrevistado 5 a arte contemporânea não é, a princípio, uma arte de fácil acesso ao público “não iniciado”. Mas como a instituição é pública assim como seu acervo, existe uma abertura para trabalhar propostas educativas com intenção de diminuir a distância entre essas obras e os cidadãos.

A explicação para a questão do maior a

³⁹ Instalação com insetos gigantes que atendeu ao convite do CCBB de Brasília para um site específico na grande caixa de vidro instalada nos jardins da instituição. Retirado de: <http://reginasilveira.uol.com.br/mundusadmirabilis.php> dia 01 de Dezembro de 2008, às 20:31.

cesso por parte do público especializado, apesar da abertura do espaço, pode estar no fato das ações educativas obterem resultados de longo prazo, e em se tratando de propostas de educação estética, os resultados podem ser ainda mais subjetivos e de difícil mensuração

Há também o fato do investimento em ações educativas focar mais o ensino fundamental, ou seja crianças e adolescentes. Pouco destaque se dá a propostas para grupos de adultos, não ligados a escola. Possivelmente o trabalho com esses indivíduos poderia formar um público interessado em menor prazo. Para se obter um panorama mais detalhado da visita do espaço e impacto de suas ações, será necessário conjugar esses dados com observações mais aprofundadas sobre as ações educativas e política de divulgação do Museu de Arte da Pampulha.

Em relação ao material de apoio das exposições, com fim de atender ao público espontâneo em sua visita, e a sinalização das peças, montagem das exposições, deve-se lembrar que o foco principal de uma instituição museológica (seja museu de arte, ciência, história entre outros) é o objeto.

O objeto é a peculiaridade das instituições museológicas, o texto escrito e os artifícios audiovisuais são coadjuvantes no seu processo comunicativo. Tais recursos configuram-se como mediadores do diálogo entre o público e o objeto. É através da organização da que o curador constrói um discurso para quem visita o museu. Por isso o trabalho se torna árduo, exigindo um equilíbrio das informações para não cansar o público, mas que permita a compreensão necessária para se empreender a visita.

Como já foi dito, as peculiaridades espaciais dos dois museus investigados são desafiadoras para o projeto das exposições. Ambos espaços tombados lidam com peculiaridades que podem atuar como dificultadores da montagem cenográfica da exposição (iluminação, projeções, cores diferentes nas paredes). Dessa forma ficando-se restrito esse tipo de ambientação, a visita espontânea se resume ao contato com os objetos e alguns recursos informativos. Isso demanda um maior

esforço por parte do público não especializado para adentrar-se no universo da obra, mas não impossibilita a vivência.

No Museu Mineiro há três espaços expositivos no andar superior e um salão no térreo. A sala de artes sacras, como se pode observar na figura 6, é discretamente iluminada e tomada por três grandes vitrines. Em relevo no vidro, observa-se gravado os nomes dos orixás africanos correspondentes ao santos expostos, fazendo referência ao sincretismo religioso presente também na cultura mineira.



Figura 6 - Detalhe das vitrines da sala de arte sacra do Museu Mineiro.
Fonte: blog do Museu Mineiro.

Cada grupo de peças traz uma breve descrição: data, procedência, nome da peça, material, autor quando conhecido - *não são propriamente oferecidas muitas informações a respeito da história da peça. Aquelas mais restritas ao objeto: matéria, do que é composto, quando foi feita e assim por diante.* Entrevistado 6.

Além da sala da pinacoteca – Sala das sessões, descrita inicialmente, e a sala das artes sacras, o Museu Mineiro possui a sala Arquivo Público, que expõe a coleção de mesmo nome, e que deu origem ao que hoje é o acervo da instituição.



Figura 7 - Sala Arquivo Público com as peças mais antigas do acervo do Museu Mineiro.

Fonte: Blog do Museu Mineiro, foto Daniel Mansur.

A sala Arquivo Público (figura 7), como se pode observar na figura 5, segue o estilo neoclássico do prédio, e possui uma iluminação distribuída igualmente. A sala se encontra ao abrigo da luz solar. Não há informações detalhadas sobre os objetos.

O panorama da sala das sessões, que abriga a pinacoteca, já foi anteriormente descrito: nela o grande desafio é lidar com a luz natural que penetra o ambiente devido às janelas que se abrem para a via pública.

Os visitantes têm acesso a um material gráfico, produzido pela instituição com informações básicas sobre: localização, história, acervo, ações educativas, eventos e a importância do museu para o estado de Minas Gerais.

O material é traduzido também em inglês. As informações mais detalhadas sobre as obras são restritas às visitas agendadas. Entretanto, como o acervo é artístico/histórico – o que demanda menor intervenção para sua compreensão por parte do público.

Além das exposições de acervo, aconteceram no Museu Mineiro algumas exceções nos últimos três anos. Em momentos de esvaziamento da sala das sessões que

abriga a coleção pinacoteca, ocorreram mostra de trabalhos de Liliane Dardot em homenagem a Guimarães Rosa⁴⁰; Paisagens Submersas – trabalho de três fotógrafos que documentaram a instalação da usina hidrelétrica de Irapé, que mudou o curso do Rio Jequitinhonha; e por último a exposição “Palavra: dos homens, das coisas, das plantas e dos animais”⁴¹, ação ligada ao projeto Cultura Indígena. Essa última exposição foi acompanhada de um texto explicativo de seu objetivo geral e placas com informações sobre o autor, a data e o tema de cada obra.

As salas do museu Mineiro também contam com texto explicativo da história do prédio e suas características – há um projeto em andamento de tradução desses textos para línguas estrangeiras como a criação de novos folders.

Cada sala conta com seu guarda patrimonial, que em alguns casos esclarecem as dúvidas do público, mesmo não sendo atribuição sua. Esporadicamente, eles recebem cursos informativos sobre o acervo do museu. Apesar disso, o acompanhamento detalhado da visita só é feito pelo setor de ação educativa, com grupos previamente agendados, e em caso de pesquisa muito específica – que envolva acesso ao acervo e reserva técnica, há no museu uma diretoria de pesquisa.

Assim como no Museu de Arte da Pampulha, o público das visitas agendadas no Museu Mineiro fica restrito quase que exclusivamente às escolas de ensino fundamental – público infante-juvenil. Não são vetadas as visitas agendadas por grupos de adultos; mas estas acontecem em muito menor proporção, geralmente adultos ligados à universidades e cursos superiores de Artes Plásticas, História, Educação.

Um investimento em ações voltadas para atrair o público adulto leigo poderia mudar um pouco o perfil da visitação do espaço, por munir as pessoas das ferramentas

⁴⁰ Homenagem a João Guimarães Rosa realizada pela ação da artista Liliane Dardot. Criação e exibição de obra confeccionada a partir do livro “corpo de baile” de Rosa, na sala das sessões do Museu Mineiro. (informações retiradas do controle de visitação do Museu Mineiro).

⁴¹ Lançamento do projeto cultura indígena – um olhar diferenciado – mostra com 145 desenhos executados por 71 professores indígenas: xacriabá, maxakali, Xukuru-Kariri, Pataxó, Kaxixó e Pankararu, atuais etnias de Minas Gerais. (texto retirado do convite do XVIII Museu Guardas)

necessárias a uma visitação mais plena de significado. Não se intenta aqui afirmar que a visita deva ser sempre mediada por alguém que detenha o conhecimento formal para ser válida, mas em muitos casos, um trabalho de mediação é capaz de diminuir a barreira invisível que afasta as pessoas dos museus.

Tanto quanto no Museu Mineiro, no Museu de Arte da Pampulha, as placas informativas das obras, também trazem apenas informações básicas sobre as mesmas: dimensão, ano, material, artista, título; no entendimento da instituição não se deve dar informações demais em mostras de arte contemporânea, pois em muitos casos explicitar demais pode significar esvaziar, não permitir que o indivíduo faça sua própria inteiração com a arte. Nesse aspecto a arte contemporânea pode se fazer mais democrática que as artes tradicionais, uma vez que não há uma única maneira correta de se entender e dialogar com as obras.

Os visitantes espontâneos recebem um volante – material gráfico que fica na entrada da exposição – e que contém um texto produzido pela curadoria e o departamento de artes plásticas da instituição, contendo imagens, outras obras do artista, e demais informações que variam de exposição para exposição. O intuito desse material é mediar o contato do público com a obra. O texto é simples e claro, sem muitos termos técnicos, fala da exposição, quem é o artista, e um pouco das obras expostas.⁴²

O formato desse volante foi idealizado pelo próprio curador da instituição que considera esse espaço também parte da curadoria. O material gráfico consta de uma folha aproximadamente tamanho A3 ou A2, dobrada em horizontal e verticalmente, em “cruz”, ou com mais dobras perpendiculares de forma que todas suas 8 ou mais partes, que são preenchidas com informações sobre a mostra. O conteúdo textual e visual é resultado de um diálogo entre a instituição e o artista.

⁴² Já houve experiências de pessoas que não são artistas serem convidadas a visitar exposições e escrever pequenos textos sobre elas.



Figura 8 - Volante da exposição de Eder Santos (2007): capa e aspecto do mesmo aberto.
Fonte: Arquivo pessoal.

Este museu disponibiliza manuais mais detalhados das exposições para os interessados em adquiri-los. Esse material conta com fotos e textos explicativos. Os textos são curtos e simples como do volante, mas contêm mais fotos, de melhor qualidade, mais informações textuais e até mesmo explicações do trabalho de montagem e curadoria da exposição.

Há também outros no mesmo formato que mostram e explicam o acervo do museu. O material detalha o conceito curatorial do museu e como o acervo é adquirido. Traz informações sobre cada peça, quando e como se incorporaram ao acervo do museu. É um material interessante para quem tem interesse em aprofundar os conhecimentos sobre o acervo artístico público de Belo Horizonte, como também mostra a transparência da instituição como espaço público.

Em algumas exposições, usa-se de sinalizações no museu para ajudar ao público compreender as obras, ou são trazidas mais obras do mesmo artista para que no conjunto se perceba as intenções da exposição presente. Em alguns casos expõe-se junto com as obras, artefatos do ateliê do artista: manuscritos, croquis, maquetes. Os guardas patrimoniais, no Museu de Arte da Pampulha, assim como no Museu Mineiro, respondem à questões básicas sobre o acervo – dentro de seu universo de conhecimentos – quando são abordados.

Há exposições em que é feita uma cenografia – no sentido trabalhado por Gonçalves (2004) – dentro do conceito elegido para a mostra. Havendo assim intervenções em todo prédio: janelas, auditório, teto, tapetes. Algumas exposições ilustram isso, como por exemplo “Os Fusos da Frase” de Tanico e Lain que trabalhou conceitos da Geografia e suas linguagens tais como “tipografia e cartografia” e imprimiu em todo museu essa mensagem, fazendo dessa forma o visitante mergulhar nos significados e propostas dos artistas.

A exposição “Mundus Admirabilis”, da artista Regina Silveira, também mostra essa ambientação: todo teto e as paredes de vidro do museu foram cobertas com imagens de grandes proporções de insetos, causando um cenário, interagindo com o espaço de forma que a luz solar que é filtrada para dentro do prédio multiplicava as imagens adesivas que a artista espalhou por todo ele, transformando-o em uma espécie de gaiola de vidro para quem o adentrasse. Nas palavras da curadoria:

Antes mesmo de nos adentrarmos no espaço do museu, nos deparamos com Mundus Admirabilis, insetos gigantes que "invadem" toda a extensão da fachada do edifício e expandem até o teto do espaço interior. Regina Silveira contamina o Museu de Arte da Pampulha com seus insetos daninhos gigantes. Estranhos são os insetos. Sensações de repulsa e curiosidade nos assolam diante desses seres.⁴³

⁴³ DRUMMOND, Marconi e MOULIN, Fabíola. In Regina Silveira "Compêndio [rs]", Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2007 In: <http://reginasilveira.uol.com.br/mundusadmirabilis.php#> Acesso: 24 de Novembro de 2008.



Figura 8 - Exposição "Mundus Admirabilis" de vários ângulos.
Fonte: Arquivo do MAP.

Nessa ocasião, o museu convidou visitantes que não eram do universo das artes para visitar e comentar a exposição, dentre eles um professor pesquisador entomologista da UFMG, para escrever um dos textos do material informativo, promovendo um dialogo multidisciplinar. E trouxe para o espaço parte do ateliê da artista, que tinha planejado minuciosamente a mostra com croquis, pesquisas em compêndios medievais ilustrados sobre insetos, entre outros.



Figura 10 - Montagem da exposição Mundus Admirabilis no Museu de Arte da Pampulha – 2007
Fonte: Arquivo da Artista.⁴⁴

⁴⁴ <http://reginasilveira.uol.com.br/mundusadmirabilis.php#> Acesso em 24 de novembro de 2008.

Finalmente, sendo as exposições site específicas – como mostraram os exemplos acima – quando o catálogo da mesma é lançado, promove-se uma conversa com o artista no museu: *Então o artista vai falar do seu processo, falar um pouco sobre a exposição, o curador estará presente e vai falar da proposta curatorial, e estabelece ali um diálogo com o público.* (Entrevistado 5).

A proposta desse evento é interessante para a aproximação do público adulto, que entendendo o processo do artista, consegue visualizar melhor a obra. Diminui assim a estranheza que da arte contemporânea costuma causar.

Apesar da divulgação dessa proposta, segundo o entrevistado 4, essas iniciativas não contam com volume constante de público. Este flutua entre dezenas, mas às vezes apenas 10 pessoas ou menos a prestigiam. O que pode ser uma questão de falha na divulgação, falta de conhecimento do direito ao acesso à arte, ou mesmo por uma questão de indiferença no processo de escolha pessoal, renunciando uma lacuna na formação de hábitos do indivíduo.

2.3 Intervenções Pedagógicas

As intervenções pedagógicas promovidas nos museus são de grande importância para essa pesquisa. Apesar de seus resultados serem de difícil mensuração a curto prazo, elas podem indicar as intencionalidades por detrás de suas propostas e intervenções, seu papel como instituição educadora perante a sociedade e suas propostas de difusão cultural.

Podem indicar a possível formação de público futuro e presente, à medida que tais ações se afastem de intervenções demasiadamente “escolarizadas” para trabalhos de mediação e despertar de afetividade e pertencimento aos espaços, tornando os visitantes freqüentadores assíduos no futuro. Tais ações também podem se estender ao público adulto, que muitas vezes não teve acesso à educação

para arte e seus espaços em sua formação escolar e pode ainda vivenciá-la através da instituição museológica.

Segundo as investigações no Museu Mineiro, suas intervenções pedagógicas são pautadas na construção do sentimento de pertencimento ao espaço através de atividades que despertam a afetividade dos frequentadores para com o museu e seu acervo. Os organizadores partem do princípio que os museus tem tradição de serem órgãos ligados ao poder, por serem coleções do estado, ou de colecionistas poderosos. Dessa forma a população não cria um vínculo com os locais

A imagem do museu, que poderia ser uma coisa afetuosa, 'quentinha', porque me pertence, porque guarda as minhas coisas, no caso de alguns museus está construída, está abrigada sob uma égide de um poder que me afasta dele. (Entrevistado 6).

Por isso, a população, especialmente a que tem menos acesso a cultura chamada “erudita” por questões sócio educativas, se esquivava desses espaços.

Devido as razões colocadas pelos organizadores, as intervenções pedagógicas do Museu Mineiro caminham na direção de enfraquecer essa imagem perante a sociedade, para eles é fundamental que os museus criem mecanismos de formação de laços afetivos com a comunidade, mostrando o acervo, levando as pessoas a se interessarem por ele, uma vez que as pessoas tendem a se interessar por coisas que gostem, dessa forma a tônica das ações é acender uma “fagulha afetiva” nos visitantes e mostrar que tudo que está naquela instituição pertence à população e representam a sua cultura.

Para alguns organizadores o evento “Museu Guardas” realizado bimestralmente na instituição, não seria uma das suas intervenções pedagógicas, entretanto foi esclarecido nas entrevistas que esta ação foi criada com esse objetivo. Para a descrição dessa ação, dado seu escopo, utilizou-se também de uma observação informal, apesar desse procedimento não estando listado anteriormente na metodologia do presente trabalho. O Museu Guardas:

É um evento que constitui uma ação educativa. É o momento em que o museu abre a porta dele, desloca o objeto do acervo material, que

são objetos da arte sacra, e convida indivíduos da comunidade e do estado a vir no museu celebrar a presença desses objetos no museu (...) o objeto quando vem para dentro do museu, ele é desmontado de algumas, de algumas não, de quase todas as funções que ele tinha no mundo, então, uma imagem de arte sacra em um museu, não é mais um santo: ele é um objeto de arte, um objeto estético, um objeto histórico. (Entrevistado 6).

Partindo-se desse pressuposto, que a comunidade se afasta da cultura musealizada por sua estandarização, o museu tenta fazer o percurso de volta para sensibilizar a aproximação e participação do público em seu espaço, diminuindo essa distância entre cultura popular e cultura histórica-artística-estética.



A Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, o Museu Mineiro da Superintendência de Museus e a Associação dos Amigos do Museu Mineiro convidam para o 13º encontro do Projeto "O Museu Guardas".

Dia 27 de Outubro de 2007, sábado, a partir das 16h, acontecerá a visita da Irmandade Nossa Senhora do Barreiro de Cima, da Irmandade de Moçambique e Nossa Senhora do Rosário da Nova Gameleira e da Guarda de Caboclinhos do Divino Espírito Santo.

Ação de Leonora Weissmann no Projeto "Sobre Mesa de Queijos".

museu mineiro . av. João Pinheiro, 342
centro . 30.130-180 . belo horizonte . mg
museumineiro@cultura.mg.gov.br . tel. (31)3269-1168

Patrocínio:

Apoiadores:

Zelina Capilé da Guarda de Caboclinhos do Divino Espírito Santo / projeto "O Museu Guardas" / Foto: F. Daniel Mendes / Pálidas de resas / projeto "O Museu Guardas" / Um mistério... design / camila piastrelli

Figura 11 – Divulgação do Museu Guardas.
Fonte: Arquivo do Museu Mineiro

Como foi informado, o Museu Guardas acontece bimestralmente, algumas vezes mensalmente, não é um calendário extremamente rígido. É realizado em tardes de domingo. São convidados grupos de congadeiros, moçambiqueiros, catopés, seus familiares e comunidades, assim como a comunidade em geral, pessoas interessadas por arte e cultura que se cadastram no *mailing* do museu, artistas e agentes culturais, para celebrar juntos dentro do museu,

Então o público é variadíssimo, os congadeiros, e quando juntam os congadeiros, que acontece deles virem juntos, aí fica um público eclético mesmo! Assim, no mesmo dia, você tem pessoas da academia, da produção cultural, assim de massa, popular, de raiz, pessoas estudiosas, artistas, eu acho muito bom! (Entrevistado 6).

Como se pode observar nas investigações, o evento agrega outros eventos menores e intervenções artísticas. Tradicionalmente, estão sempre na programação do Museu Guardas a ação “Sobremesa de Queijos” – que é uma intervenção artística: o artista plástico convidado faz uma peça, uma intervenção com um queijo Minas e uma mesa e interage com o público, muitas vezes o público literalmente consome a obra.



Figura 12 - Intervenção "Sobremesa de Queijos" de Marilá Dardot - primeira imagem da obra intacta e nas subseqüentes a obra sendo consumida pelo público.

Fonte: Fotos tiradas pela própria artista, Blog da Ação Sobremesa de Queijos.⁴⁵

Sendo promovido durante um evento de público bastante eclético, a intervenção também colabora para a aproximação do cidadão com a arte, por mostrar que ao contrário de uma atividade afastada da vida cotidiana, a arte pode estar presente na vida das pessoas que não fazem diretamente parte de seu universo e dialogar com objetos do cotidiano de todos.

⁴⁵ <http://sobremesadequeijos.blogspot.com/> Acesso: 20 de Novembro de 2008.

Essa intervenção foi criada em 2005 com o objetivo de pesquisa em artes visuais, assim como alusão ao tombamento do queijo Minas e seu método de confecção, como patrimônio cultural do país. Ao todo serão realizadas vinte e cinco intervenções de artistas jovens e importantes no campo atual das artes. Já foram realizadas vinte e duas.

Outra ação permanente ligada ao Museu Guardas é o projeto “Cozinha Museu” – no qual artistas plásticos e pessoas importantes do cenário artístico/cultural do estado de Minas Gerais são convidados para cozinhar para os convidados. Para o entrevistado 1 – “esse projeto quer tratar a culinária como um dos bens culturais, trazendo um pouco da tradição da cozinha mineira”, além de ser uma celebração artística, os grupos de artistas convidados a cozinhareem juntos planejam a execução e apresentação do prato.



Figura 13 - Imagens da quinta edição do Cozinha Museu - artistas convidados: Liliane Dardot, Lótus Lobo, Maria do Carmo Freitas, Thais Helt e Vilma Rabelo prepararam farofas' para os visitantes.

Fonte: Blog da Ação Cozinha Museu, fotos de Luiz Henrique Vieira.⁴⁶

Para o entrevistado 6, o objetivo do projeto é “intercambiar, apresentar o museu como um espaço de convívio”, segundo ele, nada como uma boa mesa para encontrar as pessoas:

Há uma certa poesia nisto também, e tem um tom subversivo: são indivíduos da produção cultural, de novo voltamos com aquela idéia da cultura colocada como um espaço tão inefável, tão intangível, não! Essas pessoas estão no museu como outras, como nós estamos nos museus, consumindo e produzindo coisas no museu,

⁴⁶ <http://cozinhamuseu.blogspot.com/>, Acesso: 24 de Novembro de 2008.

tudo coletivo. E de uma maneira alegórica para serem consumidas mesmo.

Assim como o sobremesa de queijos, o cozinha museu coloca as pessoas responsáveis pela produção cultural em contato com o visitante comum do museu, com os agentes da cultura popular, promovendo um diálogo e aproximação.

Geralmente o Museu Guardas convida muitos grupos culturais para participarem, e além das intervenções citadas, podem acontecer outras. Na décima oitava edição, dia 21 de Setembro de 2008, agregou-se ao evento, um evento nacional promovido pelo IPHAN: “Primavera nos Museus” – e na proposta de intercâmbio desse evento, houve a presença de outros museus da Superintendência de Museus. Também estavam presentes educadores indígenas e seus familiares para prestigiar a inauguração da exposição “palavra dos homens, das coisas, das plantas e animais.”

O Museu Guardas realmente rompe com a imagem sisuda que se construiu em torno dos museus através dos tempos. Todas as intervenções citadas anteriormente se intercalam, não há um apresentador ou autoridade que as organiza ostensivamente, não há um espaço definido, os funcionários do museu, são anfitriões que se diluem entre os visitantes, mediando, conversando. As várias guardas de congado se apresentam ao mesmo tempo.



Figura 94- a) Vista do Hall de entrada do Museu Mineiro ornamentado para o Museu Guardas
Fonte: Blog da ação Museu Guardas⁴⁷
b) imagem do grupo de congado celebrando o "santo".
Fonte: Arquivo pessoal.

No hall principal do museu, monta-se um oratório com uma das peças de arte sacra da instituição e lá começa o evento, todas as guardas que chegam passam por esse espaço e saúdam a imagem. Depois vão ocupando as outras salas e áreas do museu. Todo o espaço é tomado pelo som dos batuques das guardas.

Os visitantes interagem ao mesmo tempo com a obra de arte de queijo, são servidos pelos artistas que preparam o "Cozinha Museu". O evento tem formato de festa: negros, índios, brancos, artistas, pessoas comuns observam, conversam, comem, ouvem juntos. O cheiro da comida sendo preparada impregna todo espaço, guardas diferentes saúdam umas às outras e visitam as galerias, conversam sobre as obras.

⁴⁷ <http://museuguardas.blogspot.com/>. Acesso em 13 de janeiro de 2008.



Figura 15 - Imagem da área externa do Museu Mineiro onde várias guardas de congado interagem. Percebe-se também pessoas sendo servidas pela Cozinha Museu.
Fonte: Arquivo pessoal.

Nos dias desse evento, o diálogo com a cultura popular, além de fazer uma aproximação da população e o museu, faz desse espaço, um espaço de festa deixando a dimensão do lazer no museu mais óbvia que nos dias comuns.

A proposta do Museu Guardas pode ser corroborada pela colocação de Shusterman (1998) estudada anteriormente: a democratização da arte passa pela abertura de seu conceito, caminhando da tradicional supervalorização da arte erudita para o diálogo com a arte popular, atraindo assim as pessoas que se interessam pela cultura popular para interagirem com outras linguagens.

Para os organizadores é uma obrigação do museu entregar à população algo que de fato lhe pertence: *O museu promove um encontro do que é o acervo material com o que é o acervo espiritual, que são as comunidades congadeiras.* (Entrevistado 6). Eles comentam que um museu de cultura do estado, ao seqüestrar um objeto e afastá-lo da cultura viva, está agindo de maneira anacrônica – e através do Museu Guardas, eles podem utilizar do acervo para mostrar às comunidades que tem uma relação ainda viva com ele, que “esse acervo está na casa, está na nossa casa, e que eles podem ou devem ver, reconhecer esses objetos aqui dentro.” (Entrevistado 6).

É compreensível que o objeto no museu comporá o discurso proposto para exposição, e no museu o objeto é testemunho de uma cultura a ser preservado – uma vez que essa é uma das finalidades do museu – entretanto, trazer a prática em torno desse objeto para dentro da instituição aproxima a população da leitura e entendimento dos outros objetos e do espaço, assim como promove o encontro do patrimônio material e imaterial.

Esses eventos acontecem desde 2005, segundo o livro de estatísticas do Museu Mineiro. Nesses registros, pode-se observar que em 2006, cerca de 250 pessoas por evento estiveram no museu. Em 2007 essa média aumentou para 350 pessoas por evento. Os dados de 2008 ainda não estavam disponíveis no momento de coleta de dados.

As outras intervenções educativas do Museu Mineiro são mais diretamente ligadas às visitas agendadas, exceto a chamada “Vestindo o Menino Deus” – uma intervenção que aconteceu até meados de 2008 e entrou em fase de reavaliação. Pretende-se retomá-la como outra ação dentro da mesma temática, no futuro, com a reabertura do museu.

Segundo os entrevistados, essa ação era pequena, despretensiosa, com objetivo lúdico, não compulsória – ficava constantemente montada em uma mesa na galeria de arte sacra disponível a quem quisesse participar. Quem se interessasse era convidado a confeccionar uma roupa de papel, para uma réplica em acrílico de uma imagem do menino Jesus nu. Em um ano, 250 pessoas participaram.



Figura 106 - A réplica do Menino Deus e as roupas confeccionadas pelos visitantes.

