



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE – CAMPUS I
LINHA DE PESQUISA:
EDUCAÇÃO, GESTÃO E DESENVOLVIMENTO LOCAL
SUSTENTÁVEL**

ELIENE DOURADO BINA

**A FUNÇÃO SOCIO-EDUCATIVA DO MUSEU
E O DIREITO AO PATRIMÔNIO: UM ESTUDO DE CASO.**

**SALVADOR
2009**

ELIENE DOURADO BINA

**A FUNÇÃO SOCIO-EDUCATIVA DO MUSEU
E O DIREITO AO PATRIMÔNIO: UM ESTUDO DE CASO.**

Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre, na Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus I, no Programa de Pós-graduação em Educação e Contemporaneidade, Linha de Pesquisa: Educação, Gestão e Desenvolvimento Local Sustentável.

**Orientadora: Profa. Dra. Maria José de Oliveira
Palmeira**

**SALVADOR
2009**

B612f Bina, Eliene Dourado.

A função sócio-educativa do museu e o direito ao patrimônio: um estudo de caso. / Eliene Dourado Bina.- Salvador, 2009.

173 f.

Orientador: Profa. Dra. Maria José de Oliveira Palmeira.

Dissertação (mestrado) Universidade do Estado da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Educação e Contemporaneidade.

1. Museu – Ação Educativa. 2. Patrimônio - Direito. 3.Nova Museologia.
I. Museu Abelardo Rodrigues. II. Palmeira, Maria José de Oliveira. III.
Universidade do Estado da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Educação
e Contemporaneidade. IV. Título.

CDD: 069.15

A Paulo, Eduardo e Caio cujo amor, vivenciado em mais de duas décadas, deu um novo sentido à minha vida, assim como, pela cumplicidade, atenção, confiança, colaboração e compreensão pelas horas ausentes durante a produção deste trabalho.

A Pierre Shams Bina, pelo apego, ternura, pureza e companhia leal e incondicional, principalmente durante as redações nas madrugadas.

Aos quatro, por serem fontes de inspiração, estímulo e embasamento para percorrer novos caminhos, e por seguirem meus passos, mesmo os mais difíceis, em busca de novos horizontes.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e renovação da minha perseverança e fé, necessários à condução pelos caminhos das causas que abraço, em especial, nas pesquisas e produção deste trabalho;

A meus pais, Lourdes e Elísio, autores da minha vida, pelo amor e educação. Esta, pautada em valores éticos e morais sob os quais tenho caminhado. A meus irmãos, Eliana e Érito, cunhados e sobrinhos, pelo carinho e companhias agradáveis. A Hélio, em especial, por ser a materialização da ternura; a José Rodrigues (*in memoriam*) e aos tios, especialmente Ana e Conceição, pelo apoio ao meu acesso à universidade. A Maira Ricci pelo incentivo à realização do mestrado;

A Paulo, pelo incentivo constante, solidariedade e valorização do meu trabalho; a Eduardo, pela gentileza, boa vontade e comprometimento para compilar todos os dados dos questionários aplicados para este trabalho e pelo perfeccionismo na elaboração dos gráficos ilustrativos desses resultados; a Caio, cuja espirotuosidade e bom humor tornaram leves os momentos mais tensos;

À Prof^ª. M^ª. José Palmeira, pela determinação, detalhada e criteriosa orientação, empenho e dedicação à compreensão da Museologia para proceder esse trabalho, pelo incentivo constante nos caminhos da Academia, para apresentações de comunicações em encontros, nacionais e internacionais, e produção de artigos. Aos professores da PPgEduc, UNEB, pela disseminação do conhecimento e aprendizado; aos colegas, pela proveitosa convivência, e funcionários pela paciência e gentileza no atendimento. Aos professores Heloísa Helena Costa e Eduardo José Nunes pela avaliação e relevantes contribuições a este trabalho e indicação de novas bibliografias

Às colegas museólogas Heloísa Costa, M^ª. Célia T. Moura Santos, Marília Xavier Cury, Tereza Molina Scheiner, além de José Nascimento Jr., Cláudio e Maria Alice Nogueira, que gentilmente cederam suas produções intelectuais, textos que foram fundamentais para embasamento deste;

A Irma Vidal, Irene Santino e Suely Ceravolo, cujas entrevistas concedidas foram substanciais na fundamentação deste estudo, e a Graça Lobo, por sonharmos e caminharmos juntas na comemoração do Jubileu de Prata do Museu Abelardo Rodrigues e pela integridade com que pauta sua vida. A Paulo Gaudenzi, por acreditar, apoiar e viabilizar esse sonho. Aos queridos funcionários do Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico e a Luiz Carlos Ribeiro, pela contribuição ao meu amadurecimento, com o desenvolvimento das ações educativas, e a Nanci Montero pela gentileza na elaboração da ficha catalográfica deste. Aos alunos e coordenadores da Faculdade Maurício de Nassau, em especial, a Carla de Freitas, pelas alegrias e gratificações com o exercício acadêmico, cuja interação propiciou aprendizado mútuo;

À querida Cássia Dourado pela colaboração neste trabalho e irrestrita dedicação à nossa família. Suas brilhantes intervenções tornaram muitas ocasiões, de minha vida pessoal e profissional, em momentos inesquecíveis. A Neide, pelo estímulo, solidariedade e doçura com que encara a vida;

Ao amigo e fotógrafo Paulo Mocofaya que capturou, com seu talento, a beleza da coleção do MAR, e retratou imagens de fundamental importância para contextualização deste estudo. A Anaide, pela incansável torcida durante os últimos dois anos e correções deste. E a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para montagem da exposição no MAR e para este trabalho.

“[...] os museus abrigam tesouros artísticos que se encontram, ao mesmo tempo (e paradoxalmente), abertos a todos e interditados à maioria das pessoas.”

Afrânio Catani, 2003

SUMÁRIO

LISTA DE SIGLAS	i
LISTA DE GRÁFICOS/ILUSTRAÇÕES	ii
LISTA DE FOTOGRAFIAS	iii
RESUMO	iv
RESUMEN	v
INTRODUÇÃO	14
1 ABORDAGEM METODOLÓGICA E PROCEDIMENTOS	22
1.1 O PRÉ-TESTE DO QUESTIONÁRIO	29
2 ASPECTOS TEÓRICOS DA INVESTIGAÇÃO	31
3 PROCESSO DIALÓGICO E EDUCATIVO NOS MUSEUS: ASPECTOS DA EVOLUÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA	41
4 POLÍTICAS E AÇÕES EDUCATIVAS NO DESENVOLVIMENTO DA FUNÇÃO SOCIAL DO MUSEU NO BRASIL	56
5 ABELARDO RODRIGUES E A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO “A ‘CORTE CELESTIAL’”: UM ESTUDO DE CASO	68
5.1 DE MUSEU ERUDITO A ESPAÇO PLURAL: EVOLUÇÃO PARA UMA TRAJETÓRIA EDUCATIVA	72
5.2 A EXPOSIÇÃO “A ‘CORTE CELESTIAL’: 25 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO”	81
5.2.1 Módulos temáticos: arte na devoção	89
6 ANÁLISE E PRINCIPAIS RESULTADOS	99
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES	125
REFERÊNCIAS	135
APÊNDICES	142
APÊNDICE A – ATIVIDADES EDUCATIVAS REALIZADAS EM MUSEUS LOCALIZADOS EM SALVADOR, NO PERÍODO DE 1999 A 2007	143

APÊNDICE B – ATIVIDADES EDUCATIVAS REALIZADAS NO MUSEU ABELARDO RODRIGUES, NO PERÍODO DE 2003 A 2007	159
APÊNDICE C – ENTREVISTAS:	163
MARIA DAS GRAÇAS CAMPOS LOBO	164
IRMA VIDAL	165
PROF ^a . DRA. SUELY CERÁVOLO	166
IRENE SANTINO	167
APÊNDICE D – QUESTIONÁRIO	168
ANEXO	171
ANEXO A – CD CONTENDO:	172
- FOTOGRAFIAS DO MUSEU ABELARDO RODRIGUES: DA REFORMA ARQUITETÔNICA E MUSEOGRÁFICA; DA EXPOSIÇÃO “A ‘CORTE CELESTIAL’: 25 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO”;	
- FALA ORIGINAL DOS ENTREVISTADOS	

LISTA DE SIGLAS

Bahiatura – Empresa de Turismo da Bahia S/A.

BNDES – Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social.

Demu – Departamento de Museus e Centros Culturais.

Dimus – Diretoria de Museus.

Fabac – Faculdade Baiana de Ciências.

Fazcultura – Programa Estadual de Incentivo à Cultura.

FTC – Faculdade de Tecnologia e Ciências.

Fundac - Fundação Estadual da Criança e do Adolescente.

Germen - Grupo de Recomposição Ambiental.

Ipac – Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Irdeb – Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia.

MAR – Museu Abelardo Rodrigues.

METL – Museu Eugênio Teixeira Leal.

Minc – Ministério de Estado da Cultura.

Minom – Movimento Internacional para uma Nova Museologia.

OEI – Organização dos Estados Ibero-Americanos.

ONG – Organização Não Governamental.

OSBa – Orquestra Sinfônica da Bahia.

PNM – Política Nacional de Museus.

UCSal – Universidade Católica do Salvador.

UFBa – Universidade Federal da Bahia.

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

USP – Universidade de São Paulo.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 01: Visita monitorada	145
Foto 02: Oficina de Pintura	145
Foto 03: Feira do Conhecimento	147
Foto 04: Expomática	147
Foto 05: Peça teatral	153
Foto 06: Peça teatral	153
Foto 07: Samba de Roda	155
Foto 08: Lindroamor Axé	155
Foto 09: Exposição – Indumentária do grupo folclórico Nego Fugido	155
Foto 10: Exposição sobre Cultura Popular	155
Foto 11: Mostra de filme infantil	156
Foto 12: Mostra de documentário sobre História da Bahia	156
Foto 13: Varal Cultural	157
Foto 14: Varal Cultural	157

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01: Faixa Etária	100
Gráfico 02: Grau de Instrução	101
Gráfico 03: Avaliação da Exposição A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção	102
Gráfico 04: Avaliação dos Módulos Temáticos	104
Gráfico 05: Justificativa pela escolha dos módulos temáticos	106
Gráfico 06: Elementos Museográficos	109
Gráfico 07: Guia de Visitante	114
Gráfico 08: O que poderia ser melhorado na exposição?	116
Gráfico 09: Outros comentários: Dê sua opinião.	118

RESUMO

Este trabalho apresenta os principais resultados de um estudo de caso realizado no Museu Abelardo Rodrigues (MAR), tendo como objeto de análise a Coleção Abelardo Rodrigues e as exposições anterior e a atual – “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” – abertas ao público em 1981 e 2006, respectivamente, sendo estruturadas com base nos princípios da Nova Museologia. A realização desse estudo de caso reflete sobre o processo de desenvolvimento da função socioeducativa da instituição museológica e faz a contextualização da evolução histórica da comunicação, do diálogo e da educação ocorrida entre os museus e a comunidade. Para isso a análise perpassa a trajetória da criação e manutenção dos museus, por muitos séculos em benefício da elite dominante; aborda os aspectos históricos, políticos e culturais que impulsionaram o surgimento do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom, seus princípios e repercussão; discorre sucintamente sobre diversas experiências educacionais que se desenvolveram no Brasil e na Bahia e que contribuíram, através de atividades extracurriculares, com a educação formal; examina as ações de democratização, participação e comunicabilidade propiciadas pelos espaços museológicos nacionais e estaduais e, em especial, o MAR, às classes sociais desfavorecidas, cultural e economicamente; e discute as políticas governamentais e públicas da área museal no país. A pesquisa, que resultou neste trabalho, está embasada no método dialético, o que melhor se adéqua ao estudo dos conflitos e contradições vivenciados entre a Museologia tradicional e a Nova Museologia, por possibilitar a análise e compreensão dos problemas sociais experimentados. Adota a contribuição de Pierre Bourdieu, por discorrer sobre a interferência direta dos “capitais”, na percepção de acervos expostos em museus; e a de Pedro Demo, que defende a educação na formação de um cidadão autônomo. Utiliza pesquisa bibliográfica e documental, questionário, entrevista e observação dos visitantes. Este trabalho é inovador por sistematizar e analisar a educação não formal praticada nos museus brasileiros, baianos e, em especial, no MAR, e traçar a evolução dialógica dos espaços museais e comunidade, visando a proporcionar sua deselitização e popularização, baseada nos princípios participativos e democráticos, por meio de uma museografia acessível, também, ao grande público.

Palavras-chave: ações educativas no museu, direito ao patrimônio, Nova Museologia.

RESUMEN

Este documento presenta los principales resultados de un estudio de caso llevado a cabo en el Museo Abelardo Rodrigues - MAR, con el objeto de análisis de la Colección Abelardo Rodrigues y las exposiciones actuales y anteriores - El "Tribunal celestes: 25 años de arte y devoción - para abrir público en 1981 y 2006, respectivamente, que se estructuran sobre la base de la Nueva Museología. La realización de este estudio de caso se reflexiona sobre el proceso de desarrollo de la función socio-educativa de la institución museística, y el contexto histórico de la comunicación, el diálogo y la educación que tuvo lugar entre los museos y la comunidad. El análisis de este impregna la historia de la creación y el mantenimiento de los museos, durante muchos siglos para el beneficio de la elite gobernante, examina el contexto histórico, político y cultural que impulsó el surgimiento del Movimiento Internacional por una Nueva Museología - MINOM, sus principios y efecto; se analizan brevemente diversas experiencias educativas que se han desarrollado en Brasil y en Bahia, y que contribuyó, a través de actividades extracurriculares, con la educación formal, se examina la actuación de la democratización, la participación y la objetividad que ofrece el estado nacional y exposición de museo, y, en particular, el mar, las clases sociales desfavorecidas, cultural y económicamente, y analiza las políticas gubernamentales y espacio público del museo en el país. La investigación, que se tradujo en este trabajo se basa en el método dialéctico, que mejor se adapte a el estudio de los conflictos y contradicciones entre los experimentados y Museología Nueva Museología, permitiendo el análisis y la comprensión de los problemas sociales experimentados. Comprende la contribución de Pierre Bourdieu para analizar la injerencia directa de la "capital" en la percepción de las colecciones exhibidas en museos, y Peter Demo sostiene que la educación en la formación de un nacional autónomo. Utiliza la literatura y la documentación, cuestionario, entrevista y observación de los visitantes. Este trabajo es innovador por la sistematización y el análisis de la educación no formal se practica en los museos Brasil, Bahia, y, en particular, y en el MAR, y traza el desarrollo de espacios de diálogo museais y la comunidad, proporcionar a la popularización de la deselitização y, sobre la base de los principios participativo, democrático, accesible también a través de los museos al público en general.

Palabras clave: Acciones en el museo de la educación, derecho a la propiedad, Nueva Museología.

INTRODUÇÃO

Por muitos séculos, os museus deram acesso às classes sociais hegemônicas e legitimaram os valores por elas cultivados. Por isso, aprimorar a atuação educativa praticada pelos espaços museais tem-se constituído uma preocupação constante por parte dos profissionais de museus, em busca de sua renovação, no sentido de tornar os importantes espaços culturais inclusivos e de atendimento ao conjunto da sociedade. As problemáticas diversas, vivenciadas na área museológica, foram debatidas em encontros museológicos, realizados nas Américas Latina e do Norte¹, com o objetivo de discutir problemas comuns e estabelecer novas diretrizes propiciadoras da inclusão das classes sociais menos favorecidas nesses espaços culturais. As discussões apresentadas geraram documentos que indicaram caminhos para atuação no campo museal.

No nível mundial, a consolidação dessa concepção museológica ocorreu em 1985, em Lisboa, Portugal, durante o II Encontro Internacional – Nova Museologia/Museus Locais. Assim, Américas e Europa foram decisivas para criação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom)², que defende a implantação de uma nova concepção filosófica museológica³, através de uma museologia social. Esta valoriza o cotidiano do cidadão, seu saber-fazer, tem o indivíduo como elemento basilar das ações educacionais, por meio da interdisciplinaridade e da comunicação para estabelecer uma melhor interação entre o ambiente museal e a comunidade, em contraposição às práticas adotadas, até então, quando o acervo⁴ era sacralizado, ou seja, era o centro das atenções e principal razão para existência do museu.

¹ Um desses encontros ocorreu no Brasil, no Rio de Janeiro, em 1958, com a realização do Seminário Regional da Unesco, organizado pelo Conselho Internacional de Museus – Icom, intitulado “A Função Educativa dos Museus”. Em seguida, no Chile, em Santiago, em 1972, outro importante encontro foi realizado, cujo documento aprovado ficou denominado Declaração da Mesa-redonda de Santiago; prossegue no Canadá, em Quebec, 1984, com o “I Atelier Internacional da Nova Museologia”; no México, com a Reunião de Oaxtepec, também em 1984, dentre muitos outros. Todos estes encontros discutiram problemas de gestão e atuação dos espaços museológicos, porém tiveram como eixo central dos debates o desenvolvimento da função educativa dos museus, a diversificação de instrumentos pedagógicos, visando a facilitar o processo dialógico, ou seja, a ação e interação dos museus com a comunidade.

² O Minom, apesar da denominação “movimento”, é uma organização, que se encontra associada ao Conselho Internacional de Museus (Icom).

³ Nesse contexto, refere-se à forma de se trabalhar os museus que adotaram essa nova concepção filosófica, desde a sua missão e objetivos até o modelo adotado para interagir com seu visitante.

⁴ Peças que compõem as coleções de um museu, centro ou instituição cultural.

A partir de então é comum a alusão à dualidade “velha” e “nova” museologia, referindo-se, respectivamente, à Museologia tradicional e às novas formas de se trabalhar o patrimônio cultural, introduzidas pelo Minom. Entretanto, vale registrar que não há uma dicotomia, entre ambas. Essas duas terminologias referem-se à evolução do processo do fazer museológico.

Assim, surge, por iniciativa de profissionais da área, uma nova maneira, nem sempre oficializada pelos poderes públicos, de atuar com o patrimônio cultural, tangível e intangível. Essa atuação denominada de museologia social, participativa, comunitária, museu integral, de vizinhança, ecomuseologia, é mais facilmente propiciada através dos ecomuseus⁵ e dos museus comunitários⁶ – que são montados para e com a comunidade. Provoca, ainda, a adaptação dos museus tradicionais ou clássicos através de atitudes mais democráticas e participativas para com a comunidade nas quais se encontram inseridos. Essa modalidade clássica de espaço museal busca transformar-se, através da implantação de mecanismos de acessibilidade comunicacional e disseminação do patrimônio cultural, que são viabilizados com a utilização de recursos que facilitem a compreensão do acervo exposto. Procura, ainda, contemplar outros tipos de patrimônios que são, também, impregnados de história, do saber e do fazer de uma comunidade, de uma região, tais como objetos manufaturados, dentre outros, além dos que já são tradicionalmente musealizados e representativos das classes dominantes.

Os museus comunitários e ecomuseus tratam de novos conceitos, tais como território⁷, patrimônio⁸ e comunidade participativa, em vez de edifícios, coleções e público determinado, praticados pelos museus tradicionais e clássicos. Esses novos conceitos – território, patrimônio e comunidade participativa – são defendidos pelos ecomuseus e museus comunitários, uma vez que, desde a própria concepção, planejamento, organização, criação e montagem, contam com o engajamento e ações diretas da comunidade, com sua participação ativa e criativa. Nesse

⁵ Representados através dos exemplos concretos do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, em 1995; do Ecomuseu do Cerrado, em Goiás, em 1998, dentre outros.

⁶ Representado pelo Museu Didático Comunitário de Itapoan, na Bahia, em 1994, implantado no Colégio Estadual Lomanto Junior pela então doutoranda Prof. Maria Célia Teixeira Moura Santos, atualmente desativado ao público.

⁷ “É a construção da base material sobre a qual a sociedade produz sua própria história”, na definição de Milton Santos (2001).

⁸ “Os bens de natureza material e imaterial, tombados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos da sociedade brasileira, nos quais se incluem os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, arqueológico, paleontológico e científico”. Constituição Brasileira, 1988.

processo de musealização do ambiente, o cidadão, residente local ou trabalhador do espaço museal, é também, ator cultural, social e econômico, bem como produtor e consumidor do patrimônio cultural musealizado. Essa atuação é diferenciada, de acordo com a disponibilidade de tempo e das aptidões pessoais apresentadas pelos membros envolvidos⁹.

Além dos encontros já referidos, em 1992 ocorreu outro seminário de alta relevância, em Caracas, na Venezuela, intitulado “A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios”, visando a reafirmar os propósitos das reuniões e encontros anteriores. Esse encontro avança em direção à comunicação, como função museológica primordial, como elemento principal da exposição, para complementar e viabilizar a ação educativa e proporcionar uma maior interação dialógica entre o homem e as coleções expostas. Passa-se a vislumbrar novas formas de comunicação, não apenas a textual, mas outras, sensoriais, que atinjam os demais órgãos dos sentidos humanos e que auxiliem ou proporcionem entendimento e educação através do acervo exposto.

Com a adoção dos princípios do Minom, a educação não formal¹⁰ torna-se o foco central, não apenas nos ecomuseus e museus comunitários, mas, também, nas instituições museológicas tradicionais, exercidas por equipes interdisciplinares no próprio museu, em escolas, praças e outros, buscando proporcionar, por meio da comunicação, que o acervo pode propiciar o aprendizado e a interação com a comunidade. Assim, a instituição museal passou a dirigir sua atenção e objetivos para o desempenho mais amplo da sua função social, buscando o desenvolvimento integral do homem, por meio dos processos educativos. Hoje, muitos museus tradicionais ou clássicos, que não foram montados com o auxílio da comunidade, são incentivados a servi-la. Assim, disponibilizam uma série de atividades educativas e culturais, tais como visitas monitoradas em exposições de longa duração e temporárias, palestras, oficinas, cursos, concursos, exibições de vídeos, dentre outras atividades. Diversas expressões artísticas,

⁹ Essa ação participativa teve como propósito assegurar a contribuição do cidadão, em um papel ativo na produção do patrimônio, montagem, implantação, gestão e dinamização do museu; na definição e realização das programações, o que ocorreu em algumas experiências no mundo e no Brasil, nas novas tipologias de museus e, a princípio, de forma tímida nos museus tradicionais. Inicialmente, não houve consenso nessa nova forma de atuação entre os profissionais dos espaços museais, onde as mudanças decorrentes foram bastante conflitantes e inovadoras para os tradicionais.

¹⁰ Educação não formal aqui entendida como proposta educativa, planejada, organizada e realizada, porém não instituída pelos sistemas oficiais federal, estadual e municipal de educação, “nem desenvolvida apenas no espaço restrito da unidade escolar” (PALMEIRA, 1975).

tais como, música, dança, teatro e poesia são realizadas nos espaços edificados, praças ou ruas, com vista a facilitar interação com o acervo exposto. Enfim, dentro e fora das instituições museais, busca-se estabelecer um processo dialógico entre o museu tradicional e a comunidade na qual se encontra inserido, voltado para o atendimento do homem contemporâneo, na compreensão de que é importante que os museus ofereçam uma programação diversificada de entretenimento e lazer, que complementem os temas e assuntos tratados no acervo exposto. Essas atividades visam a facilitar a comunicação com o grande público.

É nesse contexto histórico de transição do *modus operandi* dos museus, pautado nos princípios do Minom, que surge a motivação pelo estudo da função social do Museu Abelardo Rodrigues (MAR), por ser um ambiente museológico tradicional; estar instalado no andar nobre do Solar Ferrão, exemplo da arquitetura civil do século XVII; e ser composto por uma coleção de 808 peças, de arte sacra cristã, eruditas e populares, produzidas entre os séculos XVII e XX. Nelas destacam-se imagens em estilo barroco nordestino e brasileiro, confeccionadas em madeira de lei, com entalhamento¹¹ e moldagem¹² esmerados, de requintada fatura e elementos decorativos com abundância de ouro, dentre outros materiais preciosos. A coleção e o prédio, onde o MAR se encontra instalado, são representativos de uma classe dominante e retratam seu gosto e poder. Justamente por esses fatores, o interesse central foi o de pesquisar como ocorreram a dialogicidade e a educação entre esse espaço tradicional e a comunidade, no período de 2003 a 2007. Outro aspecto que motivou o estudo desse museu foi que, nesse período, assumimos a gestão da Diretoria de Museus – Dimus¹³, que administra oito museus e uma galeria de arte, dentre eles o Museu Abelardo Rodrigues. Por estarmos nessa condição de gestora, tivemos maior acesso a documentos, informações e ao ambiente museal, para estudo, observação e pesquisa.

A história da Coleção Abelardo Rodrigues teve início em Recife, em princípios do século XX, quando, por mais de quarenta anos, o advogado e colecionador Abelardo Rodrigues criou esse patrimônio, que retrata a religiosidade do povo brasileiro e registra o trabalho do santeiro erudito e popular, através de características bastante peculiares. Em 1981, dez anos após sua morte e finalizada uma questão judicial, travada entre os governos da Bahia e de Pernambuco, pela posse

¹¹ Entalhe, incisão e cortes na madeira, marfim e pedra.

¹² Modelagem em barro.

¹³ Unidade do Ipac, órgão da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

da referida coleção, esta se transformou em um museu baiano – o MAR – de fato e de direito, composto por um patrimônio material e imaterial de inestimável valor artístico, histórico, religioso, cultural e financeiro.

Este trabalho tem como *objetivo geral* analisar as principais práticas museológicas e, dentre elas, as ações educativas, pautadas no Minom, realizadas no Museu Abelardo Rodrigues, no período de 2003 a 2007. Para tanto, estabeleceu como *objetivos específicos*: identificar os contextos sociais, políticos e culturais que impulsionaram a implantação da Nova Museologia; elucidar a influência dos princípios da Nova Museologia nos museus tradicionais, ecomuseus e museus comunitários, de níveis nacional e local; estudar a evolução das práticas socioeducativas e culturais que incidiram na interação entre museus e comunidade e, de forma mais detalhada, no MAR; analisar a contribuição das políticas públicas brasileiras, de níveis federal e estadual, no fomento aos museus, públicos e particulares; identificar e analisar as formas de comunicação utilizadas na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” e seus principais resultados; analisar como se deu a interação do Museu Abelardo Rodrigues com a comunidade que o visitou, durante essa exposição, em 2007.

Este é um trabalho inovador por analisar a educação não formal praticada pelos museus, na contemporaneidade, e traçar uma evolução dialógica entre esses espaços museais e a comunidade na qual se encontram inseridos. Nele, o foco é o desempenho dos museus tradicionais frente aos princípios estabelecidos pela Nova Museologia e a aplicação das políticas governamentais e públicas internacionais, nacionais e estaduais. Complementa a análise um estudo sobre o MAR – embasado pela reflexão sobre a atuação desse museu tradicional e dos resultados, em seu espaço, do desenvolvimento de ações educativas e culturais, em consonância com as orientações da Nova Museologia –, que descreve a aplicabilidade, na prática, desses princípios, avaliando os resultados obtidos nessa instituição e propondo eventuais ajustes.

Apresenta como *questões norteadoras*: o Museu Abelardo Rodrigues tem atuado para cumprir os objetivos de exercer a sua função social, de acordo com a concepção museológica defendida pela Nova Museologia? Isto é, como as atividades educativas não formais e culturais, desenvolvidas neste museu, têm sido desempenhadas? Que interações dialógicas e de democratização do

conhecimento ocorreram entre museu e comunidade, no contexto das práticas adotadas pelo MAR, na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”?

Este trabalho está dividido em sete capítulos. No primeiro, são tratados a abordagem e procedimentos metodológicos utilizados para atingir os objetivos propostos. Nele, são contextualizados os métodos adotados para a condução dessa pesquisa. A opção pelo método dialético, direcionado para o dialético histórico-estrutural, é feita por propiciar a análise dos conflitos e contradições surgidos e vivenciados no campo museal, a partir da compreensão da estrutura e fazer museológicos, antes e depois da Nova Museologia.

No segundo capítulo, são enfatizados os aspectos teóricos da investigação, através das obras de Pierre Bourdieu e Pedro Demo. A contribuição de Bourdieu permitiu refletir sobre o quanto os “capitais social, econômico, cultural, artístico, simbólico, lingüístico e escolar”, ou seja, as desigualdades sociais, econômicas e culturais interferem no ensino-aprendizagem e, conseqüentemente, na profissionalização e inserção social, gerando resultados positivos ou negativos, a depender da classe social do educando. Esses resultados, segundo o autor, interferem, diretamente, na percepção dos objetos expostos nos museus. É esta situação que os profissionais dos ambientes museológicos tentam reverter, com a Nova Museologia. A reflexão teórica que Bourdieu nos possibilitou fazer é complementada, nesta investigação, com a contribuição de Pedro Demo, que alerta para a importância da educação pautada não na aprendizagem, mas no “aprender a aprender”, de onde resulta, para o autor, a formação de um cidadão atuante, crítico e participativo, e que funciona como instrumento para a autonomia do indivíduo e seu desenvolvimento social.

No terceiro capítulo é analisada, historicamente, a evolução do processo dialógico e educativo entre os museus e comunidade, contextualizada com exemplos de espaços e ações museológicas no âmbito mundial e nacional. Dessa forma foram enfocados os fatores econômicos, sociais e culturais que impulsionaram o surgimento do Minom e determinaram seus princípios, com os quais os ambientes museais passam a trabalhar.

É analisada, no quarto capítulo, a função social dos museus brasileiros, exemplificada, através das ações educativas realizadas no período de 1999 a 2007, bem como, os resultados decorrentes das mesmas. Essas atividades estão descritas no Apêndice A deste trabalho. Paralelamente, é registrada a atuação das políticas públicas, enquanto instrumento impulsionador da preservação, disseminação e fruição do patrimônio cultural e da educação do cidadão. A análise realizada está pautada na apresentação de uma síntese das políticas federais, nas ações museológicas ocorridas no período do Brasil Império e no governo de Getúlio Vargas, através do desenvolvimento de ações preservacionistas e educativas. Finalizando esse capítulo, é analisada a atuação da Política Nacional de Museus, instituída em 2003 e que, em nossa opinião, é a mais forte e ampla atuação de fomento museal no Brasil, até o presente momento.

O quinto capítulo é dedicado ao estudo de caso. Nele, inicialmente, são apresentados aspectos pessoais do colecionador Abelardo Rodrigues; é caracterizado o acervo que compõe sua coleção, que ele costumava chamar de “Corte Celestial”, bem como, é registrada a sua luta em defesa do patrimônio brasileiro, em especial o nordestino, e traçada a trajetória percorrida pela coleção de arte sacra cristã, em Pernambuco e na Bahia. Em seqüência, o item 5.1 retrata a fundação do Museu Abelardo Rodrigues, em Salvador, com o relato histórico do prédio em que se encontra instalado e caracteriza sua primeira exposição de longa duração, que permaneceu aberta ao público, durante o período de novembro de 1981 a julho de 2006. Foram enfocadas as ações museográficas e de conservação da exposição e do acervo, nos quase 25 anos de funcionamento do MAR na Bahia, com ênfase no desenvolvimento da sua função social, no período de 2003 a 2007, destacando que se encontram, nesse capítulo, as ações educativas que são exclusivas ou iniciadas no MAR. As demais atividades que foram e são desenvolvidas pelo MAR, mas, também, por outros museus, estão descritas no Apêndice B. O item 5.2 trata da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, aberta ao público em dezembro de 2006, analisando sua concepção em uma museografia pautada em elementos expositivos contemporâneos, que buscam estabelecer uma interação dialógica entre o MAR e seu público, de forma mais intensa, através dos sentidos humanos. Essa análise é embasada com opiniões de especialistas museólogas entrevistadas. O subitem 5.2.1 detalha a montagem dessa exposição, em módulos temáticos.

No sexto capítulo, é apresentada uma análise dos resultados obtidos, por meio dos instrumentos de coleta de dados, tais como questionários, entrevistas e observações, que avaliaram diversos elementos que compõem a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”.

No sétimo e último capítulo, são apresentadas as considerações finais e recomendações, com o intuito de contribuir para o desempenho do fazer museológico, em espaços públicos e particulares, das diversas tipologias, e para o desenvolvimento da função social dos museus.

1 ABORDAGEM METODOLÓGICA E PROCEDIMENTOS

O processo evolutivo da ação dialógica e educativa do museu, no Brasil e no mundo, foi acentuado, de forma significativamente positiva, na segunda metade do século XX, com a realização de diversos encontros museológicos, organizados pelo Icom/Unesco e o surgimento do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom. Estes, como visto, constituíram um marco histórico na indicação de uma concepção museológica inovadora, por recomendar uma nova proposta para se trabalhar o campo museal, ou seja, uma modalidade mais democrática e participativa de atuação dos espaços museológicos junto à comunidade, o que desencadeou uma série de atitudes por parte dos profissionais da área, que vêm resultando na mudança para uma museologia ativa. Essa mudança gerou conflitos e contradições, que foram vivenciados durante transformações históricas, pelo campo museal, entre a museologia tradicional, clássica, e a Nova Museologia.

Diante das especificidades do cenário museológico, vistas na Introdução, a opção foi pelo método dialético histórico-estrutural, mais adequado para análise e compreensão do Minom, do que o gerou, de suas implicações e repercussões e da aplicabilidade dos seus principais princípios, especialmente nos museus tradicionais, universo de estudo selecionado¹⁴. Essa opção é determinada por se considerar como metodologia adequada:

aquela que, sem deixar de ser lógica, demonstra sensibilidade pela face social dos problemas. [...] No contexto das ciências sociais não é a metodologia

¹⁴ No método dialético, não há uma unidade de pensamento justamente por ser dialético. Ele é defendido em várias vertentes: dialética da sucessão (segundo a qual tudo está em movimento, em constante mudança, amparada pelos filósofos jônicos, sendo Heráclito seu principal expoente), da coexistência (contradiz, nega a de sucessão, por Aristóteles), histórico-idealista (junção da de sucessão e de coexistência, defendida por Hegel) e a materialista, defendida por Marx e Engels (LAKATOS; MARCONI, 2001, p. 82) e, mesmo dentro do marxismo, não há convergência para um determinado ponto de vista, acerca dessa corrente, por ser pautada “na visão dialética da realidade” (DEMO, 1987, p. 86), que é ancorada em uma sociedade mutável, contraditória, conflituosa, formada pelo indivíduo social. Assim, algumas dialéticas – obviamente nem todas aceitam – encaram a contradição como principal pressuposto. “Toda a formação social é suficientemente contraditória para ser historicamente superável [...] entendendo por formação social a realidade que se forma processualmente na história, seja ela mais ou menos organizada ou institucionalizada, macro ou microsociológica. Por uma tendência histórica, a dialética está habituada a contemplar fenômenos de maior porte, mas é claro que se aplica igualmente aos de porte menor. Na realidade histórica não há somente mudança; há também elementos que sobrevivem às fases históricas, aos quais damos o nome, em geral, de estrutura. Em todo o caso a dialética privilegia o fenômeno da transição histórica, que significa a superação de uma fase pela outra, predominando na outra mais o novo do que as repetições possíveis da fase anterior” (DEMO, 1987, p. 86).

predominante. Ela tem alguma predominância em países do Terceiro Mundo, por razões sociais, a saber, por prestar-se melhor a compreender suas contradições e alicerçar o desejo de mudança histórica. [...] A dialética está ligada ao fenômeno da *contradição* ou, em outros termos, do *conflito*. Aceita que predomina na realidade o conflito sobre harmonias e consensos. E mais: acha que as contradições não precisam provir de fora, exogenamente, mas de dentro, como característica endógena (DEMO, 1987, p. 85 e 86).

Na dialética marxista, o próprio Marx modifica seu posicionamento, com o passar dos anos, diante de suas experiências. Quando jovem, defendia um argumento bastante radical. Acreditava que a dialética era um “método de captação específico de um tipo de história” e que a superação dessa história mudaria todo o processo histórico, de tal forma, que, na nova história, a antiga seria vista apenas como passado, algo superado (DEMO, 2007, p. 104). O Marx mais amadurecido defende que a história gera uma nova história, mas sem negar a historicidade da anterior, que continua presente na nova. Ou seja, percebe a necessidade da permanência de alguns elementos que façam a história antiga ser reconhecida nessa nova história e que a anterior dê embasamento ao surgimento da nova. Segundo Marx (1978):

Uma formação social nunca perece antes que estejam desenvolvidas todas as forças produtivas para as quais ela é suficientemente desenvolvida, e novas relações de produção mais adiantadas jamais tomarão o lugar, antes que suas condições materiais de existência tenham sido geradas no seio mesmo da velha sociedade. É por isso que a humanidade só se propõe a tarefas que pode resolver, pois, se se considerar mais atentamente, se chegará à conclusão de que a própria tarefa só aparece onde as condições materiais de sua solução já existem, ou, pelo ao menos, são captadas no processo de seu devir (MARX, 1978, p. 130).

Essa colocação ilustra, também, o movimento dialético vivenciado na Museologia tradicional, quando sua concepção filosófica, cultuada durante séculos, começa a ser suplantada por uma Nova Museologia, que estabelece novos princípios metodológicos para se trabalhar com o patrimônio cultural. No entanto, além de a “velha” Museologia fornecer o embasamento necessário ao surgimento da Nova Museologia, permanecem nesta diversos elementos da tradicional.

Os conflitos e contradições, que marcam a história da área museológica, surgiram endogenamente na Museologia, em decorrência das inquietações experimentadas no campo

museal, com a oficialização do Minom. “A dialética acredita que a contradição mora dentro da realidade. Não é defeito. É marca registrada. É isso que faz um constante vir-a-ser, um processo interminável, criativo e irrequieto. Ou seja, que a faz histórica” (DEMO, 1987, p. 87).

Conforme vivenciado no campo museal, as contradições vivenciadas com o surgimento do Minom findaram por provocar o fenômeno da superação de uma fase pela outra, predominando na outra mais o novo do que as repetições possíveis da fase anterior. Nesse processo de tese e antítese, foi encontrada finalmente uma síntese que representa uma nova tese¹⁵, onde mesmo os museus tradicionais atuam de acordo com a Nova Museologia, como será visto mais adiante.

Quanto aos *procedimentos metodológicos*, foi utilizada a análise histórica, visto que é considerado imprescindível contextualizar a trajetória e evolução histórica da criação e manutenção dos museus no âmbito mundial, nacional e local, e, mais especificamente, do Museu Abelardo Rodrigues, visando a atingir os objetivos traçados.

A aplicação do método referido direciona a uma pesquisa analítico-descritiva e exploratória. A primeira, por possibilitar contextualizar a evolução histórica do processo educativo dos museus; os elementos sociopolíticos e culturais do surgimento do Minom; e a função social das diversas tipologias de museus, inclusive o tradicional, categoria em que se enquadra o MAR. Na dimensão exploratória, pela análise da observação do visitante, por haver uma grande familiaridade dos observadores¹⁶ com a ambientação do museu estudado. Foi exploratória por permitir utilizar questionários e entrevistas como instrumentos de coleta de dados.

Foi utilizada, ainda, a revisão de literatura na *pesquisa bibliográfica*, buscando fontes secundárias, tais como teses, jornais e livros para embasamento dos aspectos teóricos da investigação; foi feita também a contextualização do surgimento, objetivos e princípios do Minom; a evolução do processo educativo nos museus, com aprofundamento no tradicional, por

¹⁵ “Tese significa qualquer formação social, vigente na história. Dizemos que toda tese elabora sua antítese, porque possui endogenamente suas formas de contradição histórica. Nesse sentido, antítese significa a convivência, dentro da tese, de componentes conflituosos e que são ao mesmo tempo a face da dinâmica histórica. A realidade é histórica porque é antitética. A dinâmica histórica nutre-se dos conflitos que nela se geram e acabam explodindo, ocasionando sua superação” (DEMO, 1987, p. 87).

¹⁶ Através de dois museólogos que trabalham no museu estudado.

ser a tipologia de museu, que o estudo de caso deste trabalho contempla, bem como se realizou a análise da museografia¹⁷ desse museu. Recorreu-se, ainda, à *pesquisa documental*, através de fontes primárias referentes ao advogado pernambucano Abelardo Rodrigues e sua coleção.

Quanto à natureza da abordagem metodológica, a opção foi pela quanti-qualitativa, com maior ênfase para a qualitativa, por ser possível o estabelecimento de uma relação direta com os espaços expositivos e internos do museu estudado. A atração, nessa abordagem, a possibilidade de fazer uma descrição detalhada de aspectos relevantes, tais como a interação com o público visitante; o desempenho da programação desenvolvida e, em especial, a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, por ela permitir uma análise, com maior destaque, dos seus processos comunicativos, dialógicos e educativos.