Fonte: Blog da ação Vestindo o Menino Deus.⁴⁸

Como se tratava de uma atividade livre, o museu contou com poucos instrumentos de avaliação. Foi narrado um fato, o qual os organizadores tomaram como indicativo da importância da ação e seu alcance: um menino do interior, viu uma reportagem na televisão sobre a intervenção. Era de uma família de baixa renda. Como o menino tinha um compromisso em Belo Horizonte – um teste na escola de um clube de futebol da capital – ele aproveitou para visitar o museu. Segundo relatos de sua mãe, ele procurou saber o endereço, o valor da entrada, e sabendo que no final de semana o acesso era livre, se organizou para estar no museu no fim de semana e fazer um uniforme do time para o menino Jesus. Para os organizadores da ação

Os mecanismos que se faz, as tentativas que se faz dentro das instituições, sempre dentro dessa premissa, assim, acreditando que as coisas vão funcionar assim ou assado não é? Com muito relatório, com muitos mapas, escrevendo as ações e suas reações, de uma maneira pouco turva talvez. E naquele momento eu percebi que havia outro vetor: que aquela ação educativa aparentemente singela, ela tinha uma resposta sim, ela tinha resposta de uma maneira efetiva. (Entrevistado 6)

Com esse comentário, não se pretende desvalorizar os métodos quantitativos de controle de público, mas enfatizar que muitas vezes o trabalho de educação, especialmente estética, as vezes mostra seus resultados de maneira não linear. É importante que se possa perceber isso, para não se prender o valor de uma atividade pelo volume de público que atrai. O museu tem o acervo de mais de

⁴⁸ <http://vestindoomeninodeus.blogspot.com/> . Acesso em 13 de janeiro de 2008.

duzentas e cinqüenta peças de roupa do menino Jesus, e futuramente pretendem publicar esse acervo de alguma forma.

As outras intervenções educativas estão ligadas às visitas orientadas. Durante as visitas, são dadas informações sobre o acervo e utiliza-se de alguns mecanismos de visitaçãõ: jogos, jogos de expressãõ, visitas à sala de artes sacras no escuro com lanterna, procurando peças específicas, ou adivinhando a peça olhando apenas partes dela, por exemplo. Essas intervenções têm como objetivo dar dinâmica à visitaçãõ. A açãõ é alimentada por um blog próprio onde são postadas fotos, relatos e histórias relativas a essa vivência.⁴⁹

Há mais uma açãõ diretamente ligada às visitas agendadas, chamada “recordaçãõ da visita”. Toda turma de escola que vai ao Museu Mineiro é convidada a tirar foto com uma obra de arte do acervo colocada em destaque pelo museu periodicamente, *“um deslocamento que o museu já faz muito regularmente, aquela coisa do objeto específico, de colocar o olhar sobre um objeto”*. (Entrevistado 6).

A foto da turma comporá uma peça gráfica com a obra destacada, falando dela, do artista que a confeccionou. A foto segue o modelo das recordações escolares, ao fotografar-se as turmas para posteridade. Nessa açãõ há o acompanhamento de alguém do departamento de restauraçãõ do museu, para que não haja dano à obra, uma vez que o local das fotos é o pátio externo do museu.

⁴⁹ O blog citado pode ser acessado em <http://noescurinhodomuseu.blogspot.com/>.



Figura 117 - Peça gráfica: Recordação da Visita.
Fonte: Arquivo do Museu Mineiro.

O detalhe decorativo da peça gráfica é a pintura do teto da sala das sessões – que faz parte do patrimônio público de Minas Gerais. Todos os grupos agendados recebem essa recordação no fechamento do mês em que fizeram a visita, e há também um blog destinado a comentários, postagem de fotos, e interação dos alunos, professores e profissionais do museu. O blog⁵⁰ é gerenciado pelos monitores da ação educativa, e departamento de artes plásticas do museu.

Foi relatado nas entrevistas que os alunos e professores da escola costumam escrever e telefonar para o museu para saberem sobre o recebimento da peça gráfica. O blog tem uma alta frequência de visitação, dadas as fotos e vídeos das visitas que são publicados e sempre atualizados. Para o E1 um essa ação é *uma questão afetiva que o museu quer passar para os estudantes* – Entrevistado 6 explica:

A turminha recebe depois no final do mês, cada aluno vai receber uma numa pastinha o encarte, a foto e os coleguinhas lá, ou seja, aquele objeto é para guardar. Daqui a vinte anos, vinte e cinco anos, se aquele objeto existe na vida dela, ela vai ter o mesmo prazer que

⁵⁰ O blog da ação “Recordação da Visita” pode ser acessado no endereço: <http://recordacaodavisita.blogspot.com/>

eu tenho quando olho a minha recordação de visita do quarto ano primário. Que eu lembro da minha escola, lembro o cheiro da merenda, lembro da mangueira no fundo do quintal, lembro tudo! Lembro do momento e da cultura que estava se construindo na minha cabecinha. Aí é o lance, de tentar criar esse link afetivo. Não é, assim, a fagulha, da lembrança da turma, liga aquela criança, poderá ligar aquela criança ao museu.

Essa proposta de trabalhar a afetividade é uma tentativa interessante de mostrar o museu como um espaço aberto a receber as pessoas, o que poderá ajudar na identificação desse local como espaço de lazer posteriormente.

Por fim há a ação “Memória do Visitante” – todas as pessoas (especialmente jovens e crianças das visitas agendadas) são convidadas a deixar algum objeto seu que represente sua passagem pelo espaço. Essa lembrança será guardada em uma pequena caixa transparente.



Figura 128 - crianças manuseando suas lembranças a comporem o acervo da ação "Memória do Visitante".
Fonte: Blog da ação Memória do Visitante.⁵¹

O museu conta com uma coleção extensa de lembranças, o que segundo a organização

Constitui um acervo fictício, até para a observação museal: para discutir acervo, preservação, memória, etc. Esse acervo pode refletir outros acervos educativos, voltados para crianças. Quando a criança

⁵¹ <http://memoriadovisitante.blogspot.com/>. Acesso: 25 de Novembro de 2008.

deixa o objeto dela, por singelo que seja (...) ela deixou algo dela aqui dentro, ela sabe que deixou, ela não vai esquecer. Então, esse link afetivo está sendo trabalhado. (Entrevistado 6).

As entrevistas esclareceram que o objetivo das ações com foco na construção de uma ligação efetiva, têm ligação com a crença dos idealizadores que superlotação em museus não significam formação de público fiel. Para eles, uma instituição museológica pública, não deveria copiar estratégias exclusivamente mercadológicas ou competir com elas, para o entrevistado 6:

Um museu não deve fazer uma colônia de férias, quem deve fazer a colônia de férias é a indústria. Porque é a indústria que ocupa os pais, o que o museu está fazendo, é criando mecanismos a favor da indústria, a favor do sistema de produção, para justificar que seus pais continuem afastados de seus filhos, até nas férias. Então, ao invés de levar o menino para escola, leve seu filho para a colônia de férias do museu, e ele vai passar a manhã inteira socado aqui dentro, como se ele estivesse na escola, odiando o museu, porque ele acreditava que naquele momento em que ele estivesse livre da escola, ele podia estar usufruindo da preguiça, de estar perto do pai e da mãe, e desenvolvendo coisas juntos, quiçá. Mas o nosso sistema não permite muito isso.

A reflexão proposta é muito séria, pois uma estratégia é o museu usar de métodos educativos para formar um público realmente consciente do que é a instituição; outra possibilidade é superlotar a instituição devido a estratégias que gerarão um público transitório, que muitas vezes não compreende a proposta do espaço e qual a importância da arte em sua própria vida.

Dentro da proposta de construir uma ligação afetiva, os entrevistados no museu consideram que seria interessante nas férias os pais virem ao museu com seus filhos, passarem um tempo de qualidade juntos e que as famílias reconheçam o museu como um espaço de lazer: local de fruição, de passar um tempo agradável com os filhos, até mesmo em outros períodos que não sejam férias.

Na opinião dos entrevistados, ações menores com o foco apresentado têm mais impacto do que as que possam lotar o museu. Em parte essa constatação dialoga com a observação de Bourdieu (2003) de que a educação familiar é a principal responsável pela formação de futuros visitantes assíduos dos museus.

Segundo o Entrevistado¹ os estudantes que visitam o museu costumam voltar, divulgar o espaço para outras pessoas. As atividades nos blogs do museu alimentam o processo de visita, os alunos olham as fotos, comentam. Entretanto, todos esses retornos são de difícil mensuração por serem subjetivos.

O agendamento de visitas é livre, divulgado nos blogs do museu. Semestralmente são enviadas cartas para escolas públicas do estado, especialmente Belo Horizonte e Grande BH. Os monitores todos são estudantes de artes plásticas e arte educação, ou formados na área de artes. O perfil mais detalhado do público será mais pormenorizado em um item à parte.

As ações educativas do Museu de Arte da Pampulha se pautam na ideia de mediação – busca-se um diálogo com o público e seus interesses, ao invés de apenas lhe oferecer informações descontextualizadas de seus conhecimentos.

As visitas agendadas atendem em sua maior parte o público escolar entre dez e dezoito anos. Cada grupo que marca a visita é acompanhado por um arte-educador que de acordo com o interesse demonstrado pelos alunos cede informações e explicações sobre a exposição. Apenas os detalhes históricos e estilísticos do prédio e jardins são mantidos como informações indispensáveis à visita.

Nas férias de Janeiro e Julho, promove-se no museu um “curso de férias” destinado ao público infantil: de cinco a doze anos. O curso se relaciona com a exposição que estiver acontecendo, a história do prédio e os jardins.

São oferecidas trinta vagas, qualquer criança pode ser inscrita, independente da escola onde estuda – é um convite à população. Entretanto, para o universo da população de Belo Horizonte é um número de vagas que atende pequena parte dos cidadãos devido à importância dos conteúdos trabalhados e do espaço para cidade.

O objetivo do curso de férias é a produção e reflexão artística com as crianças – ele dura em média uma semana, e são propostas atividades de reflexão, pesquisa e criação relacionada aos assuntos elencados anteriormente: exposição, arquitetura e

paisagismo. É interessante lembrar que a proposta artística do Museu de Arte da Pampulha são obras “site específicas” – que dialogam com a arquitetura do prédio – dessa forma a ação educativa caminha na mesma direção da proposta museográfica da instituição. Busca-se também com essa ação, divulgar a arte através da criação e experimentação.



Figura 19 - Curso de Férias MAP.
Fonte: Acervo do MAP.

Outra proposta é paralela ao evento “Musica no Museu” – que acontece aos domingos e será detalhado mais à frente. Essas ações se intitulam “cursos de final de semana” e acontecem todo primeiro domingo do mês, atendendo as crianças que acompanham os adultos que visitam o museu para assistir a apresentação musical. Os adultos que desejam deixam as crianças nas oficinas, realizando atividades artísticas. O público dessa ação é geralmente de crianças entre três e doze anos.

Essa ação tem caráter lúdico e trabalha com experimentação do fazer artístico. Sua duração é de geralmente três horas. De ordinário se relaciona com a exposição em cartaz. Faz-se uma visita guiada e posteriormente há uma proposição artística. O objetivo é semelhante ao férias no museu: apresentar a arte às crianças através da apreciação das obras, prédio, experimentação e criação.



Figura 20 - Curso de final de semana MAP.
Fonte: arquivo do MAP

Há cursos de arte educação periodicamente, direcionados para educadores, arte educadores da rede pública de ensino, rede particular e estudantes de arte, com o objetivo de discutir os caminhos da arte educação, assim como atualizar, aperfeiçoar e promover diálogo entre escola e museu, mantendo-se aproximações.



Figura 131 - Ação educativa com adultos.
Fonte: arquivo do MAP.

Ainda dentro das propostas educativas do museu, há o “Museu na Mochila”, a escola entra em contato com o museu, e de acordo com a disponibilidade dos profissionais, agenda-se uma visita do arte-educador do museu. Este apresenta o

museu para a escola, suas ações, as atividades práticas e a exposição que entrará em cartaz.



Figura 22 – Museu na Mochila.
Fonte: arquivo do MAP.

No primeiro momento, o museu vai à escola e se apresenta através do arte-educador posteriormente a escola visita o museu; a diferença na visitação é a preparação prévia promovida. A escola visita o museu conhecendo-o melhor: sua história, prédio, exposição, artista, acervo.

Essa ação, que tem como objetivo criar um diálogo escola-museu, não possui um calendário fixo, geralmente acontecem em períodos de montagem e desmontagem de exposições, pois no decorrer das mesmas todos profissionais do setor de arte educação se ocupam das visitas agendadas.

Observa-se nessa situação que a abrangência das ações educativas dos museus, depende do tamanho da equipe, que por sua vez depende da quantidade de receita da instituição. Com uma equipe reduzida não se pode manter todas as atividades em tempo permanente. Mais regiões e escolas de Belo Horizonte teriam acesso ao espaço e seus conteúdos, se para isso, houvessem equipes diferenciadas para

atender visitas agendadas e para visitar às instituições, o que demandaria verbas consideráveis. Atualmente o departamento de arte educação do Museu de Arte da Pampulha é composto por dois arte-educadores e dois estagiários apenas.

Há uma atividade anual chamada “semana de arte moderna” – acontece em Fevereiro, as atividades relacionam-se com o tema que é proposto para aquele ano, por seus organizadores. Há também eventos nacionais, promovidos pelo IPHAN – que são a “Semana do Museu” – que acontece em todo Brasil em Maio. No ano de 2008, especialmente, houve uma proposta com destaques consideráveis na mídia, denominada “Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento” – dentro dessa proposta, iniciou-se um programa: “mãos a obra”, que objetivou possibilitar acesso para os deficientes visuais ao museu.



Figura 23 - Imagem do projeto "mãos à obra"
Fonte: arquivo do MAP.

Nesse programa propõe-se aos deficientes o diálogo com as peças externas do museu e também com algumas peças da exposição que lhe são permitidos tocar. As vivências em parceria com instituições específicas de deficientes visuais foram significativas para o museu e há planos de prosseguir.

Outro evento nacional é “Primavera dos Museus” - já citada na análise do Museu Mineiro, que além do intercâmbio de museus do interior e de Belo Horizonte, de administrações diversas (estaduais, particulares, municipais). No Museu de Arte da Pampulha o evento promoveu uma conversa informal entre o público e Laura Mourão, a paisagista responsável pela revitalização que estava em curso nos jardins do museu. Esses eventos anuais são planejados de acordo com o tema proposto para cada edição.

2.3.1 Intervenções Pedagógicas e Animação Cultural – comparando os impactos das diferentes vivências educativas.

Nessas entrevistas se pode observar que muitas atividades de museus tem caráter extensivo, e que geram resultados a longo prazo, e na maioria das vezes de difícil mensuração. Para alguns entrevistados, o importante não é o resultado instantâneo ou a superlotação do espaço:

Eu acho que mecanismos que geram “booms” de frequência em museus, eles são perigosos, porque você pode gerar um boom de frequência em relação aquele objeto que está sendo exposto naquele momento. Aquele objeto foi embora, esvaziou o museu, ele volta a ser o que era antes. (Entrevistado 6).

As pesquisas de Bourdieu (2003) e Gonçalves (2004) apontam para a mesma questão – importar modelos “espetaculares”, que atraem massas para tal exposição, seja por causa da consagração e fama do artista, ou seja pelos mecanismos midiáticos utilizados na divulgação, não necessariamente formam um público frequentador fiel. Como o entrevistado colocou, ao final do evento, o público volta ao normal.

Não se pretende aqui apoiar a idéia que não se deva investir no crescimento do público e que o museu seja mesmo um privilégio de poucos, mas explicitar que o processo de formação de público é mais complexo e lento do que promoção de eventos esporádicos possa abarcar.

É possível que as pequenas intervenções propostas pelos espaços, e estudadas aqui, contribuam realmente para a formação de público. Deve-se observar que as propostas de ambos os espaços investem em intervenções pedagógicas que não são extremamente escolares. Tal abordagem se faz mais adequada ao museu, pois este se configura como espaço de educação não formal que tem como objetivo educação, estudo, lazer, como já destacado no conceito de museu do conselho internacional de museus (ICON).

Dessa forma, vivências que permitam a fruição, a ludicidade, o bem estar podem operar um registro positivo, ao invés do impacto causado por propostas extremamente escolarizadas – como o tão usado relatório de visitas pedido pelos professores aos alunos que visitam os museus – tendem a criar no indivíduo um registro de que o museu seja apenas um “apêndice” da escola, um recurso didático, o que pode se tornar uma barreira para a visita espontânea no futuro.

O museu é um espaço onde o cidadão toma contato com bens culturais. É compreensível que ele também possa ser um útil recurso didático, trabalhando em parceria com as escolas, entretanto é preciso enxergar além disso, para a construção de um acesso mais consistente por parte dos cidadãos. Precisa-se pensar as instituições museológicas em suas outras possibilidades de vivências. Assim como foi dito que o museu transcende a função de ser espaço de lazer, tampouco é apenas um lócus de pesquisa e educação. Para que ele transcenda a cada uma dessas funções é imprescindível que se pense em todas igualmente no planejamento de suas ações.

A idéia de mediação, colocada tantas vezes na fala dos educadores do Museu de Arte da Pampulha é entendida no contexto museológico como:

Uma ação que se remete a sistemas de regulação instituídos para reduzir a dissonância, a incongruência, a distorção. Esses sistemas quando atual no nível de aquisição de conhecimentos, costumam ser chamados pelos especialistas de “modelos de ordem” ou “modelos mediadores”. Ou seja, a mediação busca, formalmente, “estabelecer

uma ordem”. O mediador se coloca entre duas posições, de modo a esclarecê-las uma em relação a outra. (MINAS GERAIS, 2008, p. 3)

Dessa maneira, o mediador em um museu de arte, se coloca entre o universo do artista e o universo do visitante, partindo-se do princípio que ambos são participantes e produtores de cultura, como também detentores de conhecimentos diferentes, mas de igual valor. Este trabalha para construir o diálogo na diversidade.

A idéia é interessante para se vencer barreiras criadas pelas deficiências educacionais e diversidades dos grupos – especialmente por não considerar um conhecimento superior ao outro, apenas diferentes, o que é imprescindível em espaços de recorte expositivo específico como do Museu de Arte da Pampulha: a arte contemporânea, que por trabalhar com as possibilidades do artista, e sua visão de mundo, as vezes tem acesso dificultado por não estudiosos de arte, mas ao mesmo tempo oferece vários elementos sensoriais que podem ser trabalhados para aproximação do público.

A idéia de mediação, no sentido de dialogar o conhecimento do público com a proposta da exposição, se faz fundamental para intervenções no âmbito da cultura (MELO, 2005). Nem sempre os elementos que o público detém culturalmente, mesmo o interessado em se iniciar no conhecimento de artes e visitação de seus espaços, são suficientes para compreender a teoria e a prática da vivência artística, demandando esforço individual para se familiarizar com a linguagem.

A questão da heterogeneidade de conhecimentos a respeito das várias linguagens artísticas é estrutural na cultura brasileira, algo ainda a ser pensado e construído no campo da educação formal e não seria uma empreitada das instituições culturais e artísticas apenas. Resta a estas, especialmente aos espaços de arte com administração pública, o desafio da democratização, no cenário que se observa. As idéias da Animação Cultural, que também discutem a difusão cultural, colocam tal proposta a partir da experiência estética do indivíduo, para então dialogar com conceitos novos – assim como as propostas de mediação nos museus.

Se para Bourdieu (2003) a importação de categorias externas para analisar e interagir com a arte empobrece a vivência em si, para as propostas de mediação e animação cultural é possível se partir dessas categorias para pedagogicamente construir a interação e diálogo com a obra de arte, e muitas vezes a questão não é a construção de um tipo ideal de inteiração com a arte, mas cumprir o papel da arte na vida das pessoas, e a experimentação que a vivência artística pode desencadear na vida de cada um:

Quando permite ao individuo exercer sua possibilidade de critica e de escolha; quando amplia, ao incomodar, as formas de ver a realidade, quando educa para a necessidade de olhar cuidadosamente (tão importante em um mundo de signos e símbolos); também quando desencadeia vivencias prazerosas (embora estas não deva ser consideradas como o único padrão de julgamento: por vezes não é essa a intencionalidade do artista), a arte cumpre sua função social. (MELO, 2004, p.3)

Essa colocação é corroborada por Shusterman (1998), que acredita que a vivência individual com a obra, não vinculada a academicismos e regras, também é válida e faz parte do papel social da arte, que é conceito fundamental para se pensar ações que relacionam arte e lazer, como por exemplo, as propostas da animação cultural.

As propostas que se pautam na construção de um elo afetivo entre o espaço e seus visitantes, também caminham para a educação dos sentidos e ampliação do acesso aos espaços; pois levam as pessoas a compreenderem que instituições culturais de sua cidade são suas por direito e que as peças contam uma história que também é delas. Que as obras de arte dizem respeito à sua vida, e de todo ser humano e não só do artista, apesar de não serem possivelmente mensuráveis dada a sua subjetividade; essas constatações cumprem tal papel.

Essas ações direcionam a construção de valores e conhecimentos mais duradouros nos indivíduos, inclusive desse vínculo com o espaço e com a arte, podem ser um convite ao aprofundamento nos conhecimentos a respeito do mesmo e seus acervos, assim como da arte em geral e outros espaços – já que a barreira que causava o afastamento da pessoa e estas instituições, não existe mais.

Pensando nessa direção, ao invés de se pensar na arte apenas como meio de se trabalhar um conhecimento – passa-se a reconhecê-la como parte importante da vida, não apenas de uma vida idealizada, mas da vida cotidiana – dessa forma educa-se também para a arte e não só através dela. (MELO, 2005).

Segundo o relato dos entrevistados, o retorno de uma ação educativa pode se dar por um fato isolado: o indivíduo que volta com a família, o menino do interior que faz questão de visitar o museu, entre outros. Um desses entrevistados considera que o aprendizado no museu não deve ser imposto, mas construído de maneira natural, e segundo ele, se o processo for prazeroso, instigante, essa pessoa futuramente se constituirá como um visitante do espaço, pois guarda a instituição em um lugar agradável na memória.

Para Melo (2005) as construções pedagógicas trabalhadas na animação cultural, por partirem da experiência, dialogando com os indivíduos e seus conhecimentos, trabalhando com a arte e no âmbito da cultura, encerram em si diferenças da educação tradicional, por não ter tantas garantias, e as vezes encerrar incertezas. Mas também carrega as possibilidades de diálogos e acessos mais democráticos. Tal reflexão se encaixa nas propostas observadas nos espaços estudados, pois a intervenção seja através mediação, ou da construção de vínculos afetivos, encerram desafios semelhantes aos colocados pelo autor.

Pode-se observar que os espaços e suas políticas culturais têm despertado para o reconhecimento da estandarização da arte na sociedade, assim buscando maiores diálogos e aproximações com a população, seja através do contato com educação formal, seja através do diálogo com a cultura popular, como se observa em eventos como o “Museu Guardas” – que deve ser destacado como uma iniciativa de vanguarda nesse aspecto, dado as tamanhas possibilidades de trocas culturais promovidas, que pode ser corroborado por Melo (2005):

O desafio central parecer ser criar condições para que todos possam ter acesso aos meios de produção cultural, entendendo que os de “baixo” também produzem cultura. A questão é criar mecanismos para garantir constantes fluxos e contrafluxos culturais, encarando

todos como potenciais produtores culturais, não somente consumidores. (p.32)

A idéia que todos os cidadãos são produtores de cultura, especificamente dentro de um museu, e o dialogo: cultura popular, artistas, acadêmicos, produtores culturais, população, rompe com a visão tradicional da instituição artístico-cultural na sociedade.

Contudo, observa-se que as vivências promovidas pelos espaços estudados ainda não alcançam uma parcela tão significativa da população de Belo Horizonte como se deveria, seja pelas limitações espaciais – ambos museus são espaços de médio porte e não comportariam um público maior do que recebem em suas ações sem comprometer o acervo; seja por questões de pessoal – para receber mais grupos demandariam mais funcionários; seja por questões de divulgação ineficiente: apesar de serem divulgados, os eventos são anunciados em canais que atingem mais ao público especializado, ou como diria Bourdieu (2003) a diversidade de formações não permite que a divulgação impacte igualmente todas pessoas de uma cidade.

Talvez essa fase atual seja um momento de transição – as ações educativas mais contundentes estudadas na presente pesquisa datam do século XXI, recém iniciado, assim como a política nacional de museus que direciona a abertura dos espaços para a população e propõe democratização cultural.

É possível que a longo prazo, possam se observar mais profundamente os impactos dessas mudanças que ocorreram recentemente. O Museu Mineiro por exemplo, fechou suas portas para reforma em Novembro de 2008, objetivando reabrir em 2009, com um café em suas dependências o ligando ao arquivo público do estado que ocupa o prédio ao lado.



Figura 144 - imagem do croqui do pré projeto de reforma do Museu Mineiro (divulgada no blog da instituição) - em azul o prédio do arquivo, em cinza o Museu Mineiro, ao fundo as dependências da Superintendência de Museus, e entre os prédios principais, a edificação do café.
Fonte: Blog do Museu Mineiro, desenho: A&M Arquitetura.

Com esse projeto a instituição será inserida em um projeto maior: o circuito cultural da praça da liberdade, que partirá da Fundação Clóvis Salgado, na Avenida Afonso Pena, passará pelo Museu Mineiro – Avenida João Pinheiro, que culmina com a praça que abrigará vários espaços culturais: museus, planetários, espaços de música e outras linguagens.

O projeto se coloca como um dos maiores circuitos culturais do país. Estima-se que tais intervenções possam contribuir para aumentar o modesto público da instituição, em média de 9000 pessoas por ano. Indubitavelmente, o circuito terá apelo para o público turista – que é significativo no Museu de Arte da Pampulha, considerado um atrativo turístico de Belo Horizonte. Nesse aspecto, o diálogo com o lazer será inevitável. Dar essa dimensão ao espaço potencializará o público de visitas espontâneas, que geralmente não excede à visitação das escolas agendadas⁵².

⁵² Para dados de comparação, um museu de arte contemporânea, aberto e, 2006, na grande BH, conta com um público de mais de 230.000 visitantes desde sua abertura. Não há ainda pesquisas sobre as motivações das visitas, mas uma hipótese é o reconhecimento desse espaço como espaço de lazer para os cidadãos de Belo Horizonte e entorno, uma vez que o espaço se configura como

Hoje se percebe ainda nos eventos e espaços culturais de Belo Horizonte, especialmente ligados à arte, um público específico, em sua maioria artistas e estudantes de arte, mesmo em eventos festivos como o “Museu Guardas” – mas as ações educacionais colocadas, assim como os próprios eventos que caem no conhecimento da população, tende a abarcar um maior público e, quem sabe, caminhar para a democratização da arte na cidade.