A abordagem quantitativa possibilita a apropriação de indicadores preliminares, precisos e concretos. Estes foram fornecidos através do pré-teste e posterior aplicação de um questionário que analisou e diagnosticou a eficácia das técnicas museológicas de exposição, comunicação e educação adotadas na interação dialógica entre esse espaço museal e a comunidade. Foram envolvidos, para respondê-lo, públicos aleatórios, visitantes do Museu Abelardo Rodrigues, pertencentes a várias faixas etárias, com diferentes graus de instrução escolar, profissão, níveis sociais, culturais e econômicos, residentes locais e turistas nacionais e estrangeiros.

Foram identificados e analisados os princípios do Minom, embasadores na análise empírica realizada na última etapa. São eles: a consideração do indivíduo como elemento basilar das ações educativas dos museus; a valorização do cotidiano do cidadão; a acessibilidade comunicacional que perpassa a concepção expográfica do acervo e a musealização dos espaços; e a dessacralização do ambiente museal, utilizando espaços dentro e fora do museu para realização das atividades educativas.

As políticas públicas e governamentais, internacionais, federais e estaduais, na área museológica, nesse período, foram importantes instrumentos analíticos. Essa etapa foi realizada à luz do critério da hierarquização das leis e suas relações com o meio museal. No nível internacional, foi

¹⁷ Concepção técnica utilizada na montagem de exposição. Forma metodológica da mostra de acervo.

feita uma análise das políticas existentes, pautadas nas ações da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), através do Conselho Internacional de Museus (Icom), para a área museológica. Estas foram determinantes para o surgimento do Minom e estabelecimento da sua filosofia. As políticas governamentais ou públicas, federais e estaduais, funcionam como aparatos legais de preservação e disseminação do patrimônio cultural, tangível e intangível, assim como indicam procedimentos necessários para aquisição, incentivo e patrocínio, direta ou indiretamente, razão pela qual foram, também, examinadas.

Finalmente, na fase de levantamento empírico, selecionamos um estudo de caso no Museu Abelardo Rodrigues, Salvador, Bahia, administrado pela esfera estadual¹⁸, onde foram identificadas e estudadas experiências educativas concretas, congruentes aos princípios da Nova Museologia, já mencionados. Os instrumentos de pesquisa utilizados visaram a diagnosticar como ocorreram as ações dialógicas, relacionadas aos referidos princípios, enfatizando as inter-relações entre a sociedade e a instituição museológica estudada. Este museu foi selecionado justamente por ser um espaço com acervo e prédio eruditos, que busca aplicar os princípios da Nova Museologia.

A opção pelo estudo de caso é por este possibilitar a utilização de diversos instrumentos de pesquisa, na coleta de dados, sobre o desenvolvimento da função social desse espaço museal, o que foi feito por meio da descrição e análise das ações educativas e culturais realizadas. De igual modo, foi estudada a concepção museográfica adotada na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, aberta ao público em 18 de dezembro de 2006, comemorativa ao Jubileu de Prata de instalação desse ambiente na Bahia. Outro fator que reforçou o emprego do estudo de caso foi a possibilidade, face à posição estratégica da pesquisadora nesse espaço, de utilização das várias evidências recomendadas, tais como os documentos, artefatos, entrevistas e observações (YIN, 2001, p. 27).

Na coleta de dados, a observação direta intensiva (LAKATOS; MARCONI, 2001, p. 190) ocorreu através do emprego de duas técnicas, a entrevista semi-estruturada e a observação. A

¹⁸ Através da Diretoria de Museus – Dimus, pertencente à estrutura do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC, órgão da Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, atualmente, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

entrevista, “uma das mais importantes fontes de informações para o estudo de caso”, foi aplicada no primeiro semestre de 2008. Teve como respondente-chave (YIN, 2001, p. 112) a diretora do Museu Abelardo Rodrigues, Maria das Graças Campos Lobo (Apêndice C), que revela suas próprias interpretações sobre a trajetória e atuação educativa e cultural desse museu, no período de 2003 a 2007, com enfoque baseado nos princípios do Minom, evidencia a importância do desenvolvimento da função social do MAR e avalia o processo comunicativo, os impactos e contribuições gerados pela concepção museográfica da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, aos seus visitantes. Assim, a diretora assumiu o “papel de informante e não de entrevistado” (YIN, 2001, p. 112).

Mais três entrevistadas (Apêndice C) colaboraram com a avaliação da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”. Uma foi Irma Vidal, cenógrafa, artista e especialista em iluminação cênica e responsável pela iluminação do acervo que compôs a exposição em questão. Essa entrevista, realizada em 2007, teve por objetivo coletar informações sobre a iluminação e cenografia da exposição, que ressaltou as características das peças expostas, desvinculando-as dos aspectos devocionais. A museóloga Suely Moraes Cerávolo e a museóloga Irene Soares Santino foram entrevistadas em 2008, com idêntico roteiro de perguntas, através do qual se levantam os diversos aspectos expositivos, a distribuição do acervo em módulos temáticos, vitrines, cores, iluminação, itinerário do visitante, sonorização e comunicação visual, produzindo-se, assim, a avaliação desses elementos como instrumentos comunicacionais entre o visitante e o objeto exposto.

A observação direta do público visitante ocorreu de forma aleatória e assistemática, optando-se pela observação espontânea e informal, sem a obrigatoriedade de realizar perguntas ao observado. Foi realizada nos ambientes expositivos atuais do Museu Abelardo Rodrigues, em 2007, e desenvolvida em equipe, formada por duas museólogas pesquisadoras, que anotaram as atitudes do visitante. Isso possibilitou a análise da interação entre o frequentador e a exposição, quando se verificou a reação daquele diante da mostra de acervo erudito em suportes expositivos contemporâneos. Durante essa etapa, as pesquisadoras tiveram um posicionamento não participativo, ou seja, observaram os visitantes sem interagir com eles, ainda que estivessem atentos às reações deles, a fim de serem rigorosas e fidedignas na observação dos fatos.

Entretanto, deve ser considerado que o estudo de caso não apresenta apenas aspectos positivos, conforme mencionados acima. Podem ocorrer, também, os negativos, capazes de interferir na qualidade do resultado da investigação, tais como: a) “falta de rigor na pesquisa de estudo de caso”, que pode conduzir a evidências equivocadas; b) pouca base para uma generalização científica; e c) longo tempo de estudo, que resulta em inúmeros documentos ilegíveis (YIN, 2001, p.137).

Para prevenção ou neutralização desses aspectos negativos, foram adotadas algumas providências. Em relação ao primeiro – “falta de rigor na pesquisa de estudo de caso” – a prevenção ocorreu com a dedicação ao estudo e análise dos documentos e artefatos, bem como, com a atenção aos procedimentos e respostas fornecidas nas entrevistas, para não haver confusão devido a evidências equivocadas, visando traduzir com fidedignidade as respostas recebidas e, percebidas, nas observações diretas dos visitantes. No controle do segundo aspecto negativo – pouca base para se fazer uma generalização científica para além dos questionários, entrevistas e observações, traçou-se um paralelo comparativo entre alguns aspectos das duas exposições de longa duração do Museu Abelardo Rodrigues, para análise do desempenho de sua função social, pautada nos princípios da Nova Museologia. O terceiro aspecto negativo, segundo Yin (2001), refere-se aos estudos de caso muito demorados, que produzem “documentos ilegíveis”. Tendo em vista que a Museologia é uma área do conhecimento eminentemente técnica, é forte a tendência para a produção de um documento ilegível para profissionais de outras áreas. Por isso, procuramos redigir o relatório decorrente desse estudo de caso, de forma clara e precisa, porém com o detalhamento necessário, com produção de textos em linguagem simplificada e de fácil entendimento.

1.1 O PRÉ-TESTE DO QUESTIONÁRIO

O questionário aplicado na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” foi composto por sete questões objetivas e três subjetivas. Destas, duas são para justificar as questões objetivas, ou seja, são complementares às respostas dadas em determinadas perguntas objetivas

anteriores e apenas uma é questão subjetiva, independente das demais perguntas. O questionário adquiriu essa formatação após a aplicação do pré-teste a público aleatório, composto por visitantes do MAR, nos meses de janeiro e fevereiro de 2007, quando ficou diagnosticado que esse instrumento de coleta de dados estava extenso para os visitantes que buscam o Pelourinho para o entretenimento e lazer. Por isso, apenas 28% dos questionários atingiram a totalidade das respostas. Após a análise dos dados, detectamos também que a linguagem técnica museológica, presente em algumas questões, tornou-as inacessíveis aos respondentes não museólogos, pela não familiaridade com os termos utilizados.

Assim, o questionário foi modificado (Apêndice D). Alguns itens foram suprimidos e outros, de subjetivos foram transformados em objetivos, visando ao recolhimento das informações necessárias e facilitando a ação dos respondentes, que foi composto por público diferenciado e aleatório. Vale ressaltar que os questionários do pré-teste e do teste definitivo foram aplicados no próprio Museu Abelardo Rodrigues.

Nesse instrumento de pesquisa sentiu-se a necessidade de informações gerais, tais como a identificação da faixa etária, por serem de fundamental importância para diagnosticar a compreensão e conceituação do museu pelo visitante, pela sua própria experiência de vida, que pode propiciar visões diferentes sobre um mesmo elemento; houve também necessidade de indicação do grau de instrução por, hipoteticamente, poder interferir na percepção que o visitante teve da exposição.

Em relação à exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, buscamos identificar a opinião do visitante, para diagnosticar o seu grau de aceitação, devido à concepção contemporânea¹⁹, adotada para expor peças confeccionadas em estilos nobres. Achamos necessário, ainda, identificar o que o visitante mais gostou, além das coleções expostas, para saber se os módulos que mais agradaram foram os mais inovadores, totalmente diferentes dos já vistos em museus até então, ou os que emocionam por ter uma identidade e/ou familiaridade com os respondentes.

¹⁹ Como o barroco em suportes modernos, alguns pintados em cores fortes, pouco usuais em museus que mostram esse tipo de acervo. Outros, em bases de aço, laminadas em cor preta, em espessuras bastante estreitas, para tornarem-se o mais imperceptível possível e não causar interferência na leitura dos objetos.

O questionamento sobre o que pode ser melhorado na exposição objetivou identificar as possíveis falhas na mostra, para indicação das correções cabíveis. Precisou-se avaliar os guias de visitantes, por serem, também, mediadores da comunicação da exposição e instrumentos facilitadores da educação que uma mostra pode proporcionar, principalmente, para interlocução com visitantes mais jovens. Por último, um espaço foi destinado no questionário a comentários, opiniões e sugestões.

2 ASPECTOS TEÓRICOS DA INVESTIGAÇÃO

O trabalho e obras de Pierre Bourdieu foram pautados no estudo do *habitus, campo e capital*. O primeiro deve ser entendido como comportamentos e preferências que retratam, através de disposições interiorizadas, de determinadas práticas, o produto das necessidades objetivas do homem na sociedade. O *habitus* é, ainda, um conjunto de vivências típicas que representam a posição e trajetória social de um indivíduo e condicionam o seu posicionamento espacial, em camadas sociais, que também pode ser descrito como uma composição de elementos que determinam os gostos por certas práticas e são característicos de uma classe ou grupos sociais. O *campo* representa um espaço simbólico, que valida e legitima as representações humanas. É formado por uma estrutura embasada pela ação, hierarquia de posições, instituições, tradições e história, em que o indivíduo é dotado de um conjunto de disposições, que o habilitam a enfrentar os desafios tanto na conservação quanto na transformação dessa estrutura. O *campo* está diretamente relacionado ao *habitus*, com o qual atua em reciprocidade. É este que dá sentido e valor ao campo. As internalizações de disposições – o *habitus* –, que diferenciam os espaços ocupados pelo indivíduo, são geradas pelos capitais acumulados, econômico, social, cultural, simbólico, dentre outros. Igualmente, os diversos tipos de capitais estão representados no *habitus* e no *campo* museológico. Esses capitais são propiciadores e embaixadores do fazer museológico e são retratados tanto nos espaços arquitetônicos expositivos e objetos mostrados quanto no direcionamento e articulação das ações educativas.

Durante séculos, a área museológica preservou e disseminou os *habitus, campo e capitais* da classe hegemônica. No caso brasileiro, os museus foram criados e mantidos pelo poder público, desde o Brasil Império, por meio de políticas governamentais e públicas. Assim, estava implícito que a exposição e preservação do patrimônio que compunham as coleções deveriam perpetuar a memória dessa classe dominante, dos seus atores, bem como de seu *habitus*, de seu *campo* e, especialmente, dos seus *capitais* econômico, social, cultural e simbólico. Dessa forma, o *habitus*, principalmente o predominante nas classes dominantes, está representado nas exposições, por meio dos objetos mostrados, que retratam seu modo de viver, saber e fazer, assim como no espaço arquitetônico que sedia o museu e nos suportes e linguagem expositivos. Ou seja, através

de peças que desvelam atitudes e comportamentos distintos, preferências e gostos refinados e requintados, que demonstram a posição e trajetória econômica, social, cultural e política desses indivíduos ou classes sociais.

Como, por muitos séculos, o campo museológico brasileiro esteve voltado à disseminação, validação e legitimação do *habitus* das classes hegemônicas, os espaços museológicos, assim como os objetos, eram eruditos e igualmente representativos delas. A partir da segunda metade do século XX, esse cenário começa a ser modificado, com o desenvolvimento do Minom, que introduz novos campos museológicos: os museus comunitários e os ecomuseus, como visto anteriormente²⁰.

A partir da Nova Museologia são contemplados o erudito e o popular, que desvelam o *habitus* e o *campo*, também, do grande público, na tentativa de deselitização dos espaços museais e buscando a popularização desses ambientes. Foi tratado, até então, de modo sintético, do *habitus* e *campo*, para contextualizar o cenário museológico, destacando, entretanto, que essa fundamentação teórica se debruçará, detalhadamente, sobre os capitais, especialmente o cultural, artístico e simbólico, que são os que mais influenciam na visita a museus e na compreensão do acervo exposto, especialmente nos espaços museais tradicionais.

A frequência a museus e o acesso aos demais equipamentos culturais estão diretamente relacionados aos capitais acumulados pelo indivíduo, principalmente, por meio familiar e escolar. Porém, nas classes desfavorecidas, a família pouco, ou em nenhum modo, contribui para a formação do capital cultural, e a escola nem sempre assume esse papel, uma vez que o ensino-aprendizagem reforça e legitima as desigualdades sociais, econômicas e culturais, o que favorece os alunos das classes dominantes. Em seus estudos, Bourdieu enfatiza o quanto os procedimentos educativos interferem, positiva ou negativamente – a depender da classe social à que pertence o educando –, na percepção das obras de arte expostas, em instituições museológicas. E incidem, igualmente, na aquisição do conhecimento, postura e comportamento adotados durante visita

²⁰ Entretanto, vale destacar que mesmo tendo um campo museológico mais democrático, nesses ambientes são encontrados elementos representativos da classe hegemônica, principalmente no patrimônio arquitetônico, já que os museus comunitários e ecomuseus, mesmo com acervos populares, possuem suas sedes, em sua imensa maioria, em prédios imponentes da região musealizada.

a museus, um dos principais equipamentos de elevação do capital cultural. São os educandos resultantes desse processo educativo excludente, com uma diversidade de deficiências cognitivas, objetivas e subjetivas, com baixos capitais econômico, cultural, lingüístico, simbólico e artístico, que Bourdieu analisa, enquanto freqüentador de museus²¹ e analista social.

A produção intelectual Bourdieu e Darbel subsidia fortemente este trabalho, particularmente quando ela contextualiza o modo como os visitantes de museus percebem a obra de arte, através de relatos feitos pelos visitantes pesquisados, pertencentes às diferentes classes sociais, bem como quando retrata os padrões culturais europeus, vigentes na época. Assim, ficou constatado, em suas pesquisas, que o acesso à cultura, seja ao concerto, museu ou ao teatro, está restrito às camadas hierarquicamente superiores, cujo grau de instrução é elevado. “... de todos os fatores, o nível de instrução é, de fato, o mais determinante” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 45). Essas camadas são detentoras de condutas e atitudes necessárias à visitação. Estão diretamente relacionadas à origem social elevada, aos alto e médio níveis de instrução dos membros da família, em que o acúmulo do capital cultural, capital artístico, e o consumo da arte, são estimulados, pelos familiares, inclusive com a aquisição de livros de arte e a realização de visitas a museus. Essas práticas estão diretamente relacionadas ao acúmulo do capital cultural, econômico e social e interferem na assimilação do objeto em exposição, do bem simbólico, na inter-relação entre emissor e receptor, entre exposição e visitante, respectivamente.

Os estudos de Bourdieu e Darbel comprovam que, quanto mais alto o grau de instrução do visitante, maior tempo é contabilizado na visitação, devido à interação estabelecida com as coleções, pelo conhecimento das obras expostas e de seus autores, pela familiaridade com o ambiente e pela decifração dos temas tratados e da linguagem utilizada. Conforme relatam:

²¹ Pesquisa relatada no livro *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e o seu público*, que foi publicado em 2003, no Brasil, 37 anos após sua edição original. Na apresentação que faz da edição brasileira, Afrânio Catani sustenta “que a problemática central explorada na pesquisa, desenvolvida em meados dos anos 60, permanece atual” (CATANI, in BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 8), o que, de fato, ocorre nos museus dos diversos continentes, especialmente no Brasil. O livro teve sua primeira edição em 1966, na França, intitulado *L'Amour de l'art: les musées d'art européens et leur public* e assinado por Pierre Bourdieu, em parceria com Alain Darbel, que contaram com a colaboração de Dominique Schnapper e de outros pesquisadores e auxiliares. A referida edição brasileira, que teve a tradução assinada por Guilherme João de Freitas Teixeira, baseou-se na edição revisada e ampliada, que saiu na França em 1969.

O tempo médio efetivamente dedicado à visita cresce regularmente com a instrução recebida, passando de vinte e dois minutos em relação aos visitantes das classes populares para trinta e cinco minutos utilizados pelos representantes das classes médias e quarenta e sete minutos relativamente aos visitantes das classes superiores (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 70).

Assim, esses teóricos constatarem que o tempo utilizado na visita denuncia o nível de escolaridade do freqüentador. Relatam também que alguns visitantes, detentores de instrução mediana, se esforçam na compreensão da obra de arte exposta, por ser um valor cultuado nas classes superiores e, assim, permanecem períodos superiores aos comumente utilizados por seus pares. Entretanto, infelizmente, a compreensão dos bens simbólicos, contidos em uma peça exposta, não depende apenas do tempo usado em sua observação, e sim, do embasamento proporcionado pelo capital cultural desse visitante.

Cada indivíduo possui uma capacidade definida e limitada de apreensão da “informação” proposta pela obra, capacidade que depende do seu conhecimento global (por sua vez, dependente de sua educação e de seu meio) em relação ao código genérico do tipo de mensagem considerado, seja na pintura em seu conjunto, seja a pintura de tal época, escola ou autor. Quando a mensagem excede as possibilidades de apreensão do espectador, este não apreende sua “intenção” e desinteressa-se do que lhe parece ser uma confusão sem o menor sentido, ou um jogo de manchas de cores sem qualquer utilidade (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 71).

Teoricamente, os museus estão abertos a todos. Na prática, porém, apenas uma parcela dos que os freqüentam consegue apreender o conteúdo exposto, o que, para os autores, deve-se ao fato de que as necessidades culturais imprescindíveis ao entendimento do acervo, à mostra, não foram despertadas, durante o processo educativo, ou seja, a criação da possibilidade real de apreensão do conhecimento através da arte. A satisfação da necessidade cultural impulsiona a criação do hábito de freqüência a museus, que é decorrente da prática e constância na visita. As coleções estão à disposição do público, mas a visita só ocorre se houver uma propensão para tal. É incomum surgir, quando a educação não propiciou essa necessidade cultural, já que as desigualdades reforçadas e legitimadas pela escola tendem a influenciar ou interferir, positiva ou negativamente, no aproveitamento da visita.

Seus estudos registram, ainda, que os visitantes de níveis sociais “menos favorecidos culturalmente” sinalizam que preferem realizar o percurso expositivo sozinhos, buscando

informações escritas, dispostas próximas às peças, sem auxílio de um guia, para que este não perceba sua ignorância nos assuntos contemplados na mostra. Essas classes sociais demonstraram a importância da escola como promotora da primeira visita aos museus, bem como, no ensino da cultura, que pode variar “segundo os métodos pedagógicos utilizados e os valores que, implícita ou explicitamente, regem a transmissão da cultura e, em particular, da educação artística” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 62). No que se refere às classes hegemônicas, os autores ressaltam que o acesso ao museu dá-se, também, pela escola, mas, principalmente, através da família. São, portanto, diversos aspectos, implícitos e explícitos, subjetivos e objetivos, geradores da motivação à visita aos museus.

A afirmação “que os museus abrigam tesouros artísticos que se encontram, ao mesmo tempo (e paradoxalmente), abertos a todos e interditados à maioria das pessoas” (CATANI, in BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 9), traduz o panorama museológico, para além da Europa. Parte considerável dos museus continuou, por muitos séculos, interdita à maioria da população, devido à concepção filosófica com que foram criados e mantidos e, aos valores da elite que disseminaram, por representarem a simbologia de bravura, poder e riqueza dos seus donos. Assim, era cultuado o valor monetário do patrimônio adquirido e o seu significado, em detrimento da transmissão do conhecimento, da educação e do saber que essas coleções permitiam desenvolver. Por isso o acesso a esses museus era restrito. Tinha ingresso apenas um seleto grupo de eleitos, considerados *experts* nos temas tratados nas coleções expostas, que sempre valorizavam as classes dominantes. Essa realidade, que permanece atual, seja em museus europeus, americanos ou brasileiros, é o que o Movimento Internacional para uma Nova Museologia²² - Minom e o Icom/Unesco pretendem transformar.

Entre os diversos tipos de capital e sua interferência no aprendizado durante o processo educativo, interessa a este estudo, especificamente, o capital cultural, artístico e simbólico, conforme já ressaltado. O capital cultural²³ é representado através do conhecimento adquirido, seja por meio da herança familiar, de livros, filmes, museus, teatro e viagens, demonstrado pelo

²² Concepção museológica que valoriza o cotidiano do cidadão e o tem como elemento central em suas ações educativas.

²³ O capital cultural é expressado em três formas: o Incorporado, composto pelo conhecimento adquirido que facilita a expressão em público; o Objetivo, através da posse de bens culturais, e o Institucionalizado, que é adquirido através de diplomas e certificados escolares.

saber, referências culturais, conhecimentos, domínio de línguas, dentre outros, cuja posse favorece mais facilmente ao aprendizado e êxito na escola. Ele é acumulado pelo capital econômico²⁴ e social²⁵, devido à disponibilidade financeira e da rede de relacionamentos. O capital artístico, como o próprio nome traduz, é a afinidade para as artes, à produção de obras. O simbólico corresponde a um conjunto de rituais ligados à honra e ao reconhecimento pessoal, resultantes da autoridade e do crédito. Esses capitais, presentes nos diferentes estágios do processo educativo, são apreendidos através da herança cultural da família, do nível de educação familiar, da atuação dos professores e da infra-estrutura escolar, dentre outros, e geram aspectos positivos ou negativos, a depender da classe social à qual pertence o educando.

Por nossa experiência trabalhando na área, podemos perceber que, também no Brasil, as desigualdades sociais, econômicas e culturais, apontadas por Bourdieu como responsáveis pela formação do alto ou baixo capital social, econômico, cultural, artístico, simbólico, lingüístico e escolar, geram resultados nocivos, dificultando e/ou obstaculizando o ensino-aprendizagem e o sucesso profissional e social dos estudantes menos favorecidos. Daí a importância de que os espaços museológicos busquem trabalhar com esses estudantes, através de diversas expressões artísticas, na tentativa de reversão desse quadro. Com esse objetivo são introduzidas atividades que mantêm interação com escolas das redes públicas e particulares de ensino, a fim de proporcionar a elevação do capital cultural desse alunado, por meio da realização de atividades extraclasse. Estas procuram adequar os temas tratados nas exposições aos conteúdos programáticos das matrizes curriculares escolares, como complementação à educação formal, utilizando o patrimônio cultural como recurso didático, de modo contextualizado com as expectativas do estudante, conforme será falado de forma mais detalhada mais adiante.

²⁴ O autor refere-se ainda ao capital social e ao capital econômico, todos eles imbricados e interdependentes na formação do cidadão. O capital econômico é formado pelo conjunto de bens e serviços que um cidadão possui ou a que pode ter acesso para usufruto.

²⁵ É o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento, ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns, mas também são unidos por ligações permanentes e úteis (BOURDIEU, 2007, p. 67). Um grupo que possui um mesmo capital social é perceptível pelas características comuns, tanto por pessoas que não o possuem como entre seus próprios pares, por suas relações com os espaços sociais, físicos e econômicos. Para que um indivíduo seja detentor do capital social, ele depende, primeiro, da formação do econômico, cultural e simbólico.

Essa metodologia museológica de disponibilizar o acervo como recurso didático à educação formal, pública, procura colaborar com a aprendizagem de alunos que tiveram acesso à escola, mas nem sempre tiveram um aprendizado efetivo, devido ao conteúdo e metodologia elitistas aplicados, ao despreparo e/ou insatisfação dos professores.

É esse indivíduo, com uma diversidade de deficiências no ensino-aprendizagem e nas suas aspirações subjetivas²⁶ e, de baixo capital econômico, social, cultural e escolar, que, durante muitos anos, não se viu representado no contexto escolar que, conjuntamente, os museus passaram a dirigir sua atenção, mesmo os tradicionais e compostos por acervos excludentes para esses indivíduos, por serem – igualmente à escola – voltados à disseminação da classe dominante. Por isso a necessidade de adoção da museografia dos acervos eruditos de forma simplificada, democrática e inclusiva, bem como da utilização de outros meios de comunicabilidade²⁷.

Um aspecto da investigação de Bourdieu, que está diretamente relacionado aos interesses deste nosso estudo, é a linguagem utilizada na escola pelo professor e nos museus por seus profissionais. Segundo ele, os professores são propensos à utilização dos métodos e técnicas aristocráticas. Da experiência museal, também os profissionais desse setor utilizaram e alguns ainda os utilizam, uma vez que tal procedimento confere prestígio social ao profissional e à instituição. Observe-se que:

A cultura de elite é tão próxima da cultura escolar que as crianças originárias de um meio pequeno-burguês [...] não podem adquirir, senão penosamente, o que é herdado pelos filhos das classes cultivadas: o estilo, o bom gosto, o talento, em síntese, essas atitudes e aptidões que só parecem naturais e naturalmente exigíveis dos membros da classe cultivada, porque constituem a “cultura” (no sentido empregado pelos etnólogos) dessa classe. Não recebendo de suas famílias nada que lhe possa servir em sua atitude escolar, a não ser uma espécie de boa vontade cultural vazia, os filhos das classes médias são forçados a tudo esperar e a tudo receber da escola, e sujeitos, ainda por cima, a ser repreendidos pela escola por suas condutas por demais “escolares” (BOURDIEU, 2007, p. 55).

²⁶ Pautadas nas aspirações para o futuro, nas aptidões, raciocínio lógico, oratória, nas preferências, representações, postura, gostos, comportamento, dentre outros.

²⁷ Recursos audiovisuais, cenográficos, iluminotécnicos, dentre outros.

Essa cultura aristocrática é reforçada na linguagem professoral e no museu. Neste, uma linguagem igualmente aristocrática foi, por muitos séculos, utilizada nas exposições temporárias e de longa duração. Isso reforçou o afastamento da população menos favorecida culturalmente, dos museus, por considerar o acervo exposto e a concepção museográfica de difícil acesso e excludentes, por estarem distantes da sua percepção e do seu cotidiano. Alguns profissionais de museus ainda acreditam que utilizar uma comunicação simplificada é descer o nível da instituição e optaram pela continuidade da erudição²⁸.

Assim, o que está implícito nessas relações com a linguagem é todo o significado que as classes sociais cultas conferem ao saber erudito e à instituição encarregada de perpetuá-lo e transmiti-lo. São as funções latentes que essas classes atribuem à instituição escolar, a saber, organizar o culto de uma cultura que pode ser proposta a todos, porque está reservada de fato aos membros das classes às quais ela pertence. É a hierarquia dos valores intelectuais que dá aos manipuladores prestigiosos de palavras e idéias superioridade sobre os humildes servidores técnicos. É, enfim, a lógica própria de um sistema que tem por função objetiva conservar os valores que fundamentam a ordem social (BOURDIEU, 2007, p. 56).

Bourdieu conduz sua contribuição teórica para a compreensão de que a escola exclui. Exclui, de forma dissimulada, nos vários estágios escolares, quando os alunos são reagrupados aos seus pares, também desfavorecidos²⁹. Diante da constatação do autor, de que uma educação deficitária e tendenciosa à legitimidade das desigualdades sociais, econômicas e culturais, o que se pode esperar em relação ao consumo da cultura e, conseqüentemente, da freqüência a museus? Trazendo mais uma vez uma reflexão para a realidade brasileira, pode-se constatar que, infelizmente, muitos brasileiros não têm o hábito de freqüentar cinema, teatro e museus, devido ao baixo capital cultural, à inacessibilidade ou não conclusão da educação formal, por motivos diversos, e ao escasso capital econômico, que os impulsionam a utilizar a televisão como meio de diversão. Contabilizado o acesso a esses três equipamentos culturais, o museu fica, ainda, como terceira e última opção.

²⁸ O que se observa é a supremacia da “hierarquia dos valores intelectuais”. Estes são cultuados pelas classes favorecidas, como uma forma de dominação sobre os trabalhadores técnicos e os demais níveis sociais e culturais, que não dominam a linguagem, não têm o poder da oralidade, ou seja, o denominado capital lingüístico.

²⁹ Assunto que não será aprofundado, por não se constituir no nosso objeto específico de estudo, embora reconhecendo a sua articulação com o ensino formal, o não formal e os aspectos culturais.

É diante dessa constatação da realidade brasileira, e tendo em vista o baixo capital cultural, o padrão do processo educativo e a escassez do hábito de visitação a museus, que os profissionais da área museológica, com a Nova Museologia, perceberam a necessidade do desenvolvimento de atividades educativas, não formais, que realmente colaborem com a melhoria da qualidade do ensino-aprendizagem, o acúmulo de capital cultural, o aprimoramento profissional, a inclusão social e a cidadania. Isso implica encontrar novas formas de atração do público, até entre os excluídos. Alguns espaços museais utilizam técnicas didáticas que provocam o aprendizado de forma lúdica: exibição de filmes, concursos, oficinas de pintura, desenho, colagens; leituras, jogos educativos, apresentação de expressões artísticas, tais como música, dança, teatro e poesia, ou seja, atrativos que educam e proporcionam o aprendizado através do encantamento, lazer e entretenimento; o acesso às novas tecnologias, através da inclusão digital, tudo visando a uma maior interlocução entre museus, escolas e diferentes classes sociais.

Enfatiza Bourdieu que o procedimento utilizado na seleção do objeto de estudo³⁰ acadêmico é pelo seu valor material e simbólico. Vale ressaltar que é o mesmo critério adotado para seleção e aquisição do acervo museológico para museus tradicionais. Percebe-se que o procedimento é bastante similar, ainda hoje, quando a legitimação ou reprovação a determinadas peças a serem expostas em espaços museológicos passa por todo um julgamento através dos valores estéticos, materiais e simbólicos, predominantes e disseminados pelas classes dominantes. Coleções de “menor”³¹ valor material e simbólico, geralmente, não são aceitas em museus tradicionais. Exceções, em casos esporádicos, são constatadas nos de arte popular, em que o acervo, classificado como de menor importância, recebe real reconhecimento por nele estar representado todo modo de viver, fazer e saber de uma comunidade, e por retratar todo um patrimônio cultural imaterial registrado na produção do artefato.

Outra exceção, na seleção do acervo a ser exposto, ocorre nos museus comunitários e ecomuseus,³² que adotam como procedimento receber doações dos habitantes locais e são eles próprios que contribuem para a montagem desses espaços museais. Assim, geralmente os objetos que compõem esses museus têm valor material e simbólico a partir dos critérios das pessoas

³⁰ Enfocado no texto *Método científico e hierarquia social dos objetos* (BOURDIEU, 2007).

³¹ Denominação citada sob a óptica das classes dominantes.

³² Tipologias de museus instituídas em decorrência do Movimento Internacional para uma Nova Museologia.

menos favorecidas culturalmente daquela comunidade. São peças que seriam insignificantes para as classes hierarquicamente superiores, mas que têm imenso significado para esses envolvidos, por representá-los publicamente e perpetuarem sua história e sua memória. Isso eleva a autoestima e desenvolve o sentimento de pertencimento a essa modalidade de espaço musealizado.

Assim, com as três tipologias de museus, já referidas – tradicionais, ecomuseus e comunitários –, uma série de outras coleções passa a ser inserida nos cenários museológicos brasileiros na contemporaneidade. A seleção dos objetos a serem expostos passa pela dualidade entre o erudito e o popular, a depender da classificação do museu em que será exposto, sendo que, em ambos os casos, são registros, testemunhos da história de um povo, de uma classe social, independentemente de ela ser mais ou menos favorecida culturalmente. Também, ao tratar dessa questão da seleção do acervo, é fundamental a contribuição teórica de Bourdieu, para quem a hierarquização dos objetos dos estudos acadêmicos é feita sob duas correntes opostas: a dos que defendem a conservação da hierarquia já sacralizada e a dos que justificam a necessidade de legitimação de uma série de outros novos objetos, que tiveram uma trajetória significativa para uma classe social, grupo, comunidade e que também merecem ser estudados e preservados. A situação vivenciada pela academia, explicitada por Bourdieu, e a experimentada pela classe museológica, na seleção do objeto a ser estudado e exposto, são bastante similares.

3 PROCESSO DIALÓGICO E EDUCATIVO NOS MUSEUS: ASPECTOS DA EVOLUÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA.

O processo dialógico educativo através do patrimônio cultural, em todo o mundo, foi marcado por diferenciadas relações interativas, interventivas e diferentes intensidades, a depender do período histórico, aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais vigentes em cada época e/ou país. Mesmo assim, essas relações, interações e intensidade ocorreram, através dos séculos, de forma gradual e paulatina, porém muito lentas.

Ao longo dos séculos, os “museus” foram criados³³ e mantidos, “pela realeza, pelo clero, pela nobreza ou pela burguesia, de acordo com seu padrão de gosto e em razão de suas necessidades” (BARRETTO, 2002, p. 62). Eram instituições que preservavam a história e identidade das classes dominantes, por meio de objetos exóticos e/ou artísticos. Essas coleções³⁴ expostas, marcadas pelo gosto eclético e guardadas em prédios fechados ou em castelos, representavam a simbologia de bravura, poder e riqueza dos seus donos, ou seja, testemunhos do prestígio social dessas famílias abastadas. Essa foi uma forma encontrada de perpetuação da memória das elites, assim

³³ A instituição museológica surgiu na Grécia antiga, sob a denominação de *museion*. Nessa civilização, o espaço era destinado à proteção das Musas, filhas de Zeus, e utilizado pelos filósofos para pesquisas e estudo das ciências e das artes. Nesse templo, obras de arte eram expostas com a finalidade de adornar essas Musas e não para apreciação pelo visitante. Um que se destacou nesse período foi criado no século II a. C., em Alexandria, no Egito, conhecido como Museion de Alexandria. Segundo Suano (1986, p. 11), os *museions* passaram a se dedicar, cada vez mais, aos estudos, às pesquisas, ao saber aprofundado dos assuntos tratados, demonstrando um conhecimento enciclopédico, uma compilação de informações, de tal forma que passou a circular, em publicações, independentemente dos espaços físicos, anteriormente consagrados, que centralizava esse conhecimento até então.

³⁴ O colecionismo que originou o museu é uma das atividades mais antigas e valorizadas praticadas pelo homem, sob as mais diversas alegações: resgate e retratação da história de cada povo, estudos e pesquisas, curiosidades, misticismo, valor econômico dos objetos, prestígio social, registro da cultura, dentre inúmeras outras motivações, cultuadas tanto pelo poder público quanto por particulares. Entretanto, na antiguidade, foram os romanos que mais se destacaram nessa atividade, o que fez surgir outras modalidades de exposições, utilizadas nesse período, no século III a. C., que era a colocação de pinturas e estátuas “nos corredores de edifícios públicos romanos, como as termas, os fóruns, as basílicas, etc.” (SUANO, 1986, p. 11), além da mostra das coleções originadas de saques de guerras guardadas e expostas nos anexos erguidos, junto aos templos, para essa finalidade. As exposições desses templos eram abertas à visitação do público comum e algumas poucas coleções particulares também. A prática do colecionismo cresceu tanto no século II a. C. que necessitou da intervenção do imperador romano Tibério para normatização dos preços. Nos séculos que se seguem, esse procedimento de acúmulo de coleções continua sendo adotado, pelos poderes públicos e privados, da sociedade européia, sendo as artes gregas e romanas as mais cobiçadas, chegando à disseminação de cópias perfeitas dessas civilizações, especialmente da primeira (SUANO, 1986, p. 13).

como, de seu *habitus*, campos e capital econômico, social, cultural e simbólico, (BOURDIEU, 2007), conforme foi visto.

O acesso aos “museus”³⁵, dos séculos XV ao XVIII, era restrito a familiares e a um seletivo grupo de eleitos, considerados *experts* nos temas tratados nas coleções que, quando muito, permitiam o acesso a estudantes universitários:

No século XVII, somente viajantes distintos e cientistas podiam apreciar as coleções e os jardins botânicos dos príncipes europeus. A partir de 1700, a Galeria Imperial de Viena, o Palácio Quirinal de Roma e o Escorial da Espanha permitiram a entrada de público mediante o pagamento de uma taxa, e a Galeria da Corte de Dresden (atual Alemanha) facilitou as visitas a partir de 1746. O Asmolean, na Inglaterra, considerado primeiro museu público, permitia a entrada de especialistas, estudiosos e estudantes universitários, e os museus que dependiam da Igreja só permitiam a entrada de convidados especiais, artistas e elite governante (BARRETTO, 2002, p. 64).

Mesmo para o acesso de pesquisadores e estudantes universitários, o propósito era a mostra das coleções arrecadadas em várias partes do mundo, em detrimento da educação e do saber que esses tesouros permitiriam desenvolver. Por isso, não havia preocupação para que as exposições proporcionassem uma comunicação dirigida ao público, de natureza educativa, inexistindo textos explicativos e etiquetas informativas sobre os objetos exibidos. Presumia-se que os visitantes convidados eram conhecedores dos temas expostos. Os espaços físicos utilizados para essas exposições formavam um amontoado de objetos valiosos, salas de curiosidades que serviam para deleite e contemplação da elite dominante.

Em 1750, parte da coleção real francesa foi aberta ao público geral, no Palácio de Luxemburgo, em Paris, dois dias por semana, além daqueles já dedicados aos artistas e estudantes. Em 1755 o público era admitido às galerias do Palácio de Potsdam, na Prússia de Frederico II, o Grande (1712-1786). Na Rússia, Catarina II (1729-1796) também permitia visitas do público às coleções alojadas no Palácio Hermitage, em São Petersburgo, atual Leningrado: desde que as pessoas

³⁵ O primeiro museu aberto ao público, que se tem conhecimento, foi um *antiquarium*, formado pelo Papa Pio VI, em 1471, que foi denominado Museu Capitolino, em meados do século XVIII. Essa abertura teve como propósito a reconquista de fiéis pela igreja católica e não, precisamente, a serviço do público. Em Milão, na Academia de Belas-Artes eram expostas inúmeras obras de arte, denominado *museum*, que se transformou em “um centro didático para a produção artística”, (SUANO, 1986d, p.23) porém, freqüentado por um seletivo grupo de artistas voltados para a produção eclesiástica. Isso significava redução de gastos com artistas estrangeiros.

se encontrassem vestidas com os trajes de cerimoniais da corte russa! (SUANO, 1986, p. 26).

Portanto, o acesso continuava sendo restritivo ou impeditivo, uma vez que os cidadãos de baixo capital econômico não possuíam as condições exigidas referente à indumentária.