2.4 Políticas de Difusão Cultural e Divulgação.

A divulgação do Museu Mineiro se faz através da Superintendência de Museus e Secretaria Estadual de Cultura, órgãos sob o quais todos museus do Estado de Minas Gerais estão submetidos. A instituição tem como objetivo que mais pessoas do estado tenham acesso aos museus. Para atingir este objetivo ela tem buscado divulgar suas atividades por variados meios de comunicação.

Segundo informações, todos canais midiáticos são acessados pela instituição, mas a divulgação é deficiente, pois não se promove os museus em separado, e sim todos eventos e ações de todas instituições ligadas à secretaria ao mesmo tempo. Dessa forma, os emails, os encartes informativos, são coletivos.

Com isso, o museu tem iniciativas, como os blogs citados que divulgam a instituição e suas ações educativas, mas eles são apenas de conhecimento de quem já visita o espaço, ou quem busca na internet, ou seja – quem já se interessava pelo assunto à priori.

Os eventos como o “Museu Guardas” são divulgados em outras instituições culturais e em um mailing composto por um cadastro feito na recepção do museu mineiro. Há um cadastro de visitantes, um mailing artístico e um específico para os eventos musicais.

parque, proporciona espaço de convivência, descanso, pic-nics, conta com restaurantes e lanchonetes – aumentando o tempo de permanência das pessoas no local e fidelizando o público.

As entrevistas informaram que:

Todas as ações feitas pelo Museu Mineiro, através da Superintendência de Museus, são balizadas pelos interesses da própria secretaria de cultura, que é ampliar, que é divulgar, que é diversificar, que é levar o espaço para fora: ele é para o estado mesmo. Agir como uma instância estadual não municipal. (Entrevistado 6).

A abrangência buscada é algo interessante de se observar, mas ampliar para o acesso do público de Belo Horizonte já seria uma meta importante.

As iniciativas e eventos que o Museu Mineiro promove podem enriquecer culturalmente o cidadão e abrir-lhe possibilidades de maior diálogo com as artes. O “Museu Guardas” é aberto ao público, entretanto, o centro de Belo Horizonte é esvaziado nos domingos, sequer as lanchonetes e restaurantes se abrem, apenas a tradicional feira de rua⁵³ acontece, tornando-se o centro das atenções.

O evento é aberto, e assim o público participante, além das comunidades congadeiras, é o público usual dos espaços de arte de Belo Horizonte: artistas, agentes culturais, estudantes de artes que se interessam pelas ações, as conhecem, se cadastram nos mailings e são convidados.

Provavelmente esse perfil reflete à forma como o espaço é divulgado: os mailings e blogs acessam quem demonstra interesse prévio, os encartes são distribuídos em espaços culturais, as redes de televisão e radiofonia onde se divulgam os eventos são acessadas por esse perfil de público.

Apesar de ser uma divulgação aberta, os mailings e os blogs não são propriamente populares. Não se ocupa aqui, em aludir a transformação desses espaços em consumo de massa, mas sugerir a amplificação e diversificação do público através de divulgação em outros meios. E também não se desconsidera a divulgação virtual,

⁵³ Feira “Hippie” da Afonso Penna que acontece todo domingo pela manhã e atrai pessoas de todo estado e de outros estados.

pois muitas vezes é o possíveis de ser realizado pelo espaço o que já contribui para ampliar a visitação.

É de opinião de quem trabalha no local, que a divulgação atual *“as vezes é um pouco tímida, eu acho que a gente não tem o ‘speed’ e nem os números de funcionários também que pudessem corresponder às dinâmicas dos trabalhos que acontecem, que têm acontecido.”* (Entrevistado 6).

A divulgação do Museu de Arte da Pampulha se dá em vários canais: internet, televisão, mala direta, peças gráficas entre outras. Releases para os encartes da Fundação Municipal de Cultura e da Belotur, fazem parte da agenda mensal do departamento de comunicação da instituição.

O museu ainda não conta com um web site, mas está em andamento o processo de construção. Há uma profissional de jornalismo, especializada em jornalismo cultural, responsável pela assessoria de comunicação do museu. Ela é a responsável pela divulgação do espaço e suas ações assim como o diálogo com o público e organização de eventos.

A assessoria de comunicação divulga os eventos para a imprensa de todo país. Há um mailing extenso de veículos de comunicação e público cadastrado em geral. Distribuem também cartazes em escolas de arte plásticas e belas artes, livrarias especializadas em artes, buscam atingir o público de artistas e freqüentadores de cafés e escolas de arte.

Como instituição pequena, é normal que se busque o público alvo, ou seja, o que se interessa pelo local. Por outro lado, como espaço público, talvez fosse interessante tentar sensibilizar o público leigo para visitá-lo, pensar ações educativas também para o público adulto e não só o escolar. Planejar ações mais ligadas ao âmbito do lazer e da animação cultural, poderia ajudar a estimular o público em geral. Se for interessante para o turista, por que não seria para o próprio cidadão, se apossar de um espaço cultural de sua cidade?

2.4.1 Eventos

Por suas capacidades de atrair público maior e mais variado para o contato com o museu, os eventos foram inseridos na análise da difusão cultural e divulgação dos espaços. Muitas vezes eles são portas de entradas para o público não usual dos espaços de arte.

No Museu Mineiro, acontece o Museu Guardas, que foi estudado detalhadamente como intervenção pedagógica. Tal intervenção também cabe neste item por ser bem estruturado e permitir o diálogo de várias manifestações culturais. Dessa forma o público freqüentador deste espaço entrará em contato com as manifestações populares, e os grupos de congado, muitas vezes do interior e da periferia, em sua maioria comunidades negras, terão chance de conhecer o museu e vê-lo sem barreiras que lhes afastem.

Além disso, o Museu Guardas, em suas intervenções artísticas, coloca os artistas e agentes culturais em contato com os visitantes, seja cozinhando, ou dialogando, e isso permite desmistificar o papel da arte e da cultura na sociedade, percebendo todos como produtores e consumidores em potencial. A instituição, como espaço público, demonstra assim um esforço legítimo em democratizar o patrimônio.

O evento é de pequeno porte, ao pensar-se a população do estado de Minas Gerais, ou mesmo da cidade de Belo Horizonte. Seu público espontâneo ainda não compreende grande porcentagem da população. Entretanto, não houve indícios na investigação de que o museu seja fechado às várias camadas da sociedade, ou que haja intenção de divulgação sectarista para manter o status da elite produtora de arte – como se observa nas conclusões da pesquisa de Bourdieu (2003) nos espaços europeus.

Percebe-se então uma questão instrumental: a instituição é de pequeno porte, a equipe é pouco numerosa para movimentar um público maior. Não há um departamento ou profissional destinado exclusivamente à divulgação do museu.

Mas também as instituições com a conformação atual, dificilmente atenderiam maior contingente de visitação que o existente. Provavelmente necessitariam de uma ampliação geral, inclusive de recursos humanos, antes da ampliação da divulgação para grandes públicos. Não havendo no presente espaço, capacidade para expansão em número, este investe na diversificação do público, promovendo eventos de pequeno e médio porte que atingem um grupo de pessoas de interesses vários em cada momento.

Dessa forma, acontecem no espaço outros eventos de cunho cultural, um deles, "Musica no Museu" atende interessados em música, segundo os entrevistados, um público específico: idosos, estudantes e apreciadores de música.



Figura 155 - Imagens da apresentação do grupo musical "Musica Figurata" no evento Musica no Museu Mineiro.

Fonte: Arquivo do Museu Mineiro.

O evento é mensal, e assim como o Museu Guardas, não possui um calendário rígido, acontece em noites de terça-feira. As apresentações são de música erudita, especificamente musica mineira dos séculos XVII e XVIII e Musica Barroca. O Grupo musical que se apresenta no evento, se chama Música Figurata⁵⁴. É um grupo de pesquisa de música erudita. A entrada é franca, o público médio gira em torno de cem pessoas. Uma maneira de diversificá-lo seria oferecer a apresentação em mais de um horário no dia, atendendo a outros públicos e um número maior de visitantes.

⁵⁴ Segundos os registros do Museu Mineiro, o Musica Figurata é composto por instrumentistas de: cravo, viola de gamba, dois violinos barrocos e uma flauta transversal.



Figura 166 - Intervenções do Projeto Território.
Fonte: Arquivo do Museu Mineiro, fotos Luiz Henrique Vieira.

Há também o Projeto Território, uma oficina com vagas limitadas, com caráter de pesquisa em artes visuais. Artistas ou pensadores da arte, da cultura, da história são convidados pelo museu para serem mediadores. O processo culmina com uma interferência artística dentro do espaço do museu. Já aconteceram duas edições desse evento:

A primeira ação foi criada por Rodrigo Borges, gerou dois trabalhos. A segunda ação foi com as artistas coordenadoras: Lais Mirra e Cintia Marseli, gerou quatro instalações nas quatro salas do museu. Cada intervenção foi aberta num período do ano. (Entrevistado 6).

Além dos eventos fixos, o Museu Mineiro sedia intervenções do Festival Internacional de Teatro, abrindo uma de suas salas para apresentações teatrais. Cada apresentação comportando por volta de sessenta pessoas. Apresentações de dança também acontecem e constam nos registros da instituição esporadicamente, assim como eventos de lançamento das exposições de arte – ora independentes, ora inseridos em eventos maiores como o “Museu Guardas”.

Os eventos do Museu de Arte da Pampulha são basicamente o “Musica no Museu”, que atende em maior parte a população da região da Pampulha. Segundo os

entrevistados quando o artista convidado é mais famoso, o evento atrai pessoas de outras regiões de Belo Horizonte e região metropolitana. Esse evento acontece dois domingos por mês, no auditório do museu e é gratuito. A ação educativa estudada: “curso de final de semana”, recebe as crianças que acompanham os adultos que vão ao evento.



Figura 177 - Música no Museu de Arte da Pampulha
Fonte: arquivo do MAP.

Desenvolve-se também palestras e seminários sobre arte contemporânea, apesar de serem eventos abertos, o público é basicamente, composto de estudantes de arte, grande parte das Universidades Federal e Estadual de Minas Gerais. Alguns desses eventos, os quais incluem oficinas e workshops, possuem vagas limitadas e seleção por análise de curriculum.

As palestras, mesmo que específicas, são abertas ao público que é imprevisível. Segundo as entrevistas, acontece de haver público de cem pessoas, mas às vezes somente de dez pessoas. Esses eventos não seguem um calendário fechado, são convidados artistas que passam pela cidade, ou pelo país, ou seja, são esporádicos. É interessante essa flexibilidade, mas pode ser um elemento dificultador na formação de um público fiel, uma vez que não se pode agendar com antecedência e

se organizar para comparecer. O que pode ser um dos motivos do público flutuante nos eventos dessa natureza.

Costumava ser prática da instituição organizar lançamentos de exposições, promovendo um diálogo entre o artista que a produziu, o curador do museu e o público. Mas a visitação flutuante nesses eventos causou situações em que o artista comparecia mas não havia quórum. Não há um calendário fixo de eventos no Museu de Arte da Pampulha, o público, segundo Entrevistado 4 é “*imprevisível*”, ou seja, não se sabe quantas pessoas comparecerão e quando acontecerão. Os outros eventos, do calendário nacional do IPHAN, como foi estudado anteriormente, acontecem em parceria com o setor educativo do museu.

Desde 2008 há um movimento em Belo Horizonte, para a criação de uma Rede Informal de Museus, que propõe encontros periódicos entre os coordenadores de museus da cidade (estaduais, municipais, particulares) de forma a dialogar sobre obstáculos, experiências, ações coletivas, e na medida das possibilidades de cada espaço, unificar um calendário de eventos, o que poderá ser útil a todas instituições, uma vez que promoverá a fidelização de seu público visitante.

Importante ressaltar a importância dos eventos estudados no contexto de divulgação dos museus e contato com o público não necessariamente consumidor de arte. Ambos os espaços promovem eventos fixos, que podem contribuir na fidelização de seu público, assim como eventos flutuantes, que em sua imprevisibilidade, as vezes não têm quórum, e as vezes apresentam lotação inesperada. O fato de não terem datas fixas, pode ser interessante para possibilitar uma certa liberdade nos calendários dos museus ao permitir convites para grupos, artistas que passem pela cidade, entretanto, contribuem menos para a formação de um público fiel, apesar de oferecer a muitos a oportunidade de primeiro contato. O exemplo dos eventos musicais que acontecem, é uma estratégia interessante para promover o contato com outros públicos não necessariamente usuais do museu.

2.5 Perfil do Público

O Museu Mineiro realiza estatísticas de controle de público desde o ano de 2005. Neste ano a estatística foi apenas anual: 8760 visitantes, estimando-se que cerca de 20% não assinaram os livros de visitação. Os meses de menor visitação foram Janeiro e Dezembro – nesses meses não houveram visitas de escolas agendadas. De Março a Junho houve a maior alta de visitação, mais de mil pessoas, sendo que desses, o maior público aconteceu em Julho: 1932 pessoas, 1143 visitantes espontâneos.

No segundo semestre de 2005, tanto as visitas agendadas quanto as espontâneas diminuíram consideravelmente. As espontâneas de uma média de 670 visitantes, caiu para uma média de 308. As visitas agendadas, de uma média de 465 visitantes por mês, passou pra uma média de 134. A média geral de 1137 visitantes por mês no primeiro semestre, caiu para 441 por mês no segundo.

No ano de 2006, não houve variação considerável de visitação entre os meses, nem nas visitas espontâneas, nem nas agendadas. Houve cerca de 32 eventos nesse ano: Musica Figurata, Museu Guardas, e outros eventos esporádicos – teatro, danças, lançamento de exposições, atraindo um público de 1770 pessoas.

O público espontâneo, que assinou o livro de visitas, atingiu 3594 pessoas. E o público agendado cerca de 2342 pessoas. O museu esteve aberto normalmente com agendamento. Porém, não foi possível detectar a razão da queda de visitação de 2005 para 2006 nas estatísticas.

A faixa etária mais comum entre os visitantes espontâneos varia entre as faixas de 21 a 40 e 41 a 60 anos, sendo sempre uma dessas faixas a mais preponderante. O público em sua maioria é de Belo Horizonte, de outros estados, seguido por pessoas do interior de Minas Gerais. Houve 207 visitantes de outros países em 2006.

As visitas agendadas em sua maioria foram de escolas do ensino fundamental, mas há visitação de escolas de Educação Infantil, Ensino Médio e Superior. A maioria das escolas que visitaram o museu foram públicas, mas a visitação de escolas particulares também foi significativa.

Em 2007 houveram 3768 visitas espontâneas, 1622 visitas agendadas, 182 pessoas estiveram no museu participando de cursos, mas a maior visitação foi em eventos: 4279.

A média de visitação não variou durante o ano e o público espontâneo apresentou perfil semelhante ao de 2006 no que diz respeito à faixa etária preponderante e procedência.

Os dados de 2008 não foram cedidos pois ainda não haviam estatísticas dos mesmos no momento de coleta de dados da presente pesquisa.

Na observação dos entrevistados, o público freqüente pode ser dividido de maneira prática em: público turista, que vai ao espaço por ser referência em manuais sobre a cidade, o público ligado ao museu, que tem afeto pelo espaço, e o público agendado, que é quase exclusivamente escolar. Há também o público transeunte, que entra por acaso na instituição, mas em bem menor escala que os anteriores, para Entrevistado 1: *Na verdade o museu, ele é ainda um pouco escondido no sentido de visitação do público espontâneo, talvez por causa do prédio ser de arquitetura sisuda, se confunde com outros prédios públicos.*

A dificuldade explicitada poderia possivelmente ser contornada com visualização mais direcionada do espaço, e que talvez se equacione com a nova reforma em andamento, que acrescentará à fachada do museu, um café, que se configura como espaço de convivência, e pode ser mais atraente ao público não usual desse tipo de instituição.

No Museu de Arte da Pampulha, as estatísticas de visitação espontânea e visita agendada, eram contabilizadas juntamente até 2008. Nesse período começou-se a

fazer controles separadamente. Não há até a presente dada estatísticas de idade e procedência nos arquivos do museu, somente o setor de ação educativa faz esse tipo de controle das visitas desde 2007.

De posse dos documentos de visitação de todas as exposições da instituição, e dos documentos do setor de arte educação a partir de 2003, será mantida a análise no recorte que incide sobre o novo projeto curatorial: 2005, para compreensão da visitação na instituição no momento atual – serão citados os dados de 2002- 2004 apenas para observar se houve impacto por causa da mudança de curadoria.

O Museu de Arte da Pampulha, não faz estatísticas de visitação mensal, seus dados são contabilizados por exposições. Em 2002, contando-se da exposição final de 2001, até outubro de 2002, passaram pela instituição 31078 pessoas, não há dados sobre a porcentagem que compreendeu as visitas agendadas.

Em 2003, aconteceram oito exposições, duas delas não foram contabilizadas: “Exposição itinerante: A arte brasileira no acervo do MAP” (realizada em Ipatinga) e “21º Salão nacional de arte de Belo Horizonte”, sem os dados das mesmas, passaram pelo museu 51.438 pessoas, provavelmente a estatística geral deve exceder 60.000. As visitas agendadas receberam 12068 pessoas, ou seja, aproximadamente 25% do público.

Em 2004, foram seis exposições, a visitação da última, que aconteceu de 23 de outubro a primeiro de dezembro: “Damian Ortega, Cinthia Marcelle, Lais Myrra” não foi contabilizada. Nesse ano passaram 36.524 pessoas pelo museu, sendo que 6.869 foram de público agendado.

Em 2005, ano de novo projeto curatorial, houveram seis exposições, passaram pelo museu 47.643 pessoas. Sendo que 7.296 público agendado. O público por exposição foi em média de 7900, sendo a mais visitada a de “Adriana Barreto”: 10.562.

O público de 2006 foi de 32.278 pessoas, para quatro exposições, formato que é seguido até o presente: quatro exposições trimestrais por ano. O público agendado compreendeu 8709 pessoas, contra 23.569 visitas espontâneas.

No ano de 2007, 56.910 pessoas passaram pelo Museu de Arte da Pampulha, com uma média de 14.200 visitantes em cada uma das quatro exposições. A mais visitada foi “Oscar Niemeyer – Arquiteto, brasileiro, cidadão” de 23 de Dezembro de 2007 a 16 de Março de 2008. Os dados de visitas agendadas não estavam completos até o momento da coleta. O período de 2008 contabilizado compreende visitas até agosto: 9269, nesses dados não foram incluídas as visitas agendadas. Que a partir de Março desse ano são analisadas em estatísticas separadas.

Segundo os entrevistados, o público fiel do Museu de Arte da Pampulha é variado, mas pode ser classificado em alguns grupos específicos: o público escolar, agendado; o público interessado em arte contemporânea. O público apreciador de arte, segundo Entrevistado 5:

Tem a turminha de sempre que sempre vem nos eventos, o pessoal que está ligado no mundo de arte, às vezes até eu estou em outros eventos, em outros lugares, palácio das artes, são sempre as mesmas pessoas: da escola de belas artes, da Guignard enfim.

E o público composto pelos moradores da região da Pampulha. Além deles, esse espaço recebe um número considerável de turistas, de maneira que o museu já tenha promovido cursos para guias de turismo e mantém o diálogo com esses profissionais de Belo Horizonte. Há também segundo E3 uma maior incidência de visitas de famílias nos finais de semana.

Algo a se questionar é a diferença do número de visitantes dos dois espaços. Ambos são espaços do mesmo porte, mas o Museu de Arte da Pampulha costuma atrair cerca de três a quatro vezes mais visitantes. Essa diferença se faz especialmente nas visitas espontâneas, uma vez que as agendadas não apresentam uma diferença numérica tão grande.

Algumas peculiaridades podem ser motivo dessa diferença: uma é a questão da divulgação, que em um espaço é feita por departamento específico e em outro é coletiva. Outra é a localização, no Museu Mineiro não se percebe a frequência do público local como no Museu de Arte da Pampulha, uma vez que o primeiro está na região comercial da cidade e o segundo em um bairro residencial.

A diversidade de exposições – com regime trimestral, e o reconhecimento do espaço como atrativo turístico, podem também influenciar esses números, já que se ligam às visitas espontâneas, mas provavelmente, se esses forem os fatores influenciadores, a diferença de visitação pode se equacionar com a construção da nova galeria no Museu Mineiro que receberá exposições periódicas e a reforma - se o projeto do circuito cultural da Praça da Liberdade for divulgado como espaço de lazer e vivência para o cidadão de Belo Horizonte, e seu planejamento como atrativo turístico e espaço de lazer for trabalhado de maneira a buscar o diálogo interdisciplinar e difusão cultural. De qualquer forma, como os recortes artísticos dos espaços são diferentes, a comparação direta não se torna viável, de forma que apenas auxilia a observar os elementos dos espaços que causam maior ou menor impacto nos públicos.

2.6 Museu, espaço de lazer? Para quem?

O entendimento algumas vezes reducionista ou preconceituoso do que seja o lazer pode impedir maiores incursões e diálogos entre os estudiosos das duas áreas: arte e lazer. É comum confundir-se lazer como sinônimo de diversão ou entretenimento. O lazer abarca tais possibilidades, mas não se resume a elas.

Em muitos trabalhos, confunde-se diversão com lazer, divertimento com tempo livre, entretenimento com tempo de não trabalho, ócio com ociosidade, etc, permutando-se em combinações diversas. Situação prejudicial para o aprimoramento do debate na área, pois transparece a falta de construção e estabelecimento de conceitos, bem como da explicitação de autores da compreensão de elementos essenciais em suas argumentações e reflexões. (ROSA, 2004, p.64)

O entretenimento⁵⁵ se configura como preenchimento do tempo com atividades recreativas, aproxima-se do conceito de diversão. Em nossa sociedade, é comum entender-se a diversão e o entretenimento por um viés exclusivamente comercial (mercadoria), por haver por detrás destes conceitos uma indústria em crescimento mundial e extremamente lucrativa.

Sob um olhar preconceituoso, atribui-se à diversão e ao entretenimento características tais como futilidade, que liga-os à idéia do ócio, geralmente repudiado em nossa sociedade. Esse conceito de diversão:

Diz sobre a sua negatividade, associando-a à ociosidade, ao vício, ao tempo para obrar coisas inúteis. Essa valorização, construída sob forte influência do eclesiástico, estabelece uma moral social, ditando bons costumes e boas condutas. (ROSA, 2004, p. 67)

Importante ressaltar que a diversão em tempos de indústria do entretenimento, mercado de desejos, sociedade permeada por imagens e estímulos, tende a se destacar, mas é apenas um dos objetivos do lazer.

Dumazedier (1976) - um dos estudiosos considerados clássico dos estudos do lazer no Brasil, lista as três funções do lazer: diversão, descanso e desenvolvimento, apesar do descanso também ser considerado na sociedade pós industrial, por seu potencial de renovar as forças de trabalho, pouco se observa a dimensão “desenvolvimento”, possível nos momentos de lazer - espaços de educação não-formal, presentes também como preocupação nas intervenções da Animação Cultural⁵⁶, que não é exclusiva do âmbito do lazer, mas no Brasil encontra-se diretamente ligada a esse campo de estudos.

⁵⁵ ENTRETENIMENTO. In: DICIONÁRIO Balsa da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo. 1981, p. 402.

⁵⁶ Para Melo (2006), animação cultural define-se como : Uma tecnologia educacional (uma proposta de intervenção pedagógica) pautada na idéia radical de mediação (que nunca deve significar imposição), que busca permitir compreensões mais aprofundadas acerca dos sentidos e significados culturais (considerando tensões que nesse âmbito se estabelecem) que concedem concretude à nossa existência cotidiana, construída com base no princípio de estímulo às organizações comunitárias (que pressupõem a idéia de indivíduos fortes para que tenhamos realmente uma construção democrática), sempre tendo em vista provocar questionamentos acerca da ordem social estabelecida e contribuir para a superação do status quo e para a construção de uma sociedade mais justa. (...) É uma proposta de Pedagogia Social que não se restringe a um campo único de intervenção (pode ser implementado no âmbito do lazer, da escola, dos sindicatos, da família, enfim,

Além das três funções do lazer, os estudos de Dumazedier (1980) apontam também interesses que podem ser mobilizados pelos indivíduos nos momentos de lazer, que segundo ele podem ser classificados como: físicos – quando se deseja principalmente o movimento, exercício do corpo; artísticos- que tem como fundamento principal o prazer estético; manuais – relacionados a trabalhos de bricolagem, e construção com as mãos; intelectuais- onde o aprendizado é o foco central, sociais – que visam o contato com outros indivíduos.

Esta divisão é claramente didática, uma atividade pode mobilizar vários desses interesses, uma visita ao museu pode envolver interesses artísticos, intelectuais, sociais, dependendo da atividade manuais, sociais. Entretanto pensar essas possibilidades ajuda a ampliar o entendimento de lazer e vivências que talvez não fossem pensadas como tal, como a fruição artística, encontro com os pares, exercício criativo, aprendizado – que não excluem a diversão, mas vão além delas, podem se enquadrar como possibilidades legítimas de lazer.

O diálogo com os espaços de arte sobre seu entendimento de lazer e a possibilidade do espaço se configurar também como uma possibilidade desse âmbito para o cidadão de Belo Horizonte, mostrou observações importantes, e gerou reflexões interessantes.

Para alguns entrevistados, deve-se tomar cuidado com o uso do termo “lazer”, pois um museu não pode ser visto como um “parque de diversões” – o que corrobora a idéia de que o lazer no senso comum é visto na maioria das vezes como diversão gratuita e proposição de atividades recreativas, o que excluiria a fruição artística e o prazer intelectual. O lazer no museu, dessa forma, não estaria ligado a visita em si, mas nas atividades lúdicas propostas.

Nessa direção, quando se fala de lazer no museu, faz-se menção aos eventos de férias e visitas ligadas às folgas institucionais, sendo que as visitas escolares para a

qualquer espaço possível de educação), nem pode ser compreendida por somente uma área de conhecimento” (p.28).

maioria dos funcionários dos museus são um momento de estudo – prolongamento da sala de aula e não lazer ou quebra de rotina.

Dessa forma, os entrevistados colocam duas possibilidades: o *“lazer de maneira genérica”* (Entrevistado 5) – que poderia arriscar deturpar os valores do museu, mas por outro lado poderia torná-lo um espaço mais aprazível. Esse lazer liga-se muito à sua função de diversão e abarca apenas atividades recreativas e lúdicas, mas é recorrente no entendimento de lazer dos profissionais ligados ao museu.

Para outros entrevistados, não é uma questão de simples solução – entender o museu como espaço de lazer demanda reflexão – *“à medida que ele oferece possibilidades para o público consumir cultura, e de estar aqui e de também participar de determinadas atividades.”* Entrevistado 5 a princípio se configura como espaço de lazer, ainda segundo o entrevistado, o museu pode ser espaço de formação, transcende a dimensão de espaço de lazer – se o conceito de lazer dos entrevistados considerassem a educação pelo lazer, a totalidade da visita podia ser vista como tal.

Por outro lado, houve entrevistados que relacionaram o aprendizado – um dos focos centrais do museu – como possibilidade no momento de lazer: *“porque o momento de lazer não quer dizer que não seja um momento em que você vai adquirir conhecimento, cultura”* (Entrevistado 3) – a compreensão do sujeito passa pelo fato de que um passeio pode ser agradável sem comprometer a dimensão de aprendizado.

O entrevistado 3 ainda avança ao comentar que muitas pessoas saem do trabalho em dias de semana e visitam ao museu no horário de almoço ou fim de expediente: *“um momento de lazer não ter que ser necessariamente um momento de folga de trabalho”*, abrindo possibilidades para se pensar que a quebra da rotina em uma visita ao espaço de arte, pode se configurar como lazer mesmo não acontecendo em folgas institucionais: nas férias, finais de semana ou feriados.

Na entrevista 4, foi relatado que o *“lazer é o que não é obrigatório”*, a pessoa que deu esse depoimento entrou em contato com estudos do lazer em seu curso lato sensu de pós graduação, dessa forma se encontra em fase de reconstrução do conceito, diz ter mais perguntas que respostas. Para ela, se o lazer se constitui pelo que é de livre escolha conjugado com a possibilidade e acesso, o museu sem dúvidas é um espaço de lazer. E a vivência artística mesmo sendo permeada por um exercício intelectual, não deixa de ser prazeroso, e até mesmo lúdico, o que para ela parece ser um dos elementos fundamentais da vivência de lazer.

Uma aproximação do entendimento de lazer dos espaços de arte com o campo dos estudos acadêmicos da área e da animação cultural pode ser uma estratégia de democratização dos espaços. O reconhecimento do espaços de arte como espaço de fruição, legítimo de ser acessado no tempo livre, pode abrir outras possibilidades de acesso a população.

Tendo o lazer como uma de suas finalidades, entendendo-o como dimensão não só de diversão e descanso, mas também de desenvolvimento cultural e social, o museu pode ampliar mais livremente suas ações educativas pensando em formar visitantes que os acessem em seus momentos de lazer por reconhecerem-no como tal. Não se pretende aqui priorizar a dimensão “desenvolvimento” em detrimento do descanso e diversão, como possibilidade mais importante nas vivências de lazer, mas sim enfatizar que ela também é possível em tais experiências.

A compreensão do lazer como dimensão da cultura que é dinâmica e dialoga com outras dimensões como trabalho, estudo, religião, e que se caracteriza pela vivência lúdica de vários conteúdos culturais, em um tempo conquistado pelo grupo ou indivíduos, Gomes (2004), caminha para possibilidade da desvinculação de uma visão do lazer que o localiza abaixo das necessidades mais urgentes em uma hierarquia de necessidades humanas.

Essa tendência em nossa sociedade é herança do pensamento capitalista que supervaloriza as dimensões da produção de bens e lucro, relegando as dimensões do lazer, da arte e da cultura à categoria do “fútil” e desnecessário.

Outra questão colocada, é para quem os espaços de arte se configuram como opção de lazer em Belo Horizonte. Um elemento que não pode deixar de se observado ao se pensar a dimensão de espaço de arte como espaço de lazer, é a representação social desses espaços – imagem que influencia a visitação por parte dos cidadãos comuns.

Bourdieu (2003) considera tal representação arraigada de maneira que é tomada como ordem natural das coisas, dessa maneira a crença de que algumas pessoas trazem inato o gosto pela arte enquanto outras não, serve como substrato muitas vezes até mesmo da políticas de difusão cultural.

A consideração de Bourdieu (2003) é observável em Belo Horizonte, mas os espaços pesquisados não se colocam como inconscientes disso. Para alguns:

A arte, o espaço da cultura, é um espaço dourado (...) dourado no sentido ruim da palavra –se é que tem jeito de rotular o dourado como coisa ruim... tem sim: ele é pesado, e um lugar cheio de ‘salamaleques’ de cavanhaques, de cuidados e arremedos, de comportamentos que a maioria de nós não participou, cheio de ‘agas’, de interjeições, e as pessoas de uma maneira geral ficam ‘ressabiadas’ com aquele espaço. Mas é um espaço chato mesmo, construído de uma maneira chata. (Entrevistado 6).

Todo esse discurso do entrevistado, diz respeito à teoria de Bourdieu (2003) da naturalização do gosto, que foi amplamente detalhada no capítulo 1; e também a teoria da distinção que se baseia no conhecimento desses comportamentos simbólicos para mostrar pertencimento ou não ao ambiente, e que se faz de maneira subjetiva, porém hierarquizante.

O Entrevistado 6 comentou para ilustrar a barreira dos espaços de arte, um caso do empregado de um amigo que achava que seria proibido entrar em um centro cultural público, na região central de Belo Horizonte, este fato mostra como esses espaços são vistos pela população comum devido às suas regras, e imagem construída de que só a classe intelectual e elite podem acessá-los. Mirando nesse exemplo, o entrevistado problematizou o desafio da democratização cultural dos museus na

cidade, uma vez que se um centro cultural – que é aberto e central – é visto assim, provavelmente os museus ainda pareceriam mais fechados à população.

Essas ocorrências são úteis para se pensar o acesso a esses locais, assim como conhecer o público que acessa o espaço no seu momento de lazer – fator que demonstra sentimento de pertencimento ao museu, ou direito a cidade, e é capaz de mostrar quem exatamente as políticas de difusão alcançam podendo explicar o porquê.

O conhecimento desses aspectos é indicativo de necessidade de educação para o lazer. Formar pessoas preparadas para acessar esses locais e vários outros espaços culturais, capazes de compreenderem sua linguagem, seus símbolos e códigos, para que elas possam assim transitar neles com mais segurança e se sentindo à vontade para optar por visitá-los como opção de lazer, ampliando o espectro de possibilidades de escolha do cidadão e conseqüentemente sua liberdade e vínculos mais profundos com sua cidade.

3- CONCLUSÃO

Como os espaços de artes plásticas se constituem espaços de lazer? Como os responsáveis pelas instituições entendem esse aspecto? Quem é o sujeito dessas vivências?

Este estudo teve por objetivo analisar e comparar as ações educativas desenvolvidas pelo Museu Mineiro e Museu de Arte da Pampulha para entendê-los como espaço de lazer da cidade de Belo Horizonte. A idéia de uso do comparativismo era buscar um olhar ampliado sobre o campo das artes na cidade, por observar realidades diversas no mesmo espaço.

Segundo essa metodologia a pesquisa bibliográfica indica eixos a serem estudados pormenorizadamente em casa espaço. Na presente pesquisa, após uma revisão pormenorizada de autores que problematizaram o campo das artes no Brasil e no mundo (Bourdieu 1996 e 2003; Leite & Ostetto 2005; Gonçalves 2004 e Shustermann 1998), reflexões sobre política, planejamento urbano e cultura (Arendt 1997; Castells 1983; Harvey 1985; Marcellino 2006) e Animação Cultural (Melo 2005) foram selecionados os eixos de comparação a serem utilizados na pesquisa de campo: localização, configuração dos espaços; propostas educativas; organização das exposições, perfil do público, políticas de divulgação e o lazer nos espaços de arte.

Os eixos foram estudados através de pesquisa documental e entrevistas semi-estruturadas com funcionários dos espaços ligados diretamente aos departamentos relacionados aos eixos citados: departamento de artes plásticas, setor de ação educativa e assessoria de comunicação. Como o Museu Mineiro não possui departamento de comunicação, entrevistou-se um membro da diretoria que poderia responder sobre os processos gerais do espaço.

Observou-se primeiramente que as políticas museológicas no Brasil ainda são recentes, datam do ano 2000 em diante, e isso dificulta a mensuração dos impactos das mesmas na cidade. Considerou-se então o momento atual como fase transitória

entre políticas de abertura dos espaços e de difusão da cultura, especialmente no que tange às artes, na cidade de Belo Horizonte.

Sobre a localização e acessibilidade, o Museu de Arte da Pampulha não possui acesso fácil aos usuários de transporte público. Talvez por isso o seu maior contingente seja de pessoas da região da Pampulha. O Museu Mineiro se localiza no centro de Belo Horizonte; mesmo sendo distante das periferias, o acesso é mais fácil para usuários do transporte público. Esse fator reflete na sua visitação, que é mais heterogênea que da primeira instituição citada, por outro lado não há estacionamento no local, e as ruas do centro de Belo Horizonte não oferecem essa opção para visitantes que se deslocam em veículos particulares, o que lhes dificulta a visita.

Quanto à configuração dos espaços, nenhum dos dois fora construído para ser museu, o que desafia as equipes a lidarem com as peculiaridades de cada prédio. O acervo do Museu Mineiro conta principalmente com objetos e obras que se figuram como registros materiais que documentam os períodos históricos da cultura mineira. Já o Museu de Arte da Pampulha possui acervo composto de obras diversas, e a partir de 2001, priorizou-se a arte contemporânea – destaque para obras site específicas.

Os diferentes caminhos escolhidos pelas respectivas curadorias, impactam à sua maneira no público. O preço das entradas, apesar de acessível, ainda assim não pode ser considerado irrelevante, pois somado a outras despesas pode ser empecilho para visitantes de baixa renda.

Estudou-se através das falas dos entrevistados a imagem que se tem dos museus na sociedade, o que, muitas vezes afasta o público comum de conhecer as instituições, tornando-se mais um desafio para os setores educativos.

As opções expositivas também mostram as intenções educativas dos espaços, e selecionam diferentes públicos. No Museu de Arte da Pampulha, apesar de haver um acervo público de obras de arte, há exposições trimestrais site específicas; o que

atrai maior rotatividade do público, entretanto deixa pouco espaço para expor o restante do acervo que o museu tem reunido.

Sendo o Museu Mineiro um espaço com exposição de acervo, o que muitas vezes restringe as visitas, por considerar-se que a exposição é sempre a mesma; construiu uma nova galeria em 2008, para permitir à instituição variar suas mostras, o que poderá otimizar a visitação.

Se a constante novidade nas exposições permite que o público retorne ao museu, a obra de arte contemporânea por sua vez, mostra atrair na cidade de Belo Horizonte um público específico fiel que de costume acessa todos os espaços artísticos e culturais na cidade: artistas e estudantes de arte.

O maior acesso por parte do público especializado pode ser explicado pelo fato das ações educativas obterem resultados de longo prazo e também porque o investimento em ações educativas incidir mais constantemente sobre o ensino fundamental.

Ambas instituições apresentam muita riqueza de métodos em suas ações educativas. Pode-se observar trabalhos direcionados a mediação ou ao despertar de afetividade e pertencimento aos espaços, com a intenção de tornar o público escolar em visitante, freqüentadores assíduos no futuro.

O Museu Mineiro, ao trabalhar a construção de um vínculo afetivo com o público, demonstra procurar reconstruir uma imagem diferente dos museus perante os cidadãos. E o Museu de Arte da Pampulha, com suas intervenções pautadas na mediação, buscam valorizar o saber do visitante para a experiência artística, e não apenas o olhar do especialista.

Ações educativas em formato de eventos, como o Museu Guardas, mostram também que a democratização da arte passa pela abertura de seu conceito, caminhando da tradicional supervalorização da arte erudita para o diálogo com a

arte popular, atraindo assim as pessoas que se interessam pela cultura popular para interagirem com outras linguagens.

As vivências promovidas pelos espaços estudados ainda não alcançam uma parcela tão significativa da população de Belo Horizonte como se deveria, seja pelas limitações espaciais, seja por questões de pessoal – para receber mais grupos demandariam a contratação de mais funcionários; seja por questões de divulgação ineficiente: apesar de serem divulgados, os eventos são anunciados em canais que atingem mais ao público especializado, ou como diria Bourdieu (2003) a diversidade de formações não permite que a divulgação impacte igualmente todas pessoas de uma cidade – o que pode demonstrar uma deficiência estrutural no ensino de artes nas escolas.

Ambas instituições são divulgadas em todos canais midiáticos. No Museu Mineiro a divulgação é deficiente, pois não há exclusividade em nenhum canal, todos eventos e ações de todas instituições ligadas à Secretaria de Estado da Cultura são divulgadas ao mesmo tempo em emails, encartes e informativos coletivos. O Museu de Arte da Pampulha tem uma acessória exclusiva para comunicação, o que pode ser um dos motivos da instituição receber maior numero de visitantes. Entretanto os canais atingem mais o público que já visita o museu: escolas de arte, cafés freqüentados por agentes culturais e artísticos, que o público leigo.

Ao se refletir sobre a diferença entre o número de visitantes dos dois espaços que são de porte semelhante – concluiu-se que o Museu de Arte da Pampulha costuma atrair cerca de três a quatro vezes mais visitantes, pode-se observar que a maior diferença se faz especialmente nas visitas espontâneas, as agendadas não apresentam uma diferença numérica tão grande. Conclui-se também que algumas peculiaridades podem ser motivo dessa diferença como a divulgação já citada. Outra é a localização, no Museu Mineiro não se percebe a freqüência do público local como no Museu de Arte da Pampulha, uma vez que o segundo está em um bairro residencial, o primeiro na região comercial da cidade.

Outros elementos que influenciam o público a serem destacados: a diversidade de exposições – com regime trimestral no Museu de Arte da Pampulha, e o reconhecimento do espaço como atrativo turístico, podem influenciar esses números. A diferença de visitação pode se equacionar com a construção da nova galeria no Museu Mineiro que receberá exposições periódicas e a reforma - se o projeto do circuito cultural da Praça da Liberdade for divulgado como espaço de lazer e vivência para o cidadão de Belo Horizonte – o que pode tornar mais semelhantes às condições dos dois espaços.

Finalmente, Uma aproximação do entendimento de lazer dos espaços de arte com o campo dos estudos do lazer e animação cultural poderia ser uma estratégia de democratização dos mesmos. O reconhecimento do espaços de arte como espaço de fruição, legítimo de ser acessado no tempo livre, pode abrir outras possibilidades de acesso a população. E o diálogo pode ser enriquecedor para ambos campos de conhecimento: museus e lazer.

O conceito de Museu do ICON⁵⁷ - cita o lazer como uma das finalidades destas instituições. Nesse contexto, se o museu entender o lazer mais amplamente e não apenas suas dimensões de diversão e descanso, mas também de desenvolvimento cultural e social poderá ampliar suas ações educativas pensando em formar visitantes que acessem-nos em seus momentos de lazer por o reconhecerem como tal.

Entendo essa pesquisa como um trabalho inicial em um campo rico de possibilidades de diálogos para o momento atual e certamente realizações futuras para as duas áreas. A busca das respostas para o problema inicial possibilitou a ampliação do olhar, mas também levantou muitas outras perguntas, que não pertencem ao universo do recorte da presente pesquisa, mas que podem ser o ponto de partida para várias outras incursões nos campos da arte e do lazer.

⁵⁷ Conselho internacional de Museus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Vânia de Fátima N; GOMES, Christianne L; REZENDE, Ronaldo de. Lazer, Lúdico e Educação. Brasília, SESI/DN: 2005.

ARENDDT, Hannah. Entre o Passado e o Futuro. Ed Perspectiva, São Paulo, 1997.

BENJAMIM, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: Os pensadores. Ed. Abril Cultural: São Paulo, 1983. p. 29 – 56.

BOURDIEU, Pierre. As Regras da Arte. Editora Schwarcz Ltda. São Paulo. 1996.

_____, A metamorfose dos gostos. Sd.

_____, DARBEL, Alain. O Amor Pela Arte – Os museus de arte na Europa e seu público. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

BRUYNE, Paul de; HERMAN, Jacques; SCHOUTHEETE, Marc de. Dinâmica da Pesquisa em Ciências Sociais – Os pólos da prática metodológica. Livraria Francisco Alves Editora S.A. RJ. [2ª ed.] 1982.

CASTTELLS , Manuel. A Questão Urbana. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1983.

COMAS, Carlos Eduardo. O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. *Arquitextos*, Belo Horizonte, v.11, 200. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc000/esp011.asp> > Acesso em 01/08/2008.

COSTA, Cristina. Questões de arte – A natureza do belo, da percepção e do prazer estético, São Paulo: Editora Moderna, 1999.

DICIONÁRIO Balsa da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo. 1981 v. 1

DUMAZEDIER, Joffre. Lazer e cultura popular. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Valores e conteúdos culturais do lazer. São Paulo: Sesc, 1980.

GOMES, Christianne L. Verbete Lazer – concepções. In: GOMES, Christianne L. (Org). Dicionário crítico do lazer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

GONÇALVES, Listeth Rebollo. Entre Cenografias – O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo, EDUSP. 2004.

HARVEY, David. Labor, Capital, and Class Struggle around the Built Environment in Advanced Capitalist Societies. [in] HARVEY, David, Consciousness and the Urban Experience: studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1985. (p. 36 -62).

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Perfil dos Municípios Brasileiros Cultura. Brasil, 2006. Disponível em http://www.cultura.gov.br/politicas/dados_da_cultura/economia_da_cultura/index.php?p=30658&more=1&c=1&pb=1

LANGER, Susanne K. Filosofia em nova chave, São Paulo, Perspectiva, 1971.

LEFEBVRE, Henri. O direito à cidade. São Paulo: Documentos, 1969

LEITE, Maria Isabel, OSTETTO, Luciana E. Museu, Educação e Cultura – Encontros de crianças e professores com a arte. Campinas SP. Papyrus, 2005.

LIN, Yung-Neng. Leisure—A function of museums? The Taiwan perspective. Museum Management and Curatorship 21 (2006) 302–316 – disponível em <http://www.sciencedirect.com/science/journal/02604779>

MARCELLINO, Nelson C. O lazer e os espaços na cidade. [in] ISAYAMA, Helder F. 7 LINHARES, Meily A. Sobre Lazer e Política – maneiras de ver, maneiras de fazer. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2006.

MARCONI, Marina de A. LAKATOS, Eva Maria. Metodologia Científica. São Paulo. Atlas, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: Magnani, IGC. Torres, L de L. (org.) Na metrópole:

Textos de antropologia urbana. São Paulo. Ed. Da USP, FAPSSP, 2000, págs. 12/53.

MELO Victor A. Verbete Arte – concepções. In: GOMES, Christianne L. (Org). Dicionário crítico do lazer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MELO Victor A. de. *Lazer, Cidade e Comunidade*. Brasília: Unisesi, 2005.

_____. *Fundamentos da Animação Cultural*. Campinas: Papirus, 2006.

MINAS GERAIS. Secretaria Do Estado De Cultura. Caderno de Diretrizes Museológicas 1. Belo Horizonte. 2006

MINAS GERAIS. Secretaria Do Estado De Cultura. Caderno de Diretrizes Museológicas 2 - Mediação em museus: curadorias, exposições e ações educativas. Belo Horizonte, 2008.

MONTE-MÓR, Roberto L. M. A Cidade e o Urbano. Belo Horizonte: Caderno de Textos Cidades, IEAT/UFMG, s.d.

MONTE MÓR, R. L. M. . As Teorias Urbanas e o Planejamento Urbano no Brasil. In: DINIZ, C.C.; CROCCO, M.. (Org.). Economia Regional e Urbana: contribuições teóricas recentes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, v. , p. 61-85.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PEREIRA, Júnia. S; SIMAN, Lana Mara. C.; COSTA, Carina. M. e NASCIMENTO, Silvania. S. Escola e Museu: diálogos e Práticas. Belo Horizonte: SUMSEC, 2007.

PODESTÁ, Sylvio. Da série "A" de Cassino ao Museu de Arte da Pampulha. De Juscelino a Priscila/Nemmer
Arquitextos, Belo Horizonte, v.11, 2001. Disponível em:
<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq009/arq009_01.asp> Acesso em 01/08/2008

REQUIXA, Renato. Sugestão de diretrizes para uma política nacional de lazer. São Paulo: SESC, 1980.

ROSA, Maria Cristina. Verbete Diversão. In: GOMES, Christianne L. (Org). Dicionário crítico do lazer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SHUSTERMAN, Richard. Vivendo a Arte – pensamento pragmatista e estética popular. São Paulo: Ed. 34. 1998.

SOJA, Edward. Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions. Oxford:Backwell, 2000.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação. Atlas, São Paulo, 1987.

WERNECK, Christianne Luce G., STOPPA, Edmur Antônio, & ISAYAMA, Helder Ferreira. Lazer e Mercado. Campinas, Papyrus, 2001.

VASCONCELLOS, Camilo de Mello. Turismo e Museus. São Paulo: Aleph, 2006.

APÊNDICE 1 – Roteiro Provisório de Entrevista.

NOME:(Para controle do pesquisador, pois a pesquisa demanda sigilo)

CARGO:

ATRIBUIÇÕES:

HÁ QUANTO TEMPO ESTÁ NA INSTITUIÇÃO:

FORMAÇÃO: (graduação, pós graduação, cursos)

- 1- Qual para você é a importância desse espaço para a população e para a cidade?
- 2- Quais as características do público frequentador desse espaço?
- 3- Quais são os elementos que aproximam ou atraem a população para esse espaço de lazer?
- 4 – Você acha que um museu/centro cultural deve ser considerado uma opção de lazer? Por que?
- 5- Esse espaço se configura como opção de lazer para a população de Belo Horizonte? Para quem?
- 6- Que tipos de ações educativas são promovidas? Qual é o objetivo delas? Para você, em que medida elas alcançam ou não alcançam os objetivos?
- 7- Como são organizadas as exposições?
- 8- Como é feita a divulgação do espaço?

APÊNDICE 2 – Entrevistas.

ENTREVISTA MUSEU MINEIRO DIA 29 DE AGOSTO DE 2008 ÀS 16:00

ENTREVISTADO 1

ATRIBUIÇÕES: diretamente ligado à museografia: acompanhamento e manutenção da museografia no espaço do Museu. Confecção de peças gráficas que dizem respeito à museografia e à divulgação e atendimento de demandas de outros museus da superintendência dos museus de MG no sentido de montagem de exposição e acompanhamento de prestações de serviços da SUM

HÁ QUANTO TEMPO ESTÁ NA INSTITUIÇÃO: aproximadamente 2 anos, inicio como estagiário

FORMAÇÃO: (graduação, pós-graduação, cursos): Artista plástico formado na escola Guignard, UEMG, Bacharel em Artes Plásticas experiência em arte educação, docência, currículo com algumas exposições.

Qual para você é a importância desse espaço para a população e para a cidade?

É, o Museu Mineiro como o próprio nome diz, ele traz uma carga muito grande de compromisso não só com a população mineira, mas com o país mesmo, o estado, principalmente com o estado. Em relação ao compromisso desse espaço, é de realmente, levar um pouco da cultura mineira em forma de seus objetos e ações. Eu vejo de inteira importância esse espaço, seja de forma de exposição e a traves da sua ação educativa, dialogando, de forma a gerar esse, a levar ao público o Maximo de conhecimento de seu acervo e propostas museológicas... (acho que me perdi um pouco aí)

Quais as características do público freqüentador desse espaço?

É, o museu ele tem a sua ação educativa uma política que envolve escolas, a maioria escolas públicas mas também recebe escolas particulares, projetos sociais. Mas recebe também turistas, público transeunte, mas de forma menor. Na verdade o museu ele é ainda um pouco escondido no sentido de visitação do público espontâneo. Talvez por causa do seu prédio ser de arquitetura sisuda, se confunde com outros prédios públicos, mas isso vem mudando, e eu acho que pode mudar através de políticas de divulgação NE? Projetos que tragam público mesmo.

Quais são os elementos que aproximam ou atraem a população para esse espaço de lazer?

É, então, o museu, ele... assim o que tem feito de forma, o que tem buscado no intuito de sua relação com o público é através de suas ações, de convites às escolas, proposições através das ações educativas, e também dos projetos que envolvem uma divulgação e que são, e que tem o intuito de divulgar, isso através da sum também e através da própria instituição que tem a sua.

Como é feito o convite às escolas?

É elaborada uma carta NE? E... falando um pouco do museus suas ações projetos, direcionados as escolas, a gente tem um cadastro amplo da rede escolar de BH e, no caso mas da região e são direcionados às escolas. Esse ano a gente divulgou duas vezes essa carta

É semestral?

Costuma ser semestral, e... onde tem contato, tem muitos professores ligam procuram saber, quem ainda não conhece procura informações e conseqüentemente isso gera um interesse e começa a circular

E a divulgação por parte da SUM, como é feita? Quais veículos são utilizados?

Existe o site da cultura, como é um museu do estado, ele é um museu vinculado à SUM, que tem esse papel de divulgar os museus de Minas, divulgar e assessorar, e também a secretaria de cultura, que tem o site próprio e tem suas políticas de divulgação também. Alguns eventos que são da própria SUM acabam abarcando todos os museus.

Há divulgação em rádio, TV?

Essa divulgação existe através da SUM, assessoria de comunicação da SUM e também a assessoria de comunicação da Cultura. Entao esse trabalho é feito a partir do momento que existe uma proposta a ser divulgada.

Você acha que um museu/centro cultural deve ser considerado uma opção de lazer?

Por quê?

É, na verdade é uma opção de lazer no sentido de um ócio produtivo NE? Um momento, não o lazer no sentido simplesmente de brincar por brincar, não pode ser considerado um parque de diversões o museu, mas um lazer no sentido de uma ocupação do tempo onde se busca um aprendizado da sua cultura, da cultura local né? Mas que pode ser sim através de atividades lúdicas, a brincadeira nesse sentido, o lazer nesse sentido, então, passar um tempo produtivo, um tempo que traga conhecimento, educação, e conhecimento mesmo.

Esse espaço se configura como opção de lazer para a população de Belo Horizonte?

Para quem?

É, existe geralmente programações de férias, onde, o museu recebe, costuma ter atividades mais específicas pras férias por exemplo, no caso é só de estudante.

É um público de férias é um público de adolescentes, crianças?

Na maioria das vezes estudantes, mas acabam trazendo os pais também.

E nos finais de semana?

Finais de semana, o museu, ele, por ser central e ter outras coisas acontecendo como a feira, a feira chamada feira hippie na Afonso Penna, acaba gerando um público espontâneo, transeuntes que passam pela rua e vão para a praça também.

Que tipos de ações educativas são promovidas? Qual é o objetivo delas? Para você, em que medida elas alcançam ou não alcançam os objetivos?