O acesso era restrito e justificado, não por receio de roubo das peças que compunham os museus, mas porque as classes populares produziam muito barulho, visto que, até esse período, fim do século XVIII e início do XIX, era muito alto, na Europa e no mundo, o índice de analfabetos, para os quais esse acervo estava diretamente relacionado à ida a um circo. Chegou-se ao ponto de, em 1773, Sir Ashton Lever, de Alkington Hall, colecionador inglês, publicar uma nota nos jornais locais, demonstrando toda sua intolerância com o povo.

Isto é para informar o Público que, tendo-me cansado da insolência do povo comum, a quem beneficiei com visitas a meu museu, cheguei à resolução de recusar acesso à classe baixa, exceto quanto seus membros vierem acompanhados por um bilhete de um Gentleman ou Lady do meu círculo de amizades. E por meio deste eu autorizo cada um dos meus amigos a fornecer um bilhete a qualquer homem ordeiro para que ele traga onze pessoas, além dele próprio, e por cujo comportamento ele seja responsável, de acordo com as instruções que ele receberá na entrada. Eles não serão admitidos quando Gentlemen e Ladies estiverem no museu. Se eles vierem em momento considerado impróprio para sua entrada, deverão voltar em outro dia (SUANO, 1986, p. 26).

Esse depoimento público de Sir Lever denuncia a natureza discriminatória e ofensiva das relações sociais à época. É congruente com o sentimento vigente nas diversas sociedades, por muitos séculos, o que contribuiu para a manutenção do afastamento do grande público dos museus. Entretanto, a interdição e/ou impedimento de visitação aos espaços museais ocorreu, freqüentemente, de maneira dissimulada, ou verbalizada, com o passar dos séculos. Atitudes discriminatórias como essas, associadas ao acervo³⁶ elitista, ou seja, não pertencente nem conhecido pela maioria absoluta da população, só poderia resultar no distanciamento do público geral desses ambientes museológicos.

³⁶ Peças que compõem as coleções de um museu.

Ainda hoje observo, na condição de museóloga, que a imensa maioria dos cidadãos, das classes menos favorecidas, sente-se intimidada em adentrar um museu, por estarem dissociados do contexto ali exposto, representativo das classes hegemônicas e mostrado, igualmente, de forma erudita, e principalmente, por não possuírem a educação formal necessária ao seu entendimento, já que as escolas, também, reforçavam e ainda reforçam as desigualdades intelectuais e sociais, por adotarem um ensino distante da realidade da maioria da população e disseminador da ideologia das classes dominantes (BOURDIEU, 2007). Para as classes favorecidas, o entendimento da arte é contextualizado por Marx (1978), pela própria contradição que uma peça pode causar, quando argumenta:

[...] a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a européia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis (MARX, 1978, p. 125).

A inauguração do Museu do Louvre, em Paris, no final do século XVIII, representou um grande marco na história da interlocução entre museus e a comunidade mais ampla, por ser o primeiro a abrir suas portas à população pertencente às diversas camadas sociais, com acesso gratuito, embora tal atitude tenha sido adotada não por visar exclusivamente à educação da população, mas por objetivar a disseminação dos novos valores cultuados no período após a Revolução Francesa.

No século XIX, os museus artísticos, históricos, arqueológicos, científicos e industriais, dentre outros, outrora financiados pela realeza, clero, burguesia e/ou nobreza, passaram a ser subsidiados pelo poder público. A progressiva redução do poder aquisitivo dos segmentos sociais que subsidiavam os museus até então acabou refletindo nessa área da ação cultural, surgindo, paulatinamente, em seu lugar associações de amigos dos museus, que passaram a sustentar as instituições através do mecenato de grupos³⁷. No século XX, as fundações³⁸ passaram a ser outro instrumento a garantir a gestão de museus. Esta é uma prática atualmente bastante difundida no

³⁷ Grupos de pessoas patrocinadoras e protetoras da cultura. Por exemplo, a Família Médici, na Itália, e Assis Chateaubriand e Cicillo Matarazzo, maiores mecenas paulistas, no Brasil.

³⁸ É constituída, juridicamente, através de escritura pública ou testamento, a partir de um patrimônio destinado por uma pessoa física ou jurídica, sujeito à fiscalização do Ministério Público. Exemplos: Fundação Calouste Gulbenkian, Gates, Solomon R. Guggenheim; Brasil, Bahia, Fundação Carlos Costa Pinto, Clemente Mariani e Econômico Miguel Calmon.

meio cultural³⁹. Esses dois procedimentos são passos importantes na deselitização dos museus, por propiciar a aproximação do museu com o público, especialmente o mais próximo.

Com o início do século XX, e de forma mais acentuada a partir dos anos 50, parte considerável dos museus tradicionais começou a mudar, substancialmente, as abordagens filosóficas da museografia⁴⁰ em exposições de longa duração. Passou-se a restringir a concepção vigente, até então, de valorização dos grandes feitos históricos, para mostrar esse processo através do embasamento na ciência, o que foi impulsionado pela antropologia. Concomitantemente, esses museus tradicionais passaram a ser questionados por profissionais das áreas específica e afins e, além do patrimônio material,⁴¹ começam a ser defendidos, também, o imaterial⁴² e o natural⁴³, buscando-se trabalhar e valorizar o cotidiano do cidadão e inseri-lo como elemento central das ações a serem realizadas, enfocando o seu saber e o seu fazer.

Nesse contexto, aprimorar a atuação educativa praticada pelos espaços museais vai se constituindo em uma preocupação constante dos profissionais de museus, em busca de sua renovação. Assim, diversos encontros museológicos foram realizados nas Américas Latina e do Norte, objetivando discutir necessidades comuns – tais como a didatização, deselitização dos museus, a função educativa e a capacitação de profissionais – e estabelecer novas diretrizes.

Dentre os primeiros, a Unesco, através do Conselho Internacional de Museus – Icom, realizou em setembro de 1958, no Rio de Janeiro, o Seminário Regional da Unesco, intitulado “A Função Educativa dos Museus”. Como o próprio título traduz, o encontro demonstra preocupação com o processo educacional desenvolvido pelos espaços museais, assim como com o modo de expor os

³⁹ Um exemplo da tendência de mecenato³⁹ de grupos é o Museu Metropolitan, de Nova York, criado no final do século XIX, em 1870, que deu início, em verdade, à vertente da sustentabilidade por sócios e patrocinadores. Vale registrar que o modelo de gestão de mecenato de grupos permitiu que novos segmentos e classes sociais tivessem acesso aos museus, o que aproximou um pouco mais o museu do público mais amplo, mesmo que essa abertura tenha sido praticada mais para a visitação e não com a preocupação pautada no desenvolvimento de ações voltadas para a questão educativa, efetivamente.

⁴⁰ Concepção técnica utilizada na montagem de exposição.

⁴¹ Também denominado “patrimônio tangível”. É composto por bens móveis e imóveis.

⁴² É também denominado “intangível”, representado através da música, dança, teatro, memória oral, manifestações culturais, folclore, enfim, as diversas expressões artísticas populares.

⁴³ Retratado pelas vegetações, rios, cachoeiras, dentre outros.

objetos e o aperfeiçoamento profissional necessário, devido à diversificação das tipologias de coleções. Por isso, foi destacado no documento final desse encontro que:

O museu pode trazer muitos benefícios à educação. Esta importância não deixa de crescer. Trata-se de dar à função educativa toda a importância que merece, sem diminuir o nível da instituição, nem colocar em perigo o cumprimento das outras finalidades não menos essenciais: conservação física, investigação científica, deleite, etc. (RIVIÈRE, in ARAUJO; BRUNO, 1995, p. 11).

A expressão “sem diminuir o nível da instituição”, utilizada na citação anterior, é antiga, originada, como vimos, de um documento produzido no Brasil em 1958, porém, lamentavelmente, é ainda utilizada por profissionais de museus tradicionais, que se referiam e se referem a ela para justificar a permanência do uso de termos acadêmicos e eruditos nas etiquetas, verbetes e textos concernentes ao acervo exposto. Assim, acreditam que substituir esses termos por palavras do cotidiano popular é “descer o nível” do espaço museológico, sem compreender que a utilização de termos de difícil compreensão afasta o grande público, pois, o que torna o museu elitista não é apenas o seu acervo clássico, erudito, mas também a concepção museológica adotada nas exposições.

No período de 20 a 31 de maio de 1972, ocorreu em Santiago, Chile, um encontro intitulado “Mesa-Redonda sobre o Papel dos Museus da América Latina de Hoje”, também organizado pela Unesco, em que foram discutidos os principais problemas do campo museológico, nas áreas rural e urbana, pelos países envolvidos. Esse encontro produziu a Declaração de Santiago, que conceituou a instituição museal como “Museu Integral”, por defender e trabalhar o patrimônio de forma global, de maneira a desvelar a importância dos seus aspectos culturais, materiais, em benefício da comunidade, para resolução de problemas comuns e no fortalecimento de sua identidade. Esse documento indica “que os museus devem intensificar seus esforços na recuperação do patrimônio cultural, para fazê-lo desempenhar um papel social e evitar que ele seja dispersado fora dos países latino-americanos” (apud ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 21), por considerar esse patrimônio um instrumento de desenvolvimento da comunidade na qual encontra-se inserido, conforme ressalta o referido documento:

[...] o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o

engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais (DECLARAÇÃO DE SANTIAGO, 1972, apud ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 21).

A Declaração de Santiago registra, também, a preocupação com a comunicação museológica, mesmo que de forma incipiente, quando recomenda que “as técnicas museográficas tradicionais devem ser modernizadas para estabelecer uma melhor comunicação entre o objeto e o visitante” (DECLARAÇÃO DE SANTIAGO, 1972, apud PRIMO, 1999) Ou seja, fazer com que o patrimônio cultural desempenhe o seu papel social, para atingir o público, efetivamente. O encontro aponta, também, para criação de mecanismos avaliativos que diagnostiquem a eficácia das ações museológicas desenvolvidas junto à comunidade.

A Declaração do Quebec, resultado do I Atelier Internacional Ecomuseus⁴⁴- Nova Museologia⁴⁵, realizado em outubro de 1984, – cita os museus comunitários e os ecomuseus – e estabelece outros aspectos que marcam a evolução da museologia, na contemporaneidade:

A museologia deve procurar, num mundo contemporâneo que tenta integrar todos os meios de desenvolvimento, estender suas atribuições e funções tradicionais de identificação, de conservação e de educação, a práticas mais vastas que estes objetivos, para melhor inserir sua ação naquelas ligadas ao meio humano e físico. Para atingir este objectivo e integrar as populações na sua acção, a museologia utiliza-se cada vez mais da interdisciplinaridade, de métodos contemporâneos de comunicação comuns ao conjunto da acção cultural e igualmente dos meios de gestão moderna que integram os seus usuários. Ao mesmo tempo que preserva os frutos materiais das civilizações passadas, e que protege aqueles que testemunham as aspirações e a tecnologia actual, a nova museologia - ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia activa - interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, reflectindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projectos de futuro.[...] Este movimento utiliza, entre outros, todos os recursos da museologia (colecta, conservação, investigação científica, restituição o difusão, criação), que transforma em instrumentos adaptados a cada meio e projectos específicos (MOUTINHO, in ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 30).

⁴⁴ Ecomuseu tem como maior preocupação a preservação ecológica, do meio ambiente, proteção aos conjuntos ambientais, onde os habitantes de área musealizada são atores, agentes do processo e não visitantes, expectadores.

⁴⁵ Movimento que estabelece uma nova forma de trabalhar o patrimônio cultural, para e com a comunidade.

Esse documento demonstra preocupação em trabalhar de forma efetiva o homem e o meio em que vive, proporcionar uma maior interação entre o museu e a sociedade, através da equipe interdisciplinar e da comunicação, independentemente da tipologia do espaço museal. Conclama, ainda, a comunidade museológica internacional para que reconheça a Nova Museologia e que crie órgãos permanentes de agregação e defesa dessa nova vertente museológica. Foi sugerida, nesse encontro, a criação de um comitê internacional “Ecomuseus/Museus Comunitários” e de uma federação internacional da nova museologia, ambos a serem filiados ao Conselho Internacional de Museus – Icom.

Em outro encontro de profissionais de museus, em Oaxtepec, México, também em 1984, a participação comunitária é afirmada como vetor de desenvolvimento para a Museologia, como alternativa ao “monólogo” do profissional de museu e, propõe a atuação de membros da comunidade na implantação e gestão do museu, para facilitar a comunicação entre museu e comunidade e a representação, também, de tradições locais. “La participación comunitaria evita las dificultades de comunicación, característica del monólogo museográfico emprendido por el especialista, y recoge las tradiciones y la memoria colectivas, ubicándolas en el lado del conocimiento científico” (PRIMO, 1999).

Essas inquietações quanto às novas formas de se trabalhar os museus, ao longo da história, compuseram e compõem o Movimento Internacional para uma Nova Museologia – Minom, que foi oficializado em 1985, em Lisboa, Portugal, no II Encontro Internacional – Nova Museologia / Museus Locais. O Minom defende a implantação de uma nova concepção filosófica museológica⁴⁶, que tem como princípio a valorização do cotidiano do cidadão e o tem como elemento basilar das ações educativas, bem como defende a preservação do patrimônio natural e ambiental, além do cultural, tangível e intangível e a interdisciplinaridade. Na Nova Museologia são trabalhados território, patrimônio e comunidade participativa, de modo interdisciplinar, em contraposição aos museus tradicionais, que têm como referência os edifícios, coleções e público determinado, ou seja, visitante. Dois anos após sua criação, o Minom, estava filiado ao Conselho Internacional de Museus – Icom.

⁴⁶ Nesse contexto, refere-se à forma de se trabalhar os museus que adotaram essa nova concepção filosófica, desde a sua missão e objetivos até o modelo adotado de se trabalhar seu visitante.

Conforme analisado anteriormente, durante vários séculos, apenas o patrimônio cultural tangível era valorizado. A partir da segunda metade do século XX, a conceituação de patrimônio cultural adquire uma nova dimensão, quando o imaterial também passa a ser contemplado.

O alargamento da noção de patrimônio cultural é uma das características da sociedade contemporânea e o século XX foi pródigo em estabelecer conceitos, assim como de ampliá-los. Da visão do patrimônio como monumento histórico oficial, “as construções de pedra e cal”, passou-se à noção de patrimônio que considerava também os lugares histórico-culturais e as coleções de museus, bastante significativas para a história e memória oficiais; em seguida, admitiu-se o patrimônio intangível, as lendas, os rituais, as tradições, as artes e tradições populares e ampliou-se mais a noção de bem cultural. (COSTA, 2002).

Essa abrangência do patrimônio cultural é disseminada internacionalmente, inclusive pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e a Cultura - Unesco, e assegurada, no Brasil, através de dispositivos legais, como a Constituição Federativa, promulgada em 1988, que sinaliza pela nova conceituação e sua preservação.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. § 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação. § 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem. § 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais. § 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei. (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988).

A Unesco defende, também, os bens intangíveis, expressões artísticas populares representadas através da música, dança, poesia, língua, memória oral, o saber e o fazer, enfim, as mais diversificadas tradições e manifestações populares – herança cultural de um povo – transmitidas de geração a geração, de forma oral ou gestual, reelaborado e modificado na coletividade, ao longo do tempo.

A normativa nacional e internacional que delimita a abrangência de novos patrimônios, os intangíveis, contribui para a preservação e valorização destes, produzidos individualmente ou na coletividade, no cotidiano do cidadão, direcionando os museus a um novo fazer museológico. A Nova Museologia impulsiona e/ou reforça a implantação de outras tipologias de museus, a exemplo dos museus abertos⁴⁷, comunitários, ecomuseus e economuseus⁴⁸ por contextualizar todo o meio ambiente, tendo como patrimônio toda cultura produzida na localidade musealizada, bens materiais, móveis e imóveis, eruditos e populares, natureza; e imateriais, a música, dança, literatura, teatro, enfim, o saber e o fazer, buscando o desenvolvimento da localidade.

Ecomuseu: um nome novo; uma noção que não se pode chamar de nova, pois suas sementes, ou mais que suas sementes, podem ser encontradas aqui e ali no universo dos museus. O museu a céu aberto é seu ancestral mais evidente: uma coleção de elementos da arquitetura tradicional, rural principalmente, com seus equipamentos domésticos, agrícolas, artesanais, etc. (...) Nascido desse desenvolvimento, o ecomuseu compõe-se essencialmente de dois museus coordenados, um museu do espaço (a céu aberto) e um museu do tempo (museu coberto). (...) O museu do espaço comporta um conjunto controlado de terrenos contínuos ou descontínuos, unidades ecológicas representativas do meio ambiente regional (...) O museu do tempo exhibe sob seu teto as coleções de espécimes de objetos e de modelos, junto com programas audiovisuais representativos destes ambientes, grupados por períodos, desde tempos geológicos até nossos dias. (RIVIÈRE, in VARINE-BOHAN, 2006).

Em 1936, o francês Georges Henri Rivière cria o conceito de ecomuseu, que durante três décadas tem sua teoria definida e primeiras práticas adotadas. Entretanto, o primeiro ecomuseu só se materializa na década de 1970, criado por Hugues de Varine-Bohan, na França, conforme contextualiza seu criador:

[...] Ecomuseu da Comunidade Urbana Le Creusot-Montceau (Bourgogne, França), nos anos 70. Os dois primeiros objetivos tinham sido definidos à partida para assegurar a transformação de uma população operária, que saía de mais de um século de paternalismo autoritário, numa comunidade de atores adultos, protagonistas de um desenvolvimento que se tornava cada vez mais plural e territorialmente significativo. Contribuímos eficazmente para isso, a partir de uma abordagem essencialmente patrimonial, em que os técnicos-mediadores que constituíam a equipe do ecomuseu se apoiavam quase exclusivamente nos recursos patrimoniais do território e dos seus habitantes. Um ecomuseu é um instrumento que um poder e uma população fabricam e

⁴⁷ O primeiro museu a céu aberto criado foi o Nordiska Museet, pelo sueco Artur Hazelius, no final do século XIX, em Estocolmo. Outros foram criados na França, em parques naturais regionais, com o objetivo de integrar as relações homem e seu meio ambiente.

⁴⁸ Tipologia de museu idêntico ao ecomuseu, tendo como ponto de divergência a função comercial, lucrativa.

exploram juntos. Este poder, com os especialistas, as facilidades, os recursos que fornece. Esta população, de acordo com suas aspirações, seus saberes, suas competências. Um espelho onde esta população se olha, para se reconhecer, onde ela procura a explicação do território onde vive, onde viveram as populações precedentes, na discontinuidade ou na continuidade das gerações. Um espelho que esta população mostra aos visitantes, para ser melhor compreendida, no respeito de seu trabalho, de seus comportamentos, de sua intimidade. Uma expressão do homem e da natureza. O homem interpretado em seu meio natural. A natureza interpretada em seu estado selvagem, mas também na medida em que a sociedade tradicional e a sociedade industrial adaptaram-na à sua imagem (VARINE-BOHAN, 2006).

Diante do exposto, podemos perceber que o princípio dialógico-educativo idealizado pela Nova Museologia – Minom é mais facilmente concretizado nas novas tipologias de espaços museológicos – os ecomuseus e os comunitários – onde esses patrimônios compõem o acervo da área musealizada e são montados para e com a comunidade, que presta serviços como voluntário ao mesmo, seja como componente da equipe gestora da área que engloba todos os elementos naturais ou construídos existentes ou, como instrutor, educador, produtor cultural, artista de teatro, dançarino, poeta, contador de histórias e “causos”, músico, repentista, artista plástico, grafiteiro ou outras expressões que emanam da própria população daquela comunidade. O trabalho de concepção, montagem, manutenção e desenvolvimento das atividades, seja como orientador ou ator, no desempenho da ação, é realizado pela própria comunidade sob a coordenação de um ou mais profissionais especializados. Estes devem estar bastante atentos à percepção das necessidades e valores da comunidade, na atuação como orientador das ações realizadas na área musealizada, com postura democrática e participativa, onde as decisões são coletivas.

O intelectual não pode jamais substituir o comunitário. Ainda é forte sua tendência a falar por ele, a comandar o processo, a capturar o movimento como produto seu. [...] para se chegar à condição de intelectual a serviço da comunidade, sobretudo para se chegar à identidade ideológica com a comunidade, assumindo o mesmo projeto comunitário com todos os riscos e conseqüências, supõe-se trajeto de extrema crítica e autocrítica, compromisso político ostensivo e forte, envôlência totalizante, quase uma santidade (DEMO, 1994, p. 95).

Essas novas tipologias de museus trabalham para e com a comunidade, enquanto os espaços tradicionais ou clássicos foram criados por especialistas, através de um decreto governamental ou por empresas privadas, sem a intervenção da comunidade na qual está instalado. Porém passam a dar uma atenção especial a essa localidade, com utilização dos ambientes internos e externos do

museu para realização de ações educativas, bem como oferecer uma diversidade de atividades culturais, em oposição às práticas adotadas até então, quando o acervo era sacralizado, ou seja, era o centro das atenções e principal razão da permanência da instituição museal. Assim, esses espaços são orientados (DECLARAÇÃO DE QUEBEC, MOUTINHO, in ARAÚJO; BRUNO, 1995) a extrapolar os objetivos das funções técnicas⁴⁹ museológicas, buscando, através da interdisciplinaridade e da comunicação, o desenvolvimento do cidadão.

Em alguns museus tradicionais, a educação não formal torna-se o foco central, exercida por equipe interdisciplinar. Essa ação passou a ser desenvolvida no próprio museu, em escolas ou outros, na tentativa de estabelecer uma interação dialógica. Enfim, através dessas interlocuções, alguns museus passaram a exercer sua função social e a priorizar montagem de exposições atraentes e de fácil entendimento, para públicos diversificados, pertencentes às diversas classes sociais. Dentre essas instituições encontra-se o Abelardo Rodrigues, objeto específico desta investigação.

Após a oficialização do Minom e da disseminação dos seus princípios, que começam a ser defendidos em diversos países, ocorreu outro seminário, no período de 16 de janeiro e 6 de fevereiro de 1992, em Caracas, Venezuela. Esse seminário, intitulado “A Missão dos Museus na América Latina Hoje: Novos Desafios”, subsidiado pelo Programa Regular de Cultura da Unesco para a América Latina, reafirmou os propósitos defendidos nas reuniões e encontros anteriores, porém, muito marcante pelo debate dos conflitos e contradições vivenciados neste continente e por tratar de diversos problemas sociais, culturais e, principalmente, econômicos enfrentados, inclusive ressaltando o desnivelamento econômico e social, frente a outros continentes.

O documento gerado é bastante profundo na análise de questões sociais vivenciadas pela América Latina. Fala das conseqüências do endividamento dos países do Terceiro Mundo, que gera empobrecimento, deterioração dos valores morais, violência contra o ser humano e a natureza, degradação do meio ambiente, tráfico de drogas, crise na educação e na cultura, dentre outros. Tendo em vista a conscientização desses problemas que se avolumam e degeneram a sociedade como um todo, os participantes do encontro decidiram pela adoção de medidas que visem ao

⁴⁹ Conservar, documentar, pesquisar, informar, expor e, principalmente educar.

“fortalecimento da identidade cultural [...], desenvolvimento integral dos nossos povos” (BRAGA, in ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 39). É nesse contexto que o museu intensifica suas ações educativas, por ter consciência da necessidade de corroborar a mudança ou minimizar esse cenário. Torna-se imprescindível trabalhar, especialmente, através da educação não formal, para abrandar os efeitos da crise na educação e na cultura, uma vez que esses aspectos sociais incidem negativamente na formação escolar, profissional e social do cidadão.

Para um maior aprofundamento na análise e debate desses problemas, os participantes reuniram-se em subgrupos. Cada um pôde pormenorizar os problemas, segmentados nessas temáticas, enfrentados por cada país. Entretanto, vale ressaltar que o de maior destaque foi Museu e Comunicação, que recomendou:

Que o museu busque a participação plena de sua função museológica e comunicativa, como espaço de relação dos indivíduos e das comunidades com seu património, e como elos de integração social, tendo em conta em seus discursos e linguagens expositivas os diferentes códigos culturais das comunidades que produziram e usaram os bens culturais, permitindo seu reconhecimento e sua valorização;

Que se desenvolva a especificidade comunicacional da linguagem museológica, possibilitando e promovendo o diálogo activo do indivíduo com os objectos e com as mensagens culturais, através do uso de códigos comuns e acessíveis ao público, e da linguagem interdisciplinar que permite recolocar o objecto em um contexto mais amplo de significações;

Que o museu oriente seu discurso para o presente, enfocando o significado dos objectos na cultura e na sociedade contemporânea e não somente em como e por que se constituíram em produtos culturais no passado; neste sentido o processo interessa mais que o produto;

Que se levem em conta os diferentes modos e níveis de leitura dos discursos expositivos por parte dos múltiplos sectores do público, buscando novas formas de diálogo, tanto no processo cognitivo como no aspecto emocional e afectivo de apropriação e, internalização de valores e bens culturais;

Que se aproveitem os ensinamentos que oferecem os meios de comunicação de massas, com sua linguagem dinâmica e contemporânea, propondo-se ao mesmo tempo os museus como alternativas a esses meios, como espaço de reflexão crítica da realidade contemporânea que possibilite estimular as vivências mais profundas do homem em sua integridade;

Que se valorize constantemente a comunicabilidade dos discursos e sistemas expositivos, buscando novas formas e parâmetros de análise que ultrapassem a perspectiva simplista e quantitativa de medidas de comportamento e reacções no espaço da exposição, ou seja, da absorção de informações; e

Que se busque sua forma de acção integral e social por meio de uma linguagem aberta, democrática e participativa que possibilite o desenvolvimento e o enriquecimento do indivíduo e da comunidade (BRAGA, in ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 40 e 41).

A comunicação erudita utilizada pelos museus já sofria críticas, mesmo antes desse encontro. Entretanto, as constatações da degradação econômica, social e cultural, vigentes na América Latina e registradas nessa Declaração, impulsionaram para a premência da adoção de medidas de acessibilidade comunicacional entre o objeto musealizado e o visitante. Uma comunicação que começa a ser realizada, através de outros elementos além da linguagem textual, tais como, sonorização, dioramas⁵⁰, iluminação, manuseio, vídeos, para que sejam instrumentos facilitadores da compreensão da exposição pelas classes desfavorecidas culturalmente. Vale destacar que esse diálogo entre o objeto e o público é fundamental, por se constituir no principal suporte do processo educativo para os integrantes dessas classes sociais. Em encontros anteriores a esse já sinalizaram pela necessidade da uma comunicação efetiva e democrática na mostra do patrimônio.

É nesse seminário que a comunicação é aprofundada e indicada como função museológica primordial, como elemento principal da exposição, para complementar e viabilizar a ação educativa e proporcionar uma maior interação dialógica entre essas coleções expostas e a comunidade. Atualmente, buscam-se novas formas de comunicação, além da textual, para que atinjam os demais órgãos do sentido humano, tais, como a audição, tato, olfato e paladar, além da visão. Na Bahia registram-se raros exemplos da comunicação por meio da audição, tato e olfato. Nenhum pelo paladar. Por fim, o seminário conclui contemplando outros aspectos que também são importantes na atuação de um espaço museológico, conforme revela a Declaração de Caracas:

O museu da América Latina deve responder aos desafios que lhe impõe hoje o meio social no qual está inserido, a comunidade a que pertence e o público com que se comunica. Para enfrentá-lo é necessário: 1. Desenvolver sua qualidade como espaço de relação entre os indivíduos e o seu patrimônio, onde se propicia o reconhecimento colectivo e se estimula a consciência crítica. 2. Abrir caminhos de relação entre o museu e os dirigentes políticos para sua compreensão e compromisso com a acção do museu. 3. Desenvolver a especificidade da linguagem museológica como mensagem aberta, democrática e participativa. 4. Reflectir as diferentes linguagens culturais com base em códigos comuns, acessíveis ou reconhecíveis pela maioria. 5. Revisar o conceito tradicional de património museal a partir de uma nova perspectiva, onde o entorno seja ponto de partida e de referência obrigatória. [...] 7. Lutar pela valorização social do funcionário de museus em termos de reconhecimento, estabilidade e remuneração. 8. Priorizar na instituição museológica a formação

⁵⁰ Cenários diversos que reproduzem uma determinada ambiência, com objetos plásticos e coloridos, comumente sob vidro, em museus.

profissional integral do funcionário de museus (BRAGA in ARAÚJO; BRUNO, 1995, p. 40 e 41).

A realização desses encontros e movimentos, na área museológica, durante a segunda metade do século XX, demarcaram uma mobilização pelo fortalecimento da identidade e autonomia culturais brasileira, contra o domínio da ideologia européia, especialmente a francesa. Esse monopólio cultural foi questionado, nesse período, inclusive em demonstrações públicas, que atingiram proporções internacionais, dentre as quais pode-se citar o Movimento Modernista que ecoou na Semana de Arte Moderna, em 1922, e o Minom.

Pode-se afirmar que esses e outros encontros corroboraram o avanço da Museologia no mundo e no Brasil, apontando para uma mudança metodológica da concepção expográfica dos espaços museológicos; da prática educativa adotada pelos mesmos; da ação dialógica estabelecida entre os museus e a comunidade, entre inúmeros outros aspectos relevantes para a área museológica. Além de gerarem documentos que nortearam as ações museológicas nas Américas e em outros continentes, ou seja, cooperaram para o impulsionamento do exercício da função social dos museus, nas diversas tipologias, especialmente no Brasil, conforme será enfocado no capítulo seguinte.

4 POLITICAS E AÇÕES EDUCATIVAS NO DESENVOLVIMENTO DA FUNÇÃO SOCIAL DO MUSEU NO BRASIL.

A área da Museologia no Brasil, do início do século XIX⁵¹ até 2003, foi consubstanciada por políticas governamentais⁵² realizadas de forma pontual, não sistematizadas, basicamente com a preocupação de aquisição de acervos e implantação de museus, pelos Príncipe Regente, Imperadores e presidentes da República. Destaca-se que, nas gestões do Príncipe Regente D. João VI, do Imperador D. Pedro II, dos presidentes da República Getúlio Dorneles Vargas e Luis Inácio Lula da Silva, iniciativas são voltadas para o patrimônio cultural e natural e, especificamente, para a museologia⁵³. Nesses quatro períodos, ações ocorreram com maior intensidade, repercutindo na criação de leis preservacionistas e na instituição de um maior número de museus. Após 2003, sob a presidência de Lula, as ações museológicas no Brasil passam a ser desenvolvidas sob a égide de políticas públicas⁵⁴ de ampla abrangência, consubstanciadas pela classe profissional.

Os museus federais, estaduais e municipais, criados através de políticas públicas ou governamentais e, inclusive, os privados, que foram implantados no país, entre o longo período de final do século XVIII e a década de 1990, eram com abordagens em modelos tradicionais, com os enfoques principais em duas vertentes: 1. exposição do patrimônio natural; e 2. mostra de acervos que retratavam a história do Brasil. Esta última visava ao fortalecimento de uma identidade nacional através da representação e valorização dos grandes personagens e feitos históricos brasileiros, em uma concepção museológica herdada de práticas européias, em especial, da França.

⁵¹ Período que data o surgimento dos primeiros museus no Brasil, com a chegada da Família Real.

⁵² É uma ação estatal, pontual, esporádica, “gestada em gabinetes” ou por uma equipe no poder. Mesmo que seja de suma importância para a sociedade, ela é dissociada de um planejamento estratégico de desenvolvimento, continuado de amplo alcance.

⁵³ Vale esclarecer que as administrações durante o Império e a República garantiam, de forma continuada, a manutenção de espaços museais, através do pagamento das despesas básicas⁵³, sem, contudo, definirem uma política que contemplasse uma função sócio-educativa da instituição museológica, o que ocorre de forma bastante estruturada, a partir de 2003.

⁵⁴ É instituída por um governante, através de normatização, composta por princípios norteadores de ações que sejam planejadas e concebidas para serem executadas, de modo seqüenciado, que atendam aos anseios e/ou reivindicações da população, que tenha a participação da mesma.

A criação de museus por imperadores não se configurou como uma política pública pensada e planejada para a área museológica, mas como políticas governamentais e ações de mecenato⁵⁵. Ambas, para atendimento, prioritariamente, das necessidades e anseios desses gestores e seus familiares. As primeiras ações no Brasil ocorreram, inicialmente, no Rio de Janeiro e datam do final do século XVIII, através de atos e políticas governamentais, quando o Vice-Rei Luis de Vasconcelos (1779-1790) teve a idéia de instalação do que seria um Museu de Ciências Naturais. Entretanto, só em 1818, D. João VI cria o Museu Real, considerado o primeiro espaço museológico, instalado no Brasil, composto por um acervo de ciências naturais e antropológicas. Toda a concepção dos espaços foi copiada dos moldes franceses, especialmente nas cercanias⁵⁶ e ajardinamentos⁵⁷. O Imperador D. Pedro II deixou herança para o Brasil, nas áreas das artes, ciência e educação, por ter criado diversas instituições culturais⁵⁸ através de políticas governamentais, bem como, pelo mecenato, com investimentos próprios. Outro exemplo desse segmento de preservação do patrimônio natural é o Museu Paraense Emílio Goeldi, criado em 1866, em Belém, Pará.

Entretanto, o que predomina, no Brasil, até este momento, é a montagem de museus concebidos pela orientação da segunda vertente, na qual os museus foram criados sob a ótica de uma herança européia, que defendia a exaltação dos grandes feitos históricos, na busca da implantação de uma

⁵⁵ Ação de patrocínio e preservação das artes e do patrimônio, bem como, aos seus produtores, propiciada por homens ricos. O Príncipe Regente D. João VI e do Imperador D. Pedro II, juntamente com seus familiares, são considerados os primeiros mecenas no Brasil. A Imperatriz Tereza Cristina, esposa D. Pedro II, Em 1843, a Imperatriz trouxe em sua bagagem várias peças arqueológicas romanas, com a intenção de fundar um museu arqueológico. Por ser irmã de Ferdinando II, Rei de Nápoles, Itália, solicitava constantemente que o mesmo enviasse, ao Brasil, objetos que retratassem a história daquele país. Assim, formou-se a Coleção Imperatriz Teresa Cristina, a maior na América Latina referente à arte greco-romana, que é composta por quatro afrescos, um busto em mármore, osso, marfim, bronze, vidro, sendo a maior parte em cerâmica e terracota, dentre outros materiais, com mais de 700 peças, das quais podem-se destacar as estatuetas femininas, em terracota, dos séculos IV-III a.C. e um cálice etrusco, de cerca de 620 – 580 a.C. (Revista Fator Brasil, 2006). Mesmo após o exílio, com o advento da República, D. Pedro II continua contribuindo com a cultura brasileira, quando doa suas coleções de documentos e de obras de arte para composição do patrimônio do Brasil.

⁵⁶ Arredores, proximidade e imediações.

⁵⁷ Nessa mesma época foram criados o Jardim Botânico e a Biblioteca Nacional. A partir de 1822, passou a ser denominado Museu Imperial e, de 1842, Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, em uma área de 38.000m². O prédio foi utilizado como residência oficial do Império, até 1889, com a implantação da República.

⁵⁸ O fundador, mantenedor e incentivador de inúmeras instituições científicas no Brasil, entre as quais se destacam, além dos já citados, o observatório astronômico, o Instituto Baiano de Agricultura, o Instituto Agrônomo de Campinas, o Museu Paraense, o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, a Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional e a Escola de Minas de Ouro Preto. Critica-se o Imperador pelo fato de seu apoio ter-se dado no plano do mecenato, e auxiliado estas instituições com seus recursos privados, sem procurar vinculá-las ao aparelho do estado, o que fez com que perdessem a continuidade com a sua deposição e somente muito mais tarde se recuperassem. http://pt.wikipedia.org/wiki/Pedro_II_do_Brasil

política de consolidação do Estado Nacional brasileiro, com o intuito de fortalecer uma identidade nacional. Nesta concepção, o museu era um “[...] repositório dos símbolos pátrios, capaz de configurar aquilo que nos orgulha [...]” (LOURENÇO, 1999, p. 80). São exemplos o Museu do Exército, criado em 1864, e o da Marinha, criado quatro anos depois, ambos no Rio de Janeiro; o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, 1894, e o Museu Paulista⁵⁹, em 1895, entre outros. Este último desenvolve atividades educativas com escolas, cursos, seminários, pesquisas, registrando-se que a ação de maior proporção é a de publicações, entre elas, os *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*; *Cadernos de História de São Paulo* e *Cadernos Pedagógicos*, o CD-ROM *O Pátio do Colégio e a Fundação da Cidade de São Paulo* e o vídeo institucional *Museu Paulista da USP*, dentre outros.

A dominação dos europeus sobre o Brasil, impondo sua cultura⁶⁰, atingiu os diversos segmentos da cultura brasileira, bem como a área artística e museológica, fazendo predominar o culto e o domínio dos ideais franceses. Esse domínio gerou, como consequência, a prática do não reconhecimento do valor e da importância da cultura brasileira e a supervalorização dos padrões estrangeiros, o que torna imprescindível a intensificação do desenvolvimento da função social do museu, por ser o espaço em que a maior parte do patrimônio que conta a nossa história encontra-se preservado. É através do reconhecimento e valorização desse patrimônio, por “letrados” e “não letrados” (Freire, 1991), que conseguiremos conhecer a nossa história, resgatar a auto-estima, fortalecer a nossa identidade cultural e exercer a nossa cidadania, destacando-se que “a noção de indivíduo enquanto cidadão ainda é uma conquista a ser feita, mesmo que se possa identificar uma tendência muito atual de valorização do papel das comunidades como elemento propulsor do desenvolvimento regional e municipal” (COSTA, 2000, p. 3).

⁵⁹ Em seus espaços disponibiliza uma biblioteca com 100 mil volumes e um Centro de Documentação Histórica, com 40 mil manuscritos.

⁶⁰ A introdução da dominação, deu-se através dos portugueses. Luckesi (2003, p.94) ressalta que: Os portugueses aportaram no Brasil como “descobridores”, “benfeitores”, portadores que eram da cultura das raças superiores; trouxeram a fé, os valores, os costumes europeus, ao lado de seus conhecimentos e técnicas. Não trouxeram estes elementos, porém, para o estabelecimento de uma relação dialética com a cultura já aqui existente e, a partir daí, a geração e criação de algo novo e mais significativo; a bagagem trazida por eles o foi em termos absolutos. Era uma bagagem de imposição.

Com o objetivo de fortalecer a identidade nacional, alguns museus são criados, no início século XX⁶¹, embora ainda sob a concepção européia de valorizar os grandes feitos históricos, a exemplo do Museu de Arte do Estado da Bahia, em 1918, e do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em 1922⁶². Este desenvolve, atualmente, três programas educativos: 1 “O Espaço Museu-Construção do Saber”, direcionado a professores e guias de turismo, sempre na primeira terça-feira do mês, nos meses de março a novembro, com o objetivo de debater conceitos referentes a “museu, objeto museológico e ação educativa” (MHN). O encontro é finalizado com uma visita monitorada e distribuição de material informativo; 2 O programa Fetranspor - Trazendo Crianças e Jovens ao Museu, iniciado em 2002, tem por objetivo transportar um maior número de alunos à visita ao museu, principalmente de comunidades carentes, sempre às quartas-feiras. Conta com dois ônibus da Federação das Empresas de Transporte do Estado do Rio de Janeiro - Fetranspor; 3 E por último o projeto Educação Patrimonial, que reúne técnicos de museus e Superintendências Regionais do IPHAN, para criar uma metodologia para capacitar professores e educadores para que estejam melhor preparados para ministrar essa disciplina.

No período do Estado Novo, de 1937 a 1945, é quando a Museologia brasileira atinge altos patamares de desempenho com implantação de novos museus, bem como com ações de preservação do patrimônio cultural⁶³, sob a gestão ditatorial do presidente da República, Getúlio Dornelles Vargas. Nessa época, o Museu Júlio de Castilhos⁶⁴, criado em 1903, em Porto Alegre, RS, implanta práticas educativas, o que era incomum, até então. Durante a ditadura, essa instituição museal foi dirigida por Emílio Kemp, pedagogo, médico e jornalista, que inova nas ações educacionais. Inicia a interação entre museu e escola, com a realização de visitas monitoradas, no espaço museal, bem como adota uma atitude de vanguarda ao transferir parte do

⁶¹ No final do século XIX é criado o Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, em 1894 e o Museu Paulista, em 1895, que desde 1963, pertence à Universidade de São Paulo – USP.

⁶² Este, por Gustavo Barroso, seu primeiro diretor e grande defensor de uma política pública de preservação, conservação e restauração do patrimônio histórico e artístico brasileiro.

⁶³ No Estado Novo é criada a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, o que representa um marco da preocupação dos poderes públicos para salvaguarda do patrimônio cultural brasileiro. No ano anterior, Mário de Andrade elaborou, a pedido Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, um anteprojeto de lei para atender a essa necessidade. Assim, o governo de Getúlio Vargas ficou marcado, na área cultural, pela criação de um mecanismo legal para proteção desses bens que, a partir de então, ficou a cargo de Rodrigo Melo Franco de Andrade a missão de implantar a referida Secretaria existente, atualmente, sob a denominação de Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Essa Secretaria instituiu outros museus – visando assegurar a identidade cultural do País – destacando-se dentre eles o Museu Nacional de Belas Artes, RJ, em 1937; o Museu das Nações, RS, e os museus do Ouro e da Inconfidência, MG.

⁶⁴ Criado sob a denominação de Museu do Estado do Rio Grande do Sul.

acervo do museu para escolas estaduais e particulares, para composição de exposições temporárias no recinto escolar. O diferencial dessa atitude é que naquela época o acervo museal era bastante sacralizado, sendo inimaginável vê-lo exposto em uma escola, onde a infra-estrutura, rotina e ambiente eram totalmente opostos ao do espaço musealizado. Essas ações alteram a política de gestão, adotada até então, nesse museu gaúcho, de dedicar-se ao trabalho interno, de pesquisa, transcrição e catalogação de documentos.

O surgimento dos museus de Arte Moderna⁶⁵, nas capitais e cidades do interior do país, inclusive em Feira de Santana, Bahia, a partir da década de 1950, representa um passo significativo no acesso aos museus pelas minorias artísticas – já que as obras produzidas por artistas emergentes ou ainda não consagrados pelas grandes escolas eram discriminadas – mesmo que subjacente ao desejável. Com a abertura desses espaços para mostras desse tipo específico de expressão, uma grande camada da classe artística se sente pertencente e representada nos ambientes museais, por poder visitá-los com propriedade, estar expondo em mostras permanentes ou temporárias e/ou se identificar com o acervo exposto. Estas aberturas sensibilizam esses artistas, que passam a frequentá-los.

Na década de 70 o museu passa por uma revisão conceitual, ao tempo em que começa a questionar o seu próprio papel social na comunidade na qual está inserido. Procura-se “redimensionar a função pedagógica e social do museu, buscando uma ruptura com o museu tradicional e uma intensificação das relações com o público” (BARRETTO, 2002, p. 62). Para tanto, procedimentos começam a ser adotados por alguns museus, dentre eles, modernização da expografia; dinamização dos museus, com inclusão de diversas expressões artísticas; incentivo à disseminação do patrimônio imaterial; valorização de produções populares; treinamento de monitores para atendimento satisfatório ao público; programação e desenvolvimento de inúmeras atividades educativas e culturais visando a facilitar o aprendizado.

⁶⁵ Também no Estado Novo, a cultura é incentivada pela iniciativa privada, a partir de 1948, com a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, pelos amantes das artes, os empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho e sua esposa Iolanda. Mais tarde, dois outros museus são criados, o Museu de Arte de São Paulo, pelo jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, fundador dos Diários Associados, maior cadeia de comunicação do País, durante décadas, e o Museu de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro, por Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré, também da área jornalística, proprietários do diário Correio da Manhã. Assis Chateaubriand cria vários museus de arte moderna, em todo País.

No final do século XX, poucos museus de história e, especialmente, os de ciência e tecnologia, passaram a conceber uma museografia didática e lúdica, com uso de vitrines e painéis interativos, recursos de ambientação com cenas cotidianas, som, imagem e equipamentos multimídias. Alguns, com adoção de uma linguagem simplificada com textos e etiquetas⁶⁶ claros e precisos, para que sejam compreensíveis a um maior número de visitantes, independentemente da classe social e nível de escolaridade. Isso atende à diversidade cultural, de modo a buscar que o visitante abandone o papel do observador para atuar de forma mais interativa. O museu passou, portanto, a agir como uma instituição educativa para o conjunto da sociedade, conforme elucidam Chagas et al: “Os museus, ao reconhecerem que, além das funções de preservar, conservar, expor e pesquisar, são instituições a serviço da sociedade e buscam através de ações educativas tornarem-se elementos vivos dentro da dinâmica cultural das cidades” (CHAGAS et al, 2002, p. 198).

Assim, um dos elos que começa a ser fortalecido é a *interação da instituição museológica com as escolas*. Alguns museus com acervos tradicionais e apresentados ao público de forma simplificada passaram a se dedicar à educação não formal em uma interlocução direta, e de forma continuada, com as escolas das redes públicas e particulares de ensino. Para isso, começam a adequar os temas tratados na exposição aos conteúdos programáticos escolares, em uma complementação à educação formal, utilizando o patrimônio como recurso didático. Para um melhor resultado, algumas mostras são acompanhadas de palestras, exposições de vídeos, oficinas, concursos, dentre outros, para que o processo reflexivo ocorra de forma mais natural e gradual, pois os profissionais de museus, adeptos da Nova Museologia defendem que “a função maior da utilização dos bens culturais como recursos didáticos só é alcançada no momento em que, através da análise das vivências do passado, chega-se a entender o momento presente, em uma reflexão crítica que será provocadora de ações futuras” (SANTOS, 1987, p. 194).

Por isso a importância da mostra do patrimônio de forma didática e contextualizada, para que o visitante entenda o capital social, artístico e simbólico (BOURDIEU, 2007) traduzido em cada peça, e consiga estabelecer uma interação reflexiva conscientizando-se para uma melhor atuação, no futuro. Para atender a essa nova proposta, as exposições em alguns museus tradicionais

⁶⁶ Um exemplo típico é o da utilização do termo genuflexório, que significa cadeira de ajoelhar. Assim, palavras como essa, não usual, passaram a ser traduzidas ou substituídas nas etiquetas das exposições.

passam a ser montadas com o objetivo de sensibilizar e mostrar as possíveis soluções para os problemas enfrentados pela população em seu dia-a-dia; a tratar de temas do cotidiano – tais como saúde, preservação do meio ambiente, do patrimônio material e imaterial – onde as experiências locais e os interesses comunitários recebem uma maior atenção e são valorizados. Há uma interlocução com o público que o frequenta.

Essa metodologia de trabalho é disseminada e, assim, a Nova Museologia ganhou, no Brasil, maior força e adeptos na década de 90, com a criação de museus comunitários e ecomuseus. Marcou esse processo o surgimento: a) na Bahia, do Museu Didático Comunitário de Itapoan⁶⁷, em Salvador (1994), e do Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão⁶⁸, em Lauro de Freitas; b) no Rio Grande do Sul, do Ecomuseu da Picada⁶⁹ e do Ecomuseu da Ilha da Pólvora (1999), em Rio Grande, do Museu Comunitário dos Trabalhadores da Limpeza Urbana de Porto Alegre⁷⁰, em 2004, do Museu Comunitário Casa Schmitt-Presser⁷¹, Novo Hamburgo, e do Museu Comunitário de Lomba do Pinheiro⁷², em 2006; c) em Santa Catarina, do Museu Comunitário Almiro Theobaldo Muller, 2007⁷³, e do Ecomuseu da Univali⁷⁴; d) no Rio de Janeiro, do Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz⁷⁵, criado em 1995; e) em Goiás, do Ecomuseu

⁶⁷ Criado em Salvador, no bairro de Itapoan.

⁶⁸ Reinaugurado em 2006.

⁶⁹ O espaço foi criado como um resgate à cultura açoriana, em um casarão do século XIX, que retrata a arquitetura luso-açoriana. Tem por objetivo comunicar e expor, especialmente para fins de estudo, conservação, educação, turismo e cultura, os testemunhos representativos do homem na sua história local, sua cultura e a natureza circundante. Preservar este patrimônio se justifica pela sua antiguidade, valor arquitetônico, vestígio no ambiente rural existente, valor evocativo, e acessibilidade e referencial marcante da área no seu contexto histórico. Possui ambientes naturais de banhados, dunas, matos nativos e campos, onde é possível encontrar fauna e flora preservadas.

⁷⁰ O museu tem por objetivo construir, valorizar e fortalecer a memória e proporcionar visibilidade e auto-estima da comunidade. O acervo é constituído de material recolhido da coleta pública e desenvolve ações de seminários, pesquisa, inventário, cinema, oficina de fotografia, história oral.

⁷¹ Instalado em um imóvel, em estilo enxaimel, construído na primeira metade do século XIX, onde foi reconstituída a residência do imigrante João Pedro Schmitt, considerado o fundador da cidade, e uma antiga venda. Presta atendimento a escolas, realiza eventos de música, exposições temporárias e apoio à pesquisa histórica.

⁷² Mantido pelo Instituto Popular de Arte-Educação, que o instalou em um casarão do século XIX, na zona Leste, área muito populosa de Porto Alegre. Nesse prédio, funcionam, também, a Biblioteca Leverdógil de Freitas e uma sala com sete computadores para a comunidade ter acesso à internet.

⁷³ Formado por um rico acervo arqueológico composto por sambaquis, sítios e acampamentos indígenas, como também objetos de cerâmica, de adorno, pedra lascada e polida, datados de mil a dois mil anos atrás. Através de um carvão vegetal encontrado, que foi submetido ao teste de carbono radioativo no Museu Nacional de Washington e no Museu do Homem de Paris, foi comprovada a existência de civilizações pré-históricas há 8.640 anos no município. Esse museu foi uma adequação do Museu de Itapiranga, em moldes tradicionais, fundado em 1979.

⁷⁴ É um ecomuseu mantido pela Universidade do Vale da Itajaí–UNIVALI, que lhe empresta o nome. Está localizado na Ilha de Porto Belo, em Santa Catarina. Foi inaugurado em 18 de abril de 2004, no melhor imóvel da Ilha.

⁷⁵ É uma nova modalidade de museu criada “a céu aberto” no bairro de Santa Cruz, RJ, formada por diversas instituições, tais como o Palácio São Cristóvão, Palácio Real (onde D. João VI descansava), Fazenda Imperial de

do Cerrado⁷⁶, em 1998; f) no Paraná, do Ecomuseu de Itaipu⁷⁷, em 2004; e g) no Ceara, do Ecomuseu de Maranguape⁷⁸, dentre outros. Estes já nasceram sob a ótica filosófica e metodológica da Nova Museologia. Podem-se registrar, ainda, algumas instituições museológicas que são denominadas de museus e podem ser considerados ecomuseus, devido à sua extensão territorial – por envolver vários estados brasileiros – e aos elementos constitutivos que os compõem. São exemplos, na Bahia, o Memorial Antonio Conselheiro⁷⁹, em Canudos; o Museu da Companhia Hidrelétrica do São Francisco⁸⁰; e o Museu de Arqueologia do Xingó⁸¹.

Os museus comunitários e os ecomuseus, em sua maioria, são mantidos pelas prefeituras e, em alguns casos, através de parcerias diretas com a comunidade local. Seus coordenadores, geralmente, são professores ou pesquisadores, funcionários municipais, estaduais ou de universidades, que são cedidos por essas instituições para atuação na coordenação desses espaços musealizados. Demo (1994) define, com pertinência, a responsabilidade e o comportamento dos gestores de trabalhos comunitários, que são congruentes com as novas tipologias de museus:

Quanto ao professor, ao intelectual, ao pesquisador, seus lugares serão de motivação e apoio, mas em sentido específico esse apoio não é algo eventual, voluntário ou casual, mas diretamente pertinente a processos de mudança, porque a eles cabe a formulação da contra-ideologia. Diferentemente é viável o

Santa Cruz D. Pedro II, Hangar Zeppelin (atualmente é o único no Brasil, existem mais dois na Alemanha), Matadouro do Rio de Janeiro, Colégio Imperial, Primeira agência fixa de Correios do Brasil. O ecomuseu engloba todo esse conjunto arquitetônico, caracterizado por um efetivo trabalho com a comunidade na qual se encontra inserido. Foi fundado em setembro de 1995 e é mantido pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro.

⁷⁶ É um dos maiores ecomuseus do Brasil, em extensão, formado por uma área de 500 mil hectares, com uma população de 240 mil habitantes, envolvendo parte do estado de Goiás e oeste do Distrito Federal, que tem por finalidade preservar todo o patrimônio natural e ambiental, tais como floresta, cachoeira e rios, e o imaterial produzido por esta comunidade.

⁷⁷ Formado pela área que envolve a Hidrelétrica de Itaipu. Há, também, exposição dos espécimes naturais da região.

⁷⁸ Localizado no distrito de Cachoeira, em Maranguape, Ceará, o ecomuseu abrange uma área de 100 hectares. Sua sede está instalada, desde 2006, em um conjunto arquitetônico composto por casarão, capela e açude, construídos no século XIX, em 1837. É um espaço que incentiva o desenvolvimento das tradições populares e manifestações culturais, como a culinária, dança, encenação teatral, artesanato, dentre outros. Acervo composto por fauna, flora, rio, vegetação, além do patrimônio material e imaterial.

⁷⁹ Inaugurado em 1997 para comemorar os 100 da Guerra de Canudos. A exposição retrata a história da localidade e dessa batalha. É composto também por biblioteca, auditório e jardim com mais de 50 espécies da flora nordestina.

⁸⁰ É composto por uma área global de 5.950m² e foi inaugurado em 1997. A área construída, sede do museu, é de 1.436m², onde estão expostas peças que contam a história da hidrelétrica. Possui, ainda, biblioteca, auditório multiuso para teatro e cinema.

⁸¹ Ecomuseu que engloba três estados: Sergipe, Alagoas e Bahia. Na sede, localizada na Serra do Chapéu de Couro, Sergipe, são expostas peças de cerâmica, madeira, pedra, concha e esqueletos, vestígios da pré-história nordestina, encontradas no Sítio do Justino. Esse acervo foi encontrado durante um trabalho de salvamento arqueológico, realizado nas cidades de Paulo Afonso, Canindé, Olho D'Água e Piranhas, solicitado pela Chesf, à Universidade Federal de Sergipe, devido à construção da barragem da Usina Hidrelétrica de Xingó.

processo de conscientização crítica sem a motivação de um intelectual que sabe manipular idéias-força, pintar estratégias de ação, interpretar dialeticamente a realidade e assim por diante. Por isso dizíamos que no autodiagnóstico consta sempre o diagnóstico oriundo dessas figuras (DEMO 1994, p. 94 e 95).

A incorporação das novas tipologias museais, ou seja, a personificação do novo paradigma museológico brasileiro, contemplando a dimensão educativa do museu, dá-se, inicialmente, na Bahia, por ter sido pioneira ao criar o primeiro museu do Brasil ancorado nos princípios da Nova Museologia, o Museu Didático Comunitário de Itapoan⁸², em Salvador. Este estado contou com mais uma experiência, o Comunitário Mãe Mirinha de Portão⁸³, em Lauro de Freitas. O primeiro foi montado a partir de 1987, com subsídios do Instituto Anísio Teixeira - IAT, pela Professora Maria Célia Teixeira Santos, em 1994, no Colégio Estadual Governador Lomanto Júnior, com o propósito de buscar:

[...] a apropriação e a reapropriação do patrimônio cultural, visando ao exercício da cidadania e à construção de uma nova prática social, [...] em que a musealização do fazer cultural se deu de forma participativa, com a atuação de alunos, professores e moradores locais, desenvolvendo ações de pesquisa, preservação e comunicação, sendo essa musealização compreendida como uma ação educativa e de interação, produzindo conhecimento a partir das reflexões sobre o patrimônio cultural local (SANTOS, 2002, p. 6).

Para tanto atuou em diversas linhas de pesquisa sobre o bairro de Itapoan e a comunidade local. Atualmente as atividades do museu estão significativamente reduzidas, “mas não houve um momento de fechamento do MDCI. O banco de dados com as pesquisas continua no espaço do museu, à disposição dos professores e alunos”, segundo Santos (2008, depoimento). Outra iniciativa semelhante é o Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão. Foi idealizado a partir das ações desenvolvidas por Mãe Mirinha, no bairro de Portão, que buscaram a democratização do conhecimento da cultura afro-brasileira e a inclusão social, junto à comunidade local. Realiza ações educativas através de seminários, palestras e culto afro.

⁸² O museu foi concebido atendendo aos princípios da Nova Museologia, entretanto de uma forma inovadora por não possuir peças a serem musealizadas, e sim, a composição de um acervo documental resultante das pesquisas realizadas, e de exposições fotográficas das ações executadas e do bairro.

⁸³ Está instalado no Terreiro São Jorge da Goméia, fundado em 1952, onde funciona paralelamente às atividades de culto religioso do candomblé. O acervo é formado pelo imóvel, patrimônio natural e ambiental que o envolve, bem como, de bens móveis confeccionados em prata, ferro, palha, tecido, madeira, dentre outros, que pertenceram à Mãe Mirinha e à associação.

No momento da redação deste trabalho encontra-se em processo de implantação museus comunitários ou ecomuseus em São José dos Campos – SP, Vila de Paranapiacaba – SP, Vila Manoel, Pelotas – RS, São Bento do Sapucaí – SP (próximo a Campos de Jordão), Poços de Caldas – Centro de Memória/Museu Comunitário, Quilombo do Frechal – MA, Engenho Tombado / IPHAN – PE, Museu da Charqueada – Pelotas – RS, Ecomuseu da Ilha Grande – RJ, Ecomuseu de Guaratiba – RJ. Conforme enfatizado, essas novas tipologias – museus comunitários e ecomuseus – foram adotadas por alguns estados brasileiros, registrando-se que tem maior representatividade no Rio Grande do Sul, conforme destacado acima.

Para fins de registro histórico e para revelar a importância na consolidação da filosofia do Minom estão relatados no Apêndice A algumas das principais atividades educativas realizadas por museus localizados em Salvador, no período de 1999 a 2007, que corroboram a atuação desses museus no desenvolvimento da sua função social. Essas e outras atividades educativas não formais e culturais, não elencadas neste trabalho, muito contribuíram e contribuem com a educação formal, realizada pelas escolas, faculdades e universidades, por serem uma ferramenta de fundamental importância para compreensão da história da Bahia e do Brasil e, como recurso didático, por tratar de assuntos que são ministrados nos conteúdos programáticos escolares. Também contribuíram para o aprimoramento e aperfeiçoamento profissional, entretenimento e lazer; educação patrimonial; valorização do patrimônio material e imaterial, da cultura erudita e popular; disseminação das mais genuínas tradições; resgate da auto-estima; geração de emprego e renda; estreitamento do relacionamento entre docentes, gestores escolares e os museus; interação entre as instituições museológicas e a comunidade; integração entre os museus e divulgação dos espaços museais. Como visto, *os museus tradicionais encontraram como alternativa trabalhar o acervo, do modo que possa ser entendido pela população e que seja um instrumento de transformação social, tendo o homem como o elemento central, basilar de suas ações educativas, buscando desenvolver o conhecimento integral do indivíduo, enquanto sujeito do processo transformador da sua realidade e conscientizá-lo do seu papel de cidadão.*

A capacitação para realização dessas atividades, e de outras ações museológicas, é largamente incentivada e desenvolvida, desde 2003, pelo Ministério da Cultura, em todo o Brasil, através da Política Nacional de Museus – PNM, que possibilita à Museologia brasileira gerir o campo

museal através de políticas públicas, construídas com a participação da área museológica. A PNM, que foi estabelecida em sete eixos programáticos⁸⁴, objetiva:

[...] promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do País (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2003, p. 8).

Assim, busca sanar ou minimizar os problemas enfrentados pela Museologia brasileira.

As ações museológicas são realizadas por meio do patrocínio de suas instituições mantenedoras, diretamente por empresas ou por meio das leis de incentivo à cultura e, especialmente, pela Política Nacional de Museus, em vigor desde 2003, que tem modificado positivamente o cenário museológico nacional. Com uma atuação eficaz, na Bahia, desde o início a PNM tem proporcionado à Museologia baiana e brasileira um crescimento qualitativo de suas ações educativas e culturais, qualificação profissional, bem como melhoria das suas instalações físicas e infra-estrutura, impulsionados por linhas de patrocínio com verbas federais, destinadas, especificamente, para esse segmento. Apesar de diversas fontes⁸⁵ de financiamentos, que somam altas dotações orçamentárias⁸⁶, o montante é insuficiente diante das carências da área, principalmente se contabilizarmos as cidades do interior.

Pode-se perceber que foi significativa a mobilização nacional em torno da área museológica até então, com incentivo, patrocínio, divulgação e visibilidade dos museus. Entretanto, não há equidade no acesso a esses patrocínios – principalmente nas cidades e municípios localizados fora dos grandes centros urbanos – devido à inexperiência técnica para confecção dos projetos, para captação de recursos financeiros. Para minimizar esse problema, oficinas estão sendo ministradas, no Brasil, desde 2003, para capacitação na elaboração dos projetos culturais, por ser um instrumento obrigatório à captação de recursos financeiros, disponibilizados pelo MINC. As

⁸⁴ Gestão e Configuração do Campo Museológico; Democratização e Acesso aos Bens Culturais; Formação e Capacitação de Recursos Humanos; Informatização de Museus; Modernização de Infra-estruturas Museológicas; Financiamento e Fomento para Museus; Aquisição e Gerenciamento de Acervos Culturais.

⁸⁵ Petrobras, Caixa Econômica Federal, BNDES, Iphan, Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, dentre outros.

⁸⁶ O investimento do Ministério da Cultura, entre 2003 e setembro de 2006, para o campo museal foi de R\$ 191.362.661,40 (RELATÓRIO PNM, 2006, p. 52).

ações que estão programadas são inovadoras e inclusivas. Visam à continuidade dos patrocínios já praticados, além da implantação do Circuito de Cinema nos Museus, que objetiva equipar salas para projeções em muitos museus brasileiros, além do fornecimento de acervo cinematográfico; o Projeto Voluntariado Idoso, pretende proporcionar atuação, no museu, de pessoas da terceira idade, buscando o resgate da auto-estima, muitas vezes perdida com o processo do envelhecimento.

A diversidade e quantidade de ações realizadas pela PNM, nestes seis anos de atuação, foi algo inimaginável pela área museológica. Houve um planejamento estratégico, democrático, balizado nas necessidades dos profissionais de museus, com desenvolvimento de uma museologia integral, buscando atingir as diversas técnicas museológicas, de aquisição de acervo, preservação, restauração, documentação, informatização, exposição, comunicação, divulgação, formação, segurança, infra-estrutura e, principalmente, educação. O campo museal recebeu incentivo, nas diversas vertentes. Foi contemplado com o patrocínio de ações educativas; capacitação ou aprimoramento profissional dos seus técnicos, por meio de cursos, oficinas, fóruns⁸⁷; atuação de profissionais de museus como palestrantes em encontros diversos; criação e patrocínio de linha editorial; pesquisa de público através do Observatório de Museus, dentre outros. Essas ações comprovam um avanço substantivo na área museológica.

⁸⁷ Entre 2003 e 2006, foram realizadas 176 oficinas com temas diversificados, sendo a de Ação Educativa em Museus uma das mais requisitadas; fóruns/seminários 33, totalizando em 10.800 profissionais de museus participantes. (Relatório PNM, 2006b, p.80). Apenas para este ano, 2008, estão programadas 150 oficinas.

5 ABELARDO RODRIGUES E A TRAJETÓRIA DA COLEÇÃO “CORTE CELESTIAL”: UM ESTUDO DE CASO

O advogado Abelardo Rodrigues, pernambucano, construiu por cerca de 40 anos de sua vida, uma coleção de arte sacra cristã composta por imaginária, crucifixos, oratórios, maquinetas⁸⁸, pintura e fragmentos de talha, dentre outros, à qual denominava “Corte Celestial”. São peças de imensurável valor histórico, artístico, cultural e religioso, representativas da arte cristã brasileira. Elas compõem uma diversidade de estilos artísticos, invocações raras, curiosidades, devoções populares e santos de roca⁸⁹, que traduziram e, ainda traduzem, a religiosidade e devoção, especialmente do povo nordestino, através de obras populares e eruditas. Essas peças foram confeccionadas por artesãos e santeiros brasileiros, durante cerca de 300 anos, entre os séculos XVII ao XX, feitas em materiais diversos. Tais peças são representativas de várias escolas artísticas e épocas, que retratam a evolução da história da arte no Brasil, especialmente da escultura.

Abelardo Rodrigues devotou-se à aquisição e ao estudo de obras de arte sacra, atento às peculiaridades, não só da religiosidade, preciosidade, beleza, originalidade e raridade. Preocupou-se, de igual modo, com os aspectos históricos, a decifração das tendências artísticas pelo comparativo entre a dualidade erudito/popular e as várias influências regionais, principalmente as nordestinas, que marcaram a arte brasileira. A coleção “Corte Celestial” corrobora a preservação do patrimônio material e imaterial, o fortalecimento da identidade regional, constituindo-se, de igual modo, em fonte para estudos e pesquisas sobre estilos artísticos – especialmente o barroco – estética religiosa, iconográfica, religiosidade popular e artes plásticas, dentre outros.

Ao construir um panorama da imaginária brasileira, a “Corte Celestial” destaca-se pela

⁸⁸ Oratórios em tamanhos pequenos, fechados, geralmente, por três laterais envidraçadas.

⁸⁹ Imagens bastante utilizadas a partir do século XVIII, em procissões. Sua estrutura corporal é formada por armação em madeira, em tamanho natural, sendo encarnados (pintados em cor natural) apenas o rosto, mãos e pés. Elas tiveram projeção por serem muito atraentes, devido aos adornos reais como cabelo natural, olhos de vidro, roupas em tecido, com mantos bordados, em muitos casos, com fio de ouro, ornados com colares, brincos, pulseiras e coroas em ouro.

diversidade estilística e de invocações apresentadas. Ao lado das imagens com características eruditas, a grande quantidade e diversidade de santos populares demonstra o desejo do colecionador em registrar a variedade das representações e tendências regionais. Essas peculiaridades estão retratadas em seus modelos típicos, impregnados da emoção e simplicidade do santeiro, autor de peças excepcionais, concebidas de forma bem humorada e por sua própria vontade. É esse conjunto de aspectos traduzidos nos objetos, composto pelo misticismo, mesclagem de materiais, tamanhos e procedências, abrangência de invocações, registro de diversas épocas, estilos artísticos e invocações raras, que tornam essa coleção ímpar, preciosa e curiosa. Segundo Magalhães, profundo conhecedor e mediador na aquisição dessa coleção para a Bahia:

Para mim o que mais se destaca no legado do grande colecionador baiano-pernambucano, ou pernambucano-baiano, para não provocar justos ciúmes, não é apenas o caráter intemporal das imaginárias que a integram, nem a diversidade de materiais de que são feitas do barro à madeira, do marfim à pedra-sabão; tampouco o motivo sacro que lhes dá uniformidade temática, mas todo o conjunto da coleção: a temática, a universalidade, a intemporalidade, a raridade, a preciosidade das peças, seu valor histórico e arquitetônico, tudo, enfim, que faz da Corte Celestial uma das maiores coleções de arte sacra do Brasil (MAGALHÃES, in BINA; LOBO, 2006, p.9).

O desenhista, pintor, paisagista e poeta Abelardo Rodrigues reuniu esse acervo percorrendo o país para adquirir peças que traduzissem o multiculturalismo, miscigenação, materialidade e misticismo, que marcam a cultura brasileira, tendo o belo como parâmetro – independente de erudito ou popular – e o que sabia ser a representação maior da religiosidade do povo brasileiro e, em particular, do nordestino. Seu alto capital cultural, artístico e, especialmente, o econômico viabilizou a aquisição de um notável patrimônio. Formou, assim, uma das maiores coleções particulares de arte sacra do Brasil, que permaneceu por décadas expostas na residência do colecionador, em Recife, assim como foi apresentada em diversas exposições temporárias, no Brasil e no exterior. Foi defensor da arte popular, com incentivo à produção artística de santeiros pernambucanos, aos quais devotou amizade e apoio irrestritos para confecção das obras, para divulgação e disseminação das mesmas, oportunidade em que revelou inúmeros talentos.

O colecionador Abelardo Rodrigues viveu e morreu pela arte, defendendo a preservação do patrimônio e identidade culturais brasileiros. Em 1971, liderou uma manifestação popular contra

a demolição da Igreja do Bom Jesus dos Martírios, em Pernambuco. Sua família credita ao insucesso dessa luta o motivo de um enfarte e, conseqüentemente, sua morte, em 1º de dezembro desse ano. Após seu falecimento, sua “Corte Celestial” foi colocada à venda, sendo que o adquirente teria de atender a duas condições: a nova sede para esse acervo levaria o seu nome e o conjunto dessas obras deveria ser mantido, ou seja, não sofrer desmembramento, pois ele temia pela sua dispersão.

A trajetória da “Corte Celestial” foi marcada por pugnações e vitórias. O governador do estado da Bahia⁹⁰ à época, ao reconhecer o valor histórico, artístico e religioso da “Corte Celestial”, adquiriu-a para o estado, com o objetivo de conservá-la no Nordeste, afastando o risco iminente de perda para outras regiões brasileiras ou até para o exterior. A aquisição dessa coleção constituiu-se em uma política governamental, da esfera estadual baiana. Após sua compra houve uma reação por parte do governador de Pernambuco à época, que assinou um decreto desapropriando a coleção. Esse posicionamento desencadeou uma disputa judicial, de repercussão nacional, entre os dois estados nordestinos, que sensibilizou a opinião pública brasileira inspirando o mineiro Carlos Drummond de Andrade a publicar, no *Jornal do Brasil*⁹¹, uma crônica denominada “Afiml, Uma Guerra Bela”, que ficou conhecida como “Guerra Santa”. Sua duração foi de 1973 a 1975, período em que esse acervo esteve pessimamente conservado, sem nenhum acondicionamento, armazenado em um galpão, em Recife que, dentre outros estragos, sofreu uma enchente que causou danos a muitas obras. Quando finalmente a Justiça garantiu sua posse à Bahia, em 1975, as peças aqui chegaram, cobertas por torrões de terra, muitas com seu estado de conservação comprometido.

Ao ser transferida para Salvador, a Coleção de Arte Sacra Abelardo Rodrigues permaneceu durante seis anos nas dependências do Museu de Arte Sacra – UFBA, até a inauguração do museu que a abrigaria em definitivo, em 5 de novembro de 1981, criado através do Decreto n. 27.724, sob a denominação de Museu Abelardo Rodrigues. Foi instalado no andar nobre, do Solar Ferrão⁹², construção setecentista, imponente, erguida no Pelourinho, Centro Histórico de

⁹⁰ Governador Antonio Carlos Magalhães.

⁹¹ *Jornal do Brasil*, 1973, p. 5.

⁹² Construção proeminente na paisagem do primeiro centro urbano de Salvador, o Solar Ferrão, edificação iniciada ao final do século XVII, patrocinada pelo abastado comerciante português Antonio Maciel Teixeira, configura-se

Salvador, Patrimônio Histórico da Humanidade, ícone representativo da diversidade étnica, religiosa e cultural da Bahia.

Esse definitivo espaço é guardião de acervo, formado por 808 peças de arte sacra cristã. Os estilos colonial e barroco daquele conjunto arquitetônico convivem em harmonia com os artistas populares e eruditos, os agentes culturais, comerciantes, estudantes, residentes, transeuntes e com a marcante presença africana no nosso passado, presente e futuro. Tanto na “Corte Celestial” quanto no Solar Ferrao estão a essência do que se convencionou chamar baianidade e, em última análise, brasilidade, uma vez que:

Nessas décadas de pródiga convivência, o Solar Ferrão vem entabulando com o Museu Abelardo Rodrigues um diálogo – espaço e objeto – que conecta arquitetura colonial com a arte iconográfica, de épocas afins, todavia, de forma recorrente e deleitosa compartilhando conceitos, rememorando histórias e difundindo a experiência artística do povo brasileiro (LOBO, in.BINA; LOBO, 2006, p. 29).

A “Corte Celestial” reúne uma coleção de mais de cinquenta imagens de Nossa Senhora da Conceição, por ser a devoção particular do colecionador; uma diversidade de imagens de Nossa Senhora Santana; um conjunto de 33 imagens de Santo Antonio; uma notória coleção de imagens do Menino Jesus, representando cenas da natividade; exemplares de santos de roca; expressivo conjunto de crucifixos, uma diversidade de maquetinas e oratórios, em variados tamanhos e materiais, em produções eruditas e populares.

Na coleção merecem destaque as invocações raras, Nossa Senhora do Leite, Nossa Senhora das Almas do Purgatório, Nossa Senhora Santana, ladeada por Maria e Isabel, Santa Catarina, Santa Isabel Rainha de Portugal, Santa Madalena, Santo Alberto Magno, Santo Estevão, São Tarcísio, dentre outras. São apresentadas como curiosidades Nossa Senhora dos Anjos, os oratórios garrafa⁹³ e viagem⁹⁴. Essas peças são marcadas por suas peculiaridades e particularidades, pois os traços do santeiro e artesão as tornam únicas, aspectos que serão retomados no capítulo 6.

como o maior exemplar da arquitetura civil colonial deste sítio histórico, composto por mais de três mil casarões de matriz portuguesa, erguidos entre os séculos XVII e XIX. Pela originalidade do seu partido arquitetural e artístico, qualificou sua inscrição no Livro de Belas Artes do IPHAN, em 1938. (LOBO, in BINA; LOBO, 2006, p. 27).

⁹³ Oratório pequeno, cerca de 20 cm de altura, em formato de garrafa, em madeira policromada.

⁹⁴ Oratórios em formatos diversos, pequenos, para proteção de seus donos quando em viagens.

5.1 DE MUSEU ERUDITO A ESPAÇO PLURAL: EVOLUÇÃO PARA UMA TRAJETÓRIA EDUCATIVA

Em 5 de novembro de 2008, o Museu Abelardo Rodrigues – MAR completou 27 anos de existência. Nesse período, teve papel de fundamental importância no cenário baiano, com a realização de inúmeras atividades para o público residente local, assim como para os turistas. O MAR, inaugurado em novembro de 1981, teve sua primeira exposição de longa duração disponibilizada ao público até julho de 2006, perdurando por quase 25 anos, em concepção tradicional. O acervo exposto na referida exposição foi selecionado por invocação⁹⁵, em materiais, estilos artísticos e tamanhos variados, mostrado em grandes vitrines⁹⁶ e bases, distribuídas em dois salões expositivos. Esse procedimento museográfico – mostra por invocação – teve por objetivo facilitar a educação e a comunicação entre o museu e o público. Com o passar dos anos, no final da década de 1990 e no início da atual, essa concepção expositiva foi se desconfigurando, visto que as peças maiores – que além de compor cada módulo temático expositivo contextualizavam o cenário tratado em cada vitrine, devido às diversas dimensões (altura e largura) das mesmas – e as mais pesadas foram recolhidas para a Reserva Técnica, por medida preventiva de segurança.

Este é um procedimento necessário, já que as vitrines, atacadas por insetos xilófagos (cupins), mesmo sendo descupinizadas, poderiam não suportar o peso dos objetos, devido à fragilidade da madeira, provocada pelas contaminações durante esse período expositivo. Outras vitrines foram descartadas, pelo comprometimento de sua integridade. Assim, a exposição foi perdendo um significativo número de peças – ou sendo substituídas por outras imagens, de outras invocações – permanecendo à mostra as menores e mais leves. Chegou em 2004 com 97 peças expostas e, em 2006, com apenas 52. Por isso, as vitrines e espaços museais foram ficando esvaziados, o que impossibilitou a manutenção de uma mesma temática por vitrine. Mesmo assim, o encanto do MAR permaneceu devido à singularidade das peças.

⁹⁵ Em uma vitrine apenas Nossa Senhora Santana; em outra, Menino Jesus, entre outros.

⁹⁶ Tinham a dimensão de 1,70 metro de altura por 1,80 metro de largura, e bases em variados tamanhos, ambas confeccionadas em madeira, ferro e vidro,

Essa primeira exposição, inaugurada em 1981, foi analisada, conforme registrado a seguir, sob a ótica de duas especialistas museólogas, que concederam entrevistas sobre as duas exposições de longa duração do MAR, essa e a segunda, intitulada “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, que continua aberta ao público, desde dezembro de 2006, e que terá análise aprofundada no próximo capítulo. As entrevistadas analisaram os diversos aspectos expositivos de ambas exposições, tais como suportes, iluminação, utilização dos espaços, dentre outros, com o mesmo roteiro de perguntas. Sobre a primeira exposição, na primeira questão, foi enfocada a expografia em três vertentes: 1 dos suportes museográficos; 2 da utilização do espaço expositivo, ou seja, a distribuição das vitrines e bases nos ambientes; 3 do uso espacial das peças nas vitrines. Cerávolo (2008)⁹⁷, uma das museólogas, ao ser solicitada a apresentar uma análise da museografia da primeira exposição, comentou essas três questões em conjunto, que “se me lembro a exposição que ficou até 2006 era bem tradicional. Sinceramente me ficou mais a edificação e não me lembro do mobiliário.” Outra entrevistada, Santino (2008),⁹⁸ contextualiza, de forma detalhada, cada uma dessas questões, afirmando que:

1. A referida exposição seguia o modelo tradicional museográfico, com suportes convencionais, que, de certa forma, cumpria a função de comunicar o objeto exposto com o público visitante. 2. Penso que os espaços não eram aproveitados na sua totalidade. 3. Quanto a esse aspecto lembro-me que a organização era feita de modo que as peças ficassem distribuídas de forma harmoniosa nas vitrines, com as coleções bem distintas, possibilitando ao público uma boa compreensão das coleções. (SANTINO, 2008, entrevista).

A iluminação dessa exposição era feita através de calhas com lâmpadas fluorescentes, fixadas nos forros dos tetos dos salões, existindo 2,40 metros de distância entre elas e a parte superior das vitrines. Esse procedimento objetivava a preservação das peças, mas, por outro lado, não direcionava à percepção das mesmas e à comunicação visual, já que os salões eram iluminados como um todo, o ambiente, e não os objetos. Ao comentar sobre a iluminação, Cerávolo responde que “Como disse acima, o que me chamou a atenção foi o espaço edificado e menos a exposição.” Já Santino afirma que:

⁹⁷ Depoimento através de entrevista da Prof. Dra. Suely Moraes Cerávolo, docente do Curso de Museologia da UFBA, disciplinas Museografia I e II, e Estágio Supervisionado.

⁹⁸ Entrevista concedida pela museóloga Irene Soares Santino, que presta assessoria na área de Museologia à empresa Evolution Gestão de Serviços Ltda.

Sempre visitei o MAR durante o dia. Em todas as visitas percebia que as janelas estavam sempre abertas, proporcionando uma boa iluminação nos ambientes reforçada pelas lâmpadas fluorescentes, que, segundo os estudiosos, são ótimas opções de iluminação artificial, pois possuem baixa transmissão de radiação infravermelho. (SANTINO, 2008, entrevista).

À pergunta “Se essa exposição conseguiu estabelecer uma comunicação com o público e de que forma?”, Cerávoló (2008) responde:

Penso que uma exposição é um código de comunicação que pode ser aprendido. Provavelmente é um código já conhecido – e conhecido universalmente – para um público com uma certa bagagem cultural. Há públicos e públicos. Se qualquer pessoa pode ser ‘público’, não é qualquer uma que domina esse código. Além disso, considero que as pessoas que vão a uma exposição de arte sacra, espontaneamente, devem tê-lo feito em razão de seu próprio prazer e conhecimento prévio desse tipo de arte, ou seja, uma exposição altamente especializada para um público também bastante especializado. Exposições precisam ter atrativos e recursos para que o público, no sentido mais amplo do termo, possa captar as múltiplas mensagens que elas se propõem a emitir. (CERÁVOLO, 2008, entrevista).

Qualquer exposição pode ser um instrumento de comunicação⁹⁹, especialmente às classes eruditas, detentoras de um capital cultural e artístico necessário à sua compreensão. Entretanto, o que precisa ser estudado é como ela passa a ser um elemento comunicativo para o grande público, principalmente, levando-se em consideração o panorama da educação deficitária ou inexistente de significativa parcela da população residente na Bahia. É estar atento, ainda, para o fato de que parte considerável das pessoas da classe média não tem o hábito de freqüentar museus. Por isso, a necessidade da adoção de uma museografia que consiga estabelecer uma dialogicidade com os diversos públicos. Mesmo com essa expografia tradicional, o MAR buscou alternativas diversificadas de linguagens, direcionadas ao grande público, através de inúmeras expressões artísticas, e procurou desenvolver a sua função social, conforme será analisado mais adiante.