É, então a gente atualmente as ações educativas que estamos tendo aqui, tem uma que chama "vestindo o menino Deus", que é onde, foi escolhida uma peça, através de, uma peça do acervo, que e um menino que é o Cristo sem vestimentas, então foi feita uma replica dele no formato de acrílico e foram reproduzidas algumas peças, onde o público espontâneo do museu pode vestir o menino, confeccionando peças com papeis, matérias variados. E o menino é vestido, a partir desse momento, esse material é coletado, é arquivado tudo que é feito para que não seja perdido, então a gente fotografa e vai guardando, e possivelmente vai ser feito um catálogo, e na verdade existem mais ações, uma ação também é a recordação da visita. As visitas agendadas são convidadas a tirarem foto com uma obra que a gente seleciona também e coloca em evidencia no painel na própria expografia do museu e é feito uma foto com o grupo, da obra com o grupo e eles recebem uma peça gráfica como aquela peça antiga que as escolas faziam. Como uma lembrança mesmo, uma questão afetiva que o museu quer passar para os estudantes que vem ao museu, que eles tenham uma recordação mesmo, e aprendam um pouco sobre a obra em questão, nessa peça

gráfica existem informações sobre a artista ou o artista da obra em questão. Também temos(...) deixa eu lembrar...

Sobre a recordação da visita, o retorno tem sido muito bom assim, os estudantes se empolgam com a foto, e com, que a gente tem um blog paralelo, te as ações e um blog que é alimentado com esse material. Então os professores divulgam para os alunos esse blog e eles vem os registros da visita, e por saberem que ele vão receber essa peça eles ficam muito empolgados, as vezes ligam cobrando, porque não é imediato, os professores ligam e falam que os alunos estão ansiosos para receber a peça.

E eles costumam voltar?

Costumam sim, inclusive divulgando também para outras pessoas o museu, isso funciona dessa forma, quando uma pessoa gosta costuma falar e convidar os outros.

O vestindo o menino Deus ele, o interesse dele por ser público espontâneo, as vezes a gente não tem muito retorno, mas as vezes acontecem também de serem visitas próprias para essa atividade, aí já é mais interessante porque tem um tempo maior de resposta, da gente ouvir eu não acompanho essas ações diretamente, então não tenho muito o que dizer em relação a esse retorno.

Como é feito esse trabalho de monitoria, quem faz?

Existe uma equipe, né? E é feito um agendamento é divulgado no site e nos blogs do museu, e então através desse contato e das cartas também que são encaminhadas às escolas, eles fazem um agendamento, e, os monitores recebem esses alunos.

E qual a formação dos monitores, todos são das artes plásticas?

É, atualmente, nos temos, a... Alguns com formação, algum não, um com formação em arte educação e artes plásticas também, e apenas uma monitora que não tem especialização em artes, mas todos...

Qual a formação dela?

Ah, esqueci, ela é uma funcionária nova.

Como são organizadas as exposições de arte? Como é feita a seleção de acervo, disposição dos quadros (procuram um ambiente neutro ou fazem intervenções educativas: placas, textos, cores e iluminações diferentes)?

É o seguinte: a museografia ela envolve, por envolver o acervo museológico, que existe a preocupação com a conservação também né? Existe a diretoria de conservação e restauro, que em fases de, tem também diretoria de pesquisa e documentação... em fases de exposições temporária ou remanejamento de acervo, há sempre esse acompanhamento das restauradoras e pessoal de pesquisa. E através da curadoria, geralmente feita através do próprio diretor que é artista plástico e tem conhecimento do acervo, é, então, esse interesse expográfico vai depender a proposta.

Por exemplo, a exposição atual?

Atualmente a gente como o acervo é formado por praticamente três coleções, uma que chama "arquivo público", que é o início do museu, arquivo público por quê? Porque antes de se fundar o museu já existia a concepção né? Desde o final do século XIX, já existia a concepção do museu, mas como não havia ainda o prédio do museu, o arquivo público ficou encarregado da guarda desses objetos. E por conceitos museológicos ainda em formulação, o museu, ele passou a receber, o museu não o arquivo público nesse momento, passou a receber materiais diversos que envolviam a cultura mineira: utensílios domésticos, achados arqueológicos, objetos antigos, de uso indígena, de escravos. Então essa foi a formação do museu inicialmente. E depois esse mesmo Arquivo público passou a receber também obras que iam compor uma primeira pinacoteca. Então foram adquiridas obras de outros setores públicos, quadros de outros setores públicos, é, aí mais tarde, é, o museu adquiriu uma

grande coleção de arte sacra, do colecionador Geraldo Parreiras. Então o museu foi recebendo, mudando sua concepção com o decorrer do tempo. E aí mais tarde surgiu a outro pinacoteca isso já com obras modernas, com artistas emergentes do início do século, e aí o museu na sua fundação de 1982, é, abrigou todas essas obras, e aí, essas obras passaram a compor, na verdade essas três coleções passaram a compor uma exposição de longa duração. Então, essa exposição de longa duração, não se trata de uma exposição permanente, mas com possíveis remanejamentos, né. Então atualmente o museu, ele está com essa exposição de longa duração e mais acontecem eventos, exposições temporárias, e, está sendo feita também uma galeria no anexo para que seja ampliado esse espaço do museu, que possa possibilitar, dar mais possibilidades a esse acervo que é um acervo muito grande, com novos espaços o museu vai ter oportunidade de divulgar melhor e fazer mais exposições.

Agora em relação ao uso desse espaço, como o museu é um espaço tombado, em termos expográficos, é, no caso da sala de pinturas por exemplo, na pinacoteca que é chamada, ou sala das sessões, é um pouco difícil lidar com exposições, porque a sala, ela tem várias janelas PE uma sala aberta e que em relação a conservação acaba dificultando um pouco, dificultando e dando vulnerabilidade ao acervo, então tem um pouco dessa dificuldade, e até porque a sala tem suas características próprias, tem seus ornamentos, seu teto decorado, então trata-se de um desafio quando o assunto é expografia.

E em termos de informações, o que é disponibilizado? Também tem alguém que fica a disposições de tirar dúvidas do público?

O museu ele tem essas, essas informações são através de legendas, etiquetas, né? E tem alguns textos na parede falando um pouco do histórico do prédio e de algumas salas especificamente, mas sempre a gente vê essa necessidade de mudanças algumas vezes, inclusive agora esta sendo feito um projeto, nós estamos iniciando a tradução desses textos, que ainda não tem tradução. Existem também folders, que no momento estão acabados, e a gente tá fazendo de novo, novamente. Folders que informam sobre o museu, o visitante vem, ele pode acompanhar através do folder, que também já foi pensado de forma bilíngüe né? Que facilite ao público que não fala português.

Fica alguém o tempo todo na galeria da pinacoteca para esclarecer ao público?

Existem os guardas patrimoniais, que em alguns casos respondem. Mas eles não necessariamente, não são especificamente para isso, pra informar o público. Eles não têm essa formação. O museu às vezes costuma oferecer cursos né? De formação e informação a esses guardas patrimoniais. Mas assim, a monitoria mesmo ela é feita através de agendamento.

Há atendimento de grupos que não são ligados à escola, grupos particulares?

Quando é em relação ao museu, existe a monitoria que é feita pela própria equipe do museu. Quando é uma pesquisa mais aprofundada em relação ao acervo ou à reserva técnica, existe a diretoria de pesquisa que faz esse papel.

Quais são os eventos culturais promovidos pelo museu, quais são os objetivos, que público eles atraem?

É o museu ele, por ser um museu, como eu disse, o museu passou por várias concepções museológicas, então ele acabou englobando várias facetas da cultura mineira. Desde, através da própria formação inicial que é consiste em algumas obras do império, alguns objetos que são do império, seja através da arte sacra, né? A arte barroca que revela a, a... aspecto da comunidade mineradora né? De Minas com esse status de valor da obra barroca. E também o acervo da pinacoteca, traz arte contemporânea né? A arte de hoje. Então atrelado a isso o museu propõe alguns eventos, que têm essa ligação não apenas com a arte mas com a cultura em geral. Por exemplo o caso do "Museu Guardas" o museu recebe grupos de congado, e guardas de Congo, Moçambique, onde eles visitam o museu e

se apresentam, então nesses encontros acontece um público diversificado, né? Desde os congadeiros que são considerados público também, e há artistas, população... comunidades do próprio congado, não só os congadeiros mas quem tem interesse também, no congado e o público que passa na rua, e que vê o movimento e acaba entrando né?

Qual a periodicidade desse evento?

Geralmente costuma ser de dois em dois meses, variando um pouco.

Que dia da semana?

Acontece no domingo à tarde, toda tarde, das 14:00 às 18:00. Então é um evento gratuito, a entrada é franca. E dentro desse evento museu guardas, acontece também o sobremesa de queijos. Onde artistas, ou o pessoal ligado às artes visuais é convidado a fazer uma intervenção, ou uma proposição artística, envolvendo quatro queijos, não é? Quatro queijos e uma mesa. Então o artista convidado, ele é livre pra criar ou propor uma ação, geralmente envolve o público. O público interage, seja comendo o queijo, literalmente, ou participando da proposta, que são de várias formas né? O público se envolve, fica interessado pelo trabalho do artista, e também o museu faz essa divulgação no convite né? Então no cartão do museu guarda vão todas as ações que estão acontecendo inclusive o nome do artista, os grupos de congado visitantes. Então provavelmente, quem recebe aquele convite e que não conhece ainda o artista que está propondo, ou o congado, quem não conhece essa manifestação acaba procurando informações né?

Os convites para esse evento são enviados pra onde? Ficam disponíveis em algum lugar?

Eles são divulgados desde para instituições culturais, pra, nós temos um mailing imenso, com nomes...

As pessoas podem se cadastrar em algum site também?

Atualmente esse cadastro é feito na própria recepção do museu, no museu existe uma ficha onde as pessoas podem se cadastrar para poderem receber seja através de email, seja do correio. Então existem essas possibilidades de divulgação. Mas a divulgação ela é, primeiro de um mailing, existe um mailing artístico, e o mailing através dos visitantes gerado pelas visitas.

Existe também o projeto musa, musica no museu. Onde o museu recebe grupos, geralmente de pesquisa barroca, atualmente o grupo "Figuratta" se apresenta, é um grupo de pesquisa, musica clássica, barroca, e ele também divulga e convida grupos de interesse. Esse evento, atualmente tem sido, geralmente de mês em mês, de dois em dois meses, geralmente nas terças à noite. Também é um evento de entrada franca, e... Também ocorre essa divulgação. Pra um mailing de músicas, e também um público de música.

Geralmente, que público esse evento atrai?

É um público adulto, geralmente recebe idosos também, costuma receber idosos, e o público da musica. Mais da musica mesmo: estudantes de musica, músicos, apreciadores de musica. Então nesse caso é mais específico. Agora o "Museu Guardas" é mais eclético. Ah, estava esquecendo de falar, durante o museu guardas também existe o projeto "Cozinhe no Museu" e esse projeto quer também tratar a culinária como um dos bens culturais. Trazendo um pouco da tradição mineira da cozinha mesmo. São convidados artistas né? Porque existe essa proposição, a idéia é que seja uma celebração artística também, não é? Então esse grupo convidado, ele vai estudar a forma que vai, o prato que vai fazer, aos convidados que são os congadeiros e o público né? O público em geral. Então eles propõem, conversam junto o que vai ser feito, de que jeito vai ser feito, é mais uma coisa que é jogada no caldeirão do museu guardas. Na última teve, foi uma festa julina na verdade, no museu. Com toda essa programação e acontecimentos dentro do museu guardas. Então eles fizeram uma proposta mais onde o milho estava em evidência: canjica,

coisas com fubá, na verdade no convite estava escrito que os convidados iam fazer coisas com fubá para o "Museu Guardas". Então foi mais essas coisas com fubá mesmo.

Fazem durante o evento ou trazem pronto?

Fazem durante o evento.

Atualmente são esses os eventos. Existe também um projeto que é muito interessante, de divulgação do acervo que chama "Vitrines itinerantes", onde o museu leva imagens, e até uma obra de seu acervo, pro interior, pro interior de Minas, então existe um transporte já específico inclusive adesivado com, todo preparado para esse projeto mesmo. Então, o primeiro foi em Cordisburgo né? E teve uma exposição lá. A próxima ainda não está confirmada, mas a partir desse momento serão estudados locais onde o museu vai ser apresentado através de fotografias.

Eu acho que é isso, sobre ação educativa os outros poderão falar melhor.

10/09/2008 10:15 – Entrevista no Museu Mineiro

ENTREVISTADO 2

ATRIBUIÇÕES:

Bom, é eu faço a mediação com os alunos, então eu elaboro as oficinas e junto com a equipe da arte educação aqui do museu.

HÁ QUANTO TEMPO ESTÁ NA INSTITUIÇÃO: há 2 anos e meio

FORMAÇÃO: (graduação, pós graduação, cursos) Estou cursando artes plásticas na UEMG

1- Pra você qual é a importância do museu mineiro para a população e para a cidade de Belo Horizonte?

Bom, é um museu que a gente pode perceber que tem um acervo que contém a história muita rica de tudo que aconteceu em Minas Gerais e em Belo Horizonte. Inclusive essa passagem, essa mudança da capital, né de quando veio de ouro preto pra belo horizonte, é a presença da sala de artes sacras que é uma sala muito rica em peças barrocas, barroco foi um movimento muito forte aqui em minas há trezentos anos atrás né final do século 18, início do 19, então a gente pode perceber essa riqueza cultural que se perde né se a gente não conservar e não guardar bem as obras isso se perde por aí então é isso alguns quadros né que fazem parte da pinacoteca são quadros de artistas que se relacionaram com minas ou artistas mineiros, né nós temos essas duas vertentes, nós temos Guinard que não é tão fácil assim de ver um Guinard por aí, nós temos Inimá de Paula, nós temos ???, são ícones mesmo das artes, é brasileira e mineira.

2- Quais as características do público frequentador do espaço?

Bom o público é bem diversificado, é nós temos as escolas né que fazem a visita através dos agendamentos e nós temos o público espontâneo que é desde estrangeiro que tem muita curiosidade com relação a arte mineira mesmo ao barroco principalmente que é o que é muito conhecido lá fora né principalmente que foi um movimento artístico que começou na europa então os estrangeiros né principalmente espanhóis e franceses eles vem muito aqui no brasil e vem principalmente no museu mineiro pra pra fazer realmente o uso, é o uso agradável né de lazer pra pensar nessas coisas. E nos temos também o público espontâneo normal, vem é brasileiros, normais de outros estados que vêm mesmo por curiosidade.

3- Quais são os elementos que aproximam ou atraem a população para esse espaço de lazer? Do museu mineiro no caso. ...

O que que traz as pessoas pra cá?

Ah, bom, em termos de acervo, é a gente pode dizer que realmente a sala de artes sacras é uma sala bem procurada. Ela tem quatro coleções e uma das coleções que tem nessa sala, que era a coleção do geraldo parreiras, é ele foi um colecionador muito forte assim tinha santos barrocos e as pessoas tem muita procura por esse, por esses santos principalmente . Outras procuram muito a “má notícia” que é um quadro muito famoso aqui em minas que representa essa mudança da capital né de ouro preto pra belo horizonte de uma maneira alegórica, e as pessoas têm procurado muito, é são os acervos assim digamos top do museu.

Você observa assim mais algum elemento? De vocês mesmo, do prédio, tem mais alguma coisa que vocês acham que influencia?

Ah, sim acho que o interesse arquitetônico também da casa está começando a ficar bem forte aqui no museu a é nós temos blog que nós divulgamos com ações que tem aqui dentro, nós temos oficinas e nós mandamos carta por semestre para professores e diretores de instituições, tanto públicas quanto particulares, todas as escolas de belo horizonte recebem essa carta convidando a vir pro museu, então eu acho que é uma ação né mais solidificada.

E esse espaço se configura como uma opção de lazer para a população de Belo Horizonte e para quem ?

Ah...sim, sim é um espaço de lazer pro pessoal de belo horizonte. “Pra quem?”, eu acho assim, bom nós temos muitos eventos, é falando mesmo dos eventos assim, porque de visita espontânea a gente realmente percebe a presença muito forte de pessoas fora de minas gerais. E... e o público vem quando tem algum evento extraordinário, é por exemplo a gente faz o “museu guardas”, né que é um evento que acontece, que foi pra especificar uma data de mês em mês que ele acontece. Ah nós temos o “música ” que é um evento que acontece cada é uma terça-feira por mês, a noite, um evento de música barroca então isso chama muito o público mineiro e nós temos também um projeto que agora ele tá é congelado a gente tá vendo se vai continuar mas ele nos últimos dois anos ele funcionou muito bem que foi o Território: foi uma oficina feita com novos artistas plásticos ou pessoas em formação e aí a gente fazia as aberturas das exposições e eram exposições com obras mais contemporâneas relacionando com esse espaço arquitetônico neo-clássico ... então é isso chamou bastante o público assim mineiro, e foi sim uma opção de lazer porque as pessoas vinham pra ver esse eventos né no caso do museu guardas então é totalmente, é lazer misturado a cultura que tá se perdendo um pouco que é a cultura dos congados amis que chama bastante as pessoas porque tem um lanche as pessoas estão ali se distraindo vendo as danças , vendo um costume que não é muito comum agora, e deliciando também com todas as comidas o “cozinha museu” , “sobremesa de queijo” que é um evento que acontece dentro do guardas que é uma ação sobre o patrimônio material e isso tudo tem chamando muito o público específico daqui de Belo Horizonte.

4 – Você acha que um museu/centro cultural deve ser considerado uma opção de lazer? Por que?

Sim. Sim o museu deve ser considerado uma opção de lazer e eu acho que é porque, é bom pelo menos no meu caso quando eu visito um museu eu tenho sim o interesse de ver o acervo daquele museu é tanto pra pesquisa né, pra estudo, pra complemento curricular, quanto pra, pra isso mesmo, pra pensar em novas questões talvez que estão surgindo por aí no mundo, é com relação ao meu trabalho ou sem pensar em nada.

6- Que tipos de ações educativas são promovidas? Qual é o objetivo delas? Para você, em que medida elas alcançam ou não alcançam os objetivos?

Bom, ah nós temos a primeira ação educativa que eu posso citar é o “recordação da visita”, é os alunos vêm fazem, né, nós fazemos a mediação com os alunos, fazemos algumas oficinas e ao final dessa mediação nós juntamos ah...todas as crianças e os professores que acompanham pra fazer uma foto que vai, que vai constar numa estrutura que é o teto do museu reproduzida, então a foto ela fica ali dentro a foto da turma e a gente acaba resgatando um pouco essa cultura que agora não não se tem muito que é a turminha da lá quarta série, ô gente vamo tirar, juntar tirar foto pra vocês terem essa lembrança em casa, as escolas não tão fazendo isso mais, isso tá sendo muito difícil, então é a gente é, é como é que fala? proporciona a oportunidade desses meninos de daqui 5, 10 anos lembrar daquela visita, lembrar daquele coleguinha que foi bacana, daquela amiga, daquele amigo, daquela professora que foi importante pra ele, e essa recordação da visita, essa ação ela tem muita aceitação assim a gente acha que inclusive as escolas elas tem, ao mandar a carta né que nós mandamos, é escrita na carta essa ação e os professores eles gostam muito e tem a gente á tendo uma procura muito grande por causa da recordação.

Outra ação que nós temos é a oficina Essa oficina também é muito bacana mas ela é mais para público espontâneo a gente deixa o material, é papel, caneta, nós vamos incluir agora pano, os pedacinhos de panos assim pras pessoas vestirem o santo que é também uma tradição muito comum no interior, mas que em Belo Horizonte ela não existe mais assim e nós temos um bonequinho reproduzido em PVC de uma escultura que contém na parte de artes sacras, na sala de artes sacras, do menino-deus peladinho então a gente propõe que as pessoas façam roupas pra vestir aquele menino. Essa ação também é bem bacana a gente disponibilizou o blog pra mostrar as roupinhas todas que foram feitas aí as pessoas podem visitar e ver lá os modelitos todos que saíram.

E qual que é o objetivo dela?

O objetivo dela é realmente resgatar essa tradição de vestir o santo, agora é... a gente é... brinca um pouquinho também de estilista, né? Então assim essa é uma oficina pra que a gente inclua o acervo do museu mas para que ela se transforme em lazer mesmo em uma coisa gostosa agradável de fazer, esse é o objetivo.

Tem mais alguma ação educativa?

Ah, nós temos a memória do visitante ela deu muito certo, é está dando né, a gente vai continuar com ela agora, a gente teve um período parado por falta de material mesmo, e a gente tá estruturando e ela o visitante ele vem ao museu e deixa uma lembrança pra nós, então nós fazemos um acervo do visitante, então um fio de cabelo que seja, uma bala que tá ali jogada no bolso, é alguma coisa que a pessoa ache importante ela coloca dentro de uma caixinha de acetato e a gente guarda essa caixinha e depois faz um blocão com algumas caixinhas dentro desse bloco transparente pra que as pessoas possam rodar e ver ali o que os visitantes já deixaram e quem quiser pode deixar sempre que vier então é tanto pra visita, tanto pro público espontâneo quanto pro agendado né é uma ação que a gente procura é alcançar todo mundo.

O público agendado é sempre escolar ou não?

Ah não tem muitos universitários, mas tudo sim se baseia no pessoal acadêmico, escola de 1 a 4 , é 5 a 8 e ensino médio muito, e faculdades.

Faculdades é por iniciativas dos professores ou grupo de alunos que também se organizam, isso também acontece?

Hummm, acontece mais a iniciativa do professor, né no caso nós tivemos aqui uma visita muito bacana que foi do pessoal do primeiro curso, do primeiro ano de restauro lá da UFMG e então eles vieram pra ver justamente como é que era a sala, a sala de artes sacra que é uma sala que exige muito de do conhecimento de restauro, policromia, limpeza das obras,

conservação e eles vieram fazer essa visita técnica visitaram também a ..reserva técnica do museu que é onde contem as obras todas acondicionadas pra ir direto pra sala.

E na proporção de público espontâneo e público agendado, como que é assim? ...

Ah o agendado vem mais, se for pra estabelecer uma proporção né o agendado vem mais. Nós temos aí a maioria do do público que nós temos relatado no controle de público é de visita agendada. Bom mesmo por esse trabalho que nós temos de mandar as cartas de convidar, de fazer daquela escola um convidado especial, eu acho que isso conta muito, tanto né por isso quanto pro acervo mesmo que é um acervo didático né dá pros meninos terem um conhecimento aí da fundação da cidade, da fundação da capital, né da história da cidade e de ter também uma orientação, de ter essas oficinas isso tudo traz o público agendado. Né então o que eu sempre falo assim que num museu, e nos museus em geral, e nos espaços expositivos de belo horizonte, bom no Brasil eu acho que é muito importante a ação educativa por que é ela que traz o público mais interessado, ela traz o público que tá ali querendo né saber algo mais do que apenas ver né e junta também com um momento de lazer, então com certeza o agendado é maior.

Tem mais alguma ação educativa ou só essas três?

Ah.... na prática são essas três. Nós temos no blog, nós temos umas ações educativas para o blog, então a criança que quiser acessar o adulto que quiser acessar o blog nós temos lá o blog “Coisas que podemos fazer” que nós ensinamos algumas técnicas artísticas pros meninos elaborarem seus próprios desenhos, por exemplo uma isopor-gravura que seria uma gravura feita no isopor e aí eles passam essa gravura pro papel, nós temos a plotagem também que é uma espécie de relevo né a gente coloca a cor em cima de alguns relevos e passa giz de cera pra dar a forma e os meninos vão brincando com isso a gente ensina algumas técnicas... E a Recordação da Visita que é um blog voltado para as pessoas que viram ou vieram no museu acharam alguma palavra interessante , fazer algo que caracterize, que simbolize aquela palavra, então é muito legal a gente dá vida à palavra, por exemplo é alguém gostou da palavra a “armaria” lá da sala do arquivo público mineiro que contém armas, então nós tivemos um artista nosso colega que fez uma ação sobre essa palavra então ele misturou armaria num pano, então fotografou e mandou para o recordação da visita e é uma oportunidade da gente divulgar também o trabalho das pessoas, divulgar as palavras é muito legal. Mas são blogs voltados mesmo pra pessoa que está em casa, nada que acontece aqui no espaço.

E são vcs da ação educativa que gerem o blog?

Sim, sim... é na verdade a equipe do museu.

A equipe toda? É a equipe toda, nós temos a Carol que mexe com a parte do blog e o Marconi também ele dá uma assessoria assim ao blog...

E além das ações educativas eu queria que você falasse um pouco dos eventos culturais, você citou, mas assim falar mais detalhadamente do público que atrai, do objetivo desses eventos igual você falou das ações educativas:

É. Eu posso começar pelo Museu Guardas que é o evento que nós temos de maior procura aqui no museu, de maior público, público né específico daqui de belo horizonte e ele é um evento que procura resgatar um pouco essa cultura que contém em pequenas irmandades e comunidades aqui da cidade e de fora de belo horizonte né do interior de Minas que é as guardas de congado, que são as guardas de congado. As guardas elas vêm fazer a apresentação aqui, nós né ah... procuramos fazer um altar, pra porque eles têm que cultuar uns santos né então nós pegamos, envolvemos o nosso acervo, a gente desce com o acervo faz um altar pra eles, pra eles se sentirem mais familiares, aí acontece a dança, só que junto do museu guardas ele tem mais 3 eventos, mais 2 eventos. Que é o Cozinha Museu que a gente convida alguns artistas plásticos pra fazer a comida, uma comida típica que a gente escolhe, por exemplo farofa , desse evento do dia 21 agora vai ser a farofa.

Então a gente convida, por exemplo, 5 artistas plásticos da área do desenho, da área da gravura, e aí a gente coloca eles, a gente faz uma cozinha, coloca eles na cozinha e eles vão cozinhando, aqui eles vão fazendo aquela ação do cozinha museu. A gente pega comidas típicas mesmo da cidade, comidas que o mineiro gosta bastante. E junto disso tem o Sobremesa de Queijo, dentro do museu guardas tem o sobremesa de queijo que é a ação sobre o patrimônio material, então é a gente convida um artista plástico pra fazer alguma ação que, sei lá, que seja jogar o queijo da João Pinheiro e sair rolando até lá em baixo, ou tirar foto do queijo, ou pintar o queijo, bom os artistas fica a critério dele. E esse tipo de evento ele chama o público específico de Minas né de Belo Horizonte e a gente nota que muitos artistas plásticos vêm as crianças gostam de vir porque tem também o envolvimento da comunidade que a gente convida de Congado que contem muitas crianças então eles vem é ver aquilo tudo, aquele movimento todo. É um momento que a gente observa que as pessoas elas ficam mais próximas, né a gente tem oportunidade de conversar com a Rainha de Congo lá de Nossa Senhora das Mercês de Oliveira, então a gente pode saber um pouco mais do que que é o Congado para ela, então a gente faz essa junção essa mistura mesmo do pessoal da comunidade que a gente convida e que traz né agregado, é de artistas plásticos que vem por causa do Cozinha museu ou por causa do sobremesa de queijo, e as pessoas que estão passando na rua vê aquele evento e pergunta se pode entrar e se junta.