Conforme visto, o Museu Abelardo Rodrigues está instalado no andar nobre do Solar Ferrão. No salão nobre, até 2006 encontrava-se à mostra a maior parte do acervo, entremeada por colunas salomônicas¹⁰⁰. Esse exemplar da arquitetura colonial “erguido em uma das encostas da colina da

⁹⁹ O que oscila é o grau de intensidade desse diálogo que cada uma consegue estabelecer, a depender dos instrumentos comunicativos utilizados na mesma.

¹⁰⁰ Coluna com haste contorcida, característica do século XVIII, estilo barroco.

Sé com suas duas portadas datadas de 1690 e 1701” (GAUDENZI, in BINA; LOBO, 2006, p.15), representa o poderio econômico e social das classes hegemônicas, portuguesa e brasileira, cuja imponência e exuberância simbolizam poder e riqueza de uma camada social, nestes mais de três séculos de existência.

O acervo do MAR é igualmente erudito, clássico, imponente e representativo de uma elite econômica, social e artística. Portanto, o acesso às classes desfavorecidas cultural e economicamente é restringido por quatro fatores: 1, a imponência externa e interna do prédio, com sua suntuosa escadaria, em pedra portuguesa; 2, salões expositivos adornados com colunas salomônicas e tetos com forros pintados com cenas mitológicas; 3, a erudição do acervo, marcadamente de estilo barroco, onde predominam o ouro, materiais nobres e esmerada fatura da imaginária sacra; 4, predominância de peças alusivas à religião católica o que gera um certo repúdio no segmento de visitantes evangélicos, pela descrença nesse tipo de imagem e devoção.

Os aspectos arquitetônicos e estilísticos que envolvem o museu, por sua própria estrutura, com arquitetura externa e interna, elementos decorativos e acervos eruditos, são excludentes ao grande público. Portanto, atingir esse público, através desses elementos eruditos, sacralizados, constituiu-se em um desafio enfrentado pela equipe do MAR, ao longo dos anos. Por isso, foi feita uma descrição analítica da atuação desse espaço museal, no período de 2003 a 2007, em prol do desenvolvimento da sua função social, sob a égide dos princípios estabelecidos pela Nova Museologia, consubstanciados nas principais práticas museológicas e, principalmente, nas educativas. Entretanto, tendo em vista a ampla atuação nesse período e a limitação do objeto de estudo, foram enfocadas apenas algumas ações. No Apêndice B estão apresentados o Programa Museu-Escola – PME, algumas exposições e atividades relativas à religião católica, desenvolvidos pelo MAR, ainda que não exclusivamente: foram realizadas também por outros museus, com metodologias, frequência, duração e resultados diferenciados. Entretanto estão mencionadas, em seguida, algumas atividades que foram implementadas inicialmente e/ou apenas pelo MAR, ou que até o momento não se teve conhecimento de realização por outros museus. Vale destacar que a atuação descrita aqui, e em anexo, visa contextualizar as ações educativas e culturais praticadas por este museu, que atenderam aos princípios da Nova Museologia e aos objetivos traçados para este trabalho, apenas para ilustrar a trajetória educativa do MAR.

a) DEVOÇÃO AOS SANTOS JUNINOS

A devoção a Santo Antônio é muito intensa no Brasil, pela crença nas graças alcançadas, bem como por ser um santo tido como casamenteiro. Por isso, a trezena dedicada a ele, em agradecimento às bênçãos recebidas, é anualmente rezada, no período de 1º a 13 de junho, em centenas de lares baianos.

Santo Antônio destaca-se de qualquer outro santo no Brasil, quanto à sua grande devoção. No país inteiro, ele é o orago de 228 freguesias, e na Bahia não há praticamente município que não possua um arraial ou povoado, rio ou ribeira, [...] que não leve o seu nome (OLIVEIRA, 2005, p. 41).

Por ser essa devoção tão forte na Bahia e pela expressiva coleção dessa invocação no MAR, o corpo técnico desse espaço decidiu abrir as portas desse ambiente museal¹⁰¹, nas noites iniciais do mês de junho, para juntar-se ao povo baiano nas homenagens aos santos juninos, Santo Antônio, São João e São Pedro, os últimos também, bastante festejados no interior da Bahia. Essa reverência causou um impacto positivo, crescente a cada ano, por diversos fatores que envolveram as homenagens. Primeiro, por realizar uma atividade estritamente religiosa, essencialmente doméstica, em um museu, o que suscitou encantamento pela dessacralização do espaço museal, devido à realização de uma celebração popular nesse ambiente, com amplo acesso ao público. Segundo, pela diversificação das expressões artísticas apresentadas, compostas por exposição sobre os santos; uma encenação teatral “altar vivo” com uma performance de três atores representando santos juninos; música erudita e popular conduzida, pelo maestro Keiller Rego, em 2003, cuja cena foi enriquecida com apresentação de um coral, formado por personagens com indumentárias características das tradições juninas. Após as rezas e ladainhas, começa o forró, inclusive com dança e comidas típicas do São João, no terraço.

Essa programação estabeleceu uma interação dialógica do MAR com os devotos desses santos, através de diversos aspectos: por essa tradição centenária e pela familiaridade do público com os temas tratados, pois tanto a Trezena de Antonio quanto o Dia de São João são amplamente comemorados na Bahia; por possibilitar uma comunicação através da audição, visão, tato e

¹⁰¹ Além das tradicionais Trezenas a Santo Antonio, rezadas em lares baianos, dezenas de instituições baianas passam a, também, homenagear o santo casamenteiro, dentre elas os museus Abelardo Rodrigues, Eugênio Teixeira Leal e o Náutico.

paladar; pelas apresentações artísticas representarem uma revitalização do patrimônio material¹⁰² e imaterial¹⁰³, através das expressões culturais nordestinas, com homenagem às invocações devocionadas no mês de junho; e por propiciar viver e resgatar emoções já experimentadas pelas tradições familiares. “O que hoje relembro das Trezenas de Santo Antonio, com muita saudade, é a alegria enorme com que todos dela participavam, ficando as casas onde eram rezadas, durante treze noites, com as portas abertas” (OLIVEIRA, 2005, p. 43). Na oportunidade foram distribuídos em média 400 “pães de Santo Antônio¹⁰⁴” aos participantes da devoção, além de livretes com as consagradas orações e ladainhas que louvam o “santo casamenteiro”.

Em 2004, a “Trilogia aos Santos Juninos” buscou a inclusão social e alcançou resultados significativos, devido à abrangência da ação educativa. O projeto¹⁰⁵, intitulado “Devoção Junina: do erudito ao popular”, foi composto por oficinas de Produção Cultural, Teatro, Cenário e Figurino, exposição temporária em homenagem aos santos e exibição de vídeos. Os participantes dessas oficinas produziram e confeccionaram todos os elementos necessários à realização da proposta: a de Produção Cultural elaborou a programação de todo o processo devocional, nas etapas do planejamento, organização e realização da ação; a de Teatro montou uma peça que encenou o poder milagroso do santo casamenteiro em atender aos pedidos das mulheres solteiras; e a de Cenário e Figurino confeccionou toda a indumentária, cenário e decoração de todo o espaço do Museu, inclusive o palco para a celebração aos santos.

A atividade utilizou um tema religioso devocionado na Bahia como instrumento para a educação; trabalhou a profissionalização dos participantes dessas oficinas; desenvolveu as habilidades artísticas sob a coordenação de profissionais das áreas em questão; sensibilizou para a necessidade da preservação do patrimônio, através da educação patrimonial; e promoveu o intercâmbio entre as instituições envolvidas, por integrar os diversos setores da instituição em uma ação conjunta no planejamento, organização e realização das ações. Assim, a programação foi composta pela exposição comemorativa aos santos Antônio, João e Pedro, com apresentação

¹⁰² O prédio, as imagens dos santos, as indumentárias características, a decoração e culinária junina, dentre outros.

¹⁰³ As rezas, ladainhas, músicas, dança, teatro, o ritual da Trezena, a simbologia do “pão de Santo Antonio”, o saber fazer as iguarias da culinária junina, etc.

¹⁰⁴ É um pão em formato arredondado e pequeno, feito sob encomenda e bento. Ele deve ser colocado na farinheira, pois segundo a crença popular não faltará comida nessa casa.

¹⁰⁵ Realizado em parceria com a Fundação do Desenvolvimento do Adolescente e da Criança – FUNDAC, e Grupo Gérmen.

do “Tríduo a Santo Antônio”, através de apresentação de corais da Fundac e da Igreja do Rosário dos Pretos. A adesão da comunidade à proposta do MAR foi demonstrada pelo comparecimento de centenas de pessoas, que participaram desse processo interativo de educação e cultura.

b) SÃO COSME E SÃO DAMIÃO

Outro ritual presente no cotidiano dos baianos é a homenagem São Cosme e São Damião, em setembro, realizada por volta do dia 27. Esses santos são muito devocionados pelas famílias baianas, principalmente por aquelas que têm filhos gêmeos, por pagamento de promessas e pelos rituais do candomblé. Os procedimentos diferem entre as homenagens. Alguns são compostos por missa, seguida do caruru; outros, apenas a comida. Seja qual for a modalidade da comemoração, o imprescindível é a oferta do caruru. A cada ano aumenta o número de instituições culturais e comerciais que servem essa iguaria, nas praças do Pelourinho. Esse tradicional festejo aos santos gêmeos favorece o misticismo e a diversidade de expressões religiosas que envolvem o culto a esses santos, tanto pelos católicos quanto pelos adeptos do candomblé. A exposição “Santos Gêmeos – São Cosme e São Damião”, em setembro de 2003, foi outra significativa oportunidade que o MAR teve de realizar uma atividade tendo como foco uma das maiores devoções populares da Bahia, o que o aproximou do público, principalmente dos devotos dos santos gêmeos. Essas tradições religiosas, eminentemente domésticas, ao serem cultuadas no MAR, vêm conferindo ao museu uma certa familiaridade, um sentimento de pertencimento, por estar utilizando o espaço museal para praticar ou disseminar uma devoção popular.

c) EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

Bastante realizadas no MAR, as exposições temporárias são atrativos de público por disponibilizarem novas peças ao visitante. Esse acervo, mesmo sendo clássico, permite debater temáticas sociais ou defender uma causa que requer adesão da sociedade. Na expressão de Lobo (2008), em entrevista, analisa:

As ações educativas e culturais do MAR procuram priorizar, sempre que possível, a relação do indivíduo com seu meio, inserindo-o no contexto histórico, cultural, artístico e religioso que permeia a natureza do acervo. Assim, o objeto museal é, sobretudo, recurso funcional para instigar a reflexão sobre

bens de cultura, patrimônio e, principalmente o direito de acesso de todos os indivíduos a esses bens. Essa linha de pensamento norteou todas as temáticas das exposições temporárias realizadas nos últimos anos correlacionando Iconografias, Cultura, Religiosidade, Arte, Arquitetura, e demais circunstâncias sociais promotoras do produto cultural (objeto), situando-os à luz da atualidade, imprimindo um ressignificado à sua existência sociocultural (LOBO, 2008)¹⁰⁶.

Nesta vertente, destacam-se as seguintes exposições:

- a) “Os Elementos da Natureza na Arte Brasileira”, mostra que possibilitou discutir a preservação da natureza e os cuidados que o meio ambiente carece, a partir dos materiais em que as peças do museu foram confeccionadas. Destaque aos materiais trabalhados na arte sacra brasileira, através da coleção do MAR, do século XVII ao XX: barro, madeira, pedra-sabão e marfim. Esta mostra possibilitou comunicação também pelo olfato, tendo em vista que foram colocados pedaços e pó de madeira nas vitrines em que as peças, igualmente produzidas em madeira, foram expostas.
- b) “Do Leite ao Pão: uma cruzada bendita”. Exposição que valorizou a imagem de Nossa Senhora do Leite, invocação rara, que retrata Nossa Senhora amamentando o Menino Jesus. Essa cena demonstra que esse é um caminho a ser seguido por todas as mulheres. Propiciou um debate, que buscou desmistificar a crença de que mulheres pertencentes às classes inferiores e, portanto, que se alimentam de modo insuficiente, não produzem leite suficiente para amamentação de seus filhos. Sobre esse problema social mostrou a importância do aleitamento materno; aprofundamento do tema através da realização de palestras; o leite em pó arrecadado, opcional, para ingresso à exposição, foi doado a uma instituição de caridade. Na abertura houve a dramatização da oração a São Francisco de Assis, pelo ator Albert Vieira e apresentação da *Ave Maria* de Gounod, ao violão, por Ary Santos. Esta exposição enfatizou, também, o papel de São Francisco de Assis e Santo Antônio como agentes transformadores da realidade social de sua época, pela solidariedade ao próximo e pela luta em defesa dos oprimidos. Fez, também, uma articulação com o Fórum Unesco Universidades e Patrimônio - Seção Bahia¹⁰⁷, apoiando o movimento pela formação da Cultura da Paz, Manifesto 2000. Durante o período expositivo os visitantes podiam deixar suas mensagens de paz dentro de um baú de madeira, que compunha a museografia, que, no final da exposição foram coletadas e acondicionadas para futura mostra.

¹⁰⁶ Maria das Graças Campos Lobo, museóloga, atual diretora do Museu Abelardo Rodrigues e “respondente-chave” deste trabalho.

¹⁰⁷ Com sede no Ipac, coordenado pela Profa. Dra. Heloísa Costa.

c) Há uma tradição, entre os católicos, que incentiva a peregrinação da imagem de Nossa Senhora de Fátima pelos lares baianos, por um dia, em que a família se reúne em torno da santa para rezar, pedir e agradecer bênçãos. Assim, surgiu a idéia de realizar uma programação, por um dia, no Museu. A exposição foi montada, com o nome de “Vinde, Nossa Senhora de Fátima, Não Tardeis”, cuja abertura contou com a participação do grupo Renascer, da terceira idade, e com o músico Marcos Santana, tocando. Contou, também, com a *performance* da banda feminina Didá, quando os participantes das orações puderam apreciar a música erudita e a popular. A procura foi tão positiva que a imagem obteve autorização da Irmandade para permanecer no museu por uma semana.

d) A artesã popular Dinorah Oliveira, filha de Santo Amaro da Purificação, produz verdadeiras obras de arte, em miniaturas, a partir de caixas de fósforos. A exposição “Senhora das Pequenas Coisas” mostrou parte de sua produção artística, composta por pequeninos oratórios e andores, confeccionados em caixas de fósforos, miniarranjos florais e ilustrações, expostos ao lado do acervo do museu, fazendo uma interlocução do erudito com o popular. Essa metodologia teve por objetivo propiciar elementos para que o visitante pudesse traçar um paralelo comparativo entre o erudito e o popular, fazer uma leitura entre ambos e ter uma percepção de o quanto esses dois padrões se complementam. Essa mostra contribuiu também para desvendar os patrimônios material e imaterial que envolvem a religiosidade baiana.

Ultrapassando os limites físicos do museu e visando à dessacralização do espaço expositivo e à democratização do seu acervo, o MAR tem participado de diversas exposições temporárias ocorridas neste e em outros estados brasileiros e no exterior. No período que esta pesquisa enfoca, parte de seu acervo participou da mostra “Herança Africana”, de setembro de 2005 a março de 2006, no Museu Dapper, em Paris, e de algumas exposições itinerantes: em projetos educativos realizados em escolas do Centro Histórico de Salvador e de outros bairros, Bienal do Livro e em encontros culturais.

Da descrição das atividades e exposições que foram identificadas, aqui e no Apêndice B, objeto da atuação do MAR, no período de 2003 a 2007, percebe-se que o museu vem buscando atingir os integrantes dos diversos níveis sociais, com especial atenção às classes populares, mesmo com

uma exposição em concepção tradicional. A maior parte das ações educativas ocorreu em sua sede, em um prédio sólido, patrimônio da nossa sociedade, composto por elementos arquitetônicos e acervo igualmente representativos do poder e da nobreza, que poderiam intimidar e excluir as classes populares, mais humildes da população. Entretanto, ao apresentar programações articuladas com a realidade e com o interesse das maiorias populacionais, revelou-se a capacidade destas de admirar, participar e interagir na diversidade.

5.2 A EXPOSIÇÃO “A ‘CORTE CELESTIAL’: 25 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO”

Até 2006, o Museu Abelardo Rodrigues dividia o prédio, o Solar Ferrão, especificamente, o andar nobre, com a diretoria do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – Ipac. Isso causou transtornos e limitações ao acervo exposto, devido à restrição espacial e pouca disponibilidade de ambientes. A inexistência de espaços para exposição de um razoável quantitativo de peças dessa coleção significativa – especialmente, para estudo comparativo entre o erudito e o popular, sobre o barroco no Nordeste – limitou a mesma a apenas dois salões expositivos. A Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia envidou esforços para transferir a sede do Ipac para outro endereço visando a colocar em prática a atual exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” – após reforma¹⁰⁸ desse espaço museológico – com um maior número de peças, didaticamente distribuídas, em onze ambientes, que ocupam todo o andar nobre incluindo dois salões que possuem teto com forros gamelados¹⁰⁹, em painéis com pinturas artísticas de cenas mitológicas. Conforme depoimento de Gaudenzi (2006),

A retirada do IPAC das dependências do Solar Ferrão amplia e moderniza, em perspectiva futura, o Abelardo Rodrigues, que, nesta exposição, explora o sensorial, quebra a monotonia do percurso informativo/contemplativo, provoca emoções, sensações e interesses diferentes no público a cada espaço visitado, ao lançar mão, principalmente, de recursos cênicos e explorar as potencialidades dramáticas das obras, dos espaços e das situações históricas que representam,

¹⁰⁸ A reforma contemplou a troca do madeiramento de grande parte do piso, por estar infestado por cupins, substituição de toda fiação de eletricidade, substituição do sistema de iluminação dos salões de exposição, pintura do prédio, construção de suportes expositivos e do sistema de segurança eletrônica.

¹⁰⁹ Forro composto por painéis em formato de gamela, côncavo.

submetendo o espectador à teatralidade do conjunto. (GAUDENZI, in BINA; LOBO, 2006, p.15-17).

Essa transferência de setores administrativos estaduais possibilitou uma nova e ampliada museografia para o acervo. Então, para cumprir os propósitos educativos e para comemorar o Jubileu de Prata de sua instalação no Pelourinho, este museu foi reaberto ao público, em 18 de dezembro de 2006, com uma exposição intitulada “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”¹¹⁰, montada atendendo aos princípios da Nova Museologia e de orientações indicadas nos encontros realizados pelo Icom/Unesco, conforme será contextualizado a seguir.

A concepção e montagem da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” foi baseada em dois desafios. Primeiro, conceber uma exposição com um acervo e espaço arquitetônico altamente eruditos, símbolos de classes hegemônicas, onde a maior partet da população residente na Capital e Região Metropolitana enfrenta problemas econômicos, culturais e sociais, e não possui o hábito de freqüentar museus. O segundo, motivar o maior número possível de visitas, sendo essa exposição composta por uma coleção de arte sacra cristã, o que leva muitos evangélicos a se recusar a visitá-la, mesmo em grupos escolares. Entretanto, foram justamente essas dificuldades que motivaram a seleção desse espaço museológico, para realização deste estudo, que visa a analisar as alternativas expográficas adotadas na referida exposição, para minimizar ou equacionar esses problemas. Ou seja, uma museografia que conseguisse atrair os visitantes menos favorecidos cultural e economicamente e os de religiões diversas, para que pudessem interagir com um espaço e coleção sacralizados e eruditos. Para tanto, na concepção e montagem, dessa exposição, ancorou-se no entendimento de que “a cultura é mediação ao operar a relação entre uma manifestação, um indivíduo e um mundo de referência” (DAVALLON, 2003), concebendo, nesse estudo, a manifestação como o objeto exposto; o indivíduo como o visitante e o mundo de referência como o espaço musealizado. Assim, a exposição tem, como principal objetivo, reduzir o distanciamento entre o ambiente museal e o público, geral ou evangélico, em uma abordagem educativa.

¹¹⁰ O projeto comemorativo dos 25 anos do Museu Abelardo Rodrigues foi patrocinado pela Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, através do Fundo de Cultura (Funcultura). A realização é da Secretaria da Cultura e Turismo e do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (Ipac), através da Diretoria de Museus e de diversas equipes especializadas em arquitetura, engenharia, iluminação e cenografia, entre elas a Da Rin Produções, Sete43, Altena, Fasa, Melhem, Ralftec, Tecnosistem e Uranus 2.

Pautada no princípio de que “a exposição é a principal instância de mediação dos museus, é a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível” (SCHEINER, 2003), na montagem de “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” foram adotados os princípios de uma museografia que buscasse a interlocução entre o visitante e a coleção, que conseguisse se comunicar, de forma objetiva, com os diversos públicos, membros das diversas classes sociais, independentemente da religião, grau de instrução ou faixa etária. Tudo isso na consideração de que a equipe responsável pela montagem da mesma analisou os motivos geradores e/ou reforçadores do afastamento do grande público dos museus, que foram causados por uma educação formal deficitária ou inexistente, dificuldades financeiras vivenciadas, sensação de distanciamento e não pertencimento às coleções expostas e ao espaço museal e, ainda, pela falta ou escassa divulgação da programação desenvolvida pelos museus (CABRAL; CURY, 2006). Portanto, foi pautada na busca de solução para atendimento ou minimização dessas necessidades que essa exposição foi concebida, através de um trabalho interdisciplinar, com diversas equipes especializadas¹¹¹, visando a estabelecer um diálogo com o grande público. Para Vidal (2008, entrevista), foi um “[...] grande prazer de conhecer e conviver com esta coleção por muitos meses. Conhecer o mundo da museologia, [...] coordenar uma equipe de artistas, engenheiros, restauradores [...], todos comprometidos com o resultado e dando tudo de si para o projeto”.

Assim, esses especialistas prestaram orientação e apoio ao grupo de museólogos e demais profissionais envolvidos no projeto, ao tempo em que foram informados sobre a função social do museu na contemporaneidade, as ações educativas a serem desenvolvidas na exposição e a comunicação que esta deverá estabelecer com os diversos públicos, principalmente com os desfavorecidos culturalmente. Essa troca de informações técnicas, pautada no diálogo, foi substancial para a composição do projeto expográfico, que estabeleceu seus objetivos e pressupostos visando à interação e à educação que a coleção poderia propiciar ao visitante. Igualmente, esse diálogo preliminar permitiu contextualizar o espaço museal em um cenário de mediação cultural (DAVALLON, 2003) entre o homem e o objeto, de maneira a poder proporcionar uma interlocução através da comunicação visual. Para viabilização dessa dialogicidade fez-se necessário que a concepção e a execução do projeto expográfico fossem estruturadas considerando alguns aspectos definidos conjuntamente, como a necessidade de o

¹¹¹ Em engenharia, arquitetura, iluminação, cenografia, mobiliário museográfico, sonorização, *web design*.

acervo ser exposto, considerando-se algumas questões de utilização educativa e cultural, a exemplo de:

[...] a que tipo de público o museu pretende atender, que estratégias se pretende adotar para as atividades que serão desenvolvidas dentro e fora do museu e que tipos de equipamentos e instrumentos tecnológicos irão compor as exposições e atender aos demais setores e serviços (COSTA, 2001, p. 14).

Após reflexão sobre essas questões e a análise do perfil do público-alvo da exposição, a equipe de profissionais, responsável pela montagem, optou pela utilização de uma mostra contemporânea, composta por elementos expositivos, ambientações, cor, som, iluminação cênica e suportes museográficos, tendo em vista que,

[.] ao constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos sógnicos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto (SCHEINER, 2003).

Essa conjunção de elementos foi considerada, como visto, visando a propiciar a comunicação, através das características estilísticas ressaltadas e dos componentes constitutivos de cada peça exposta, de forma que pudessem estabelecer dialogicidade pela sensibilização e emoção¹¹² com os diversos públicos. Enfim, propiciar o aprendizado através do envolvimento e apropriação desses bens pelos visitantes. Assim, definiu-se por um projeto de exposição em módulos temáticos, ancorado na interlocução da linguagem, tecnologia e cultura. A linguagem, entendida como as diversas formas de comunicação, textual, visual, tátil, sonora; a tecnologia, como os recursos que viabilizarão essa linguagem; e a cultura, todo o contexto e capital simbólico que envolve o acervo exposto, conforme uma das entrevistadas expressou:

Quando fomos convidadas para fazer este trabalho, tínhamos uma proposta de impacto visual, usando os elementos das artes cênicas para valorizar o acervo e conquistar um público que normalmente não frequenta museus. Por isso resolvemos contar essa história dividindo em módulos temáticos, com uma cenografia específica para cada assunto (VIDAL, 2008, entrevista)¹¹³.

¹¹² Estes podem ser ainda mais aflorados pela trilha musical sacra, que sonoriza o ambiente expositivo.

¹¹³ Depoimento concedido, através de entrevista, por Irma Vidal, coordenadora do projeto, cenografia e iluminotécnica.

Tudo, tendo em vista que uma exposição “[...] constitui, de certa forma, uma experiência multidimensional, que não pode ser colocada em palavras: pois é o olhar que precede o toque e a fala, seduz o observador, provoca-lhe os sentidos [...]” (SCHEINER, 2003), e a compreensão de que os *módulos temáticos* formam um campo de interlocução entre o público e o objeto, devendo contextualizar a informação para suscitar a emoção, visto que “o museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo. Esses dois atos são indissociáveis” (CURY, 2005, p.267), onde os elementos expositivos e o acervo devem estar consubstanciados de modo a viabilizar que a exposição seja um “ambiente para o treinamento dos sentidos, [...] uma instância mais espontânea do aprendizado, aquela que torna possível a liberdade da experiência, e nos faz compreender a enorme importância dos sentidos na construção do conhecimento” (SCHEINER, 2003).

Com base nesses princípios, a equipe adotou uma museografia que mostra a coleção – com algumas peças sendo expostas pela primeira vez, mesmo transcorridos mais de duas décadas de existência do museu –, através de onze módulos temáticos¹¹⁴, envolvidos em uma cenografia, através dos elementos já mencionados. A opção por essa metodologia de apresentação do acervo se deu porque ela ressaltar a diversidade de características de cada peça, através de elementos expositivos, que visam a sensibilizar os visitantes. O principal *critério* utilizado para seleção do acervo, para compor esses módulos, foi a representatividade de cada peça, seja pela iconografia, invocação, características estilísticas, material em que foi produzida, ou pertencimento a determinadas temáticas que contemplam os módulos da mostra.

A equipe adotou essa abordagem visando a propiciar uma maior didatização do acervo, devido à contextualização de temas da arte sacra, com diversas peças com aspectos similares, os quais serão destacados adiante. Portanto, os módulos temáticos foram planejados e montados, para facilitar a compreensão das obras de arte, por meio da valorização dos aspectos artísticos buscando, propositadamente, desvinculá-las dos devocionais, na perspectiva de que a “apreciação das obras é artística e não de devoção” (VIDAL, 2008, entrevista). Para tanto, foram utilizadas cores, em tons de azul, branco, cinza e preto; iluminação com jogos de luz e sombra, do claro e

¹¹⁴ Nove, com mostra de acervo, tais como, Oratórios e Maquinetas; Óculos; Jardim das Miniaturas; Devoção Popular; Sala da Memória; Menino Jesus; Imaginária, Santos de Roca e Crucifixos. E mais dois, o Audiovisual e Ilha Interativa, como recursos informativos aos temas tratados na exposição, para o pesquisador que desejar se aprofundar nos assuntos de que trata a referida mostra.

escuro; parede com reentrância e saliência, côncavo e convexo; cenografia; vitrines em tamanhos e materiais diversificados; ambientação sonora; recursos tecnológicos, dentre outros elementos lingüísticos, que visam a estabelecer uma interação com o público, através da valorização do acervo exposto. Enfim, proporcionar uma mediação cultural, cuja “ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural), com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro” (DAVALLON, 2003).

Esse incentivo à apropriação, pelo visitante, do cenário museológico é o contexto que norteia a montagem de um conjunto de 250 peças, na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”. Nela encontra-se um número máximo exposto, até então, em uma mesma mostra, cujo objetivo é surpreender o visitante, pelos componentes expositivos contemporâneos e pelos elementos comunicativos utilizados.

As entrevistas realizadas e os resultados dos questionários aplicados permitem dizer que, na exposição referida, as peculiaridades das peças expostas são desveladas, através de alguns recursos tecnológicos, como a cenografia¹¹⁵, que ressalta a beleza e a teatralidade representadas na coleção, que para tanto, estão iluminadas individualmente. Foi utilizada iluminação com fibra ótica, por não produzir aquecimento quando acesa, nas vitrines pequenas e médias, fechadas em todos os lados, objetivando a preservação das obras expostas. As peças que estão em bases ou em grandes vitrines foram iluminadas por *spots* com lâmpadas halógenas dicrônicas de 35 *watts* – em vez das de 50 *watts*, mais comumente utilizadas – para redução da emissão dos raios infravermelho e ultravioleta. Por outro lado, essa radiação está direcionada para o fundo da lâmpada, no sentido oposto ao do foco direcionado às peças, visando à conservação dos objetos em exposição.

Outra medida preventiva, diferenciada, na preservação desse acervo, é que independentemente da modalidade das lâmpadas, elas são acesas acionadas pelo dispositivo sensor de presença, quando da chegada e permanência do visitante. Resulta dessas aplicações técnicas que as peças não permanecem submetidas à luminosidade por tempo maiôs que o necessário. Entretanto, o efeito

¹¹⁵ Iluminação das peças para enfatizar a gestualidade, expressão facial, indumentária, reluzência do ouro e cores diversas – através do jogo de luz e sombra – e nos elementos arquitetônicos da construção antiga.

do impacto pretendido e projetado – de o visitante perceber os objetos ao serem acesas, com a sua presença – só ocorre, infelizmente, em dois módulos, o Jardim das Miniaturas e o Imaginária, que são os expostos em salas mais escurecidas, que permitem a permanência de portas e janelas fechadas. As demais ficam com portas e/ou janelas abertas, único modo de ventilação das salas, o que impede a visibilidade do efeito especial planejado para cada sala e para cada peça. Inclusive na sala Crucifixos, cuja claridade das portas abertas, do lado esquerdo, do visitante, passa por cima da meia parede de gesso acartonado.

As bases para as peças de tamanhos médio e grande foram confeccionadas com lâminas de aço, na forma de C, pintadas de preto. Tanto a estreita espessura do aço, quanto o formato e a cor, foram intencionalmente escolhidos por serem mais neutros, buscando a não-interferência na percepção e leitura das obras pelos visitantes. Na avaliação dessas bases¹¹⁶ expositivas, Cerávolo (2008, entrevista) ressaltou que: “Na minha opinião, todas as bases estão em equilíbrio com as peças que sustentam”. Todos estes recursos tiveram como propósito estabelecer uma comunicação visual com o público, garantindo uma sintonia entre o percurso expositivo e o roteiro informativo¹¹⁷.

Os ambientes expositivos, exceto o módulo Audiovisual, são conduzidos pela sonorização ambiente, com uma trilha musical¹¹⁸ composta por músicas eruditas e populares. Ela contempla compositores dos séculos XVII ao XX, ou seja, obras musicais produzidas no mesmo período que as peças expostas. Dentre os principais autores, Bach, Haendel e músicos do Brasil colonial, como Lobo de Mesquita e Padre José Maurício, até os baianos atuais, como a Orquestra Sinfônica da Bahia, Andréa Daltro e Orquestra Barroco na Bahia, além de diversas peças populares, que traduzem o sincretismo religioso baiano, como o *Hino do Nosso Senhor do Bonfim*, dentre outros. Segundo Gaudenzi: “Através de jogos de luz e sombra e de uma cenografia amparada no conceito de ousadia invisível criam-se situações e possibilidades de contemplação do acervo, acompanhada de som ambiente que alterna música erudita, cantos populares, rezas e ladainhas” (GAUDENZI, in BINA; LOBO, 2006, p. 17).

¹¹⁶ Este aspecto não foi respondido por Santino.

¹¹⁷ Textos, legendas e etiquetas em dois idiomas, português e inglês.

¹¹⁸ Essa ambientação sonora foi organizada pela cantora e compositora Sylvania Patrícia.

Essa mesclagem musical segue idêntico propósito da concepção museográfica da mostra, o de valorizar e contemplar a dualidade erudito e popular, tanto no acervo quanto nos ambientes expositivos e na música. Os módulos expositivos buscam interação com o visitante através de diversos motivos: os Oratórios, pelo apelo emocional por ter feito parte da vida de visitantes respondentes do referido questionário; os Óculos, por despertar a curiosidade do olhar pelo “buraco da fechadura” e proporcionar uma melhor visibilidade das peças; o Jardim das Miniaturas, pela atração propiciada pela iluminação, que é realçada pelos suportes expositivos; o Devoções Populares, por estarem contemplados os santos mais devocionados na Bahia, e pelas vitrines que perpassam as paredes que as sustentam; a Sala da Memória, pela história de Abelardo Rodrigues, que registra sua luta pela preservação do patrimônio brasileiro, e pelo espelho triangular, no chão, que permite a observação do teto; o Menino Jesus, pela graciosidade de suas peças, com suas formas rechonchudas e, para os católicos, por representar Deus ainda criança; o da Imaginária, pela diversidade de tamanhos, estilos, invocações e materiais e pelo estudo comparativo entre o erudito e o popular; os Santos de Roca, pelo didatismo com que estão apresentadas as armações em aparente contrapondo com arcabouços vestidos, com cabelo, roupas e jóias verdadeiras; Crucifixo, pelo impacto devido à forma expositiva e iluminação. Portanto, como visto, a distribuição do acervo nestes módulos teve como propósito a concepção de uma exposição “tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais” (CURY, 2005, p.367), aqui expressados.

Esses módulos – além dos elementos característicos importantes desta coleção e de sua concepção museográfica – são valorizados por uma comunicação visual, composta por iluminação cênica, ambientação, cenografia, cor, vitrines ou suportes individuais, além de textos, legendas e etiquetas, complementada com a sonorização ambiente. Segundo Scheiner (2003), essas linguagens buscam:

[...] entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo. Esta imersão será tão mais intensa e efetiva quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações entre a forma, espaço, tempo, som, luz, cor, objeto e conteúdos (SCHEINER, 2003).

Por isso a opção por essa metodologia de apresentação dos ambientes do MAR, nesta exposição.

5.2.1 Módulos temáticos: arte na devoção

O acesso à exposição se faz por uma escadaria em lioz¹¹⁹, formada por 34 degraus¹²⁰. Ao subi-la, encontra-se o primeiro módulo, Oratórios e Maquinetas. Estes foram produzidos em estilos, tamanhos, volumetria e motivos decorativos diversos. Essa diversificação e a forma assimétrica adotadas na afixação das peças tiveram como propósito interromper a linearidade comum em concepções expositivas tradicionais. Os objetos estão pendurados, presos ou incrustados em uma metade¹²¹ de parede, estilo divisória¹²², ondulada, feita em gesso acartonado¹²³, pintado em azul, em consonância com tom referência da “Corte Celestial”. Vale destacar que três módulos estão nesse suporte expositivo: Oratórios e Maquinetas, Óculos e Crucifixos.

A referida metade da parede tem tripla função: suporte para exposição de objetos; criação de percurso que induz o visitante a um itinerário, e facilitadora na observação das peças expostas, já que delimitou o espaço, onde as peças ficam mais proximamente agrupadas. Esse procedimento teve a intenção de libertar o visitante das idas e vindas obrigatórias em amplos salões, para análise de peças expostas, em lados opostos, fato verificado na exposição anterior, quando os salões não eram divididos.

¹¹⁹ Tipo de mármore, importado de Portugal.

¹²⁰ Divididos em dois patamares: 15 degraus, no primeiro, e 19 no segundo.

¹²¹ No projeto original, submetido a análise e parecer do Iphan, em meados de 2006, essa parede estendia-se até o forro do teto das salas expositivas. O parecer técnico, emitido por esse órgão, indicou pela redução da altura da referida parede e colocação de uma um pouco mais baixa, para que não se interrompesse a leitura arquitetônica do prédio.

¹²² Essa divisória gerou a interrupção temporária das obras por técnicos do Iphan, após vistoria da reforma do imóvel. Dessa visita foi emitido um laudo técnico, no qual se ponderou que a divisória impedia a visibilidade de todo o conjunto arquitetônico e que ocultava as arcadas, que dividem um amplo salão. A comissão indicou pela redução da altura dessa parede, quase à metade, para não chegar até ao forro. Solicitou, ainda, a interrupção dessa parede diante das folhas das portas, mesmo as que não têm função de passagem, nesta exposição. Ambas recomendações foram prontamente atendidas. Outra questão, os furos nas tábuas do piso para afixação e sustentação das bases onde estão expostos os oratórios e os crucifixos. Pela vertente da expografia, essa divisória que circunda as arcadas – que entremeiam os salões – além de viabilizar um suporte seguro, voltado para a preservação das peças, consegue imprimir dinamismo pela movimentação proposta, e quebra a monotonia expositiva. Quanto às tábuas perfuradas, a equipe do MAR justificou que as antigas, originais do prédio, não existem mais, e que estas são novas, pois foram constantemente substituídas por estarem sempre carcomidas por insetos xilófagos.

¹²³ O gesso acartonado é de alta resistência por ser produzido por gesso entremeado por trama de metal. A decisão pela escolha desse material foi por ser inatacável por cupim, uma prevenção necessária devido ao alto índice de infestação desses xilófagos em todo o prédio do Solar Ferrão. Por isso, as tábuas de teto, piso, portas e janelas são constantemente substituídas.

As peças em miniatura estão expostas, divididas em dois blocos. Em um, estão as muito pequenas, que medem, em média, seis centímetros de altura. Muitas delas estavam inéditas em exposição, justamente pelo seu pequeno tamanho, cujos detalhes não são perceptíveis em vitrines comuns. Estão atualmente em expositores – que compõem o segundo módulo, Óculos – com tamanho em proporções igualmente reduzidas. Estes são formados por uma caixa de madeira, com seus seis lados fechados, com seu interior em cor vinho, contendo apenas uma fresta. Nesta encontra-se inserida uma lente de aumento, que proporciona a ampliação do tamanho das imagens, cujo grau varia de acordo com a dimensão de cada peça. Quanto menor a obra, maior o grau. Esse módulo proporciona uma perfeita visibilidade da obra, em toda sua variedade de detalhes, e aguça o fetiche do espreitar, do olhar pelo “buraco da fechadura”, tão comum na infância.

O segundo bloco de pequenas peças forma o terceiro módulo, Jardim das Miniaturas, no se expõem peças, ainda pequenas, com cerca de quinze centímetros de altura. Neste espaço as peças estão expostas em estruturas cilíndricas, em formato de tubos alongados, fixados no chão e no forro do teto, no meio da sala. A metade superior, confeccionada em acrílico, e a inferior, em ferro, pintado em cor preta. Nelas, as peças são percebidas em forma tridimensional e a primeira impressão que causam ao visitante é de que as imagens estão flutuando. A iluminação com fibra ótica, no alto desse cone, é uma opção para valorização das peças que, além de lhes conferir um sentido mágico, devido à ocorrência da luminosidade de forma eqüitativa, em todas as faces da coleção, também contribui para a conservação desse acervo pelo não aquecimento. Não há luz no ambiente dessa saleta. A luminosidade existente é apenas a desses cones, exclusivamente nas peças, o que concentra a atenção dos visitantes no acervo exposto.

A Sala de Audiovisual compõe o quarto módulo, um espaço criado para exibição de filmes e apresentações musicais, entre outras ações. Tem na programação projeção fixa e continuada de um vídeo documentário, que retrata a vida pessoal, familiar e profissional de Abelardo Rodrigues, com depoimentos de filhos, amigos e artistas; a atuação do colecionador e defensor do patrimônio, público e privado; a criação da “Corte Celestial” e do museu. Os visitantes, inclusive os não letrados, poderão conhecer toda a história dessa coleção, através da locução e entrevistas que compõem essa produção, que tem duração de 52 minutos. Esse espaço também apresenta

concertos musicais, filmes que serão exigidos no concurso do vestibular para a UFBA em 2009, entre outras atividades educativas.

Ainda no âmbito da nova museografia foi implantada uma sala multimeios para exibição de vídeos, documentários e filmes com temas diversos, além da programação com filmes cujos títulos são recomendados na grade preparatória para o vestibular. Essa programação é realizada de forma sistemática mediante o estabelecimento de horários fixos para sessões diárias (LOBO, 2008, entrevista).

Como seu próprio título sugere, o quinto módulo, *Devoção Popular*, reúne imagens dos santos mais devocionados na Bahia¹²⁴ e, por isso, tem uma forte relação e interação com o público. Lá estão São José, Santo Antônio, São João, São Pedro, São Cosme e São Damião, Santa Bárbara, Santa Luzia e Nosso Senhor do Bonfim. Essa sala retrata o misticismo baiano. Esse ambiente trata da devoção e festas populares, tão fortes na Bahia, e envolve o emocional do visitante, por remeter ao cotidiano dos crentes nessas invocações, dos frequentadores das festas populares ocorridas, anualmente, em homenagem a esses santos. O sentido da criação desse módulo foi justamente o sincretismo religioso, que conjuga católicos e adeptos do candomblé, que adoram uma mesma imagem, como se fossem invocações diferentes, divindades próprias de cada religião. O suporte expositivo é igualmente especial, composto por lâminas longas e finas, em gesso acartonado pintado em cinza chumbo, presas no teto e piso, perpassadas, no centro, por vitrines em *blindex*, que mostram as esculturas em um panorama tridimensional. Essa concepção dá leveza à mostra, visibilidade à peça e explora a diversidade das características estilísticas e elementos pictóricos da coleção exposta.

A equipe de montagem da exposição optou pela utilização de poucos textos,¹²⁵ embasada pela conduta de “que vivenciar é infinitamente mais importante que informar” (SCHEINER, 2003). Daí a necessidade de se criar um outro instrumento que fornecesse informações mais aprofundadas aos visitantes e pesquisadores. Por isso, foi criada a Ilha Interativa, sexto módulo, que é o Centro de Referência Abelardo Rodrigues para o público que desejar aprofundar conhecimentos ou realizar pesquisas sobre o acervo exposto, a diversidade dos temas, tratados direta ou indiretamente na exposição, e dos enfoques que a envolvem. Segundo Costa (2001,

¹²⁴ Nossa Senhora da Conceição, apesar de bastante reverenciada e padroeira de dezenas de municípios baianos, inclusive do estado da Bahia, não foi incluída neste módulo, por já estar presente em muitos outros.

¹²⁵ Excetuando a Sala da Memória, onde a temática necessitou do contrário.

p.18), “[...] atualmente, faz-se uso de recursos multimídias para complementar a informação sobre as coleções, de maneira a que se possa atender os variados níveis de público”. Segundo Lobo (2008),

A partir de 2006, no ano da exposição comemorativa aos 25 anos do MAR, foi disponibilizado para o público um espaço interativo composto por um módulo com equipamentos de informática contendo um Banco de Dados com repertório interativo priorizando assuntos pertinentes a Arte Sacra, Patrimônio, Arquitetura, Iconografia, Estilo Barroco, Devoções Populares, Imaginária, dentre outros aspectos. (LOBO, 2008, entrevista).

O banco de dados reúne informações aprofundadas sobre os temas tratados na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, tais como o histórico da coleção, a vida e obra do advogado e colecionador Abelardo Rodrigues, o MAR, o Solar Ferrão, onde o museu encontra-se instalado, e o Pelourinho; materiais usados na confecção das peças; ordens religiosas no Brasil e na Bahia; evolução histórica da imaginária brasileira; o barroco no Brasil, no Nordeste e na Bahia; Bahia e religiosidade, enfocando as festas populares, as procissões, os santos padroeiros de cidades baianas¹²⁶, os padroeiros da Bahia e de Salvador – Nossa Senhora da Conceição e São Francisco Xavier, respectivamente; os santos do dia, arte sacra popular, santeiros e artífices, e mostra de fotografias do acervo, principalmente das peças que encontram-se na Reserva Técnica. O Centro de Referência Abelardo Rodrigues está aberto a todos os visitantes do Museu, mas seu público-alvo são os estudantes de nível médio, universitário e de pós-graduação, com dois modernos equipamentos de informática, em local que permite ao pesquisador realizar seus estudos de maneira confortável.

O sétimo módulo, Sala da Memória, tem o forro do seu teto todo trabalhado com pintura de cenas mitológicas. Ela foi dedicada ao colecionador Abelardo Rodrigues, que, pela primeira vez, nesses 27 anos de existência, recebe essa homenagem do museu. Esse módulo trata de sua vida pessoal, profissional, bem como da trajetória da “Corte Celestial”, através de textos, fotografias e da imaginária de sua preferência. É o único módulo com muitos textos, para contemplar a homenagem. Outro aspecto muito importante, nesta sala, é um jogo de espelhos, afixados no chão, no centro da sala, em formato triangular, em diagonal por ter um dos vértices mais alto que os demais. Esse recurso possibilita a observação dos detalhes do forro do teto – que é formado

¹²⁶ “Minha cidade: meu santo”, que além de informar qual o santo padroeiro de cada cidade da Bahia, traz a data comemorativa e local de louvação ao protetor.

por painéis com pintura a óleo, provavelmente feitas no século XVIII – sem que o visitante precise olhar para cima, o que pode ser incômodo, principalmente aos mais idosos. Esse espelho dá mobilidade às figuras pintadas, uma vez que elas parecem se movimentar quando o visitante anda ou muda o foco do seu olhar para outro painel.

Os módulos, Ilha Interativa e Sala da Memória interrompem o percurso expositivo formado por imagens em vitrines e bases, em cores, modelos e dimensões diversificados. O espaço interativo é composto por textos e fotografias acessados em equipamentos de informática. Na Sala da Memória, mesmo havendo imagens – as preferidas do colecionador –, a predominância é de elementos expositivos bidimensionais, tais como textos e fotografias de sua vida pessoal e profissional. Ou seja, esses dois módulos, mesmo sendo alusivos à “Corte Celestial”, interrompem o itinerário traçado com as peças, imaginária sacra, predominantemente. No planejamento dessa expografia, foi percebida essa interrupção no roteiro expositivo, porém não foram encontradas alternativas aplicáveis, uma vez que os demais salões são de grandes proporções e, para instalação desses dois ambientes, eram necessários espaços em tamanhos reduzidos, sendo, portanto, esses locais os mais adequados.

O oitavo módulo temático, Menino Jesus, foi projetado para mostrar a riqueza de detalhes e a diversidade da imaginária que representa essa criança, caracterizada por diversos estilos, tamanhos, posições corporais, confeccionadas entre os séculos XVII ao XX. Entretanto, a serenidade e graciosidade dessas peças, especialmente pelas formas rechonchudas, dividem a atenção com duas grandes imagens, que retratam Nossa Senhora e Santa Isabel, grávidas. Ambas, em estilo barroco. O teto dessa sala também possui pintura a óleo.

Imaginária é o nono módulo. Reúne um grande número de imagens, em tamanhos grandes e médios, expostas em uma das maiores salas, dispostas por grupos formados de acordo com sua função, atuação antes da santificação; estilo artístico; material; detalhamento da fatura da peça; ou seja, pelo enfoque e diversificação de invocações. Foram agrupados os seguintes conjuntos: Santa Parentela¹²⁷; Iconografias Raras, Santos Fundadores de Ordens Religiosas¹²⁸; Peças

¹²⁷ As duas famílias sagradas: Nossa Senhora Santana e São Joaquim com sua filha Maria; São José, Nossa Senhora e seu filho, o Menino Jesus, que são os avós e pais de Jesus Cristo, respectivamente.

Representativas do Estilo Barroco; Imagens Confeccionadas em Alabastro¹²⁹; Padroeiros de Salvador e da Bahia¹³⁰, Eruditas e Populares, e Talha.

Houve necessidade de expor, em um só espaço, de forma destacada, as imagens de São Francisco Xavier e Nossa Senhora da Conceição, por serem, respectivamente, padroeiros de Salvador e da Bahia. Essa concepção ocorreu na tentativa de esclarecer ao público residente neste estado e aos turistas que essa santa é a padroeira dos baianos e não Nosso Senhor do Bonfim, conforme acredita a quase totalidade da população. Não resta dúvida que ele é mais reverenciado, o ano todo, principalmente na última sexta-feira de cada mês, quando os devotos assistem à missa na Colina Sagrada do Bonfim.

Nessa mesma sala, em outro destaque, foram colocados dois pares de santos eruditos e populares¹³¹, para incentivar o visitante a traçar um paralelo comparativo entre as obras, e perceber o quanto a arte popular também é rica em detalhes. Propositadamente colocada no segundo par, uma imagem popular de São José de Botas, de forte expressão artística e com maior detalhamento na produção da peça que a erudita. Um visitante preconceituoso com a arte popular¹³² poderá facilmente classificá-la como erudita, tal o apuro técnico de sua fatura. Para ressaltar a riqueza da talha, foram colocadas três imagens que se consagraram – e são um diferencial na coleção – pelo trabalho minucioso e delicado do santeiro entalhador brasileiro.

Todas essas peças estão dispostas em um amplo salão, agrupadas pelos conjuntos ressaltados acima, compostos por muitas peças raras, curiosas e importantes para o estudo dos diversos temas que a imaginária dessa coleção permite realizar. Uma das que mais chamam a atenção é um São Miguel Arcanjo, fidedigno exemplar do estilo barroco. Portanto, uma coleção com muito ouro e profusão de cores muito fortes, como o vermelho, o azul, o verde e o amarelo, característicos desse estilo, de produção tanto erudita quanto popular. Por isso, a adoção da cor cinza chumbo

¹²⁸ Nossa Senhora do Carmo, Santa Escolástica, Santa Teresa d'Ávila, São Domingos de Gusmão, São Francisco de Assis e São Francisco Xavier.

¹²⁹ Invocações variadas, que merecem destaque pela abundância de detalhe da fatura das peças.

¹³⁰ São Francisco Xavier e Nossa Senhora da Conceição, respectivamente.

¹³¹ O paralelo entre o erudito e o popular foi traçado em diversos momentos nesta exposição.

¹³² É muito grande a população que tem preconceito em relação à arte popular e a classifica como arte menor. Não consegue perceber que nela está a expressão maior da emoção, crença e cotidiano do artesão popular e dos seus encomendantes.

nas paredes e bases expositivas, para destacar e valorizar essas peças, para atrair a atenção apenas para elas, que estão individualmente iluminadas.

Outro elemento que contribui para essa finalidade é que a iluminação do ambiente é reduzida – apenas para conduzir o visitante – porém, intensificada como foco em cada peça, de forma a ressaltar suas características estilísticas, e nos elementos arquitetônicos da construção antiga. Também, aqui, as lâmpadas são acionadas pelo sensor de presença. Nessa sala, as bases possuem altura de cerca de noventa centímetros, com dupla função, expositor das peças e condutor do visitante à exposição. Assim as obras são vistas sem a necessidade de se andar de um lado para o outro. O visitante segue sempre em frente, por um itinerário em formato de U, observando as peças colocadas dos dois lados. Nesse salão, as paredes e vitrines são pintadas em cor cinza chumbo.

Santos de Roca – décimo módulo – reúne os também denominados de santos de vestir ou santos de procissão, imagens bastante curiosas, por parecerem reais, devido aos acessórios colocados em ocasião de datas festivas e cortejos religiosos. São, geralmente, em tamanho natural, com o corpo constituído por armação de madeira, tendo carnação apenas o rosto, mãos e pés. Devem ser vestidos para sair em procissão, ornamentados com roupas de tecido, cabelo, coroa, e manto bordado a ouro e, nas femininas, utilização de jóias, como colares, brincos, anéis e pulseiras. Esse procedimento era modal, no século XVIII, pelas irmandades, congregações e/ou grupos religiosos, por atrair fiéis devido ao apelo visual e por ser mais econômico, visto que um arcabouço, masculino ou feminino, poderia se transformar em qualquer invocação, sendo necessário acrescentar, a cada procissão, os atributos de cada santo. Didatizando o acervo, essas imagens foram expostas, uma vestida e outra sem a roupa, para que o visitante tenha uma melhor compreensão da contextualização e procedimentos adotados nessas imagens, quando em uso devocional, em igrejas e procissões.

Ao sair da sala dos santos de roca, o visitante passa, como previsto no planejamento da exposição, por um corredor estreito que dá, justamente, para um grande salão onde se encontra a diversidade de peças que compõem o décimo primeiro módulo: Crucifixos. Logo que o visitante entra nesse módulo, dá de cara com um grande, o maior de todos os crucifixos, pendurado por

sete fios de aço, cada um sustentando 50 quilos. Esses fios são extremamente finos, com o objetivo de causar a impressão de que o Cristo Crucificado esteja flutuando. Os demais 20 crucifixos são mostrados em lâminas finas¹³³ de aço, pintadas em cor preta, que saem das paredes em gesso acartonado, pintadas em azul, o que também dá a impressão de que as peças estejam flutuando. Uma diversidade de 24 imagens de Jesus Cristo sem a cruz, e uma cruz, complementam este salão, protegidas em vitrines, formadas por paredes, côncavas, circundadas por lâminas de acrílico. As peças, fixadas de forma assimétrica para quebrar a linearidade, são de diferentes procedências, épocas, estilos artísticos, materiais e tamanhos, e recebem iluminação direcionada, exclusiva para cada uma delas. Assim, a ampla sala assemelha-se a um grande oratório.

Todo o percurso expositivo foi dotado de informações bilíngües – em português e inglês – tanto nas etiquetas quanto nos verbetes e textos, exceto no Centro de Pesquisa Abelardo Rodrigues, cujo material é apresentado apenas em português. Os textos que informam sobre os módulos temáticos foram fixados nas paredes em plotagem recortada. Os resquícios arquitetônicos¹³⁴, fragmentos e testemunhos da história, dos usos e costumes de épocas passadas, descobertos em reformas anteriores, foram valorizados nessa exposição, com iluminação direcionada para chamar a atenção dos frequentadores para aspectos históricos relatados nesses elementos da arquitetura.

A segurança do acervo e do público mereceu a mesma atenção dos demais quesitos aqui tratados. Em todo o percurso expositivo, foram instalados equipamentos modernos, de prevenção a incêndio e furtos ou roubos, como o circuito interno de tv, detector de fumaça e sensor de presença. Foram colocadas, também, lâmpadas de emergência em todas as salas, entre outros equipamentos. Toda a fiação elétrica foi substituída.

Concomitantemente à montagem do museu, pesquisas foram realizadas para elaboração da primeira publicação por ele editada, um catálogo intitulado “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e

¹³³ Estas bases são fixadas no piso, em tábuas de madeira, atrás da parede de gesso, que oculta a haste de metal. Vale destacar que são madeiras novas, trocadas ao longo destes 27 anos, uma vez que as antigas foram constantemente carcomidas pelos cupins.

¹³⁴ No interior do prédio, foram descobertos vestígios dos usos e costumes do Brasil, por certo, Imperial: uma cloaca, resquício de instalação sanitária do século XVIII; uma abertura no piso de um dos cômodos, que servia, possivelmente, como monta-cargas para transporte de alimentos entre os andares do solar; e detalhes de parte da cimalha (saliência, no alto das paredes de um edifício, sobre a qual assenta o beiral do telhado).

devoção”, homônimo da exposição estudada. Parte considerável da coleção, cerca de 90%, passou pelos processos de higienização, imunização, fixação de policromia e restauração. Tais procedimentos integram atividades de conservação e preservação do patrimônio, que contou com a equipe de restauradores do Centro de Restauração da Bahia – Cerba.

6 ANÁLISE E PRINCIPAIS RESULTADOS

Os museus encontram-se abertos a todos, porém, inacessíveis à maioria da população, tendo em vista que a educação formal deficitária não desperta a necessidade cultural do grande público. Esse fator, relacionado ao baixo capital cultural, artístico e simbólico de significativa parcela dos baianos, contribui para a inacessibilidade destes à cultura e, em especial, aos museus. Para que um visitante apreenda o capital simbólico contido no acervo exposto, ele necessita dos capitais cultural e artístico, embaixadores dessa compreensão.

Para enfrentar essa problemática de exclusão, os profissionais responsáveis pela montagem da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, lançaram mão, como visto, de recursos museográficos, com o propósito de implantar uma expografia ancorada em elementos comunicativos, tais como cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização, dentre outros, que facilitassem a compreensão do acervo exposto – mesmo tradicional, sacralizado e erudito – e que atraíssem o grande público, independentemente do nível cultural, por meio da comunicação visual. Com esses elementos comunicacionais, pretendeu-se propiciar que “[...] toda a ampla gama de experiências visuais, tácteis, aurais e emocionais impregnem o processo, transformando o observador em participante ‘ativo’ e permitindo maior grau de imersão no conjunto a ser comunicado”, (SCHEINER, 2003), para produção do aprendizado.

Assim, esses elementos comunicativos, utilizados na exposição estudada e disponibilizados ao público, foram analisados sob o olhar, a impressão do visitante e respondente dos questionários¹³⁵, assim como nas entrevistas e observações – instrumentos que viabilizaram a coleta de dados – que permitiram o diagnóstico sobre a exposição e cujos principais resultados serão agora apresentados.

A análise dos dados colhidos em 357 questionários permitiu constatar a reação dos visitantes frente a essa nova concepção museográfica. Esses respondentes enquadram-se no seguinte perfil:

¹³⁵ Os questionários e observações foram aplicados e feitos a públicos aleatórios, visitantes da referida exposição.

da totalidade destes, 59% é de público do sexo feminino e 41%, masculino. No universo de respondentes, a maioria, 36%, está na faixa etária entre os 21 e 30 anos de idade (Gráfico 1).

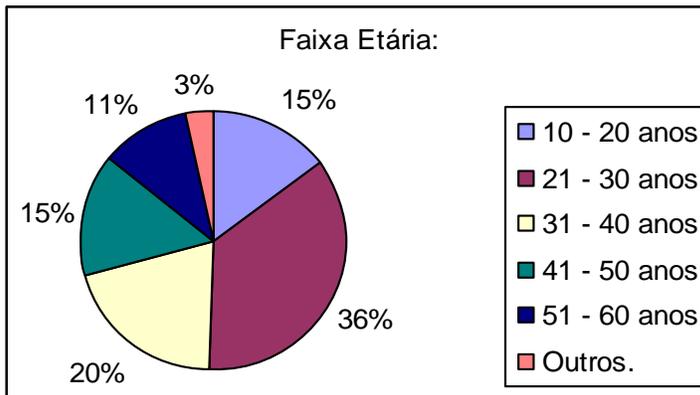


Gráfico 1: Faixa Etária

Quanto ao *grau de instrução*, os resultados foram os seguintes: 45% possuem graduação; 12% com especialização; 10% com a titulação de mestrado e 3% de doutorado. Um total de 18% é possuidor de segundo grau (Gráfico 2). Conforme demonstrado, a maioria absoluta, 70% dos respondentes do questionário que visitaram esta exposição, possui educação superior¹³⁶ ou avançou seus estudos em pós-graduação. Esse fato também foi constatado nos depoimentos, registrados no final do instrumento de pesquisa. Um dos respondentes comenta: “Além do acervo estupendo, a excelente apresentação e o cenário conferem ao Museu status de pura Arte superior, compatíveis às mostras Européias. Agradeço, ressaltando o atendimento recebido”. Este depoimento, registrado em 05.09.2007, comprova que o respondente é favorecido cultural e economicamente, denunciado pela utilização das expressões “arte superior” e “mostras européias”. Outra sugestão, de outro visitante, aponta que o MAR deveria acrescentar “mais peças eruditas”.

¹³⁶ Na realidade européia, a maioria dos frequentadores de museus é de alta graduação, uma vez que, “de todos os fatores, o nível de instrução é, de fato, o mais determinante” (BOURDIEU; DARBEL, 2003, p. 45), na apreensão do capital simbólico contido nas coleções expostas, em museus, por dotar o visitante de conhecimento e condutas necessárias à compreensão da visita.

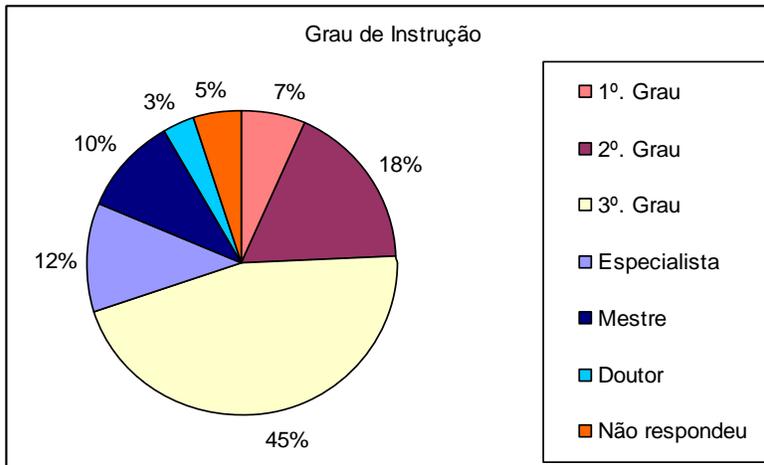


Gráfico 2: Grau de Instrução

A educação formal auxilia na percepção que o visitante tem da exposição. A compreensão da obra de arte está relacionada à origem social e ao elevado grau de instrução familiar. É exatamente esse quadro que os profissionais de museus tentam reverter.

Segundo Bourdieu (2003), em países europeus, os visitantes de museus, das classes menos favorecidas culturalmente, procuraram ocultar seu grau de instrução. Alguns depoentes franceses afirmaram que optaram pela visita sem monitoria para que o monitor não percebesse sua falta de conhecimento nos assuntos tratados na exposição. Também foi diagnosticado por esses atos que pessoas menos cultas procuraram prolongar o tempo de observação das obras de arte, em museus, buscando igualar-se ao tempo consumido pelos visitantes eruditos. Assim foram várias as formas utilizadas pelos franceses na tentativa de omissão da sua escolaridade.

No MAR, dentre todos os respondentes, 5% não indicaram o grau de instrução. Entretanto, foi constatado que as perguntas feitas após a que trata do grau de instrução, foram respondidas. Ao analisar reflexivamente, depara-se com a seguinte questão: qual motivo levaria um opinante de um questionário a não indicar sua escolaridade, a terceira pergunta, já que ele teve tempo de responder as questões posteriores? Pode-se inferir que este possui baixo grau de instrução, levando-se em consideração que alguns dos que não responderam a essa questão tiveram dificuldades em articular e expressar as respostas às perguntas subjetivas. Alguns grafaram

palavras de forma equivocada, como em “Museu da Sidade”. Portanto, acredita-se que não responder foi a forma encontrada para ocultar a baixa escolaridade.

Nos resultados dos dados apresentados¹³⁷, através de depoimentos registrados, ficou demonstrado o quanto a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” atraiu o visitante pela linguagem dos diversos elementos expositivos que a compuseram. Para avaliar a exposição, o visitante contou com as alternativas péssima, ruim, regular, boa e ótima. O resultado apresentado (Gráfico 3) contabilizou 96% entre boa e ótima, sendo 30% no primeiro e 66% no segundo caso; péssima não recebeu nenhuma manifestação; ruim e regular contabilizaram 1% para cada; e 2% dos visitantes não apresentaram opinião.

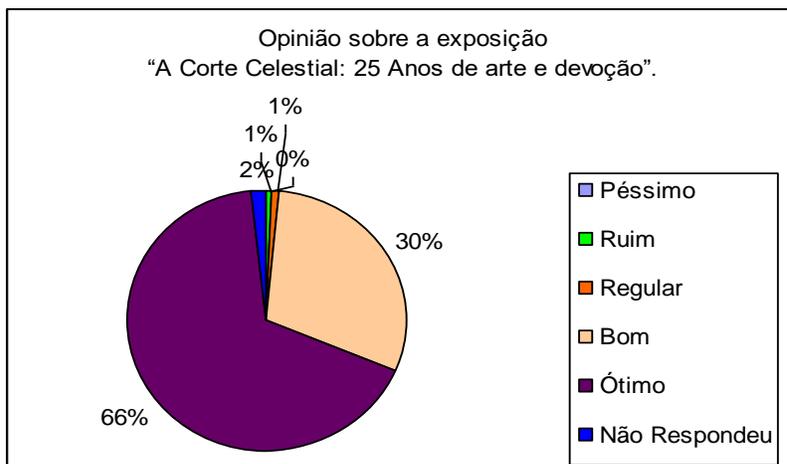


Gráfico 3: Avaliação da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”

Esse foi o grau de aceitabilidade e aprovação pelos visitantes dessa mostra, que expôs peças com produções nobres, como as em estilo barroco, em suportes contemporâneos, pouco usual em museus que expõem esse tipo de acervo. Um depoimento de Cristina Szaberg, registrado em 14.03.2007, confirma a aceitação da mostra desse acervo erudito de uma forma não tradicional:

Volto para São Paulo com a alma lavada, nunca pensei de ver uma exposição tão arrojada. Haja coragem, viu baianos, para fazer com tanta novidade, nem em Sampa acontece exposição tão contemporânea envolvendo Arte Sacra como esta. Conheci parte do acervo na ocasião da exposição sobre os 500 anos do Brasil, no Parque Ibirapuera, achei fantásticas e melhor agora quando conheci um maior número do acervo (SZABERG, 2007).

¹³⁷ Através do questionário, entrevista e observação.

Outro depoente, Geovane Leonardo, registrou em 21.03.2007 que:

Sinto que sou baiano quando vejo essas coisas que só acontecem na Bahia. Quisera eu que em Espírito Santo tivesse gente com garra e coragem para se meter em projetos como esse. Deve ter sido um trabalhão, mas valeu a pena. O Museu está maravilhoso. Pena que não tem divulgação. Que privilégio! Me deu até uma saudável inveja. Que coisa arrojada, contemporânea, que bom que a Arte Sacra Barroca na Bahia está sendo exposta de uma forma elegante e diferente. Me senti na obrigação de dar um retorno (LEONARDO, 2007).

Como visto, a área museológica defende que a exposição seja comunicativa, também para o grande público, estabelecida através de diversos elementos, além da textual, para que seja facilitado o seu entendimento. Por isso, paralelamente à tabulação dos dados de todos os respondentes dos questionários, fez-se necessário conhecer a opinião de um segmento desse público, pela escolaridade. Foram selecionados os que cursam ou cursaram até o primeiro grau, que representa 7% do total de respondentes, para perceber como se deu a compreensão da exposição. Dentre estes, 100% conceituaram a referida exposição entre bom e ótimo, ficando a primeira alternativa com 34% e a segunda com 66%.

A museóloga Santino (2008), em entrevista concedida para este trabalho, emitiu seu parecer sobre a concepção museográfica da atual exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, por mostrar o acervo em módulos temáticos: “Muito positiva. Acredito que, quanto mais organizado for o acervo, mais comunicação irá acontecer”. Foi este, justamente, o propósito da equipe, ao decidir por essa modalidade expositiva, para mostra do acervo, nesta exposição. Almejou-se, com isso, estabelecer uma comunicação, interação e educação. Pois dimensionar 250 peças sacras, em módulos temáticos, foi a solução mais didática e direta encontrada de se manter um diálogo entre este acervo e os diversos públicos. Cerávol, (2008) outra entrevistada e também museóloga, sobre a mesma questão, comentou:

Belíssima. Com uma museografia equilibrada, alegre, bem composta com a edificação, sem sufocá-la. Não sou uma especialista em arte sacra, o que já dificulta minha compreensão e relação com esse tipo de exposição. Entrando na “A ‘Corte Celestial’...” fui captada, envolvida. A sinuosidade dos módulos foi me conduzindo por suas cores, incentivando meu olhar para, de fato, realmente “ver” as imagens sacras ou outras peças ali expostas. Os módulos, bastante didáticos, me ajudaram a inserir as peças em conjuntos compreensivos mais amplos do que simplesmente me postar frente a uma grande imagem (CERÁVOLO, 2008).

No quesito de registro de opiniões sobre os módulos temáticos que mais agradaram, os respondentes tiveram a oportunidade de assinalar até três alternativas. Portanto, totalizando, estes receberam 1.017 indicações. No cômputo geral, o resultado apresentado indica que os que mais atraíram foram os Oratórios (Gráfico 4), cujo módulo engloba estas peças e as maquiéticas, recebendo 21% das opiniões. É seguido pelo Jardim das Miniaturas, com 14%, e Crucifixos e Menino Jesus empatados, com 12% cada, de preferência. O módulo Óculos recebeu 11% das opiniões favoráveis e Devoções Populares 10%. Os respondentes com escolaridade de primeiro grau votaram majoritariamente nos módulos Óculos, Meninos Jesus e Santos de Roca, com 20% das opiniões cada; Sala da Memória e Crucifixos receberam 13% cada e Oratórios e Devoções Populares 7% cada. Pode-se inferir que, entre os de menos escolaridade, a escolha se deu pelos módulos que atraem pelo encantamento e emoção.

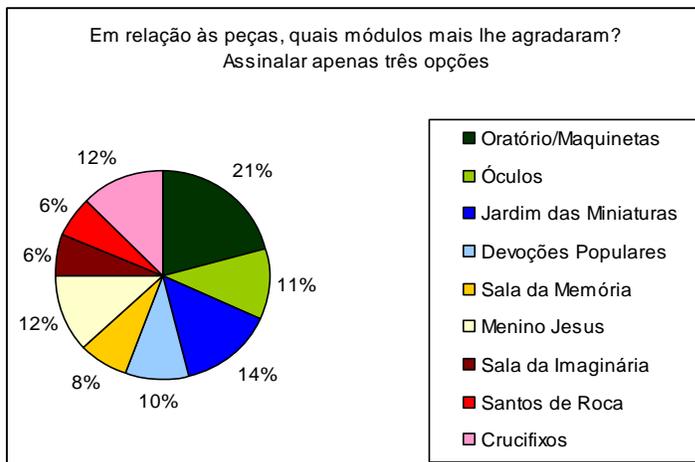


Gráfico 4: Avaliação dos Módulos Temáticos

De acordo com as respostas fornecidas à justificativa dessa opção, os que escolheram Oratório – alguns respondentes marcaram apenas essa alternativa, quando tiveram a oportunidade de assinalar até três – dizem que o fizeram pela tradição familiar e pela emoção que as peças causam. Ou seja, por motivos como pela “Lembrança a minha infância”¹³⁸ ou “porque me encantou e mexeu com o meu coração”. Os oratórios foram escolhidos, também, pelo “contraste entre a arte popular e erudita na elaboração dos santos. A diversidade”. Essas manifestações corroboram um estudo feito por Costa (2005), que aponta:

¹³⁸ Nos questionários não houve a obrigatoriedade de identificação do respondente. Por isso, as citações constarão apenas aspeadas.

[...] muito mais do que entrar nos museus para aprender alguma coisa, as pessoas desejavam sentir nos museus alguma forma de vida; que pode ser a vida delas mesmas, a partir de lembranças despertadas pelos objetos e textos expostos e então estaremos diante do fenômeno da memória resgatada (COSTA, 2005).

Pode-se inferir que essa citação justifica a expressiva votação recebida pelo módulo Oratório que, *a priori*, não seria um dos mais atrativos, por essas peças serem bastante comuns em museus de temáticas sacras e até em residências. Os do MAR são oratórios e maquetes, em tamanho e volumetria diversificados, bastante característicos de cada época em que foram produzidos, do século XVII ao XX. O que há de diferenciado é que estão expostos em uma parede ondulada, de cor azul – que remete ao espaço celestial –, porém em altura, decoração e dimensões diversificadas para quebrar a linearidade expositiva. Um depoimento relata a importância da “lembrança despertada” e o “fenômeno da memória resgatada” para apreensão do conhecimento, por meio da associação do objeto exposto às cenas da vida do visitante, conforme ressalta a visitante Valle (2007):

Logo na entrada me recordo dos oratórios. Tão lindamente receptivos, a me acolher, em imagens de flores e santinhos pintados. A sensação de estar lá na fazenda de café da minha infância, no meio dos “antigos”, como se chamavam os mais velhos, cujo caçula nascera em 1890. Quase que ouvindo as rezas, a prosa e a risadaria na sala de visitas, o alvoroço na mesa de jantar, o doce aroma dos jasmineiros no jardim. Tantas lembranças deliciosas. Tudo por conta desses muitos oratórios suspensos em abraços. Sem amontoamento. Cada um fixado em seu devido lugar. Sem cara de “coisa de museu”. Mas objeto vivo, pleno de caminhos e direções de memória (VALLE, 2007).

Quando uma exposição, como essa, que consegue estabelecer uma relação de tão intensa sensação com um visitante, proporciona um aprendizado efetivo e marca, positivamente, seu relacionamento com os museus contemporâneos. Também poderá disseminar as mudanças que estão ocorrendo nos espaços museais, de que apenas um público reduzido tem conhecimento.

A análise dos módulos temáticos escolhidos será apresentada, a seguir, juntamente com as respostas apresentadas às perguntas sobre o motivo pela escolha dos mesmos. As respostas a esta pergunta subjetiva (Gráfico 5) foram categorizadas em cinco blocos, agrupadas de acordo com a similaridade das opiniões: os que gostaram pela *beleza das obras e conservação*, enfatizando o cuidado com as obras expostas, e os que acharam a exposição *interessante/inovadora* pela criatividade, por despertar a curiosidade, ficaram empatados, com o mesmo número de pessoas (20% cada); já os que gostaram *dos suportes e da iluminação*, por propiciar uma melhor

visibilidade, foram 18%; enquanto os que se referiram à *emoção* causada pelo acervo exposto ou à *crença* em determinadas invocações chegaram a 8%. Uma grande parcela, 34%, *não respondeu*.

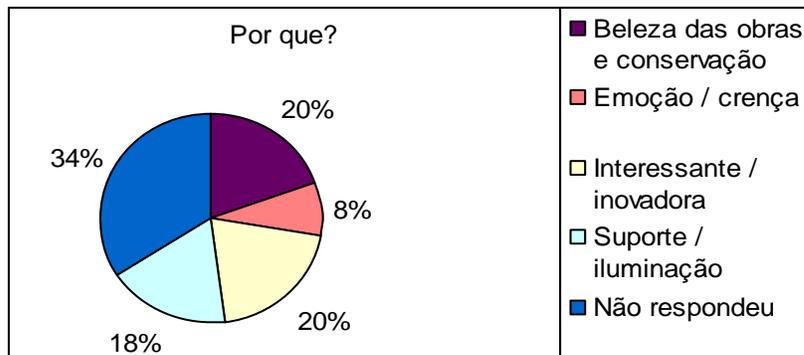


Gráfico 5: Justificativa pela Escolha dos Módulos Temáticos

Nesta resposta alguns comentários foram específicos a cada módulo, outros em conjunto, dentre os quais destacam-se: Jardim da Miniaturas, segundo módulo mais votado, que recebeu depoimentos direcionados apenas a ele: “É interessante o fato da colocação das imagens para serem vistas”; “*Es muy interesante*”; “Especialmente o Jardim da Miniaturas pela precisão dos detalhes”. Entretanto, foi expressado positivamente em conjunto com outros módulos: “Bem relacionados e boa iluminação”; “Beleza, Arte e a Forma como foi concebida a sala” e “Por causa das obras expostas”, dentre outros. A visitante Valle (2007) assim descreve:

Entro em numa sala, meio na penumbra, com muitos facho de luz e, em cada um, uma imagem de um santo. Mas que prazer!!! Meu Deus, que coisa mais linda!!! Ah, não dá para falar. Faltam-me palavras para expressar as sensações emergidas. Só me recordo da vontade de dançar. Olhava aquelas maravilhas iluminadas em raios de luz e me sentia impelida a bailar. É engraçada essa relação da emoção estética com a nossa vida interior e com nossos impulsos orgânicos. Sempre soube que o movimento está muito associado à vitalidade e à criatividade. Então o que jorrou ali foi vida. A vida presente num museu (VALLE, 2007).

Este módulo consegue fazer aflorar os sentimentos humanos, pelos detalhes das peças que a luminosidade e suporte expositivo possibilitam realçar.

Pelos comentários registrados sobre os módulos Crucifixos e Menino Jesus, empatados no terceiro lugar, pode-se inferir que alguns votos foram pela influência religiosa, denunciada

através da fala e voto. Assim se expressaram: “Aqui é o paraíso de Deus”; “Porque acho que foram resgatadas várias crenças que estão mortas na atualidade”. Dois assinalaram apenas uma opção, a dos Crucifixos, quando poderiam ter marcado mais duas opções; um justificou: “A divulgação da imagem de Cristo”; outro: “Simples e lindos”. Mais dois opinaram apenas sobre o Menino Jesus e expressaram: “É o nosso maior patrimônio” e “*Esto muy bien protegido y es excelente la muestra*”.

Enclausurar as peças de pequenas dimensões, ampliadas com lentes de aumento, em vitrines também pequenas, permite ao visitante a dissecação do objeto pela própria curiosidade e sedução do olhar, que está voltado unicamente para ela. Pois, “pelo olhar, é possível ao observador ‘possuir’ o objeto desejado, alcançá-lo através do espaço, percorrer a superfície, traçar seu contorno, explorar sua textura, traçar uma ponte entre seu corpo e o corpo do objeto” (SCHEINER, 2003). Assim, o módulo Óculos recebeu menções, como: “Chama mais atenção”; “Porque dá certa curiosidade” e “Por sintetizar a fé”. Valle (2007) fez um relato bem singular:

[...] Depois outra surpresa. Olhar pelo “buraco da fechadura” as imagens pequenininhas. Tão pequetitas que se fazem necessárias as lentes de aumento. E aí fico numa relação única, íntima, pela concentração do olhar, com o santo que me aguarda, pra ser descoberto. É apreciado em sua arte de tão bem feito. Bem escondidinho. Aquele instante é só nosso. Marfim, pedra-sabão? Não sei mais não. Só fiquei com esta sensação de curiosidade, surpresa e deleite (VALLE, 2007).

A Imaginária e os Santos de Roca, empatados com 6%, receberam os seguintes testemunhos: “Tem mais apelo emocional e estético”, “A forma ousada de expor” e “Pela forma como foram dispostas as imagens”. O módulo Imaginária teve registrado o seguinte comentário de Valle (2007), que o denominou de

A Corte Celestial propriamente dita. O que dizer ao caminhar em meio àquelas obras de arte sacra, cada uma mais linda que a outra? Uma jornada pelo esplendor de formas, cores, movimentos, gestos, expressões, materiais, intenções, significados... E aí, temos algumas coisas interessantes. Por um lado, as imagens de per se, para serem contempladas, uma de cada vez. Por outro lado, o conjunto da Corte Celestial, em movimento barrocamente curvilíneo, sem linha e ângulos retos (VALLE, 2007).

Os respondentes registraram comentários bastante pertinentes. Sobre os módulos Óculos, Devoções Populares e Santos de Roca, por exemplo, comentaram: “Muitos aspectos particulares da cultura popular. Aspecto interessante sobre os olhos dos santos de roca. Riqueza de detalhes no módulo dos Óculos.” Também foram comentados os Crucifixos e Santos de Roca: “Porque o suporte expositivo está enriquecendo muito, e essas focam as peças mais ‘fantásticas’.” Outra opinião comenta que o santo de roca “parece ser humano”. Sobre estes e outros módulos, alguns registros: “Os recursos valorizam os espaços”; “A interatividade com as obras”; “As várias formas como foram retratadas”; “Espaços criativos que além da arte têm um toque do museu”; “Porque me sensibilizaram”; “Trouxeram paz e alegria”. Todos estes registros denotam o sentimento causado pela concepção expositiva.

Parte significativa do acervo desta exposição está exposta, individualmente, em vitrines ou suportes, o que propicia atrair o visitante a observá-lo, mais atentamente, por não dividir a atenção com outras peças. Em relação à análise dos grupos de vitrines de cada módulo temático, avaliando de forma geral, Cerávolo (2008) enfatizou que “Já faz algum tempo que a vi... mas o que ficou é que as vitrines estavam bem marcadas no sentido de formar pequenos conjuntos temáticos. A cor ajudou bastante nessa composição”. Já Santino (2008) observou que,

Oratórios e Maquinetas, não me recordo como estão expostos; Óculos, muito criativo, suscita a curiosidade do visitante; Jardim das Miniaturas, muito bem expostas, com muita criatividade; Tem uma sala (não sei bem identificar), mas ficou muito marcada na minha mente: é a coleção de imaginárias, organizadas por épocas e estilos. Penso que poderia passar por uma avaliação. O visitante não consegue distinguir bem a seqüência e organização das obras; o visitante fica meio “perdido” num labirinto não sabendo para onde se encaminhar; ambiente muito escuro, por conta da fragilidade da iluminação e pelos suportes muito escuros. Os Santos de Roca estão muito bem expostos, permitindo que o visitante entenda a sua feitura e o seu uso (SANTINO, 2008, entrevista).

Conforme ressaltou Santino, esse módulo está organizado por época e estilo, porém, também, por invocação e material em que foram confeccionadas as peças.