E as pessoas que conhecem, não é?

E as pessoas que conhecem, sim. A gente já tem um mês em que a gente sempre divulga o convite pras pessoas, a gente manda um convite que é feito e que é muito bonito e pra convidar mesmo, pras pessoas, o convite vale mesmo pra pessoas, não vale entrada não vale nada. Vale pra pessoa ficar com a lembrança daquele evento que é muito bonito, geralmente a gente coloca sempre o santo que vai, né do nosso acervo que é uma oportunidade da pessoa ter em casa né a fotografia, a imagem dum santo que contém no museu, junto de algum, algum simbolismo, alguma alegoria, algum desenho.

Como são organizadas as exposições de arte, como é feita a seleção do acervo, a disposição dos quadros e assim se o ambiente, se no ambiente é feita alguma intervenção educativa, assim placas, cores, iluminações, tem intervenção de vocês também na organização do acervo nesse aspecto?

É... bom as montagens da exposições quem define é o diretor do Museu, é o Francisco Magalhães. E ele já tem todo um pensamento voltado pra parte educativa né. Então ele ambientaliza a montagem da exposição ele que faz, a curadoria junto com o Marconi, o pessoal da montagem, então eles organizam e o Francisco ele sempre coloca a iluminação bacana, procura sempre melhorar a iluminação né, porque a pior coisa é você ver uma obra e não ver né direito por causa da iluminação. Então assim tem, tem... é... como é que fala? Uma preocupação com a iluminação, com as indicações das obras, de quem que é a obra, é quando foi feita, é sempre tem o texto do porque daquela exposição tá ali, o porque daquele artista ser convidado, o que aquilo tem a ver com o museu, então tudo a gente, é discutido conosco antes, mas ele pensa tudo antes, pra organizar e passar pra gente depois pra que a gente possa, é ter mais dinamismo dentro da sala. Então realmente é ele que faz essa, no caso do acervo permanente, ele junto com a gestão de acervo que pertence a superintendência de museus. No caso das exposições itinerantes ele organiza, então fica mais a critério do diretor mesmo, né mas tem sim essa preocupação voltada pra com o educativo porque realmente é o forte né do público, até mesmo pro público espontâneo né não deixa de ser um educativo pro público espontâneo.

E a divulgação? Como é feita a divulgação do museu?

A divulgação do museu ela como museu é da superintendência de museus que pertence a secretaria de estado da cultura nós temos a assessoria de comunicação que faz a

assessoria pra 5 museus, então nós estamos incluídos né? Então é emails, vinhetas na rede minas, é o site mesmo da secretaria de cultura né sempre tem uma chamada pro museu mineiro, sempre tem uma chamada pros cinco museus com o que tá acontecendo de interessante, suplementos literários também entra, e é isso mesmo assim é quando tem algum evento né como o guardas, primavera de museu a gente faz os cartazes coloca em lugares estratégicos cafés, palácio das artes, escolas, faculdades de artes, faculdades de designer, faculdades de arquitetura então a gente sempre especifica bastante o, né esse tipo de cartazes e né colocar também e nesse lugares de maior população de pessoas seriam cafés alguns restaurantes pra que as pessoas possam ver aquilo e achar interessante pela região e ir.

Eu acho que na questão dos eventos ficou faltando alguns né? Você falou do museu guardas e esse primavera de museu você não falou

Ah é verdade. É o primavera de museu é um evento que acontece todo ano promovido pelo iphan instituto patrimônio histórico artístico nacional e o iphan ele chamou esse ano o museu mineiro a superintendência de museu esse ano a superintendência entrou nesse evento e aí nós vamos então fazer uma, é em cada museu relacionado a superintendência vai acontecer algumas ações, né durante a primavera que é pra iniciar mesmo a primavera aqui né no brasil. Mas assim, vai acontecer do dia 20, no dia 20 e no dia 21 o, no dia 20 vai acontecer um recital que nós vamos convidar um dos museus que nós temos que a superintendência tem que é o Afonso de Guimarães então nós vamos convidar o Afonso pra fazer um recital aqui sobre o alfonso de guimarães então uma artista que foi convidada poeta e das artes cênicas, é chama Rita Clemente, ela vai declamar um poema, ao som de um violão é acho que é violão, ao som de uma música, então vai ser aberto ao público pra divulgar um pouquinho o guimarães ros..., o afonso de guimarães que é um dos museus que nós temos. E o no dia 21 que é o guardas, ela vai ser também intercalado com Os MIGUILINS que é um projeto que acontece lá no museu guimarães rosa que é um outro museu da superintendência e os miguilins eles são contadores de estórias sobre Guimarães rosa, sobre as estórias do Guimarães rosa, sobre o miguilim que é um livro de Guimarães então vai ter 3 Miguilins aqui eles vão rodar entre as pessoas a gente não sabe muito bem como isso vai acontecer o daí eles vão contar as estórias pra quem quiser ouvir, junto deles vai inaugurar a exposição é que chama Olhar indígena que é foi um projeto feito pelo Francisco numa comunidade indígena então eles fizeram alguns desenhos com, escreveram os nomes deles com tudo aquilo que eles tinham contato assim é com a natureza né. Então nós vamos expor esses desenhos na sala da pinacoteca, então vai sair a pinacoteca que nós conhecemos e vai entrar o projeto indígena. Então vai ser a inauguração dessa exposição que vai ser muito bonita assim, nós vamos convidar os índios, né eles estão aí para uma formação que tá tendo lá na UFMG, então nós vamos convidar os índios e quem quiser ver, é uma formação de professores que tá tendo lá né, então os índios que quiserem prestigiarem os próprios trabalhos e os trabalhos dos outros colegas né vão ser convidados, fora o cozinha museus que sempre acontece né, as guardas de congado que vem e o sobremesa de queijo então vai ter tudo isso no dia 21, vai ser uma loucura. Ah e ainda vai ter os doceiros de São Bartolomeu que é um distrito de ouro preto que pe muito comum na primavera, quer dizer nas 4 estações do ano eles fazem doces relacionados a essa estação, então eles vão, foram convidados pra fazer sobre a primavera aí eles vão vender os doces aqui.

E tem mais um? Que é o da música...

É nós temos o Música Figurata né que é um evento que acontece uma vez por mês, nós convidamos um grupo de música barroca pra fazer apresentação de música erudita dentro da sala de artes sacras que tem tudo a ver né, então a gente é aluga um cravo, que hoje em dia é muito difícil você ver um cravo é um instrumento muito antigo, e aí nós temos o rapaz do cravo...que toca o cravo né, cravista, acho que é cravista né, e as outras pessoas né o

coral lírico, a cantora, os flautistas, a contra-baixista, então eles fazem mesmo um recital pras pessoas saberem o que é música barroca . E o público? O público, é o figurata nós temos um público bem específico do figurata, é o pessoal que acompanha o figurata que é o grupo, então é bem específico dele, négeralmente a gente sempre vê as mesmas carinhas assim...

Assim, faixa etária, formação....

é um pessoal assim que tá começando nas faculdades de música né, na uemg, na ufmg,é alguns professores, né o cefar o pessoal do palácio das artes né centro artístico lá do cefar, do palácio das artes que é o cefar e mesmo o público que eles conhecem...

Tem mais algum?

Nós temos o território no museu mineiro que aconteceu durante 2 anos que foi uma oficina feita com 10 artistas plásticos sobre a mediação de dois artistas já consagrados, e aí eles elaboram mesmo uma proposição com que tenha a ver com arquitetura com o acervo do museu mas bem voltado pro atual, pro contemporâneo pro que a gente tá vendo no cenário artístico hoje em dia, e nós abrimos as exposições, com né fazendo uma vernissage, e aí a gente tem aí um público jovem que tá começando as artes plásticas agora, que tem interesse, que tá começando na arquitetura, no design , e aí a gente faz uma mistura de público assim que é bem interessante, professores de artes plásticas...

Qual é a periodicidade desse eventos.

Esse evento acontece uma vez por ano né aconteceu em 2006 e aconteceu em 2007. aí a gente sempre muda as pessoas né os mediadores, sempre é uma vez por ano e ele acontece durante vinte dias, ah mentira durante duas semanas, é a oficina é feita durante duas semanas, a montagem da exposição acontece depois e a abertura logo após. né Deixe-me ver qual outro evento nós temos... é acho que é só...

ENTREVISTA MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA 24 SETEMBRO DE 2008, ÀS 14:00.

ENTREVISTADO 3

ATRIBUIÇÕES: pensar o programa educativo, as ações educativas, implantar programas e desenvolver as ações.

HÁ QUANTO TEMPO ESTÁ NA INSTITUIÇÃO: desde 2000 - entrou como estagiária e foi efetivada em 2002

FORMAÇÃO: (graduação, pós-graduação, cursos): Artista plástica formada pela Escola Gingnard – Universidade Estadual de Minas Gerais.

Qual para você é a importância desse espaço para a população e para a cidade?

Além de um espaço cultural, de patrimônio mesmo né? De história da cidade, agora aqui um espaço de arte, o próprio prédio já é assim muito lindo. Bom, eu acho que todo mundo tem que vir conhecer, não sei assim, a importância eu acho que é para a memória mesmo, conta um pouco da nossa historia.

Quais as características do público freqüentador desse espaço?

O público que a gente recebe com visitas agendadas né? Com o qual a gente desenvolve atividades educativas e de mediação né? Perfil?

Perfil: idade, escolaridade...

O maior público assim, é o público escolar, entre dez e dezoito anos, mas assim, a gente tem desde público da saúde mental, a gente recebe né, com, deficientes visuais, saúde mental... é, idosos, mas o maior público é o escolar. O perfil é variado.

Você está considerando somente as visitas agendadas ou também as espontâneas?

As visitas agendadas. É o que eu tenho contato, o público assim né? Que a gente atende assim até as visitas do público espontâneo, mas o nosso maior público, desde que agenda, pode ser uma pessoa ou um grupo enorme, mas que comunica que agenda que tem esse primeiro contato. É o público que eu recebo, é esse que eu tenho controle, assim, informações.

Você acha que um museu pode ser considerado uma opção de lazer? Por quê?

Bom, é sim né? Porque o momento de lazer não quer dizer que não seja um momento em que você vai adquirir conhecimento, cultura. E está o tempo todo, lazer, assim, você vai passear adquirir conhecimento, conhecer obras, os espaços, eu acho que sim.

Quais são os elementos que aproximam ou atraem a população para esse espaço de lazer?

O museu, ele, por ser um prédio é do conjunto arquitetônico, por ser do Oscar Niemeyer, pelas exposições de arte contemporânea, que acontecem hoje, desde 2002. Então é pelo espaço e pelas exposições, que vem pra conhecer sobre arte, muita gente vem para conhecer sobre arquitetura, vem pesquisar.

Esse espaço se configura como opção de lazer para a população de Belo Horizonte? Para quem?

Olha, aqui a população... São os artistas, né? De Belo Horizonte vem muito. Arquitetos, escolas, isso o público que eu recebo né? Vem muita gente como opção de lazer, as pessoas vem aqui por exemplo, até as pessoas que trabalham aqui perto vêm, em seus horários de café, horário de almoço, vem conhecem e é uma opção que ele tem naquele momento de lazer ali né? Um momento de lazer eu não acho que tem que ser só quando está de folga do trabalho né? Vem como uma opção, depois do trabalho, nesse horário, eles vêm. Os artistas vem visitar as exposições, pesquisar, trazer algumas pessoas para ver aqui, conhecer, os artistas mesmo que estão expondo aqui vêm né, pra apresentar para as pessoas o espaço, a exposição. Além da exposição o espaço, vêm passar uma tarde. E pessoas que vem conhecer o prédio, do conjunto, e assim um público: paisagistas. Final de semana família, a família já vem mais final de semana, a família toda reunida, a não ser que esteja, assim, de férias. Bom, acho que são essas pessoas, de Belo Horizonte sim, mas a gente recebe muito turista. Gente que vem acompanhado com os guias de turismo, eles vem, inclusive a "ação" ano passado foi até conversar mesmo com essas pessoas, que vem que são esses guias de turismo, que agendam e tudo, foi uma semana de formação assim para informar sobre o espaço, pra eles chegarem aqui e ter essa informação certa né?

E vocês têm parceria com alguns guias, de alguma empresa?

Não, eles vêm por conta própria. Então foi uma forma de aproximar, de informar, assim foi fazer esse encontro. Só aconteceu uma vez, mas assim, a gente esta sempre à disposição, as vezes eles vêm e eu acho também que se eles vão em todos os lugares não tem que saber todos os detalhes de cada lugar, e sim dentro de cada, eles as vezes até pedem assim uma visita, sabe? De a gente acompanhar e a gente acompanha, com o grupo que eles, sabe? E a gente vai e faz uma visita mesmo.

Então além do público usual, o público turístico tem destaque, não é?

Têm, eles vêm, eles vêm muito inclusive. Vem muitos turistas, né? Acompanhados com os guias contratados por eles. Mas assim, alguns, solicitam sim, alguns, é, acompanhamento da gente da arte educação que trabalha aqui.

Que tipos de ações educativas são promovidas? Qual é o objetivo delas? Para você, em que medida elas alcançam ou não alcançam os objetivos?

Muitas vezes sim, eu acho que a maioria atinge esses objetivos. Bom, vou te falar as ações que são desenvolvidas. Que é a visita que a gente chama orientada, mas na verdade é só uma visita mediada, né? A gente não, não é aquela coisa pronta, a pessoa que está visitando tem a visão dela, a gente fala assim: “orientada” porque também vai relacionando ao prédio, jardins, então é essa orientação que não tem jeito de mudar né? Acho que é meio, já faz parte da história. Tem curso de férias para as crianças que acontece duas vezes por ano, janeiro e julho que são as férias escolares né? Aí a gente faz um curso de férias aqui. Sempre assim, a gente fala sobre, são relacionadas à exposição, ao prédio, os jardins.

O público alvo é criança de todas as idades?

É de cinco a doze anos.

De qualquer escola?

De qualquer escola, é um público assim que, geralmente são oferecidas trinta vagas, e qualquer criança pode se inscrever, independente de instituição, é um convite.

Tem os cursos de final de semana, que acontecem todo primeiro domingo do mês, que é o público que vem é uma parceria, porque tem o música no museu, todo primeiro domingo do mês, e os pais que vêm assistir o show, eles tem a opção de deixar as crianças fazendo atividades de arte. Então ele vem já passear, já traz os filhos, é direcionado para criança mesmo, doze, treze anos, de três à doze, vamos colocar assim. Tem as atividades, essas que são fixas né?

Que é o curso de final de semana, o curso de arte educação que é direcionado para educadores, arte educadores da rede pública, particular e estudantes de arte...

Qual é o objetivo?

É discutir mesmo o caminho da arte educação né, desses espaços, atualizar, aperfeiçoar, buscar assim estabelecer um diálogo entre o museu e a escola. Sempre manter essa aproximação.

Você podia falar o objetivo do curso de férias, e do curso de final de semana.

O curso é, é pra proporcionar mesmo, além, proporcionar essa opção para os pais, em deixar, os filhos fazerem uma atividade de arte enquanto ele assiste o show, e a gente trabalhar com experimentações, fazer artístico, enquanto ele está aqui no espaço.

O de férias, ele, acontece em janeiro e julho, ele tem duração mais ou menos de uma semana, esse de final de semana são três horas. Esse outro tem uma produção, é uma oficina prática, uma produção artística, que é relacionada ao prédio, às exposições, ao jardim, o que acontece durante uma semana.

O objetivo dos dois é semelhante?

Na realidade o primeiro é uma vivência lúdica, uma experimentação, e que é uma oficina, que vem, faz, é relacionado também à exposição. A gente faz a visita né? À exposição e ao prédio com esses alunos. E o outro já tem aquela vivência de uma semana, já tem uma produção artística.

O objetivo é a produção artística?

Não, e a divulgação da arte, é estimular, deixar eles bem livres no processo de criação, apresentar, além de apresentar a arte, ele vai experimentar também, pensar sobre isso, aí essa é a diferença.

Os outros, eu tenho o “museu na mochila” que é um projeto que a gente, é como se fosse um circuito cultural, porque a gente vai, é, o profissional de arte educação vai até a escola apresentar o museu, as ações, mostrar as atividades praticas que são feitas aqui, apresentar a exposição que tem. Num momento a gente vai na escola, apresenta, estabelece esse diálogo, e posteriormente a escola vem ao museu, visitar aquilo que eles já estão preparando. É uma preparação mesmo, apresentação, uma preparação do que a gente tem aqui, o que eles vão ver, conhecer um pouquinho, e aí a gente pode fazer uma atividade de arte lá, que a gente trabalha com arte contemporânea, né, então aí a gente já apresenta o artista, que vai expor aqui, né algumas obras. Isso em imagem; né a gente usa, é, apresentação multimídia.

Vocês têm um calendário para essa ação, ou a escola que agenda?

A escola agenda, aí agenda de acordo com a disponibilidade dos profissionais da arte educação também. Porque as vezes quando tem, está em exposição, tem muita visita, muita procura, muitas atividades, e aí a gente tem que agendar um pouco pra frente né? A escola agenda de acordo com a nossa disponibilidade. Essas datas são mais entre uma exposição e outra, porque aí tem um período que mesmo a gente preparando para outra exposição a gente tem um tempo para ir, uma disponibilidade maior.

Tem também as atividades que são que é a semana de arte moderna, que é em fevereiro, a gente sempre prepara uma atividade de acordo com o tema, proposto pelos organizadores daquele ano. Tem a semana de museus que acontece em maio, dia dezoito, esse inclusive, esse ano que nós estabelecemos esse o tema “Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento”, nós iniciamos um programa, mesmo, que chama-se “mãos à obra” , que é trazer o deficiente visual para o museu, aí a gente disponibiliza algumas obras, né, além das externas que são as esculturas, a gente faz uma visita com eles no prédio, no jardim, na exposição, e as obras que eles podem tocar, mesmo dentro da exposição, é..., e aí a gente faz essa parceria. Esse ano foi em maio que eles estiveram, a gente espera assim, que eles voltem mais vezes. E tem, esse que foi no início do ano, oh, no início não, a sexta semana de museus foi em maio, que acontece na semana de 12 a 18 de maio. E agora esse dia vinte e um, nós tivemos a segunda primavera de museus, que de manhã foi uma conversa, sobre a revitalização dos jardins MAP, que foi com a paisagista responsável que foi Laura Mourão, e às 14:00 foi é, a programação com aqueles, os “Miguilins”, uns meninos que, que, do museu Guimarães Rosa, então, agora, esses são os, que também são permanentes, mas que as vezes dá uma, que muda o tema, a gente, a programação é de acordo com o tema do ano:cada ano tem um tema diferente. Esses que eu estou falando são desse ano, 2008, porque quando a gente faz uma programação diferenciada pro ano, ou coloca uma outra ação né? Aí a gente vai planejando pro ano.

Como são organizadas as exposições de arte? Como é feita a seleção de acervo, disposição dos quadros (procuram um ambiente neutro ou fazem intervenções educativas: placas, textos, cores e iluminações diferentes)?

NÃO SOUBE RESPONDER

Quais são os eventos culturais promovidos pelo museu, quais são os objetivos, que público eles atraem?

Tem muitos eventos, inúmeros: seminários, cursos.

Você citou que tem o “música no museu”...

Aí é uma parceria, mas isso é mais com o setor de comunicação, até com a associação dos amigos do museu... tem outros, inúmeros, inúmeros não, mas tem outros eventos, mas acho que é bom você direcionar cada área.

ENTREVISTA NO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA DIA 24 DE SETEMBRO DE 2008 ÀS 14:45.

ENTREVISTADO 4

Atribuições de seu cargo: Eu sou responsável pela divulgação de todos os eventos do museu, tanto com imprensa, quanto com público sou responsável pela criação e manutenção do site que está em vias de ir ao ar, ainda não tá totalmente pronto mas que que cuido do conteúdo, eu cuido do mailing, eu cuido dos eventos, festas, distribuição de convites. Tudo que for relativo a comunicação do museu é só comigo

E qual que é sua formação? Eu sou jornalista.

Tem pós-graduação? Eu tô cursando uma pós-graduação de comunicação e cultura

E há quanto tempo você está na instituição? Há 1 ano e 1 mês, dois meses....

Pra você qual é a importância desse espaço pra cidade de Belo Horizonte?

Eu vejo o museu assim, como primeiro um lugar histórico, que ele foi, você sabe, era cassino, foi uma idéia, uma construção mesmo de um prefeito visionário que foi o Juscelino, então eu acho que o museu o complexo da Pampulha todo já carrega essa bagagem de tentar ser sempre um lugar a frente de seu tempo seja nos anos 40 ou em 2000 eu acho que é isso o que o museu tenta fazer por belo horizonte inclusive nessa proposta de arte CONTEMPORÂNEA É UM LUGAR DE NOVIDADE sempre vai ser independente de ser um prédio que tem 60 anos, de ser um museu que tem 50 anos, eu acho que é um lugar sempre, que a idéia dele é tá a frente mesmo assim reconhecendo sua história nunca deixando isso de lado, mas buscando sempre novidade, o que tá acontecendo, um lugar de efervescência cultural mesmo.

Quais as características do público freqüentador aqui do espaço?

É muito variado, assim eu não lido diretamente com o público porque , na verdade, a outra das minhas atribuições é por exemplo quando tem algum evento em que aluga o espaço, eu sou uma das pessoas que cuida disso, por exemplo festa de casamento em entro um pouco na negociação de data, eu faço isso também, então esse é mais o público que eu lido com pessoas interessadas no espaço, mais do que no que tem dentro assim, tipo obra de arte propriamente dita, mais o que eu percebo desse meu contato que é direto com o público mas não é com o público que vem pela arte entende isso? É .bom eu acho que é um público bem heterogêneo, assim acho que é o que eu percebo é que tem muita gente que chega aqui meio desavisado, tava caminhando na orla da lagoa, “ah vou no museu”, acho que tem muita gente assim, tem a turminha de sempre que sempre vem nos eventos, o pessoal que está ligado no mundo de arte, às vezes até eu tô em em outros eventos, em outros lugares, palácio das artes, são sempre as mesmas pessoas, o pessoal da escola de belas artes, da... enfim. E muita criança, acho que muita, muito do público do museu são as escolas que trazem né, mas é um público muito diferenciado assim, acho que o museu quase que não tem um público, um perfil assim exatamente sabe, tem de tudo mesmo...

Turista...

ah é. Boa lembrança.

A Catina falou dos turistas.

Turista tem muito,. Ah e outra coisa que eu faço também é receber turista, quando é estrangeiro eu sou a única pessoa que fala inglês no museu aí quando chega um estrangeiro que quer mais informações me procura aí eu dou uma volta conto que aqui era um cassino, explico ficavam as coisas todas, é... mas é isso assim. Acho que muita gente vem desavisada mesmo sem saber que exposição que é, povo que vem sabendo que é, é mais raro.

E porque que você acha que isto acontece, por causa da divulgação, por causa do público-alvo....

Eu não sei exatamente, mas eu acho que justamente por essa... por a gente estar nesse prédio. Acho que as pessoas que vem normalmente estão mais interessadas nele.

Voce acha que o museu deve ser considerado como uma opção de lazer? Porque?

Eu acho que sim. Definitivamente sim. O porquê é mais difícil responder isso.

Na minha pós, lazer é o que não é obrigatório. E o Kika deu essa aula, eu tive muitas reflexões sobre lazer e cada vez mais dúvidas e menos pergunt..., menos respostas. Então isso é complicado, então eu acho que quando você me pergunta isso eu tô num nível de reflexão comigo mesmo que já tá lá embaixo... mas considerando que não é obrigatório, aí já parte disso né, uma opção que você tem. E eu acho que dá procê, mesmo que seja uma atividade intelectual, você ir numa exposição pensar numa tela, pensar na composição de cor, mesmo numa instalação, isso exige muito da pessoa, é um exercício lúdico, eu acho que o lazer passa muito pelo lúdico também e eu acho que o lúdico não tá necessariamente desligado do intelectual,é isso que eu vejo assim, é nisso que eu vejo o museu, como um lugar de lazer, no lúdico.

E quais são os elementos de lazer que aproximam e atraem a população para este espaço de lazer?

Para este espaço? Para este museu?
Como assim as atrações?

O que existe aqui que faz com que as pessoas venham? Que você acha que é mais marcante?

A história, a arquitetura, especialmente eu acho que a gente vive num momento que Niemeyer ta muito festejado, então vem gente aqui do brasil inteiro, as vezes do mundo pra ver obras de Niemeyer . Acho que esse é o primeiro ponto. Depois tem os interessados em arte e curiosamente tem gente que vem tomar café. Assim já aconteceu de eu estar por acaso na porta do museu fazendo alguma coisa aí para um carro na frente assim “tem algum lugar pra gente tomar um café aí?”, “tem lá atrás”, aí tipo a pessoa passa reto pela exposição e sai pela outra porta direto no café então é uma opção também é uma espécie de bar também aqui, tem essa, a pessoa pode encarar dessa forma, então tem muito motivo, tem a música no museu né que acontece 2 vezes por semana *sic (por mês). Não é uma produção do museu é uma produção da veredas, mas sempre enche muito e a gente cede o espaço, o pessoal vem ouvir musica mesmo.

E fica pra exposição no caso? Ou é independente?

Não, é independente. Entra, tem aquela entrada pelo auditório lá de fora, pela escada, a pessoa pode ir na exposição se ela quiser mas nem sempre vai.

É muito curioso a exposição aqui por mais que um dos principais atributos do museu seja colecionar e expor os acervos, expor o que tá acontecendo na arte muita gente desconsidera isso vindo aqui, vem pra ver a lagoa, vem pra namorar, vem pra tomar café, pra ouvir música.....

É esse espaço se configura como opção de lazer para a população de belo horizonte? Para quem?

Eu acho que principalmente pra quem tá aqui perto porque é um local de difícil acesso, eu mesmo pra trabalhar é um problema assim, eu demoro 1 hora e meia pra chegar, e acho que principalmente pra quem tá aqui perto. Tem alguns eventos, a Catina deve ter te falado, curso de férias ,aí é interessante que os pais trazem as crianças durante uma semana, então continua é a mesma questão do público, é muito diferenciado mas eu acho que a opção de lazer principal é pra quem mora aqui perto, pra quem faz caminhada na lagoa mesmo.

Por exemplo as pessoas da periferia vêm menos, periferia de Belo Horizonte, região metropolitana...

Mas aqui a gente tá muito colado numas periferias também né. Tem, acho que tem isso, a gente... é... eu não consigo distinguir muito assim classe social por exemplo,

É porque também isso é muito relativo.