Na questão sobre o que mais gostaram, além do acervo exposto, foram oferecidas cinco opções para respostas, por ordem alfabética: circuito condutor do visitante, cor dos ambientes, iluminação, sonorização, e suportes expositivos. O resultado foi bastante equilibrado entre as respostas fornecidas (Gráfico 6). Porém o que mais agradou foi a iluminação, com 31% da

preferência, seguida pela sonorização, com 25% das opiniões, e pela cor dos ambientes e suportes expositivos, empatados com 15% cada. Dentre os respondentes com primeiro grau, novamente a iluminação foi majoritária na votação, com 40% da preferência, seguida pela sonorização e suportes expositivos, empatados com 20% dos votos cada, e circuito condutor do visitante e cor dos ambientes, com 10% cada. Portanto, para os diversos graus de escolaridade, a iluminação foi o elemento expositivo mais positivo, preferido, principalmente, entre os de pouca escolaridade. Esse resultado foi extremamente satisfatório para a equipe responsável pela montagem desta exposição, visto que a iluminação foi uma das atividades mais trabalhosas, pois exigiu uma série de testes, em cada sala e em cada peça, uma a uma, conjugando a conservação do acervo ao efeito planejado para realçar a beleza e as principais características estilísticas de cada peça.

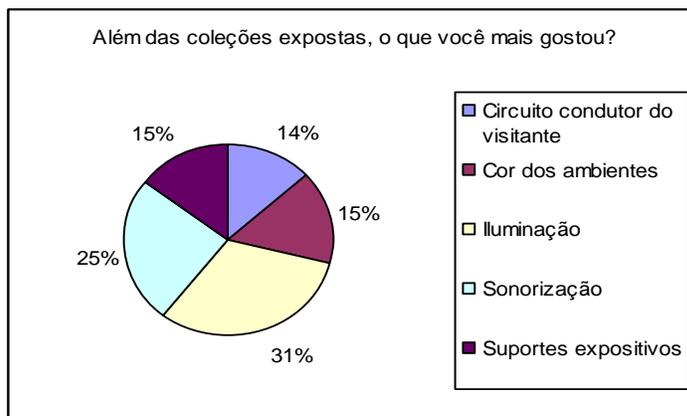


Gráfico 6: Elementos Museográficos

As opiniões foram destacadas e referiram-se aos diversos elementos expositivos. Vejam uma delas: “Essa forma de exposição é a maneira ideal de atrair o público ‘leigo’ para apreciar não só o patrimônio histórico e se integrar à cultura”. Outra: “Achei a exposição linda, diferente, muito interessante, deslumbrante... a montagem, iluminação etc...” (11.04.07). Mais uma opinião: “O espaço é perfeito, a iluminação e sonorização compõem um clima especial ao acervo”. Entre os depoimentos dos que aprovam a iluminação, destacamos o que reconhece:

Um acervo muito rico, muito bem apresentado. A iluminação também está muito bem feita, realçando os detalhes das peças. Divulgue mais, pois o acervo é muito importante. No Rio e em São Paulo não se tem notícias deste Museu, que é um dos melhores que eu já vi¹³⁹ (26.05.2007).

¹³⁹ Autor anônimo. Conforme a maioria, o respondente do questionário não se identificou.

Entre os depoimentos de pesquisados estão registrados, também, os dos que não gostaram. Expressaram-se sobre algumas dificuldades encontradas em relação à iluminação: “Um pouco mais de luz para ler os dados da obra”, “Às vezes não é possível ler as plaquinhas”; “Iluminar melhor as placas explicativas”.

A iluminação dos espaços expositivos, das vitrines e peças, foi conceituada por Cerávolo (2008) como: “apropriada, delicada, sutil. Um recurso cenográfico e, ao mesmo tempo, de conservação preventiva. Correta.” Sobre o mesmo aspecto, Santino (2008) considera que:

A iluminação por fibra ótica é o que há de mais novo em se tratando de iluminação de obras de arte. O museu está de parabéns pelo investimento. Quanto às lâmpadas halógenas com refletores dicróicos, são também muito apropriadas, mas devemos ter certos cuidados, pois as mesmas são importantes condutoras de radiações tanto infravermelho quanto ultravioleta, prejudiciais às obras (SANTINO, 2008, entrevista).

Referindo-se à sonorização, em um ambiente museal, Scheiner (2003) confirma que “[...] a percepção do som ‘abraça’ o visitante, envolvendo seu corpo e sua mente em vibração e ritmo. Mas há também o movimento, que articula som e imagem, criando efeitos especialíssimos [...]”. No MAR, a sonorização foi o segundo elemento mais votado, com 25% das escolhas. Pode-se inferir que o que agradou foi a criação de uma ambiência, que proporciona um envolvimento natural entre o visitante, a música e o objeto exposto. Depoimentos canalizam para esta assertiva: “Sem críticas, gostei muito, e o som é acolhedor”, em 26.04.07; “Tudo perfeito: iluminação, distribuição das peças da coleção, etc. música (o fundo musical dá uma combinação perfeita)”, em 26.04.07. Enfim, a produção da trilha sonora foi planejada e executada para que o visitante, ao percorrer os salões expositivos, pudesse vivenciar as várias melodias, audíveis em qualquer ambiente, percebendo a sonoridade tanto da música erudita quanto da popular, em uma simbiose com a exposição. Santino (2008) a conceituou como “excelente”.

Apenas um respondente do questionário emitiu opinião textual sobre a sonorização. Ele expressou que os módulos temáticos de sua preferência são os Oratório, Óculos e Imaginária, e afirmou que: “Achei sugestivo, além do que a sala Imaginária mistura a escultura barroca com a música barroca”. A conjunção desses dois elementos, música e imagem barroca, no instante em

que o visitante estava na sala da Imaginária, foi mera coincidência, porém achamos muito positivo que ele tenha feito essa correlação.

A decisão pela utilização de ambientes coloridos ficou em terceiro lugar na preferência dos visitantes e foi aprovada por 15% dos respondentes, empatando com os suportes museográficos. Sobre as cores¹⁴⁰ utilizadas na exposição, Cerávolo (2008) afirmou: “Lindas; simplesmente lindas. Deram o toque de contemporaneidade para a exposição, ajudando a trazer as peças para o hoje.” A opinião de Santino (2008) sobre o mesmo assunto é um pouco diferente: “Tudo muito escuro. Os museus devem ser ambientes alegres, com cores vivas e atraentes. Precisamos tirar a idéia de que museu é um lugar soturno, de penumbra... se queremos atrair um público cada vez mais jovem.” Os suportes expositivos tiveram, também, 15% das preferências. São bastante diversificados em sua dimensão, volumetria e material, onde a maioria do acervo está exposta individualmente. A opção por esse tipo de suporte se deu ao fato de ele estimular o visitante a observar o acervo mais atentamente, por não dividir a atenção com outras peças. Por isso, essa foi a modalidade encontrada de induzir o visitante à percepção de cada peça, de “convidá-lo” ao olhar pormenorizado, à observação das características, gestualidade e detalhes de sua confecção, que em alguns casos tornam as peças raras. Na opinião dos visitantes, “Originais, leves, criativos, motivadores, fantásticos”, “São inovadores e atraentes, valorizam os objetos levando os visitantes a observá-los com atenção”¹⁴¹; “Pela arrumação contemporânea”, dentre outros.

Já o circuito condutor da visitação, canalizado pelas próprias vitrines e paredes, ficou em quinto, com 14% das opiniões. Ele foi criado para ser um roteiro lógico e único de condução do fluxo de frequentadores da exposição, pelo qual eles, após o início do trajeto, não encontram dupla saída, nos ambientes, exceto no módulo Jardim das Miniaturas, que permite ao visitante ir à Sala do Audiovisual ou passar à sala seguinte, onde estão expostas as Devoções Populares. Ao ser solicitada a avaliar a metodologia de indução do visitante por um itinerário condutor, pelos módulos expositivos, Santino (2008, entrevista) argumenta que: “Achei o itinerário confuso. O visitante não consegue se conduzir sozinho.” Sobre a mesma questão, Cerávolo (2008, entrevista) opina: “Eu gostei muitíssimo. Sou, normalmente, rebelde nas exposições. Não sigo os percursos,

¹⁴⁰ Azul, cinza e preto.

¹⁴¹ Resposta fornecida por Maria Emilia Valente Neves, museóloga.

vou e volto, pulo trechos. Enfim, seria a visitante tipo ‘borboleta’. No caso da ‘A Corte...’ fui agradavelmente envolvida, como disse; segui o itinerário com prazer”.

Ao ser perguntada sobre se a exposição conseguiu estabelecer uma comunicação com o público e através de que elementos, Santino (2008) afirma: “Acredito que não. A impressão que tive é que as pessoas querem sair o mais rápido possível”. Entretanto, Cerávolo (2008) contextualizou que a exposição conseguiu estabelecer uma comunicação com o público:

Justamente através da expografia, ou seja, pelo percurso ou itinerário, pela movimentação das linhas ora curvas, ora retas, e, principalmente, pelas ‘janelas de segredos’. Achei uma delícia ter que ajoelhar – tal como se faz numa igreja – para ver naquelas janelinhas a peça lá dentro iluminada. Via-se as peças uma a uma, como não se vê numa exposição tradicional onde há o pedestal e a peça sobre ele e nada mais (CERÁVOLO, 2008, entrevista).

O “itinerário”, a “movimentação das linhas”, as “janelas de segredos”, “peça lá dentro iluminada”, citados acima, foram implantados por meio da parede que expõe os módulos Oratório e Óculos, delimitam o espaço expositivo e criam o percurso condutor do visitante.

Um depoimento de uma museóloga, Neves (2008), registrado no questionário, após sua visita, sintetiza uma avaliação dos pressupostos estabelecidos pela equipe para esta exposição, o de valorizar o acervo através de elementos museográficos contemporâneos.

Parabenizo a equipe responsável pela exposição pelo resultado obtido e pelo impacto que provoca no visitante. É uma exposição que choca pelo bom gosto e pelas idéias inovadoras, sem deixar de valorizar o acervo. Provoca sentimentos e reações e por isso mesmo atinge o seu objetivo museológico. Ninguém fica impassível ou apático diante dessa nova proposta de exposição (NEVES, 2008).

Ao ser solicitada a avaliar os procedimentos adotados nesta exposição para o estabelecimento de uma comunicação museológica para letrados e não letrados, Lobo (2008) assim se expressou:

A opção por enfatizar o aspecto sensorial na expografia comemorativa aos 25 anos de MAR é coerente com a natureza do acervo, que tem, entre suas peças, diversos modelos do estilo barroco, cujo movimento se utilizou de recursos sensoriais para alcançar seus objetivos evangelizadores. O jogo de luzes e a trilha sonora, as formas e contornos estéticos, as cores quentes, a predisposição

ao drama na composição iconográfica das obras, enfatizam todo aparato das artes visuais inspiradas no estilo barroco, para estabelecer uma comunicação sensorial com o visitante, possibilitando um despertar de emoções e sensações que devidamente aguçadas favorecem a compreensão, apreensão e enriquecimento do discurso museológico contemporâneo, bem como a contemplação da vertente artística do objeto (LOBO, 2008, entrevista).

Toda essa diversificação da linguagem museográfica tem por finalidade incentivar o olhar, por sua importância para aquisição do conhecimento por ser ele específico e peculiar a cada indivíduo. Scheiner (2003) chama atenção para essa singularidade pessoal, pois “cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros”. O profissional de museu deve contemplar essa especificidade, visto que cada visitante tem um ritmo próprio e pessoal de apreensão do conhecimento, de percepção da obra de arte e dos elementos expositivos.

Conforme visto, a mediação cultural ocorre entre o homem e o objeto. Em uma mediação pedagógica, a condução da aprendizagem pode ser realizada através do “formador como mediador” e “por dispositivos técnicos fornecidos pelos formadores” (DAVALLON, 2003). No MAR, a segunda mediação é realizada nessas duas modalidades: através dos monitores (guias de visitantes) e pelo Centro de Referência Abelardo Rodrigues, módulo Ilha Interativa, que é um centro de pesquisa sobre os assuntos enfocados na exposição, conforme descrito anteriormente.

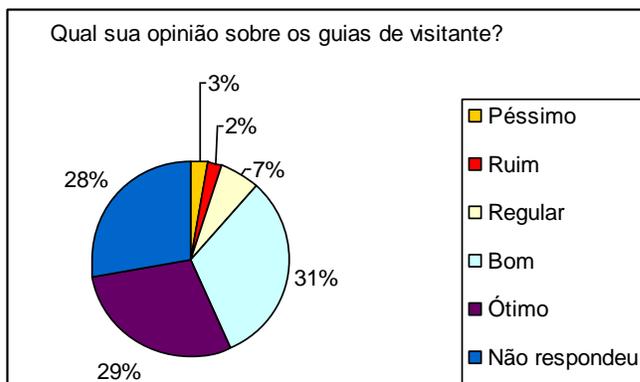


Gráfico 7: Guia de Visitante

Na opinião dos visitantes, os monitores receberam indicações de 60% entre bom e ótimo, sendo 31% para o primeiro e 29% para o segundo (Gráfico 7); regular, com 7%, e ruim e péssimo, com 2% e 3% cada. Alguns comentários registrados, categorizados em três grupos, revelam as opiniões registradas. Algumas falas, aqui apontadas sinalizam para a situação favorável e desfavorável. O primeiro grupo demonstra a satisfação do visitante com a atuação eficiente da monitoria: “Excelente, extremamente atenciosa com os visitantes e orgulhosa da exposição”; “Ótimo, super simpáticas e atenciosas”; “Comum e razoavelmente boa”; “muito boa. Nos ajudaram bastante a compreender as obras”; “Excelente o acompanhamento dos guias, pois eles são didáticos, acrescentam conhecimento aos visitantes e ensinam sobre as imagens pouco conhecidas”. O segundo grupo de colocações indica pela desatenção e/ou deficiência de alguns monitores: “Os guias poderiam interagir mais com os visitantes”; “Seria interessante que as pessoas explicassem o acervo, pois elas são de períodos diferentes”; “Sem conhecimento, sem preparo para informação”; complementando: “O guia poderia ter maiores informações a respeito do prédio, arquitetura, origens e nomes dos materiais. As informações a respeito das obras sacras poderiam ser repassadas sem que o visitante as solicitasse. Os meus parabéns pelo empreendimento” (anônimo, 2007).

Já o terceiro grupo sinaliza que, quando realizou a visita ao MAR, não contou com monitoria: “Poderia ter um guia para falar sobre cada peça”; “Alguém para acompanhar os visitantes”; “Alguém para comentar os objetos”; “Não foi guiado”; “Ter pessoas para conduzir e explicar os aspectos expostos”; “Alguém para acompanhar os visitantes”; “Guias instruindo as origens das peças e artistas”. Assim, categorizando esses três grupos de respostas, está claro que há na equipe monitores altamente preparados para as funções que desempenham, importantes na ação educacional. Porém há também guias despreparados e atuando de forma inadequada e ineficiente, no atendimento ao público, assim como é preciso averiguar a inexistência de guias em determinados horários, se houve redução do quadro de funcionários em alguns momentos, se estão ausentes do museu ou do seu posto de trabalho? Por quê? Esses esclarecimentos e ajustes são necessários, visto que, dos 5% dos respondentes que apontaram como ruim e péssima a atuação do guia, a maioria se referiu à sua inexistência e não à sua ineficiência. O MAR, mesmo com todo o sistema de segurança humana e eletrônica, não abre suas portas ao público sem monitoria. Isso por considerar que o formador/monitor é de fundamental importância para a

“mediação pedagógica” e, conseqüentemente, para o aprendizado de alunos da educação básica e do público em geral.

A avaliação somativa é definida por Cury (2005) como a que “avalia a interação entre a exposição e o público, a partir do modelo museológico de comunicação proposto”. Ou seja, verifica o aprendizado e interação ocorridos, por meio da comunicação museológica, entre o objeto e o homem. Assim, foi aqui apresentada uma avaliação somativa detalhada da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, sobre os diversos elementos expositivos. Tendo em vista que a opinião de uma parcela do público visitante do MAR já foi revelada, interessa, agora, colher impressões desses visitantes, sobre esta mostra, em relação ao que poderá ser melhorado na exposição. As respostas apresentadas, bastante pertinentes, são significativas contribuições e embasamento para melhoria e ajustes necessários à referida exposição. As proposições foram categorizadas em nove grupos, de acordo com as afinidades dos assuntos abordados. Vale destacar que as respostas, de um mesmo respondente, que contemplaram mais de um tema, foram desmembradas e reagrupadas a outras diretamente relacionadas. Portanto, este quesito ficou com 386 opiniões.

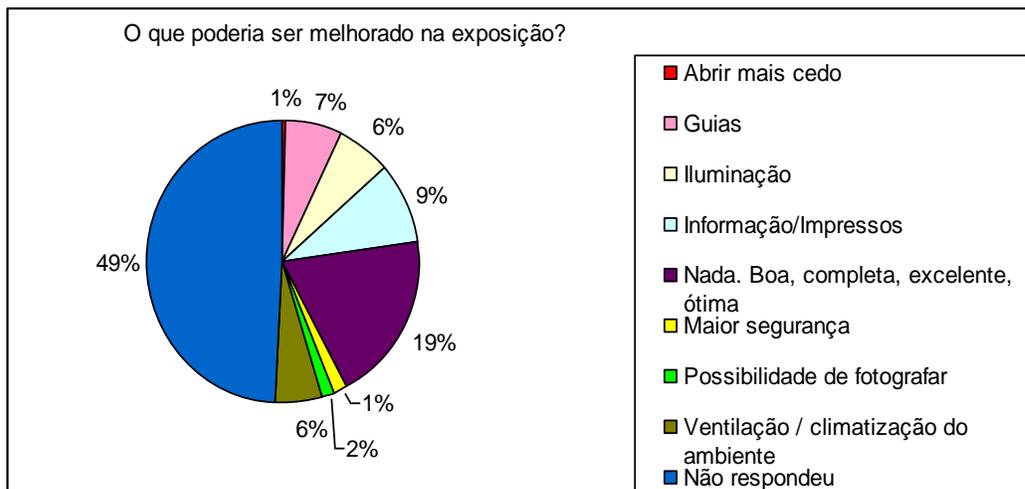


Gráfico 8: O que poderia ser melhorado na exposição?

Analisando o resultado das indicações, um quantitativo de 19% informou que não há nada a ser melhorado na exposição, que está boa, completa, excelente, dentre outros adjetivos positivos. Foi seguida pela solicitação de informações, com 9%. Informações estas, divididas em dois

segmentos, a divulgação do museu na mídia e a confecção de impressos, *folders*, “informativos de mão”, dentre outros. A reivindicação é apropriada, uma vez que o museu foi pouco divulgado até aqui na Bahia, e, assim mesmo, não ocorreu de forma adequada, explicitando seu potencial comunicativo e o diferencial que esta exposição contempla através dos diversos elementos dialógicos. Por outro lado, os impressos não foram confeccionados, pois em junho de 2007 foi anunciada a substituição desta exposição. Uma empresa da área museológica foi contratada, através de licitação pública, para realização de uma nova museografia para esse acervo de arte sacra. Porém, até o presente momento, seu futuro é totalmente incerto.

Ainda no quesito sobre o que pode ser melhorado, os guias de visitantes – monitores – receberam 7% das opiniões e a iluminação 6%, que já foram analisados na pergunta anterior, e ambos são de fácil resolução a curto prazo. Dentre estes que sinalizaram a necessidade de ser melhorada a iluminação, 50% indicaram pela melhoria da luminosidade na “placas”, “plaquetas” “plaquinhas”, ou seja, nas etiquetas informativas; 10% sinalizaram “iluminação do ambiente” 30% apenas “iluminação”, sem maior especificação e, 10% “iluminação de peças”. Pode-se inferir que alguma lâmpada estava queimada no momento dessa visita, visto que todas as peças são iluminadas. A climatização dos diversos ambientes, com 6% de solicitação, seria um conforto ao visitante. Porém encontra dificuldades na solução pela dimensão do espaço utilizado na exposição e devido às despesas geradas com a instalação e manutenção dos equipamentos. Outra questão, opositora à climatização, é que a imaginária é uma coleção que requer muitos cuidados para a sua conservação, onde a oscilação da temperatura entre o período em que a aparelhagem está ligada e desligada pode causar danos às peças, principalmente craquelando as camadas pictóricas. Portanto, é inadequado que permaneça algumas horas do dia sob uma determinada temperatura e à noite, outra. Prejuízo maior pode ser causado com a demora no conserto dos equipamentos, o que é comum no serviço público, devido ao processo de licitação para pagamento do mesmo.

Outra indicação, a permissão para fotografar (2%), é também uma questão de difícil resolução, especialmente pelo uso indevido das imagens. Quanto à abertura do museu mais cedo e a dotar o acervo de uma maior segurança, ambos com 1% de indicações, são de fácil solução. Dentre os visitantes de escolaridade de primeiro grau, nesse quesito sobre o que pode ser melhorado na

exposição, 33% responderam que a exposição está ótima e, mesmo percentual, não manifestou nenhuma opinião; entretanto, 7% apontaram que não há nada a ser melhorado e mesma proporção estão os que solicitam mais texto na exposição.

A última questão do questionário foi um espaço aberto às apreciações diversas, denominado *Outros comentários. Dê sua opinião.* As respostas, aqui apresentadas (Gráfico 9), foram categorizadas em sete grupos. Elas apresentam elogios, reclamações e sugestões, algumas similares às já mencionadas na questão anterior, que perguntou o que poderia ser melhorado na exposição (Gráfico 8). Entretanto, vale esclarecer que, apesar da referência ao mesmo assunto, observou-se que as respostas referem-se a questões diferentes, apesar da existência de algumas sobreposições. Nessa questão as categorizações são bastante diretas, de óbvio entendimento. Em sugestões diversas é que foram agrupadas diversas recomendações, tais como bancos para os visitantes, venda de CDs com a trilha musical da exposição, acessibilidade a idosos e pessoas com dificuldade de locomoção, corrimão na escadaria principal, climatização do ambiente museal e fotografia do acervo.

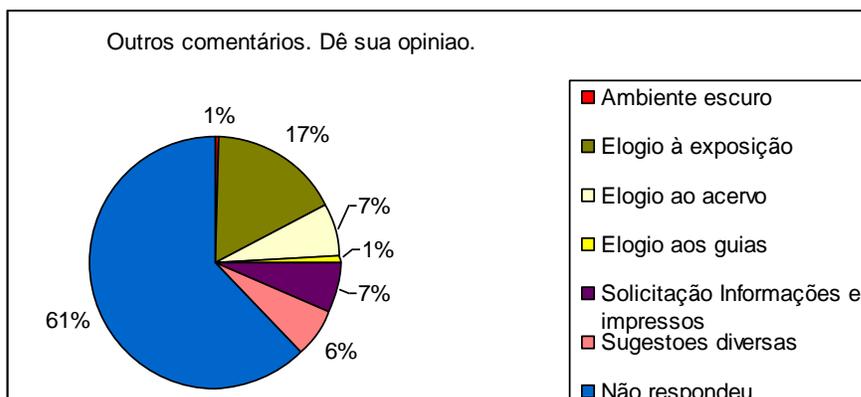


Gráfico 9: Outros comentários. Dê sua opinião.

Paralelamente à tabulação dos dados de todos os respondentes dos questionários, fez-se necessário conhecer a opinião de um segmento desse público, pela escolaridade, os que cursam ou cursaram até o primeiro grau, que representam 7% do total de respondentes, para diagnosticar como ocorreu a compreensão da exposição. Dentre estes, 100% avaliaram a referida exposição entre bom e ótimo, ficando a primeira alternativa com 34% e a segunda com 66%. Dentre os

respondentes com primeiro grau, novamente a iluminação foi majoritária na votação, com 40% da preferência, seguido pela sonorização e suportes expositivos, empatados com 20% dos votos, e circuito condutor do visitante e cor dos ambientes, com 10% cada. Nos de escolaridade de primeiro grau, empatados, 33% responderam que a exposição está ótima, mesmo percentual dos que não se manifestaram; entretanto, 7% apontaram que não há nada a ser melhorado e mesma proporção dos que solicitam mais texto na exposição.

Finalizando a entrevista, foi solicitado a cada entrevistada comentar, o que gostou e não gostou, na exposição antiga e na atual. Santino (2008) afirmou:

Acredito que as impressões já estão contidas nas respostas anteriores, entretanto acrescento: exposição antiga – não gostava dos Santos de Roca vestidos; os espaços não eram bem aproveitados. Na nova exposição: as cores muito escuras; ambiente sufocante, o visitante tem vontade de sair do lugar (SANTINO, 2008).

Sobre a mesma questão, Cerávolo (2008) opina:

Não há um modelo ou padrão perfeito para as linguagens expográficas que, aliás, vêm se atualizando dia a dia. Recursos visuais, auditivos, táteis, sensitivos são cada vez mais empregados em exposições museológicas. Uma das razões é para deixá-las mais atrativas. Deve-se lembrar que os museus concorrem com outras instituições culturais. Além disso, a concorrência com os meios de comunicação de massa também é brutal. Brutal principalmente quando se pensa que em nosso país a maioria *de fato* nunca pisou sequer num museu; a maioria vê tv e nem sequer sabe que pode entrar nos museus, ou que eles existem – o que os torna “templos sagrados e desconhecidos”. Com alguma bagagem de visitante de museus, no exterior, fiquei feliz de ver essa exposição na Bahia, que emprega recursos expográficos que estão *pari passu* com o que se vê e qualifica de melhor em termos de exposições museológicas. Fica evidente que a exposição tem uma intenção didática, a intenção de transmitir algo a mais sobre arte sacra (CERÁVOLO, 2008).

O didatismo da exposição foi percebido pela maior parte dos visitantes, incluindo os menos favorecidos culturalmente, que são os que mais utilizam a televisão como meio de entretenimento e lazer. Dentre estes, um visitante com idade entre 31 e 40 anos, do sexo masculino, e que possui escolaridade de apenas o primeiro grau, registrou, “desejo com todo carinho *volta maz* vezes”. Outro, do sexo feminino, com segundo grau, argumentou, “Gostei muito dessa exposição

pretendo voltar várias vezes ao museu”. Esse retorno do visitante é um dos objetivos que os profissionais de museus pretendem atingir.

As opiniões e avaliações aqui registradas, através dos 357 questionários e das quatro entrevistas, foram substanciais para compreensão do alcance da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”. As respostas pontuaram, de forma detalhada, essa exposição – que a maior parte dos respondentes aprovou – ancorada nas diversas linguagens utilizadas, tais como o circuito condutor do visitante, cores, iluminação, módulos e suportes expositivos, sonorização e guias de visitantes, dentre outros. Esses elementos expográficos conseguiram estabelecer uma interação e comunicação com os diferentes públicos, inclusive com os de baixa escolaridade, atraindo-os de diversas formas, especialmente pela emoção e encantamento.

Neste trabalho, dentre os instrumentos de pesquisa utilizados, os questionários e entrevistas possibilitaram ao respondente apresentar sugestões para complementar a exposição, “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” – além das que já foram inseridas acima – que foram categorizadas e agrupadas da seguinte forma:

1. Sugestões apresentadas sobre a exposição:

“Iluminar melhor as placas explicativas”, 26.04.2007; “Iluminar o ambiente”; “Nos Óculos poderiam ter colocado o tamanho de cada peça para o visitante saber o seu tamanho real”; 05.09.2007; “A segurança de algumas peças que estão muito próximas do público”; “Na sala das rocas, as informações deveriam ser colocadas em nível mais alto, pois o visitante tem que se abaixar para ler. Na sala dos crucifixos as informações precisam ser mais fáceis de ler, algumas estão muito baixas e nem todos os visitantes têm condições de se abaixar para lê-las. Este Museu é muito lindo, orgulha a todos os baianos e poderia estar em qualquer parte do mundo”, 05.09.2007; “Maior documentação fotográfica do colecionador”; “Gostaria de ver o restante do acervo (completo)”; “Que tivesse mais divulgação nas escolas e para o público”; “Gostaria que tivesse panfletos em português” “Folder, livros, postais, folheto explicativo e fotos para os turistas”; “Vender catálogo da exposição”; “Vender CD com as músicas da exposição”; “Deixar fotografar”; “Abrir o museu mais cedo”.

2 Sugestões para melhoria da infra-estrutura:

“Providenciar um elevador para idosos e deficientes”, 14.03.2007; “Colocar ar-condicionado”; “Colocar corrimão na escada”; “Colocar alguns bancos de madeira para as pessoas de mais idade e também os mais jovens possam olhar e sentir este ambiente maravilhoso com mais calma”, 20.07.2007; “Melhoria do piso”.

“Sugiro colocar um *coffee shop* no pátio, colocar fotografias na recepção para induzir a entrada do cliente e aumentar o preço”, 01/04/2007.

Algumas dessas indicações já foram percebidas pela equipe responsável pela montagem da exposição. Entretanto, as providências não foram adotadas, para sanar esses problemas, tendo em vista que desde o mês de julho de 2007, aguarda-se a substituição da mesma, conforme anunciado pela Dimus. Portanto, caso essa exposição não seja extinta, as recomendações aqui propostas devem ser consideradas, para possíveis ajustes. Assim, necessitam passar por uma avaliação, através de uma equipe interdisciplinar, para analisar, juntamente com os órgãos de proteção do patrimônio, a possibilidade de implementação do que for exequível. Por exemplo, a acessibilidade a portadores de necessidades especiais, idosos e pessoas com dificuldade de locomoção, através de um elevador, é uma aspiração do museu há muito anos, uma vez que a escadaria que dá acesso ao mesmo possui 34 degraus, inadequado para esse público. Sua colocação chegou a ser contemplada, em 2006, no projeto que implantou esta exposição. Esse elevador seria panorâmico, colocado no fundo do prédio, com acesso pelo estacionamento, onde já existe rampa para cadeirantes. Entretanto, os órgãos de proteção do patrimônio envolvidos não chegaram a uma definição sobre a intervenção arquitetônica, para viabilização do mesmo.

Ainda no fundo do prédio, próximo ao local onde foi planejado colocar esse elevador, existe um imóvel, separado do prédio Solar Ferrão, onde antes da mudança da sede do Ipac, para o atual endereço, funcionava o Laboratório de Fotografia desse órgão. Para esse espaço, foi projetada, em 2006, a adaptação para uma cafeteria. Nele já existe toda infra-estrutura necessária, como pias e instalações sanitárias. Houve necessidade de aquisição dos utensílios e equipamentos de cozinha. O projeto foi e continuará inviabilizado caso não ocorra a instalação do elevador, visto que, desse local idealizado para instalação da cafeteria até o andar onde encontra-se instalado o museu, são cinco andares. Portanto, acesso inviável pela escadaria.

Além das indicações aqui apresentadas acrescentamos, como sugestão, a colocação dos títulos dos módulos temáticos, em cada um deles; a afixação de uma proteção na parte superior das vitrines do módulo Óculos, onde o visitante apóia sua testa para melhor observar as peças; sinalização no chão para condução do visitante, em todo o percurso expositivo; iluminação no chão, no módulo Imaginária, acompanhando o percurso dos visitantes. É uma forma de sanar o problema indicado por Santino – infiro, pela descrição fornecida pela mesma em sua entrevista, que seja essa sala – iluminar o trajeto a ser percorrido pelo visitante, sem interferir na iluminação das peças e resquícios da arquitetura antiga. E por último, mas não menos importante, a capacitação e/ou aperfeiçoamento dos conhecimentos dos guias da exposição.

Estas são significativas contribuições apresentadas pelo público visitante do museu, respondente dos questionários e entrevistas que embasaram este trabalho. Essas sugestões são de fundamental importância para os ajustes que se fazem necessários e corroboram a melhoria desta exposição.

A observação do visitante foi uma das modalidades de coleta de dados neste trabalho. Ela foi desempenhada nos diversos ambientes da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, de forma assistemática, espontânea e informal, sem realizar perguntas aos observados. Para facilitar a descrição da reação do público observado e ter um panorama geral da impressão dos mesmos, as opiniões foram agrupados por faixa etária, assim como categorizados em brasileiros e estrangeiros. O público infanto-juvenil brasileiro demonstra surpresa com a postura estética das iconografias, especialmente Nossa Senhora das Almas do Purgatório, Nossa Senhora do Leite, São Sebastião, Imagens de Roca e com os oratórios garrafa. Gostam muito da vitrine do Óculos, se divertem por precisarem se ajoelhar e satisfazer a curiosidade diante dos pequenos orifícios. Repetem a “olhadela” várias vezes. Outro ponto festejado é o Jardim das Miniaturas. Querem saber como foi montado, como é feita a manutenção das peças, de quem foi a idéia... Tendem a identificar as imagens com os santos “da minha avó”, bem como os oratórios que remetem quase sempre à memória familiar, “lá em casa tem um santo parecido com esse” ou “meu nome é em homenagem a esse santo”, “minha mãe reza a Santo Antônio”... Porém não têm muita paciência para assistir ao documentário sobre a coleção até o fim, pois costumam fazer comentários paralelos e se desconcentram com facilidade.

Junto ao público juvenil, a visita se caracteriza pela avidez com que absorvem as informações. Ficam impressionados com as expressões faciais, especialmente dos santos em estilo barroco, as vestimentas e os martírios. Se prendem à vitrine do Óculos, Jardim de Miniaturas, Audiovisual e o Centro de Referência Abelardo Rodrigues. Beneficiam-se das informações de caráter técnico. Não são afeitos a preencherem Ficha de Avaliação.

Com o público adulto a visita, geralmente, é demorada. Tem muita curiosidade sobre origem, técnica e iconografia das peças. Tendem a analisar peça a peça, com calma, indo e voltando para complementar a informação. Lêem atentamente os textos informativos. Gostam de se sentir guiados – desde que o monitor saiba despertar seu interesse e curiosidade – e de compartilhar informações com os monitores. Quase sempre querem fotografar as peças ou a si mesmos no ambiente expositivo. Gostam de adquirir objetos da lojinha do museu. Entendem o museu como equipamento cultural.

O público da Terceira Idade, geralmente, sente reverência diante de imagens representativas das iconografias marianas, dos crucificados e dos padroeiros. Quase sempre assistem, extasiados, ao documentário sobre a Coleção Abelardo Rodrigues. Gostam de ser guiados, se emocionam com as informações sobre motivo e aspectos iconográficos. Tendem a complementar as informações disponibilizadas no circuito das Devoções Marianas e das Devoções Populares. Geralmente exaltam as virtudes dos mártires; identificam o dia de cada santo e quase sempre fazem correlação entre os festejos religiosos de ontem e os de hoje, ressaltando os pontos de elementos tradicionais. Consideram o museu um espaço de reflexão e lazer.

A impressão dos turistas internacionais está agrupada pela nacionalidade. Os italianos se prendem a detalhes. Detém-se olhando demoradamente as vitrines do Óculos, do Jardim de Miniaturas e dos Crucifixos. Gostam do som ambiente, pedem para comprar o CD de músicas sacras. Gostam de ser guiados, perguntam muito e são bons ouvintes. Quase sempre fazem correlação com peças identificadas em outros museus ou em sua terra natal.

Os visitantes portugueses gostam de visitar todas as vitrines para depois retomar ponto a ponto. Não gostam de ser guiados, gostam de perguntar sobre o que lhes interessa. Admiram o tipo de iluminação pontual e artística. Surpreendem-se com as cores, formas e recursos cenográficos.

Querem sempre ouvir detalhes sobre o processo de montagem. Fixam sua atenção no salão dos Crucifixos e fazem analogia com a imagem do Senhor do Bonfim, cuja tradicional festa se originou na região de Setúbal. A vitrine de Menino Jesus causa impacto, expressão de prazer e comentários sobre a similaridade com modelos portugueses e seus festejos rituais.

Os franceses fixam atenção na vitrine das peças de pedra-sabão e alabastro, de rara beleza e apuro técnico. Atentam sempre para a sofisticação estética das peças eruditas e tendem a considerar as peças populares como “graciosas”. Não se sentem à vontade sendo guiados, gostam de ler os textos, quando dominam o idioma ou se esforçam para entender as informações dadas em atendimento às suas indagações que, quase sempre, são relacionadas a autoria, material e origem das peças. Examinam minuciosamente a arquitetura da casa. Constantemente pedem para adquirir catálogo sobre o acervo.

Os latino-americanos¹⁴² que foram observados, preferem entender as iconografias, tecem comentários, trocam informações com os monitores e técnicos, comparam atributos, se impressionam com peças raras como a Nossa Senhora do Leite, Nossa Senhora das Almas do Purgatório, São Miguel Arcanjo. Gostam de ser guiados e de perguntar sobre curiosidades, religiosidade, datas de festejos. Demoram-se observando o espaço de Festejos Populares, gostam de abordar questões relacionadas a sincretismo religioso. Ficam impressionados com o aspecto arquitetônico. Ficam impactados com o salão de Imaginária pela diversidade do conjunto. Sentem especial prazer ao assistir ao documentário sobre a coleção e quase sempre querem adquirir uma cópia dele.

As respostas e depoimentos expressados sobre a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção” demonstram as impressões decorrentes do impacto causado por esta nova concepção expositiva. Como visto, ela sensibilizou, positiva ou negativamente, a todos que a visitaram. “Provoca sentimentos e reações e, por isso mesmo, atinge o seu objetivo museológico. Ninguém fica impassível ou apático diante dessa nova proposta de exposição” (NEVES, 2007). Portanto, foi uma exposição que marcou, de forma incisiva, tanto os que a aprovaram quanto os que a reprovaram – ninguém ficou indiferente a ela.

¹⁴² Em sua maioria argentinos, paraguaios e uruguaios.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS E RECOMENDAÇÕES

Conforme visto ao longo das reflexões propiciadas por este trabalho, os museus têm uma história de criação, manutenção e frequência da elite dominante, política, econômica e religiosa, como forma de conservação social, por representá-la através das coleções expostas, de valor histórico, mas, principalmente, financeiro e simbólico. Este, para a perpetuação da memória e identidade desses dominadores, história de personagens ilustres, às gerações futuras, ao retratar o seu “*habitus*”¹⁴³, *campos e capitais* econômico, social, cultural e simbólico (BOURDIEU, 2007), bem como, os aspectos políticos. Os ambientes museológicos tradicionais adotavam uma expografia clássica¹⁴⁴ – muitos ainda conservam-se nessa vertente –, cujos acervos retratavam e retratam atos de bravura e poder, expostos, igualmente, de forma erudita e excludente das classes média e baixa. O acesso era restrito a um seleto grupo de convidados, considerados *experts* nos temas tratados. Portanto, os espaços museológicos sempre foram excludentes, pelo acervo exposto ou pela concepção museográfica adotada, composta por terminologias acadêmicas, de difícil compreensão aos cidadãos menos favorecidos culturalmente.

Essa prática museal excludente impulsionou o surgimento do Minom (1985), que visou à deselitização dos museus e estabeleceu como princípios a adoção da Museologia Integral, participativa e democrática, com interação dialógica com a comunidade, e o desenvolvimento da função social do museu, colocando o cidadão como elemento central de suas ações educativas. Esses princípios são mais facilmente trabalhados nas novas tipologias de museus – os comunitários e os ecomuseus –, que surgiram com o Minom. Esses novos tipos de museus foram e são criados para e com a comunidade na qual estão inseridos, onde o homem é o elemento basilar da implantação e desenvolvimento de suas ações educativas. Nos ecomuseus, ele é agente e “acervo”¹⁴⁵. Por esta especificidade, conseguem estabelecer uma interação dialógica com a população local de forma mais direta e natural.

¹⁴³ Conjunto de vivências típicas, adequadas à posição e trajetória social de um indivíduo.

¹⁴⁴ Exposição composta por textos e etiquetas com linguagem acadêmica, erudita, inclusive com termos museológicos arcaicos, em desuso, mas que alguns profissionais de museus insistem em utilizar, em defesa do cientificismo.

¹⁴⁵ No ecomuseu, um sítio histórico, uma área ou região é musealizada com todos os seus patrimônios, sejam os humanos, naturais, ambientais e culturais.

Essa dialogicidade não é facilmente experimentada pelo museu tradicional ou clássico por ter sido criado, há muitos séculos, pela vontade de governantes, através de decretos oficiais ou por empresas, sem a participação da comunidade, para atender aos anseios da classe dominante. Porém significativa parte dos museus tradicionais adaptou-se às metodologias de trabalho estabelecidas pela Nova Museologia e passou a funcionar de forma mais dinâmica, democrática e inclusiva, preocupando-se com o aprendizado e a satisfação do cidadão.