É muito relativo

Mas por exemplo tem a questão dos artistas né, que você falou que é muito.

É não os artistas, ninguém da periferia vai vir pela exposição provavelmente. Eles as vezes vem na musica no museu no domingo que é de graça, esse tipo de coisa assim eu acho que vem.

Não o que eu to falando é que você comentou que tem sempre um público que sempre tá nos eventos artísticos. né..

Tem. Tem. Tem o público que sempre tá.

É que também seria um público de Belo Horizonte

É isso assim, pessoal que gosta de arte, que tá sempre nos eventos, ah esse vem por lazer, eu não sei, enfim, eu imagino que seja gente, público aleatório mesmo, é muito aleatório aqui cleide, num dá pra ficar, eu num consigo fazer ,e a gente não tem equipe pra fazer levantamento complexo, mas eu acho que é tudo muito heterogêneo aqui.

Você podia me falar dos eventos que acontecem independentes das ações educativas? Quais eventos são promovidos no museu, quais são fixos? Quais são realizados há mais tempo? Qual o público alvo? Qual o objetivo?

Olha, tem o musica no museu e o domingo no museu, duas vezes por mês. E aí é mais para o pessoal aqui de perto mesmo. Acho que são aqueles que vêm mais. As vezes se é um artista famoso que está vindo, aí outras pessoas de outras regiões acabam vindo, mas acho que principalmente são as pessoas que moram aqui perto. A gente faz, a gente promove palestras, seminários, tudo de arte contemporânea. E aí é a “turminha dos artistas”: a turma da escola de belas artes, da Gignard, esse pessoal, eu acho que tem mais evento nesse sentido.

E como ele é divulgado? Nas escolas? São convites para pessoas específicas ou é aberto?

É aberto, eu não vou falar todos, mas noventa por cento com certeza são abertos. Só se tem uma oficina, um workshop, seriam vagas limitadas, e aí tem uma espécie de seleção por análise de curriculum. É o que é normalmente feito, não há regra, depende do evento também não é? Por exemplo: em novembro agora (2008) a gente vai ter uma oficina, sobre

conservação de acervo. E são só 50 vagas, provavelmente vai ter mais procura, só que como é uma oficina, e não uma palestra, a gente tem que limitar. Tem que ter algum critério. Se de ordem de chegada, se de inscrição por telefone, por email, se é análise de curriculum, depende do evento. Mas palestra é aberto, mesmo que seja uma palestra de arte contemporânea, com um artista espanhol, vem mais de cem pessoas às vezes, e às vezes vem 10. Então é uma coisa muito louca isso, a gente nunca sabe o que vai ser. Mas a maioria dos eventos é de arte contemporânea. Pelo menos os que eu me envolvo mais na divulgação.

E tem uma periodicidade?

Não, é mais ou menos de acordo com a demanda, que nem esse artista espanhol, o Antonio Lucada, ele estava no Brasil, e a gente pensou: porque não? É mais ou menos o que está acontecendo, a gente está ligado no que está acontecendo, e aí tentamos trazer isso pra cá. Não é periódico não. A gente costumava fazer lançamento de catálogo, conversa com os artistas, mas dependendo não dá público, aí fica uma coisa meio chata de se fazer dependendo da exposição. Teve a exposição Vanguardas, que foi comemorativa aos 50 anos do museu no final do ano passado (2007). Essa exposição todos os eventos relativos a ela tiveram muito sucesso teve uma palestra com Frederico Moraes, que teve gente assim, “saindo pelo ladrão”, de tão lotado que ficou. Mas é muito variado não tem periodicidade, não tem numero certo de gente que vai vir, a gente nunca fica sabendo. O IPHAN tem dois eventos nacionais por ano que é a semana de museus em maio e a primavera de museus que é em setembro. E aí a gente programa atividades mais com o setor educativo, que organiza mais esses eventos. Na semana de museus por exemplo a gente lançou um programa educativo para deficientes visuais e foi uma coisa que apesar de pouco público – foi só uma escola de deficientes – deu super certo, foi um sucesso assim. Mas é isso os periódicos são esses. E o setor educativo, os de férias,

O mais fixo mesmo é o musica no museu?

É o musica no museu, sem dúvidas.

E como é feita a divulgação do Museu de Arte da Pampulha? Em quais veículos, qual público alvo? A divulgação dos eventos, das exposições e do museu.

Eu faço a divulgação para a imprensa toda, do país inteiro, nem sempre a gente ganha espaço, mas a gente faz para imprensa inteira, pra tudo eu tenho um mailing bem bom, muito por email também. Eu tenho outro mailing virtual que é bem razoável também então acaba chegando pessoas que já são interessadas e me procuram sempre. Por exemplo em palestras, eu deixo uma folha que nem essa, a pessoa deixa o nome e o email e aí eu vou e digito tudo para ficar o contato porque se a pessoa está vindo interessada em um evento aqui, ela vai se interessar pelos outros também. Então é um jeito de fidelizar o público, ele está sempre sabendo o que está acontecendo no museu. Aí prega na escola de belas artes, na Gignard, às vezes numa livraria tipo: “Quixote”, a gente conhece um pouco o público, é um público esse de artistas. É um público que é fácil de se identificar: está em galeria, café, escola de arte. Esse é fácil. E o resto é por email mesmo. Fora isso o que a gente consegue. Televisão, rádio, etc, o que conseguir. Na Belotur também a gente manda tudo para a Belotur, até porque a gente é um equipamento da prefeitura, então tem essa parceria com a belotur e com a Fundação Municipal de Cultura. Todos nossos eventos saem naquele programe BH e no Guia da Belotur. Mas isso é até uma agenda que eu tenho todo inicio de mês é sagrado mandar para eles o que vai acontecer no mês. E aí sai.

ENTREVISTA MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA 24 SETEMBRO DE 2008

ENTREVISTADO 5

ATRIBUIÇÕES: olha, é, o meu cargo, ele é muito ligado à curadoria do museu, uma das atribuições é assessorar o curador em relação à pesquisa para exposições, projetos expositivos. Uma outra função é organizar o planejamento, das exposições, então, estabelecer um plano de trabalho, estabelecer os convênios, escrever projetos e trabalhar com a produção da exposição.

HÁ QUANTO TEMPO ESTÁ NA INSTITUIÇÃO: eu entre na instituição em março de 2007, então tem um ano e meio.

FORMAÇÃO: (graduação, pós-graduação, cursos): Eu formei em Artes Plásticas, me formei em Belas Artes, com habilitação em desenho, fiz licenciatura em artes plásticas, fiz bacharelado depois fiz licenciatura. E fiz especialização em arte contemporânea e crítica de arte. Graduação na UFMG, pós graduação na PUC.

Qual para você é a importância desse espaço para a população e para a cidade?

Olha, eu acho que o museu é um espaço extremamente importante para a população de Belo Horizonte. Acho que não só pela edificação, é um edifício que tem uma importância histórica, uma importância artística, enfim, né, um patrimônio da cidade. Mas especialmente pelos projetos que são desenvolvidos dentro do museu, assim, o museu ele tem uma grande contribuição para a cidade de Belo Horizonte, porque ele é o único museu, o único espaço voltado exclusivamente à arte contemporânea. Então, o foco deste Museu, é a arte moderna e contemporânea, especialmente a arte contemporânea, então assim eu acho que isso é quer dizer, ele atende um determinado setor, assim, e ele trabalha com idéias que nenhum outro museu na cidade trabalha, além disso ele é uma série de atividades, de discussão, de seminários, de palestras, enfim. Então ele é um espaço também que amplia a discussão sobre arte na cidade. E ele é um espaço que traz exposições de artistas que normalmente não fizeram trabalho ainda em Belo Horizonte, então assim, ele tem um projeto curatorial próprio, ele cura suas exposições, ele produz, enfim, ele tem feito também, um acervo, ao longo principalmente dos últimos dez anos ele tem criado um acervo muito importante que é um acervo público. Então assim, eu acho que ele ser um museu público, e ter uma proposta de trabalho, e que abarque a arte contemporânea, que não é uma arte a princípio muito fácil. Enfim, ter divulgação disso, ter projeto educativo, ter todo esse trabalho, eu acho então que ele cumpre um papel muito importante para a cidade de Belo Horizonte.

Quais as características do público frequentador desse espaço?

Olha a gente tem um público muito variado, que frequenta o museu, porque, porque a gente tem primeiro: um grande número de escolas, então que seria um trabalho muito de base, de formação pra se tem um público escolar grande, a gente tem um público interessado em artes plásticas, interessado em arte contemporânea, então você tem um público específico que consome atividades culturais na cidade e que também vem aos museus. A gente tem um público, eu percebo também que a gente tem um público da região da Pampulha, tem muitas pessoas que moram aqui nessa região da cidade, que é uma região que tem poucos equipamentos culturais, né, assim, tem o complexo da Pampulha que talvez seja o mais importante, aqui, a casa do baile, o... então assim, ele também tem um público que frequenta as vezes até porque venha fazer caminhada e entra no museu, enfim, é tomado por aquilo que está acontecendo dentro do museu. A gente tem também um público importante de estudantes, de universidade assim, a proximidade, com a UEMG e com a UFMG também traz um público para o museu, e tem um público que vem não exatamente pelas exposições, é, em princípio né? Mas que é um público que vem, turistas né, um público que vem por causa do prédio, por causa do conjunto arquitetônico da Pampulha e

tal, então minha percepção é que a gente tem realmente um público muito amplo, assim, que acaba freqüentando o museu por diversos motivos e que acaba também sendo de algum modo capturado assim né? Para participar das atividades que o museu oferece.

Você acha que um museu pode ser considerado uma opção de lazer? Por quê?

Essa é uma discussão que não é muito fácil assim, acho que essa não é uma resposta fácil pra gente dizer, é, eu acho que em principio sim né, porque à medida que ele oferece possibilidades para o público de consumir cultura, e de estar aqui, e de também participar de determinadas atividades, então, eu acho que em principio sim.

E claro que aí eu acho que tem uma discussão maior, que merece uma reflexão, que é projeto curatorial das exposições, porque assim, porque é um espaço de lazer mas ele não é limitado a isso, eu acho que amplia a medida que ele também pretende ser um espaço de formação. É claro que é uma educação não formal, mas que ele também tem essa função assim, a ser cumprida, eu acho. Entao assim, se a gente disser, claro que se eu pensar no teatro, ele também tem isso né? É uma atividade cultural, que também pensa de algum modo uma inserção que vai além do lazer, acho que se a gente pensar no cinema também, você tem, é nesse sentido assim, as coisas não são feitas somente para diversão, se a gente pensar no lazer como diversão, mas se pensar no lazer como um espaço de fruição, de possibilidades, aí eu acho que a gente pode dizer que o museu é um espaço de lazer.

Quais são os elementos que aproximam ou atraem a população para esse espaço de lazer?

Eu acho que é uma série de elementos, assim, acho que seu conjunto arquitetônico é uma das coisas que aproximam, você tem um jardim do Burlle Marx, tem um espaço que é assim, né? Importante, um jardim que tem mil possibilidades, de atividades, você tem obras dentro do jardim. Acho que a arquitetura também, ela, enfim, é um atrativo importante que a gente tem, então eu acho que isso é um dos elementos que atraem. E acho que a programação que o museu faz, assim, você tem um projeto como o música no museu, você tem, a gente tem projeto de vídeo, a gente por exemplo essa ano recebeu a itinerância de um projeto que chama vídeo Brasil, que acontece somente em São Paulo e que agora veio pra cá, né que é, são uma série de vídeos premiados, é, a gente teve agora um outro evento chamado “territórios recombinantes” que é o prêmio Sergio Mota, que é uma leitura também de arte digital, arte contemporânea, que lida com novas linguagens. A gente tem uma programação de exposições temporárias, bastante interessante, a cada mais ou menos noventa dias a gente tem uma nova exposição ou uma exposição de acervo, ou uma exposição de artistas convidados, curados, a gente tem um outro programa que também é muito importante que é o “bolsa Pampulha”, que o museu oferece bolsa para um grupo de dez artistas, que são selecionados através de um edital, e que vão durante um ano receber um acompanhamento, a gente tem uma comissão de acompanhamento, de curadores, críticos, e ao final esses artistas vão fazer uma exposição, uma ação expositiva. Então é, quer dizer, o museu, pelo perceber que ele tem essa função educativa, manter uma programação consistente, projetos que vem acontecendo desde 2002 com regularidade, eu acho que isso tudo são atrativo. Você não tem uma coisa desconexa, você tem um programa que as pessoas conhecem, sabem que existe, que é mantido aí dentro, e tem a, enfim, tem também o trabalho do educativo que, além das publicações que o museu faz, então eu acho que tudo isso atrai o público para o museu.

Esse espaço se configura como opção de lazer para a população de Belo Horizonte? Para quem?

É eu acho que sim, acho que é, o mesmo que eu já disse que a gente tem, principalmente para as pessoas que moram aqui nessa região, eu acho que ele se configura como uma opção, clara. Se a gente chegar aqui num final de semana, num sábado principalmente no domingo a gente vê que o museu está muito cheio, muito cheio de gente que mora aqui

nessa região ou de turistas que vêm a Belo Horizonte que estão aqui, assim acho que no final de semana é esse o público principal, então acho que ele se configura uma opção de lazer muito no final de semana para este público, e durante semana a gente vê que ele é uma opção para públicos diversos, que vem as vezes com outra intenção que não seja só de lazer né, mas que eu acho que o principal é isso. Esse público de final de semana, eu acho que, o museu passa a ser uma opção de lazer, a medida que você vê a circulação, as vezes a gente durante um domingo você tem dois mil visitantes, circulando pelo museu, então eu acho que é significativo, assim né? É significativo.

Que tipos de ações educativas são promovidas? Qual é o objetivo delas? Para você, em que medida elas alcançam ou não alcançam os objetivos?

Como são organizadas as exposições de arte? Como é feita a seleção de acervo, disposição dos quadros (procuram um ambiente neutro ou fazem intervenções educativas: placas, textos, cores e iluminações diferentes)?

A exposição é planejada da seguinte forma, a gente tem um projeto que chama “arte contemporânea no MAP”, esse projeto, a gente tem então, existe um curador no museu, a gente faz um calendário anual. Então, por exemplo, em 2007 a gente fez o calendário todo de 2008. Normalmente a gente tem uma exposição de acervo, e três exposições de artistas que são convidados para expor no museu. Como que é esse projeto? O projeto é o seguinte: o museu vai pensar a curadoria disso, enfim, vai pensar o conceito, a idéia, vai conceituar a idéia da exposição. Aí, esses artistas convidados, eles são chamados para fazer obras que dialoguem com o espaço do museu, porque assim, esse também é um museu não convencional, esse prédio não foi construído para ser museu, ele não é um museu que tem paredes, não é o “cubo branco” que todo, que se espera de um museu. Ele é um espaço todo feito em vidro, recebe luz solar direta, então assim, ele tem uma serie de especificidades, assim, especificações que poderiam ser um grande problema para tornar isso aqui um espaço museológico, ou pra fazer qualquer exposição. Então em geral as exposições, os artistas produzem obras pra aquela exposição. Normalmente não são obras já prontas, são obras que são produzidas, são pensadas, a partir dessa experiência com o espaço expositivo. Então a idéia de quase todas, uma boa parte das obras, elas são “site específicas”, ou seja, elas são feitas para um lugar específico, elas são uma instalação que se faz no museu, tentando nessa arquitetura e nesse diálogo com a arquitetura, então assim, esse é o desejado. É claro que a gente tem algumas exposições que não acontecem, por exemplo, a exposição que está em curso agora, embaixo, a de cima não, ela foi pensada a partir do museu, a de baixo, da artista Adriana Varejão, elas são obras de colecionadores, porque como é pintura, e teria uma dificuldade de fazer essa ----- mais longa, a gente teria mais dificuldade em fazer uma exposição toda site específica. Agora, em relação ao projeto arquitetônico e museográfico, ele é construído a cada exposição. Então tem exposição que a gente vai ter que construir painel, tem exposição que não tem, tem exposição que a obra vai estar no chão, ou pendurada no teto, ou vai ocupar o espaço externo, vai ter obras que foram para os jardins, então assim, a cada exposição, é todo um projeto, a gente produz tudo, e a cada exposição a gente pensa um projeto museográfico que é parte então do meu trabalho aqui no departamento, é pensar isso assim, junta eu e o curador, as vezes a gente convida contrata algum arquiteto que tenha que fazer um projeto específico para isso, assim, para construir um painel ou qualquer suporte, qualquer suporte museográfico que a exposição exija. Então é feito dessa forma, a gente, como a gente tem um programa anual, um programa feito com bastante antecedência, os artistas são convidados, traça-se uma linha de pensamento, um conceito, uma idéia que é desenvolvida ao longo daquele ano e a partir daí vai se produzindo as obras, a gente inclusive tem uma verba exclusiva para produzir a obra, e isso acaba gerando um, o acervo do museu, acaba porque, como o artista recebe uma verba específica para ele produzir a obra, em contrapartida uma obra vai para o acervo do museu. Ou uma das obras expostas, ou uma

obra, enfim, que eu o curador e ele, a gente seleciona, né, o artista, então o museu vem fazendo um encarte, seu acervo através dessas exposições.

Há algum tipo de informação educativa junto às peças?

A gente tem vários modos de fazer isso aqui dentro do museu, é, toda exposição, ela tem um material gráfico, que é um volante, que é um material que fica na entrada da exposição. Que é um texto, que as pessoas, que todo público recebe quando vem ao museu. Então a cada exposição a gente produz um volante com imagens, com obras do artista, com um texto, que procura ser um texto que ajude, possibilite essa mediação. Então assim, o público espontâneo, que vem ao museu, ele vai receber esse volante, ele vai ter um texto, ele le o texto e isso vai possibilitar a ele compreender. Em alguns momentos isso pode ser feito com alguma sinalização, dentro do museu que ajude a compreender a obra ou trazer por exemplo, é, numa exposição de acervo trazer mais de uma obra, daquele artista de forma que você veja o conjunto da obra. E além disso a gente tem, é, enfim, o pessoal da segurança do museu, eles não são pra, não são treinados e não é a função deles pra falar pro público, fazer essa mediação, mas quando são solicitados, é claro que eles vão responder dentro daquilo que é possível também do universo. E por último as visitas agendadas que aí realmente é com um mediador né, que é o trabalho com a arte educação. A gente cria lá, junto, porque a arte educação está ligada nosso setor aqui, é uma divisão dentro desse setor. Aqui do departamento, então a gente, a cada exposição, a gente também prepara um material educativo assim pra enviar para as escolas, então em geral a escola e algumas pessoas que fazem parte do mailing dos museus, elas vão receber um texto, um material com proposições, modos de ver a exposição, e até propostas de atividades, pra escola e que vão também funcionar como aquecimento na verdade para se ver a exposição. A gente tem mais uma coisa importante que é quase toda, aí a gente tem então esse volante, então é feito o convite, esse volante, e o catálogo da exposição que é outra possibilidade né? Em geral no lançamento do catálogo a gente faz uma conversa do artista com o público, então a gente normalmente no lançamento a gente aqui no auditório do museu faz essa conversa aqui. Então o artista vai falar do seu processo, vai falar um pouco sobre a exposição, o curador vai estar presente e vai falar da proposta curatorial, e estabelece ali um dialogo com o público. Então a gente faz a divulgação disso, aí vem, então acho que enfim, os modos de mediar, de possibilitar ao público são esses.

ENTREVISTA MUSEU MINEIRO 30 DE SETEMBRO DE 2008 ÀS 15:00

ENTREVISTADO 6

ATRIBUIÇÕES: Administrar e dar as balizes conceituais para a instituição.

HÁ QUANTO TEMPO ESTÁ NA INSTITUIÇÃO: quatro anos em Maio do ano que vem.

FORMAÇÃO: (graduação, pós graduação, cursos): Artes Plásticas – Escola Guignard - UEMG. Começou na escola de Belas Artes da UFMG, interrompeu, fez vários cursos na área das artes visuais, em 1994 se transferiu para a UEMG e concluiu o curso.

Qual para você é a importância desse espaço para a população e para a cidade?

O Museu Mineiro é o museu mais antigo da cidade de Belo Horizonte. Ele não é um museu que referenda a cultura de Belo Horizonte, como o próprio nome diz, ele é um museu que referenda a cultura do estado. Apesar de, no momento em que ele foi criado, que coincide um pouco com a formação da cidade, ele surge de certa maneira para, com a fundação da cidade de Belo Horizonte, a mudança da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte, é um momento em que se instala uma comunidade, evidentemente uma comunidade urbana,

estratificada nas várias camadas socioculturais, aquelas que eram naquele momento as camadas fundadoras, os indivíduos fundadores da cidade acharam por bem criar dentro do arquivo público uma lei que pudesse que foi a primeira célula do museu. O arquivo ficou obrigado por lei a coletar todos os objetos que não fosse propriamente objetos do arquivo público: documentos. Mas aqueles que fossem referentes à cultura, à estética, a história do estado de Minas. Evidentemente, como coincide, como eu já disse, com a construção da cidade, a mudança daquela população de Ouro Preto, ou pelo menos da classe aristocrática para Belo Horizonte, essa coleção foi muito balizada também norteadada pela cidade. Apesar dos tramites iniciais serem voltados para o estado.

Quais as características do público freqüentador desse espaço?

O público frequentador, eu acho, de qualquer museu, ele é muito diversificado, é o museu, especificamente o Museu Mineiro, ele tem um acervo permanente, ou pelo menos há seis anos ele tem montado dentro dele uma exposição de acervo permanente. E essa exposição reúne as três coleções principais do museu, que é o arquivo público, que é aquela coleção que eu disse a pouco, que foi a matriz de desenvolvimento do museu, a coleção pinacoteca do estado, que é uma coleção que veio um pouco depois, que reúne exemplares da história, da pintura no estado de Minas. E a arte sacra, que é uma coleção de objetos da imaginária, da arte barroca mineira. A coleção daqui é um mostruário do panorama da cultura desse estado, o público que entra no museu... Recentemente me fizeram uma pergunta sobre o que o museu oferece ao público, eu respondi de uma maneira um pouco atrevida, e talvez até um pouco irresponsável em se tratando de um diretor de museu. Eu disse que o museu não sabe o que o público vem buscar no museu, por quê? Por que são vários sentimentos que levam o público a visitar o museu, além de serem vários esses sentimentos, quando o indivíduo entra no museu, num museu, ele pode ser surpreendido na vontade que levou ele a ver o museu, então, na vontade ela passa a ser subvertida, você, por exemplo, esteve no museu na festa de domingo, e foi surpreendida com idéias de que o museu não é propriamente um espaço morto, nós é que olhamos o museu como espaço estático. Então de certa forma, aquela coisa que você tinha na cabeça, que foi ditada pelo senso comum, fundada em um preconceito talvez, a partir de uma medida em que não tinha sido experimentada nesse espaço, ele é modificado. Então, para responder a pergunta, o público que vem ao museu vem por razões inúmeras, infundas. Evidentemente que eu posso classificá-los, de maneira práticas: tem o público turista, que vem no museu porque vê como uma referência turística está lá no hotel e vê o panfleto, o museu está lá listado como uma das instituições. O museu, ele tem uma aura que atrai os indivíduos que passam pela cidade, é uma maneira dele mais ou menos reconhecerem o lugar onde está, tem também aquele público, que é o público que está ligado ao museu, que tem afeto pelo museu, conhece a história do museu, então é um público assíduo, que vem ao museu como se viesse visitar alguém querido; e aquele público, que é o público agendado. Que pode vir por questões de estudo, uma visita específica, uma empresa, então, são várias razões que trazem o indivíduo ao museu.

Você acha que um museu/centro cultural deve ser considerado uma opção de lazer? Por quê?

Ele pode ser considerado uma opção de lazer, ele pode tornar-se lazer. O museu tem que ter um pouco de cuidado, ao criar as suas opções, em direção ao lazer, porque esse lazer não pode ser desvinculado do conceito museal que a casa guarda; porque senão esse lazer pode ser feito em qualquer lugar, não necessariamente no museu. São riscos que o museu corre ao promover o lazer de maneira genérica, ele se distanciar daquilo que ele tem para oferecer. Então ele tem que pensar o lazer, ele pode pensar o lazer, ele deve pensar o lazer. O museu tem que ser um lugar aprazível, um lugar agradável, o museu tem que juntar cada vez mais aquele público que eu falei com um pouco: que vem ao museu porque vem ao museu, que não vai ao museu para fazer nada, não vai ao museu porque tem que conhecer,

vem ao museu porque pode ser um lugar bacana. O museu tem que criar políticas que fomentem esse sentimento nos indivíduos. Mas ele tem que tentar criar esse espaço sem corromper aquilo que ele tem dentro dele. Então essas ações que vão estreitar os laços, entre o museu e a comunidade, tem que ser balizadas por uma responsabilidade fundada naquilo que o museu tem guardado nele, senão ele se dissolve.

Quais são os elementos que aproximam ou atraem a população para esse espaço de lazer?

Olha pouquíssimos. Por que... Primeiro são vários itens: ele tem uma coleção estática, aparentemente estática – exposição de acervo. Apesar de um objeto, se nós nos imbuirmos do que aquele objeto representa, a gente pode visitar aquele objeto inúmeras vezes. E olhar com um olhar diferente, olhar aspectos específicos daquele objeto: um dia você vai prestar atenção na pintura do objeto, levar aquilo pra casa, pesquisar talvez na forma, no símbolo e etc. Mas, o museu, ele enfoca primeiro a idéia que está arraigada que no museu de ser uma instituição que mexe com o velho, com o que foi abandonado, com a ruína. O museu de fato, ele lida com a ruína, a função inicial do museu só seria essa: guardar e preservar. Alias, quando o museu mostra, como é o caso de fazer uma exposição, de alguma maneira ele está corrompendo a função dele. Porque quando ele expõe, ele destrói o manuseio, a luz, pra ele, para o museu ser fiel, ser absolutamente fiel aquilo que seriam as proposições, a célula do museu é a reserva técnica, é onde os objetos estão guardadinhos, com a ficha catalográfica, na temperatura ambiente perfeita, na umidade de ar perfeita, e eles vão pouco se alterar diante desse ambiente adequado. O museu faz a mostra, os indivíduos vêm e vão ver ruínas. O museu sofre a pecha de ser esse espaço que guarda o velho, a idéia, a palavra museu já está atrelada preconceituosamente àquilo que é velho. Pessoas que nunca foram ao museu, sequer entraram em um museu falam: “ah isso é velho como um museu”, você ouviu alguém já ouviu sempre, em algum momento o termo colocado dessa forma. O Museu Mineiro especificamente vem de uma tradição... Não o museu mineiro, os museus vêm de uma tradição de serem órgãos, de serem entidades, de firme fé no poder. O museu, os museus, eles guardam objetos que representam a cultura. Muitas vezes por descuido nosso, os museus, andaram guardando e ainda guardam a cultura que parece que pertenceu ao outro. Ou pelo menos ainda não é passada para as comunidades como um objeto que pertence à comunidade. Eu acho que isso cria um afastamento: porque que eu vou a algum lugar para ver o que não me pertence? Então eu acho que alguém precisa avisar, que o que os museus guardam pertencem às comunidades. Apesar de ter sido colecionado ou reunido, por um poderoso, por um colecionador rico, pelo órgão governamental, e etc., esses objetos nasceram e foram produzidos dentro de uma determinada cultura que é a nossa. Eu acho que essa condição do museu cria um distanciamento. O Museu Mineiro especificamente é um museu do estado, ele foi criado sobre a égide do estado. Foi criado por uma lei, e ele atualmente mora, e nem vai deixar de morar, acho que vai morar sempre nessa casa: um órgão oficial, essa casa aqui foi construída originalmente para ser um órgão oficial. Alias, ela não foi construída para ser um órgão, foi construída para ser a casa do secretário da agricultura. Nunca foi! Foi o senado de Minas, foi à procuradoria do estado, órgãos muito sisudos, pra ser museu, órgãos nada simpáticos ao público. Mesmo porque nós somos um país que tem quinhentos anos de poder arbitrário. Então a imagem do museu que poderia ser uma coisa afetiva, “quentinha”, porque me pertence, porque guarda as minhas coisas, no caso de alguns museus, está construída, está abrigada sob uma égide de um poder que me afasta dele. Então, o público, ele, eu acho que se esquiva um pouco também por isso. É isso, o que eu acho que pode levar... Então, o museu, ele tem de criar então mecanismos pra fazer corromper essa imagem que se tem dele e criar laços afetivos entre o museu e a comunidade. Laços afetivos mesmo! Eu acho que os museus, eles tem evidentemente de criar mecanismos de ações educacionais, que mostrem, que apresentem, que

contextualizem, o acervo que ele guarda, mas ele tem, mais que tudo, ele tem que fazer com que as pessoas se interessem por ele. A gente só se interessa por aquilo que a gente ama. Então as ações educativas do Museu Mineiro, muitas delas, algumas delas, quase todas elas, têm essa preocupação: tentar acender uma fagulha afetiva. Nos indivíduos, nos jovens que vêm ao museu.

Agora, os elementos que atraem as pessoas ao museu, é esse, é interessante falar disso, é o que eu acho talvez o mais esquisito: a pessoa ir ao museu com olhos de “voyeur”. Como se olhasse uma coisa da qual ela não participa, que está fora dela. O museu não pode ser visto assim, o museu você tem que olhar como uma coisa que é sua, então essa fantasia de muitos que vão ao museu, que conseguem romper a porta do museu, que entram no museu, entram movidos por uma curiosidade assim, de ver alguma coisa que pertenceu ao outro.

Esse espaço se configura como opção de lazer para a população de Belo Horizonte? Para quem?

Esse espaço, ele configura, como eu já disse, ele foi criado dentro do arquivo público, ele foi criado por uma lei, ele foi criado com acervos muito específicos, então ele ainda é um museu que está muito preso, muito preso não, ele está muito ligado a histórias específicas de grupos da sociedade mineira, importante para formação dela. Mas ele ainda não consegue atingir de maneira plena, ou como deveria, a população da cidade. Apesar de ter dentro dele acervos que são muito, diretamente relacionados à cidade, ao estado, às diversas comunidades que formam a cultura do estado.

São vários fatores que vão formando o museu, como eu já disse: o museu como ele foi fundado, as coleções que ele guarda. A nossa ignorância, nos somos adestrados de alguns anos para trás a não nos interessarmos pelo que a gente tem de cultura, não nos interessa. Mecanismos mesmo de alienação, o que foi afastando. São varias coisas que vão colocando os indivíduos fora desses lugares. Frequentemente, não em relação ao museu, mas outra instituição de cultura, o “Palácio das Artes”, eu estava com um amigo meu na rua, e esse amigo tinha um objeto exposto no Palácio das Artes. E um funcionário dele, ele é dono de uma empresa, o funcionário dele estava passando na porta do Palácio das Artes, um funcionário que não consome espaços de arte e de cultura. Ele estava passando na porta do Palácio das Artes, agora, foi domingo isso, domingo não: sábado. Então ele passou na porta do Palácio das Artes, ligou pro telefone desse meu colega, eu estava junto com ele, esse colega, perguntando se ele podia entrar: “ah, eu estou passando aqui no ‘palácio’, tem aquele negócio seu aqui, né?” - “é, tem ‘beltrano’.” – “Eu posso ir lá ver?” Olha que loucura isso?! E nem é um museu, é um centro Cultural. A dinâmica da Fundação Clóvis Salgado, as galerias da Fundação Clóvis Salgado é muito mais aberta que o museu, até pela própria construção arquitetônica, a forma em que ela se situa na cidade, e etc. E esse indivíduo, que não é um, digamos, um indivíduo, uma pessoa que faz parte de uma camada sócio cultural que a gente já entenderia como um não consumidor daquele tipo de espaço. Ele nunca tinha entrado, e queria saber se podia. Eu levei um susto com isso!

Mas nem toda população sabe que o espaço é público não é?

Pois é! A arte, o espaço da cultura, e um espaço dourado, você vê - dourado no sentido ruim da palavra – se é que tem jeito de rotular o dourado com uma coisa ruim... Tem sim: ele é pesado... É um lugar cheio de “salamaleques”, de cavanhaques, de cuidados de arremedos, de comportamentos que a maioria de nós não participou. Cheio de “agás”, de interjeições, e as pessoas de uma maneira geral, elas ficam, ressabiadas com aquele espaço. Mas é um espaço chato mesmo, construído de uma maneira chata.

Que tipos de ações educativas são promovidas? Qual é o objetivo delas? Para você, em que medida elas alcançam ou não alcançam os objetivos?

É, vou falar do “não alcançam”, não alcançar aí é um alongamento que eu só posso ter no futuro, eu não tenho mecanismos e pesquisas para saber se as ações educativas com as quais estamos lidando agora, elas têm sido eficientes ou não. Também porque, eu acho que algumas delas, têm caráter extensivo mesmo, elas não são para gerar um produto imediato, gerar um “boom” de frequência, nada disso! Aliás, eu acho que mecanismos que geram “booms” de frequência em museus, eles são perigosos, porque você pode gerar um boom de frequência em relação aquele objeto que está sendo exposto naquele momento. Aquele objeto foi embora, esvaziou o museu, ele voltou a ser o que era antes. Mas, nós temos ações educativas voltadas com esse interesse. Tem o próprio projeto Guardas, que o evento que você viu aqui no domingo passado. Ele é um evento que constitui uma ação educativa. É o momento em que o museu abre a porta dele, desloca o objeto do acervo material dele, que são objetos da arte sacra, e convida indivíduos da comunidade e do estado a vir ao museu celebrar a presença desses objetos no museu. Esses objetos pertencem àqueles indivíduos. O objeto, quando ele vem para dentro do museu, ele é desmontado de algumas, de algumas não, de quase todas as funções que ele tinha no mundo, então, uma imagem de arte sacra em um museu não é mais um santo: ele é um objeto de arte, um objeto estético, um objeto histórico, ele junto com os outros objetos do museu ele vai constituir essa narrativa, que é a fala do museu. Mas, no caso do Museu Mineiro, que é um museu de cultura, e guarda, por exemplo, esse acervo de arte sacra, esses objetos que são da cultura do estado, essa idéia contida no objeto museal, parece de maneira um pouco anacrônica, porque nós temos comunidades que celebram aquele objeto, como objeto vivo. Então o museu, de alguma maneira, de alguma maneira não, ele subverte aquilo que ele se propõe, ou ele corrompe aquilo que ele está se propondo. Se ele é um museu de cultura, como que ele seqüestra um bem que também é da cultura, e de uma cultura viva, e guarda escondida em uma de suas salas? Então o Guardas, utiliza desse acervo, mostra para aquelas comunidades que tem uma relação viva com esse acervo, que esse acervo está na casa, está na nossa casa, e que eles podem, ou devem vir reconhecer esses objetos aqui dentro. Então eles vêm, cantam o dia inteiro. O dia em que acontece o Guardas acontece outras ações como interface de ações de arte e de cultura, e essas comunidades, elas vêm ao museu, elas vêm com família: porque são os congadeiros, os moçambiqueiros, os catopés e etc. eles são indivíduos que desenvolvem suas praticas culturais em família, são grandes núcleos familiares, de varias famílias que se agrupam para praticar aquilo. Tradições muito antigas, e eles vêm com filhos, com sobrinho, com netos, com avós, então é um momento muito bacana, porque é o momento em que se está ensinando alguém: o pai com o filho tem toda uma relação agradável instalada dentro do museu. Recentemente eu me indaguei, recentemente mês de janeiro, me indaguei sobre as ações educativas do museu. Li uma matéria que falava de varias ações educativas, de vários museus, n ações educativas, e achei que nossas ações educativas estavam assim, pouco up grade, porque nas férias, janeiro então... Depois eu prestei um pouco mais de atenção, nas ações educativas que os museus faziam, não aqui, mas outros em outros estados também, esses eventos culturais de férias, na verdade, colônias de férias. Aí eu li aquilo e pensei: “gente, um museu não deve fazer uma colônia de férias”, quem deve fazer a colônia de férias é a indústria. Porque é a indústria que ocupa os pais, o que o museu está fazendo, é criando mecanismos a favor da indústria, a favor do sistema de produção, para justificar que seus pais continuem afastados de seus filhos, até nas férias. Então, ao invés de levar o menino para escola, leve seu filho para a colônia de férias do museu, e ele vai passar a manhã inteira socado aqui dentro, como se ele estivesse na escola, odiando o museu, porque ele acreditava que naquele momento em que ele estivesse livre da escola, ele podia estar usufruindo da preguiça, de estar perto do pai e da mãe, e desenvolvendo coisas juntos, quiçá. Mas o nosso sistema não permite muito isso. Eu pensei comigo na época: Não vou fazer isso! Se nos tivermos uma ação educativa, em que nós possamos enviar para os pais nas escolas,

uma carta, convidando que o pai venha ao museu no sábado e no domingo, porque ele está um pouco mais folgado. Se vierem aqui, o mesmo numero de indivíduos que fazem uma colônia de férias durante quinze dias, ou que poderiam estar potencialmente fazendo essa colônia de férias durante quinze dias dentro do museu. Se vierem aqui esses quinze pais, com seus filhos, e percorrerem o museu, durante as férias, a ação educativa das férias terá sido realizada. Porque eu acho que esse aprendizado vai ser muito mais legal do que o outro.

Então é um aprendizado ligado ao modo de fazer, não é um aprendizado de mostrar a importância de determinado objeto da história, da cultura, da beleza, mas é um aprendizado de desconstruir o museu, é aquele mesmo ligado às tradições, e a cultura: você aprende com o seu pai, você aprende com seu avô, que aprende que aprende com outro, que aprende que aprende que aprende... Ele não é uma coisa imposta. Ele é experimentado de maneira natural, e se experimentar for agradável, ele vai se constituir no futuro. Mesmo que ele se afaste dele temporariamente, a memória daquele lugar preenchendo a sua cabeça. O museu tem ações educativas então que tentam construir esse espaço, esse espaço agradável na memória.

Então as ações educativas do museu tentam criar esse laço. Vou falar do guardas que talvez seja a maior de todas, porque configura uma festa, que acontece de dois em dois meses, então.

Eu tenho a “Recordação da Visita”, que é uma ação educativa que eu tenho uma afeição por ela, que toda turminha, na verdade a ação educativa “recordação da visita” é um deslocamento que o museu já faz muito regularmente, aquela coisa do objeto específico, de colocar o olhar sobre um objeto específico. O museu escolhe um objeto do acervo, o museu faz uma peça gráfica, falando daquele objeto e do artista que fez aquele objeto, essa peça gráfica, ela desenhada aos modos da recordação escolar, as antigas recordações escolares que parece que as escolas não fazem mais como era da mesma forma. Então, cada turminha que vem no museu, de jovens, das crianças de dadas escolas, elas fazem uma foto com esse objeto que foi deslocado para isso. Na hora que elas fazem essa foto, o restaurador, ou alguém da técnica do museu, é escalado para abrir o museu, vai tirar o objeto que já está num nicho específico. Vai tirar esse objeto do lugar onde ele está levar para a varanda que é um lugar protegido de dia, de sol, etc., e fazer uma foto com aquele objeto com a turminha. A turminha recebe depois no final do mês, cada aluno vai receber uma numa pastinha o encarte, a foto e os coleguinhas lá, ou seja, aquele objeto é para guardar. Daqui a vinte anos, vinte e cinco anos, se aquele objeto existe na vida dela, ela vai ter o mesmo prazer que eu tenho quando olho a minha recordação de visita do quarto ano primário. Que eu lembro da minha escola, lembro o cheiro da merenda, lembro da mangueira no fundo do quintal, lembro tudo! Lembro do momento e da cultura que estava se construindo na minha cabecinha. Aí é o lance, de tentar criar esse link afetivo. Não é, assim, a fagulha, da lembrança da turma, liga aquela criança, poderá ligar aquela criança ao museu. Então se faz isso agora, para colocar essa coisa para o futuro. Então eu falei da educação e o objetivo dela isso: acender uma fagulha na memória, no futuro.

Vestindo o Menino Deus, que é uma ação educativa que estava construída, agora eu a desmontei porque ela vai se desdobrar em uma segunda ação educativa ainda dentro da mesma temática, que o museu tem algumas figuras de arte sacra do menino Deus, peladinho, e eu propunha uma ação educativa que era pequena, sem nenhum cunho compulsório, ninguém era obrigado a fazer, ou era convidado a fazer, aliás, convidados a fazer todos eram. Então ela ficava lá à vontade, se você quisesse poderia fazer. Duzentas e cinquenta pessoas assentaram-se para fazer uma roupinha para ele. Eu acho um numero

notável, isso foi durante um ano. Então hoje ele tem uma coleção de pecinhas de roupa feitas para ele, acho delicioso!

Dentro dessa ação, por exemplo, teve uma situação que eu acho ela bastante interessante, eu estava na sala de Arte Sacra esse momento, chegou um menino com a mãe, com aquele olhinho dele arregalado, eu percebi pelo jeito que eles entraram na sala, que eles faziam parte daquele grupo que não freqüentava o museu, eram de um público mais pobre. E na hora que eles entraram imediatamente o olho do menino buscou o lugar na onde estava a mesa montada da ação educativa “vestindo o menino deus”. E eu percebi o interesse dele, e perguntei para ele se ele queria fazer. Ele mais que depressa respondeu, sentou e já começou a trabalhar. A mãe fez o percurso pela sala, e ficou olhando as peças, e eu me assentei com a criança na mesa e ficamos nós dois conversando. A mãe veio logo depois.

E conversa daqui, conversa dali, puxa a língua, puxa a língua, puxa a língua, o que acontece? O menino, viu na televisão a notícia da oficina, ele é lá do interior de Minas, ele veio a Belo Horizonte – e essa é a parte mais divertida – ele veio a Belo Horizonte fazer um teste para o Cruzeiro – time atlético do Cruzeiro, ele recruta crianças pelo interior. E ele tinha visto aquilo: noticiário da televisão. A mãe que me contou que ele procurou o endereço do museu, ele se inteirou do valor que se pagava no museu, descobriu que se pagava durante semana, então, tinha que ser no final de semana. Coincidentemente eu estava aqui, acho que até preparando coisas do guardas. E ele veio fazer uma roupinha, pro menino Deus, que seja um uniforme do Cruzeiro, porque ele ia fazer uma prova na segunda feira.

Então, assim, era uma coisa bacana, porque os mecanismos que se faz, as tentativas que se faz, dentro das instituições, é sempre dentro dessa premissa, assim, acreditando que as coisas vão funcionar assim ou assado não é? Com muito relatório, com muitos mapas, escrevendo as ações e suas reações, de uma maneira pouco assim turva talvez. E naquele momento eu percebi que havia outro vetor: que aquela ação educativa aparentemente singela, ela tinha resposta sim. Ela tinha resposta de uma maneira efetiva, sim. Eu acho isso bacana.

Tem outra ação educativa que é a memória do visitante, toda criança que vem ao museu, toda turma que vem ao museu, é convidada a deixar numa pequena caixinha o que ela ache que pode ser um exemplo da presença dela aqui dentro. Então a gente já tem um acervo bem extenso de coisinhas que foram doadas para o museu. Esse material doado constitui no museu um acervo fictício, até para a observação museal: para discutir acervo, preservação, memória, etc. pode-se, esse acervo pode refletir outros acervos educativos voltados para as crianças. Quando a criança deixa o objeto dela, por singelo que seja: o chiclete mastigado, a pontinha de lápis quebrado, a moedinha, uma Maria Chiquinha, à bala, o grampinho de cabelo, o chaveirinho, qualquer coisa, ele deixou algo dele aqui dentro, ele sabe que ele deixou, ele não vai esquecer. Então, esse link afetivo, ele está sendo trabalhado.

Tem as ações educativas da própria visita não é? Mecanismos de visita. De jogos, jogos de expressão: visitar o acervo de artes sacras no escuro, com lanterna, procurando peças específicas. Já são, já têm outro caráter. De criar uma dinâmica para a visita. Às vezes eu olho para elas com certa esquivance sabe? Então, eu acho que o objeto deve ser visto, no silêncio dele, às vezes no insuportável silêncio dele. Não precisa ficar criando muita imagem em volta. A não ser no caso do Guardas, que o que eu faço é entregar mesmo então para esse indivíduo, o objeto que é dele, não é? Alguma coisa do tipo, eu promovo, a gente promove um encontro do que é o acervo material, já que é um museu de arte e de cultura, então o museu promove um encontro do que é o acervo material com o que é um acervo espiritual, que são as comunidades congadeiras. São essas então as ações educativas, pelo menos as mais importantes.

Como são idealizadas as exposições de arte, como é feita a apresentação dos acervos? Que tipo de informação é agregado? Como são pensadas as exposições no sentido de facilitar a compreensão do visitante e seu diálogo com o acervo?

Essa exposição que esta montada, ela foi montada em 2002. Inclusive está sendo desmontada agora. Ela foi montada com um caráter ainda muito atrelado àquela tradição mais antiga do museu, do surgimento do museu, que é o “gabinete”. Não são propriamente oferecidas muitas informações a respeito da história da peça não. Aquelas mais restritas ao objeto: matéria, o quê que ele é composto, quando foi feito, e assim por diante. Ela foi criada, num momento em que o museu passou por uma grande reforma, de adaptação talvez até aquele momento a mais expressiva que ele tinha experimentado. O museu ainda não tinha experimentado mostrar o seu acervo de uma maneira ampla. Então em 2002 pensou-se a mostra que se chama “coleccionismo mineiro”. Na verdade é uma exposição de coleções. Então, teríamos montado as três principais coleções do museu, com as informações museais restritas a cada objeto.

A exposição que está na sala das sessões é uma exposição diferente do acervo, não é?

Essa é mais recente.

Então, abrem-se exceções algumas vezes?

Não, a sala da pinacoteca, é uma sala de exposição que foi montada para exibir obras da pinacoteca em situações específicas da história da instituição agora, nesses últimos três anos, digamos que houve o esvaziamento da sala por duas razões: primeira vez foi em função da desmontagem do teto, então eu tive uma folga no cronograma do museu em relação àquela sala. E mostrei o trabalho da Liliane Dardot, em homenagem a obra de Guimarães Rosa. Um trabalho chamado “por todos os matos” que naquele momento tinha o objetivo de referendar os sessenta anos do Grande Sertão.

É, depois, fizemos uma exposição chamada “paisagens submersas” que referendava, na verdade um encontro, assim, de objetos do acervo do arquivo público, que era o mapa do Jequitinhonha, e foi por isso que eu trouxe o paisagens submersas para dentro do museu. O museu tem um mapa do rio Jequitinhonha, de 1886, do percurso natural do rio. O paisagens submersas, que foi um trabalho feito por três artistas fotógrafos, jovens artistas fotógrafos, documentou recentemente do ano de 2005 a 2007 a instalação da hidrelétrica de Irapé. Que ia alterar, que alterou o percurso desse rio. Então o Museu Mineiro é um museu de cultura, então eu achei que seria interessante mostrar o documento fotográfico feito por aqueles fotógrafos, e atrelado ao mapa do percurso original do rio, dentro do museu mineiro. Então é uma exposição que ela não nasce de maneira aleatória dentro do museu, ela foi “plugada” em um objeto que a gente preserva.

E agora, a exposição “cultura indígena” que está exposta no museu, num momento de transito, porque a gente está entrando em reforma, e é uma exposição que tenta apontar a diversidade cultural do estado. Sem afirmar o sentimento do museu, como espaço de arte e cultura, um espaço específico de artes visuais, que é desenho promovido por indivíduos do estado. Não restrita a grupos, camadas, artistas... Não! Apontar as diversas faces desse imaginário, dessa visualidade.

Já foram citadas ações culturais, mas há mais eventos além desses. Você poderia citá-los e falar um pouco de seus objetivos e o perfil do público que eles atraem?

Todos os eventos do Museu Mineiro têm tido, entre muitas preocupações, uma preocupação, um cuidado de ser abrangente. Ou pelo menos, se o evento em si não consegue ser abrangente o suficiente, termos eventos que possam privilegiar diversos públicos. Então tem o música no museu que recebe projetos de apresentação musical no

museu. Esse projeto é de natureza erudita. Já há alguns anos o “musica figurata” vem apresentando o trabalho deles aqui dentro, apresentam musica antiga mineira, do século XVII e XVIII, depois apresentam musicas da corte de Don João no ano passado. Esse ano estão apresentando “o caminho diamantífero”, que é voltado evidentemente para o público que consome aquele tipo de musica.

Um projeto dentro do “museu guardas”, tem um projeto que eu não cheguei a falar dele, que é o “projeto território”, e também o “mesa de queijos” são dois projetos que têm um perfil de pesquisa em artes visuais. O território, eu convido artistas, ou pensadores da arte e da cultura, da história, que vêm ao museu e promovem oficinas com um grupo de pessoas inscritas, durante dez dias. Depois desses dez dias a gente faz uma proposição de interferência dentro do espaço do museu. De arte, de interferência artística, o que eles proporem. Nós já fizemos duas ações, a primeira ação foi criada por Rodrigo Borges, gerou dois trabalhos. A segunda ação foi com as artistas coordenadoras: Laís Mirra e Cintia Marseli, gerou quatro instalações nas quatro salas do museu. Cada intervenção foi aberta num período do ano.

É, nossa, tem tantos eventos! O Museu Guardas, que recebe um público diversificadíssimo, o “Cozinha Museu”, que acontece dentro do museu guardas, que eu convido um indivíduo da produção cultural, pessoas “graúdas”, para vir ao museu fazer comida. Para o público no museu.

Qual é o objetivo?

O objetivo é intercambiar. Apresentar o museu como um espaço de convívio... É só isso! E referendar, nada melhor que uma boa mesa para você encontrar pessoas, nada melhor que esse momento. Há uma certa poesia nisso também, e também tem um certo tom subversivo: são indivíduos da produção cultural, de novo voltamos com aquela idéia da cultura colocada naquele espaço tão inefável, tão intangível, não, essas pessoas estão dentro do museu como outras, como todos nós estamos nos museus, consumindo e produzindo coisas no museu, tudo coletivo. E de uma maneira alegórica para serem consumidas mesmo! Nós comemos o que Lopes, o que Thais, o que Liliane o que Denilma, o que Maria do Carmo fez. Elas vieram cozinhar aqui no domingo passado, é muito bonito isso, assim, como idéia. E acho que as pessoas que vêm participam dessa alegria.

O “Mesa de Queijos” que o museu convida artistas jovens, principalmente artistas jovens, importantes no panorama da produção de artes visuais do estado para fazer um trabalho em torno de uma mesa de queijos que é posta. Esse objeto queijo, que é um objeto que foi – esse projeto foi criado em 2005, tentando criar uma ação que usasse o queijo que naquele momento estava sendo pesquisado, que levaram o objeto, o fazer do objeto para ser tombado como patrimônio cultural do país. Então o Museu Mineiro, claro, tinha que pensar alguma coisa que trabalhasse de alguma maneira aquele objeto. Esse não é necessariamente o único trabalho que pode ser feito, ele pode ser desdobrado em outras coisas. Mas naquele momento, eu queria trabalhar mesas, trabalhar com aquele objeto que eu acho extremamente estético, e que é branco: um bom suporte, para que os artistas criassem coisas em torno dele. Então vieram vinte e cinco, artistas, já estamos no vigésimo segundo artista, serão vinte e cinco artistas, que trabalharam e trabalham, e vão trabalhar esse objeto aqui dentro do museu. Então o público é variadíssimo, os congadeiros, e quando juntam os congadeiros, que acontece deles virem juntos, aí fica um público eclético mesmo! Assim, no mesmo dia, você tem pessoas da academia, da produção cultural assim, de massa, popular, de raiz, pessoas estudiosas, artistas. Eu acho muito bom!

Como é feita a divulgação do museu? Eu sei que tem a divulgação da SUM, mas você poderia dizer como é feita?

É feita realmente, tem uma pessoa responsável, pelos mecanismos de divulgação, ela é feita pela Secretaria de Estado de Cultura. Todas as ações feitas pelo Museu Mineiro, através com a superintendência de museus, são coisas balizadas pelos interesses da própria secretaria de cultura, que é ampliar, que é divulgar, que é diversificar, que é levar o espaço fora: ele é para o estado mesmo. Agir como uma instância estadual, não municipal. Eu acho, às vezes um pouco tímida, eu acho que a gente não tem o “speed” e nem tem os números de funcionários também que pudesse corresponder às dinâmicas dos trabalhos que acontecem, que tem acontecido, nos cinco museus da Superintendência de Museus, que são: o Museu Mineiro, o Museu Alfonso de Guimarães, o Museu Gíngnard, o Museu Guimarães Rosa e o Museu do Crédito Real.

São muitos museus, e ainda na secretaria especificamente o espaço de comunicação de lá, estamos juntos com o pacote de inúmeras coisas que são divulgadas, de inúmeros interesses de divulgação. Então eu acho que por isso, eu sinto que talvez ela seja um pouco fragilizada. Poderia ser um pouco mais intensificada.

Você pode citar quais veículos de comunicação são utilizados?

Todos: o vídeo, a mídia televisiva, radiofônica, mídia escrita. Todos, mídia eletrônica. Todas as camadas aí das comunicações são acionadas. Algumas respondem mais ou menos eficientemente.