Enfim, a Nova Museologia quebra paradigmas e incentiva o incremento de uma atuação social, voltada para a educação do cidadão, em oposição à sacralização do objeto museal, que foi uma prática seguida pelo campo museológico clássico, por muitos séculos. Nessa área museal, já existente, muitos passaram dessa concepção erudita para uma museologia social, comunitária, inclusiva, desenvolvida através do processo educativo não formal. A adoção desta museologia é viabilizada normalmente nas “novas” tipologias de museus e, aos poucos, implantada nos tradicionais, independente da sua tipologia de acervo. Nessa contextualização identificam-se as maiores influências dos princípios da Nova Museologia nos museus tradicionais, comunitários e ecomuseus.

Essas influências estão retratadas na evolução das práticas educativas e culturais que incidiram na interação entre museus e comunidade. Elas foram intensificadas na maioria dos museus tradicionais a partir da segunda metade do século XX, quando os espaços museológicos mantêm uma interlocução com maior aproximação com a comunidade, em especial, com instituições de ensino, buscando contribuir com o desenvolvimento educacional e cultural do alunado. Para isso, adequaram os temas tratados nas exposições aos conteúdos programáticos escolares, como complementação à educação formal, utilizando o patrimônio cultural como recurso didático.

Apesar das polêmicas entre os profissionais da área, os museus passam a atuar, também, no desenvolvimento de ações dos segmentos eruditos e dos populares, para contemplar os diferentes públicos. A diversificação das atividades educativas e culturais visa ao envolvimento do cidadão em atividades que despertem sua sensibilidade, para que a apreensão do conhecimento ocorra de forma satisfatória. Por outro lado, há a preocupação com a melhoria das instalações físicas desses espaços, para que se tornem mais modernos, contemporâneos e aconchegantes. Alguns buscam,

também, a inclusão de deficientes físicos e visuais e da população infanto-juvenil menos favorecida, dentre outros. Entretanto, muitos profissionais tiveram grande resistência à popularização dos espaços museológicos. Muitos insistem pela manutenção do academicismo, mesmo sabendo que isso reforça o distanciamento do público geral dos museus, o pertencente à classe dos menos favorecidos, que enfrenta os problemas educacionais e profissionais – discutidos neste trabalho – que assolam o país.

Há, também, a utilização de espaços fora do museu para desenvolvimento de atividades educativas e culturais através da realização de exposições temporárias e itinerantes, oficinas, música e dança, em escolas, galerias, praças e ruas, bienais do livro. Esse procedimento buscou propiciar a dessacralização do espaço museológico, bem como proporcionar a disseminação e divulgação direta das coleções. Tal ação procurou a desmistificação do ambiente museal, ao realizar exposições em locais externos ao espaço museológico; facilitou a visibilidade do acervo, por ser mostrado através de fotografias, em espaços de grande trânsito de visitantes, assim como o acesso ao museu por um público diversificado, graças a essa divulgação efetiva

As políticas públicas, apesar da descontinuidade das atuações, por gestões de diferentes governantes, muito têm contribuído para a criação e manutenção dos museus, desde o Brasil Império. Na atualidade, a Política Nacional de Museus, implantada pelo Ministério da Cultura, deu um novo dinamismo à museologia brasileira, por fomentar os campos do fazer museológico em todos os estados, em instituições museais e culturais, privadas e públicas, das esferas federal, estadual e municipal. Está propiciando uma atuação marcante na área, através do Sistema Brasileiro de Museus; levantamento da realidade museal, por meio do Cadastramento Nacional; Observatório de Museus; Semana Nacional de Museus; da Primavera; publicações museológicas; formação e capacitação profissional; cursos de extensão, criação de cursos de graduação e mestrado em Museologia; infra-estrutura, com modernização de exposição, criação ou ampliação de reservas técnicas, aquisição de equipamentos infotecnológicos, documentação e informatização de acervos, dentre muitas outras ações, que buscam dar um embasamento teórico e prático ao campo museológico. Entretanto, vale destacar que é premente o estabelecimento de uma parceria entre o Ministério da Cultura e o da Educação para o incentivo e fomento ao desenvolvimento de ações educativas conjuntas entre museus e escolas.

Na Bahia, as políticas praticadas são governamentais e existem desde o início do século XX, com a criação do Museu de Arte da Bahia, conforme visto. Nestes dois séculos, coleções foram adquiridas, dezenas de museus foram montados e mantidos pelo poder público, porém nem sempre com dotações orçamentárias suficientes para execução das atividades museológicas e contratação de recursos humanos. Em algumas gestões governamentais, a área museológica experimentou graves crises em sua manutenção. A partir da década de 1990, a Bahia disponibiliza à área cultural, inclusive aos espaços museais, aparatos legais de fomento, que podem aprovar propostas por meio de apresentação de projetos, em duas modalidades. Em 1996 foi criado Fazcultura e, em 2005, o Fundo Estadual de Cultura. Este viabilizou a montagem da nova exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, assim como a publicação de um catálogo, para divulgação de suas obras.

Na análise feita das ações realizadas no período de 2003 a 2007, pode-se constatar que o Museu Abelardo Rodrigues tem cumprido a sua função social, de acordo com os princípios da Nova Museologia, através de uma diversidade de ações, conforme também já vimos. Nesse período, uma das atividades de maior relevância foi contribuir, de forma significativa, com o processo educativo na Bahia, oferecendo às escolas de primeiro e segundo grau e às universidades uma programação educativa não formal diversificada, composta por visitas monitoradas nas exposições de longa duração e temporárias, palestras, oficinas, cursos, seminários, exibições de vídeos, teatro de marionetes, dentre outras atividades, que complementaram os conteúdos programáticos constantes nas grades curriculares escolares. Para a comunidade, ofereceu diversas expressões culturais, como música, dança, teatro, canto lírico, coral, poesia, objetivando facilitar a dialogicidade e o entendimento do acervo exposto. Foram, também, realizadas atividades para e com os portadores de necessidades especiais e grupos da Melhor Idade. Segundo Lobo (2008),

O Programa Museu-Escola, desenvolvido pelo MAR, tem como objetivo principal estabelecer laços estreitos com a comunidade escolar, em seus diferentes níveis, oportunizando a utilização do espaço museal como um laboratório, onde se torne real a apropriação de informações, conceitos e referências estéticas relativas às origens, função social e conceito histórico das peças que compõem o acervo de Arte Sacra do MAR. As abordagens se propõem, preferencialmente, a suscitar reflexões sobre a importância do reconhecimento dos objetos, enquanto produto da ação do homem, inserido num tempo e num espaço social específicos, mas, sobretudo, alinhado ao contexto histórico contemporâneo. O público-alvo são os estudantes da rede pública e

particular. Algumas ações são fixas, outras desenvolvidas mediante agendamento prévio, dependendo da atividade em questão. Recursos metodológicos empregados: Visitas monitoradas, seguida das de exibição de documentários; palestras com temas correlatos à natureza do acervo; exibição de filmes preparatórios para o vestibular; mostra de documentários sobre a coleção e sobre temas pertinentes a área de abrangência da mesma; realização de oficinas; apresentações musicais e teatrais; destaques iconográficos mensais, distribuição de textos informativos (LOBO, 2008, entrevista).

Enfim, para equilibrar seus atributos eruditos, internos e externos, com outros motivadores ao grande público, o Museu Abelardo Rodrigues optou pela realização dessa diversidade de atividades educativas e culturais já mencionadas, que geraram uma aproximação do público, em uma interlocução direta. Seja através do Programa Museu-escola, pelas homenagens aos santos de devoção popular, pela cessão dos seus espaços à comunidade, pela realização das exposições com cunho social, disseminação de suas ações educativas, contribuição com a capacitação e aprimoramento profissional, através dos estágios supervisionados e de oficinas, promoção da educação através das várias linguagens e expressões artísticas, o que disseminou a diversidade e pluralismo culturais baianos, de modo a proporcionar que o estudante abandone o papel do observador para atuar de forma interativa na produção do conhecimento, equidade cultural, fortalecimento dos valores de cidadania, dentre outros.

Dentre os projetos que tiveram maior interação com a comunidade, inclusive com inclusão social, pode-se destacar a Trilogia aos Santos Juninos, com louvação a Santo Antonio, São João e São José; a Louvação à Nossa Senhora de Fátima, através da visitação da Santa Peregrina; a apresentação de cameratas da Orquestra Sinfônica da Bahia; o coral do maestro Keiler Rego; a Semana Nacional de Museus; a Semana Nacional da Cultura; o curso de Educação Patrimonial a policiais do Centro Histórico; o treinamento para guias turísticos; a capacitação de professores das redes pública e particular de ensino; a oferta de estágio curricular a alunos do 2º grau e supervisionado para universitários. Em relação à Semana Nacional de Museus, comemorada anualmente, sempre no mês de maio, na semana que envolve o dia 18, foram registrados dois depoimentos de João Alberto Sacramento (2007): “Por que é preciso haver uma Semana dos Museus para os museus ficarem alegres?”; “Achei ótima a apresentação do coral no pátio do museu, podiam acontecer sempre, parabéns.” E um de Sylvia Carmela Andrade, de São Paulo, visitante do MAR e respondente do questionário em 18.05.2007:

Sempre achei a Bahia inovadora. E mais uma vez confirmei isso quando retorno a essa cidade maravilhosa e me deparo com a Semana dos Museus. Um projeto fantástico proporcionando a junção de música de boa qualidade e arte sacra da melhor qualidade como a que só se encontra nesse museu. Parabéns pela exposição, pela forma inovadora de valorizar esse acervo. Que isso não aconteça só uma semana, mas que seja sempre, quem sabe pelo menos uma vez no mês. Parabéns e boa sorte (ANDRADE, 2007).

O MAR esteve, também, a serviço da comunidade estabelecendo parcerias com a cessão dos seus espaços para realização de encontros, reuniões, cursos, palestras, aulas práticas para alunos dos cursos de Museologia, História, Arquitetura, Artes Plásticas e Turismo; lançamentos de livros; diplomação dos Amigos do Museu do Presépio; Sessão Extraordinária do Conselho Estadual de Cultura comemorativa aos 80 anos do Prof. Vivaldo Lima; Assembléia Preparatória para Implantação do Sistema Estadual de Museus, dentre outros. Dezenas de exposições temporárias foram montadas, conforme mencionado, visando a subsidiar as ações educativas, estudo e mostra de parte do acervo.

Conforme visto, essas ações estão em consonância com os princípios estabelecidos pela Nova Museologia, uma vez que esse espaço clássico, mesmo sendo representativo das classes dominantes, atua junto à comunidade com atividades que priorizam o indivíduo, investe na comunicação e intensifica a educação não formal. Desenvolvem ações em uma concepção museológica que tem o cidadão como elemento central, o foco principal de suas atividades museais e elemento basilar das ações educativas e culturais, em busca da deselitização do seu espaço. Quanto ao princípio da valorização do cotidiano do cidadão, verifica-se que esse princípio passa a ser trabalhado em três vertentes: o MAR começa a realizar, em seus espaços, ações praticadas pelos cidadãos em suas residências, em seu dia-a-dia, tais como culto a determinados santos, brincadeiras, exibição de filmes que serão cobrados no vestibular, ou seja, o museu passa a adotar práticas que são usuais na vida do público visitante. Na segunda vertente, as ações educativas e culturais são voltadas para colaboração da conscientização do cidadão para a resolução de problemas sociais, tais como o aleitamento materno, a higiene pessoal, especialmente a limpeza bucal, preservação ambiental, educação patrimonial, dentre outros. Na terceira, passa a mostrar em suas exposições de longa duração ou temporárias obras de arte produzidas por estudantes, artistas emergentes e/ou desconhecidos na área cultural. Essa ação de inclusão artística traz um novo público ao museu, assim como uma noção de pertencimento e

elevação da auto-estima pela possibilidade de estar mostrando seu trabalho em um ambiente dedicado, geralmente, aos artistas renomados ou já consagrados.

Para uma melhor interação com a comunidade, tendo em vista as limitações do ensino-aprendizagem das classes sociais baixas, o MAR pautou sua exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, em várias formas de comunicação e “mediação cultural e pedagógica” (DAVALLON, 2003). Para tanto, a mostra é dotada de recursos tecnológicos, com linguagens e suportes museográficos que facilitam a comunicação do acervo exposto e contemplam os visitantes das diversas faixas etárias e classes sociais. Para a maioria dos visitantes, os elementos contribuem para o entendimento da coleção mostrada, tais como iluminação cênica, que possibilita ressaltar detalhes importantes para a visibilidade de determinadas características, que merecem ser destacadas nas peças expostas; cor, que visa proporcionar uma melhor visibilidade do acervo; sonorização, que cria um ambiente propício para sensibilizar, emocionar e envolver o visitante nos temas tratados na mostra; vitrines interativas, com a sedução pelo olhar no “buraco da fechadura”; redução de textos e etiquetas, para que a linguagem seja enfatizada pelos diversos elementos comunicativos; interatividade, por meio de algumas vitrines e através de Centro de Referência Abelardo Rodrigues, com pesquisa em terminais eletrônicos e equipamentos de informática, dentre outros. Portanto, essas formas diversificadas de comunicação, nessa exposição, propiciaram interação entre o MAR e a comunidade, a partir de 2007, por envolver o visitante no contexto expositivo, especialmente pela sensibilização e emoção, devido aos recursos museográficos contemporâneos, tudo complementado com as atividades extracurriculares e os programas sócio-educativos. Segundo Lobo (2008),

O MAR encontra-se alinhado aos princípios preconizados pelo Movimento Internacional para uma Nova Museologia, através do estabelecimento de atividades programáticas, cuja característica principal é a contextualização do objeto exposto, de forma a provocar uma interação entre o visitante e os objetos em cena, e um maior nível de entendimento de suas dimensões artísticas e culturais. Neste aspecto, os recursos audiovisuais e sensoriais são fundamentais para o êxito da proposta. Sons, cores, cheiros, texturas, gestos, se constituem em excelentes aliados para identificação, compreensão, preservação e valorização dos signos culturais encerrados no Museu (LOBO, 2008, entrevista).

A museografia utilizada na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, segundo a maior parte das opiniões dos respondentes dos questionários, é moderna, atraente e emocionante, percebida pelo visitante independentemente de sua religião ou capital cultural acumulado, devido às estratégias de democratização do conhecimento utilizadas na mesma. Ela foi concebida buscando a democratização, também, do espaço museal, por meio da sua dessacralização, literalmente, por estar atuando em duas vertentes. Primeiro, a deselitização do museu por expor uma coleção de arte sacra, em sua maioria em arte erudita, representativas do barroco brasileiro, com a abundância de materiais nobres, especialmente o ouro e a prata, em suportes expositivos contemporâneos. Na segunda, a dessacralização dessa coleção para que ela não seja percebida apenas como instrumento de culto e catequização da igreja católica e, sim, como obra de arte. É estabelecendo a quebra de paradigmas museográficos que o museu trabalha, de forma mais intensa, a partir de dezembro de 2006, quando disponibiliza ao público uma nova expografia, congruente com os princípios da Nova Museologia.

O desenvolvimento desse conjunto de ações educativas possibilita ao museu disseminar a diversidade e pluralismo culturais; favorecer ao fortalecimento da identidade cultural e ao exercício de sua cidadania, de modo a proporcionar que o estudante abandone o papel do observador para atuar de forma interativa na produção do conhecimento visto que o processo reflexivo, interativo e aprendizado ocorrem de forma natural e gradativa, com a produção do seu próprio conhecimento.

Sintetizando, o Museu Abelardo Rodrigues marcou a história artística brasileira de diversas formas. É um instrumento para estudo dos estilos artísticos, especialmente o barroco; uma fonte de informações para análise da evolução da arte no Brasil; um documento da produção erudita e popular brasileira; um retrato da religiosidade e misticismo nordestinos; um registro da iconografia religiosa; análise de obras sacras raras e curiosas, além da harmonia e beleza que compõem o conjunto. Por essas características, seu acervo participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior¹⁴⁶. Esses aspectos corroboram a importância dessa coleção que mereceu e merece uma exposição que destaque e valorize esses elementos.

¹⁴⁶ A coleção Abelardo Rodrigues compôs grandes exposições e eventos nacionais e internacionais como: “Herança Barroca”, realizada em setembro de 1997, no Palácio Itamaraty, em Brasília; “Entre Céu e Terra. Brasil Barroco”, em outubro de 1999 à março de 2000, no Museu de Belas Artes da Vila de Paris, em Petit Palais – França; “Brasil

Diante do exposto verifica-se que o Museu Abelardo Rodrigues tem exercido a sua função social, mesmo encontrando-se instalado em um prédio que retrata uma classe hegemônica, composto por elementos arquitetônicos e acervo igualmente representativos do poder e da nobreza, excludentes do visitante desfavorecido econômica e culturalmente. Para tanto, realiza uma diversidade de ações educativas e culturais, para públicos diversificados, tanto na faixa etária quanto nos níveis de escolaridade, cultural e social, com atividades que contemplam as diversas expressões e linguagens artísticas. Assim, consegue estabelecer uma interação dialógica com a comunidade, seja por meio das atividades educativas realizadas ou pela concepção museográfica adotada na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, que é inovadora, pela linguagem utilizada e comunicação que estabelece com seu público. Essa dialogicidade através das novas tecnologias de sonorização, iluminação, ambientação e suportes museográficos foi comprovada através da “mediação cultural” entre o público e o ambiente museal, indicada por grande parte dos respondentes dos questionários aplicados para avaliação da mesma.

Seguramente existirão novas mudanças na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, a começar pelas sugestões apresentadas pelo público visitante, com o intuito de aprimorar a interlocução com seus frequentadores, uma vez que a avaliação de qualquer processo museológico, seja pelo público interno ou externo, é importante e necessária para melhoria dos serviços prestados aos visitantes. Obter o registro sobre o que o frequentador diagnosticou como positivo ou negativo é um norteador para ações futuras, assim como é mais uma modalidade de participação e diálogo com a comunidade. Adotar esse procedimento é premente para que o museu possa, cada vez mais, aproximar-se do seu público, e atender às suas expectativas.

Para finalizar serão apresentadas algumas recomendações que poderão servir como indicadores para estudos futuros:

500 anos. Artes Visuais”, de abril a setembro de 2000, no Parque Ibirapuera – São Paulo; “Casa Cor Bahia 2000”, de julho a setembro de 2000, no Solar dos Carvalhos, em Salvador; “Eucaristia e Vida”, em 2001, Arquidiocese de São Salvador, Bahia; “Especial de Natal”, em dezembro de 2001, Programa Soterópolis TVE, Salvador; “Brasil, Herança Barroca”, de setembro de 2005 a março de 2006, no Museu Dapper, Paris – França. Exposição temporária na Bienal do Livro, em 2003, em Salvador.

1. Realizar uma pesquisa sobre a atuação do Minom, na última década, assim como elaborar um estudo e documento sobre as produções geradas com a realização dos encontros, especialmente os *ateliers*; para reconstituição da memória desse movimento;

2. Aprofundamento de uma pesquisa com o público infanto-juvenil, visitante de museus baianos, com o objetivo de refletir sobre a interação ocorrida entre ele ambos.

3. Estudar a relação entre os corpos administrativo e docente, pertencente às redes pública e particular de ensino – enfocando especialmente a primeira – e os museus e centros culturais, visando analisar a aceitabilidade e/ou envolvimento dos técnicos, no desenvolvimento de ações educativas conjuntas entre escolas e museus.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Afinal, uma Guerra Bela. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, p. 5, 1973.

ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.

ARAÚJO, Miguel Almir L. de. Educação e Identidade Cultural. **Educação, Ciência e Tecnologia**. Salvador, ano 5, n. 6, jul.-dez 1996, p.105-117.

ATAÍDE, Yara Dulce Bandeira de. Educação, sociedade e diversidade cultural. **Educação e Sociedade**. Salvador, ano 4, n. 4, p. 39-63, jul-dez 1995.

BARRETTO, Margarita. **Turismo e legado cultural**. 3. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2002.

BENCHETRIT, Sarah Fassa; BITTENCOURT, José Neves. **História representada: o dilema dos museus**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

BINA, Eliene Dourado. **A Representação do Patrimônio Histórico Baiano: educação e arte**. ANPED, v. 1, p. 1-20, Caxambu, MG, 2007.

_____. O amor pela arte. In: PALMEIRA, Maria José de Oliveira; ROSEIRA, Nilson Antonio Ferreira (orgs.). **Educação e democracia: fundamentos teóricos para uma abordagem dos valores**. Salvador: Eduneb, 2008, v. 1, p. 267-270.

_____. Uma parceria bem-sucedida. In: **Política Nacional de Museus: Programa de Formação e Capacitação em Museologia – Eixo 3**. p. 28 – 30, Brasília: MINC/IPHAN/ DEMU, 2005.

BINA, Eliene Dourado; LOBO, Graça. **A “Corte Celestial”: 25 anos de arte e devoção**. Salvador: Impresul, 2006.

BINA, Eliene Dourado; PALMEIRA, Maria José. Museus: educação, autoformação e interculturalidade. In: **III CIPA Congresso Internacional sobre Pesquisa (Auto) Biográfica**, 2008, Natal, RN. Anais - III CIPA, (Auto) Biografia: formação, territórios e saberes. Natal, RN: EDUFRN, 2008. v. 1, p. 1-4.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos da educação**. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio (orgs.), 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2003.

BOURDEIU, Pierre; HAACKE, Hans. **Livre-troca: diálogos entre a ciência e a arte.** Tradução: Paulo César da Costa Gomes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BRANT, Leonardo. **Mercado cultural.** 3. ed. São Paulo: Escrituras, 2002.

BRASIL, Ministério da Cultura. **Bases para a Política Nacional de Museus.** Brasília: MINC/IPHAN/DEMU, 2003.

_____. **Política Nacional de Museus. Relatório de Gestão 2003-2006.** Brasília: MINC/IPHAN/DEMU, 2003.

_____. **Política Nacional de Museus: Programa de Formação e Capacitação em Museologia – Eixo 3.** Salvador: MINC/IPHAN/DEMU, 2005.

_____. **Portaria Nº 4, de 9 de Julho de 2007.** Diário Oficial da União, seção 2, 2007.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Generosidade e Acessibilidade: a contribuição da metodologia museológica na construção da noção de pertencimento.** In: III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários / X Atelier Internacional do MINOM, 2006, Rio de Janeiro. Cadernos do MINOM, 2006.

CABRAL, Magaly; CURY, Marília. **Parcerias em educação e museus.** In: Anais do III Encontro Regional da América Latina e Caribe – CECA/ICOM. São Paulo: MAB/FAAP, 2006.

COSTA, Heloisa Helena F. G. Espaços museológicos contemporâneos: exemplos do Quebec e da Bahia. **Revista do Núcleo de Estudos Canadenses,** Salvador, Uneb, v. 9, jan./dez. 2001.

_____. **História, educação e memória preservando o Patrimônio Cultural.** In: Simpósio Arqueologia e Atualidade, 2003, Porto Alegre: Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, 2003.

_____. **Novas estratégias de comunicação em museus.** In: EPECODIM, 2001, Rio de Janeiro. Comunicação em Museus. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2001.

_____. **O Desafio da Formação Profissional.** In: INTEGRAR, 2002, São Paulo: Conselho Regional de Museologia - São Paulo, 2002.

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

CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda. A vida social e política dos objetos de um museu. **Anais do Museu Histórico Nacional,** Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-222, 2002.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais.** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

CIPRIANO, Carlos Luckesi; COSMA, Elói Barreto José; BAPTISTA, Naidison. **Fazer Universidade: uma proposta metodológica.** 13.ed. São Paulo: Cortez, 2003.

CURY, Marília Xavier. **A comunicação em questão:** exposição e educação, propostas e compromissos. São Paulo: Associação de Amigos do MAE, 2003.

_____. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos.** Rio de Janeiro, FIOCRUZ:COG, n. 3, p. 365-380, 2005.

_____. **Exposição: concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2005.

_____. **O público e a comunicação museológica.** 2º. Integrar. Anais. São Paulo: Fabab/Imprensa Oficial do Estado, 2006.

_____. **Comunicação Museológica – Uma Perspectiva Teórico-Metodológica de Recepção.** In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2004. Porto Alegre. Comunicação, acontecimento e memória. São Paulo: INTERCOM, 2004. 1 CD.

DAVALLON, Jean. **A mediação:** a comunicação em processo? Tradução: Maria Rosário Saraiva. Paris, França: Médiatons & Médiateurs, 19. 2003.

_____. Objecto concreto, objecto científico, objecto de investigação. **Revista de Ciências da Informação e da Comunicação do CETAC.** Porto, Portugal, Prisma, n. 6, 2008.

DEMO, Pedro. **Conhecer & aprender:** sabedoria dos limites e desafios. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

_____. **Educação e desenvolvimento:** mito e realidade de uma relação possível e fantasiosa. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

_____. **Educação e qualidade.** 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

_____. **Introdução à metodologia da ciência.** 2. ed. São Paulo: Atlas, 1987.

_____. **Metodologia científica em ciências sociais.** 3. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

_____. **Participação é conquista: noções de política social.** 5. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Política social, educação e cidadania.** 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

FREIRE, Paulo. **A educação na cidade.** São Paulo: Cortez, 1991.

_____. **Pedagogia do oprimido.** 41. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica.** 4. ed. São Paulo: Atlas, 2001.

_____. **Metodologia científica**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1991.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

MARX, Karl. **Formações econômicas pré-capitalistas**. Tradução João Maia. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos e outros textos escolhidos**. Tradução José Carlos Bruni. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MENDONÇA, Edgar Sussekind. **A extensão cultural dos museus**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

MENSCH, Peter Van. **O objeto de estudo da museologia**. Tradução: Débora Bolsanello; Vânia Oliveira. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF, 1994.

MOUTINHO, Mário Canova. A Declaração de Quebec de 1984. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom, 1995.

NASCIMENTO, Antonio Dias. Educação, Estado, sociedade civil e desenvolvimento sustentável no estado da Bahia. In: NASCIMENTO, Antonio Dias; FIALHO, Nadia Hage; HETKOWSKI, Tânia Maria (orgs.). **Desenvolvimento sustentável e tecnologia da informação e comunicação**. Salvador: EDUFBA, 2007.

_____. Organizações não governamentais: sujeito simples ou sujeito composto? In: NASCIMENTO, Antonio Dias; FIALHO, Nadia Hage; HETKOWSKI, Tânia Maria (orgs.). **Desenvolvimento Sustentável e Tecnologia da Informação e Comunicação**. Salvador: EDUFBA, 2007.

NOGUEIRA, Maria Alice; NOGUEIRA, Cláudio M. Martins. A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. **Educação & Sociedade**. Campinas, SP, v. 78, p. 15-36, 2002.

_____. **Bourdieu & a Educação**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. O saber e conhecimento escolares vistos como um arbitrário cultural dominante. **Educação**, n. 5, São Paulo: Segmento, 2007.

NUNES, Eduardo José. Ciência, tecnologia, sociedade e desenvolvimento sustentável: velhos e novos encontros teóricos. In: NASCIMENTO, Antonio Dias; FIALHO, Nadia Hage; HETKOWSKI, Tânia Maria (orgs.). **Desenvolvimento sustentável e tecnologia da informação e comunicação**. Salvador: EDUFBA, 2007.

OLIVEIRA, Dalila Andrade. Educação e planejamento: a escola como núcleo da gestão. In: OLIVEIRA, Dalila Andrade (org.). **Gestão democrática da educação: desafios contemporâneos**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997, p. 64-104.

PALMEIRA, Maria José de Oliveira. Natureza e conteúdo das políticas públicas na atualidade: notas introdutórias. **Educação, Ciência e Tecnologia**. Salvador, ano 5, n. 6, jul.-dez 1996, p. 157-170.

PALMEIRA, Maria José de Oliveira. O público e o privado no projeto pedagógico em discussão. **Educação e Sociedade**. Salvador, ano 4, n. 4, Salvador, UNEB, jul.-dez. 1995, p. 65-90,

_____. **Educação não formal e avaliação do processo**. Salvador, 1975, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Educação da UFBA, 1975.

PRIMO, Judite. Museologia e patrimônio: documentos fundamentais. **Cadernos de Sociomuseologia**. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.15, 1999.

_____. Pensar contemporaneamente a museologia. **Cadernos de Sociomuseologia**. Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 16, 1999.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais do governo Lula/Gil: desafios e enfrentamentos**. Salvador: FACOM/UFBA, 2007.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: MINC/IPHAN/DEMU, 2008.

_____. Museu e educação: conceitos e métodos. **Ciências e Letras – Patrimônio e Educação**. Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação. Porto Alegre, n. 31, jan./jun. 2002.

_____. **Museu, escola e comunidade: uma integração necessária**. Salvador: Bureau, 1987.

_____. **Repensando a ação cultural e educativa dos museus**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1990.

SCHEINER, Tereza C. M. **Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos**. Semiosfera. Revista de Comunicação e Cultura, Rio de Janeiro, n. 4-5, 2003.

_____. **Museus universitários: educação e comunicação. Raízes e Rumos**. Rio de Janeiro, RJ - UNIRIO, ano 2, n. 3, 1995, p. 12-15.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TIGREIROS, F. dos Santos. **Museu e educação**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 2.ed., 1958.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Tradução Daniel Grassi, 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Patrimônio e educação popular. **Aprender ao Longo da Vida**. Portugal, n. 2, out. 2004, p. 36-41.

ELETRÔNICAS

BINA, Eliene Dourado. **Museu e Memória: 25 Anos de arte e devoção**. Revista Museu, 2007. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/artigos1.asp?ler=112> Acesso em: 3 abr. 2007.

CHAGAS, Mário de Souza. **Cadernos de Sociomuseologia**, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 23, 1999. Disponível em: http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/caderno_23/pdf_23/parte_tres.pdf Acesso em: 19 jun. 2006.

COSTA, Heloisa Helena F. G. **Museus, pontes entre gerações**. Revista Museu, 2005. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=5985> Acesso em 08 set. 2008.

SANTOS, Milton. **O Brasil (segundo Milton Santos)**. Disponível em: http://www.nordesteweb.com/not02/ne_not_20010202a.htm Acesso em: 29 dez. 2008.

VARINE-BOHAN, Hugues de. **O museu comunitário é herético?** França: interactions-online.com, 2006. Disponível em: http://www.interactions-online.com/page_news.php?id_news=162&filtre_visu=5&pr= Acesso em: 04 jul. 2007.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. IPHAN/MINC. Rio de Janeiro. Disponível em: www.museuhistoriconacional.com.br/mh-s-200.htm Acesso em: 11 dez. 2007.

FATOR BRASIL. O Museu Nacional da Quinta da Boa Vista. Rio de Janeiro. Disponível em: www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=2304 Acesso em: 12 dez. 2007.

ENTREVISTAS

CERÁVOLO, Suely Moraes. Entrevista sobre a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”. 2008.

LOBO, Maria das Graças Campos. Entrevista sobre a Função Social do Museu Abelardo Rodrigues. 2008.

SANTINO, Irene Soares. Entrevista sobre a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”. 2008.

VIDAL, Irma. Entrevista sobre a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”. 2008.

DEPOIMENTOS

CERÁVOLO, Suely Moraes. Respondente do questionário sobre a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”. 2007.

VALLE, Cristina. Respondente do questionário sobre a exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”. 2007.

APÊNDICE A – ATIVIDADES EDUCATIVAS REALIZADAS EM MUSEUS
LOCALIZADOS EM SALVADOR, NO PERÍODO DE 1999 A 2007.

a) PROGRAMA EDUCATIVO

Desempenhado em parcerias entre diversos museus e estabelecimentos de ensino de Salvador, Região Metropolitana e interior do Estado, com atendimento através de monitores a alunos de todos os seus níveis escolares, fundamental, médio e superior. Esse programa visa a desenvolver uma ação educativa não formal, extraclasse, de forma didática e lúdica, articulada aos conteúdos programáticos das matrizes curriculares de escolas públicas e particulares.

O desenvolvimento do Programa Educativo é apresentado de forma diferenciada em cada unidade museal, variando de acordo com o acervo e a dotação orçamentária praticada. Os alunos são recebidos por museólogos, pedagogos, artistas plásticos ou outros profissionais de áreas afins, que os conduzem ao auditório ou sala multiuso, onde participam de uma palestra ou da exibição de um vídeo sobre a história da criação da instituição visitada e o tema tratado em sua exposição de longa duração. Em seguida, são conduzidos pelas salas de exposição para a visita monitorada. Em alguns casos, antes da finalização da programação, são realizadas atividades complementares, tais como desenho e pintura, respostas a questionários e oficinas de artes. Para o público estudantil, residentes locais ou turistas, são realizados, também, cursos, seminários, concurso de redação, exposições temporárias e itinerantes, apresentações musicais, teatrais, dança, cinema, vídeo e poesia, oficinas de pintura, cerâmica, teatro, projetos culturais, lançamento de livros, catálogos, *folders*, dentre outros. Todos esses suportes contribuem para aumentar, gradativamente, a ação comunicativa e educativa entre o museu e a comunidade, o que tem colaborado para a popularização dos mesmos.

O Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico¹⁴⁷ desenvolve diversas ações educativas, dentre as quais pode-se destacar o Programa Museu-Escola. Inicialmente, os grupos agendados participam de uma palestra sobre a evolução dos padrões monetários no mundo e no Brasil, cujo tempo de duração é proporcional à faixa etária dos educandos, ou assistem a um filme sobre a confecção de cédulas e moedas brasileiras. Em seguida participam de uma visita monitorada (Foto 1).

¹⁴⁷ Instituição particular, administrada pela Fundação Econômico Miguel Calmon.



Foto 01: Visita monitorada



Foto 02: Oficina de Pintura

Em determinadas atividades após a visita são realizadas oficinas de desenho ou pintura (foto 02). No caso de grupos especiais, as ações pedagógicas são conduzidas de acordo com o grau das deficiências apresentadas. Devido à duplicidade de moedas e cédulas é possível realizar atividades onde os deficientes visuais podem tocar, no próprio objeto. Foram desenvolvidas ações tendo como base esse acervo, em complementação aos conteúdos programáticos escolares. Outras atividades são destinadas a públicos diversos e grupos da Terceira Idade.

Além das palestras e visitas monitoradas as ações foram e são desempenhadas através da mostra e debate de vídeos infantis e documentários; concursos; oficinas de teatro, pintura, desenho e colagens; inclusão digital, a alunos de escolas públicas e, especialmente, os residentes na Favela Vila Conceição, localizada no Pelourinho; portadores de deficiências motoras, pacientes em finalização do tratamento no Hospital Sarah Kubitscheck, bem como, visuais e auditivos associados a outras instituições; estágio supervisionado a estudantes universitários dos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia, História, Museologia, Turismo e secundaristas; projetos de incentivo à leitura; dança; teatro; e teatro de fantoches. Foram realizados projetos especiais, em parceria com ONGs e outros museus, para formação e capacitação em monitoria, tais como, Passaporte do Futuro, História Cidadã – por dois anos – e Jovens Monitores.

As atividades educativas são realizadas, também, em ambientes escolares, nos vários níveis de ensino, em duas vertentes: 1. uma programação diferenciada realizada em escolas públicas que apresentam dificuldades financeiras, para custeio da condução dos alunos até o museu; 2. junto àquelas instituições educativas que desenvolvem projetos especiais, tais como, Feira de Ciência,

Festival de Cultura, Festmat¹⁴⁸, Exposição de Matemática, Semana da Cultura, dentre outros. No primeiro caso, os profissionais dos museus realizam a ação educativa na própria escola, cujas programações são compostas de palestras acompanhadas por recursos audiovisuais e exposição itinerante de acervo¹⁴⁹, quando solicitado, além da monitoria da mostra. Essa atividade educativa tem como propósito aprofundar o conhecimento nos assuntos estudados e propiciar a dialogicidade entre museu e escola.

O segundo compõe projetos especiais, tais como, feiras e exposições educativas. A duração da ação é, geralmente, de um semestre, escalonado em diversas etapas: inicialmente ocorre a capacitação dos professores com os assuntos retratados nas exposições; esses docentes preparam os alunos para a visita relatando, em sala de aula, o histórico do museu, do acervo e prédio; os alunos participam de uma visita monitorada, no museu, antecedida de palestra; após a visita, os alunos realizam, na escola, diversas atividades, tais como, oficina de esculturas, pintura, desenhos, com a finalidade de construir o acervo e elementos que comporão a Feira do Conhecimento (foto 03), Expomática (foto 04), dentre outros. Outra palestra é feita pela educadora do museu, no ambiente escolar, durante a realização da feira, na qual expomos acervo do museu. A palestra enfoca a educação patrimonial, através da preservação do patrimônio, neste caso, o dinheiro, que é um objeto de desejo da maioria. Por isso, essa é uma ação que repercute positivamente entre os jovens.



Foto 03: Feira do Conhecimento



Foto 04: Expomática

¹⁴⁸ Festival de Matemática, realizado no Colégio Anchieta.

¹⁴⁹ O Museu Eugênio Teixeira Leal apresenta uma facilidade, sobre seus pares, por ter um acervo composto por moedas e cédulas, que temos em abundância e podemos expor, em escolas, simultaneamente.

Dois motivos facilitam a interação do Museu Eugênio Teixeira Leal – um museu tradicional – com a comunidade: parte de seu acervo conta a história do dinheiro, ou seja, mostra os padrões monetários, nacionais e estrangeiros, assim como, disponibiliza painéis e vitrines interativas. Enfim, aborda o dinheiro, que atrai por ser objeto de desejo de todos; e a interatividade encanta por possibilitar tocar nos suportes expositivos, que são utilizados como recursos didáticos. Isto é bastante inovador, vez que, na quase totalidade dos museus, não é permitido o toque. Essa proibição é uma atitude inculcada nos jovens e crianças, e o seu oposto impacta de forma agradável, atrativa e acessível aos visitantes.

b) VIII ATELIER DO MOVIMENTO INTERNACIONAL PARA UMA NOVA MUSEOLOGIA

Os caminhos a serem seguidos pelos praticantes da Nova Museologia; a diversidade patrimonial e as inúmeras formas de se trabalhar o patrimônio cultural, em benefício da comunidade na qual encontra-se inserido, em especial, o adolescente, foram discutidos por uma platéia interdisciplinar, em Salvador, durante cinco dias. Este é foi um dos encontros mais importantes para a área museológica internacional, com o objetivo de possibilitar aos diversos países disseminar ações realizadas pelos espaços museais visando o desenvolvimento integral dos adolescentes; mostrar ações de proteção do seu patrimônio cultural; facilitar o aprimoramento e intercâmbio profissional; difundir conhecimentos do campo museal; facilitar participação e entrosamento entre doutores, mestres, especialistas, profissionais e estudantes, nacionais e internacionais; criar um espaço de debates que estimule a reflexão e crescimento profissional; oportunizar aos comunicadores a exposição de seus trabalhos e experiências em um processo democrático; ampliar a percepção sobre o potencial de instituições e ONGs no desempenho de um trabalho socialmente responsável; proporcionar às nações indígenas a realização de seus rituais, em perfeita integração com a natureza e com os demais participantes, independente da crença de cada participante, além de viabilizar para adolescentes e adultos a apresentação de diversas expressões artísticas.

Na ocasião, o Museu Eugênio Teixeira Leal / Memorial do Banco Econômico assumiu a coordenação geral do VIII Atelier do MINOM, sob nossa responsabilidade, em nível nacional, e sob a presidência da Prof. Dra. Heloisa Helena F Gonçalves da Costa, no âmbito internacional, que conseguiu fazer uma interlocução com diversos países, que estiveram aqui representados. Foi realizado¹⁵⁰, pela primeira vez no Brasil, quando a Bahia teve o privilégio de debater aspectos relevantes para a área museal e a dialogicidade com os jovens. Percebe-se a importância dessa vertente e do MINOM, ao contabilizarmos a reunião de tantos estados brasileiros e países na busca de soluções. O tema principal do encontro, Patrimônio, Juventude e Desenvolvimento: desafios para o século XXI foi determinante para carrear as abordagens para os seguintes subtemas: Direitos das crianças à cultura e ao patrimônio; A transmissão da herança cultural entre gerações; Estratégias museais e patrimoniais contribuindo para a qualidade de vida do cidadão e A contribuição dos ecomuseus na preservação do patrimônio e para a responsabilidade civil. Estes foram norteadores das palestras e debates, que geraram resultados positivos para a Bahia e todos os participantes, tendo em vista os objetivos alcançados.

c) A ESCOLA VAI ONDE O MUSEU ESTÁ.

Uma experiência de educação patrimonial, desenvolvida pela Prefeitura Municipal de Salvador, através da Secretaria de Educação, por dois anos consecutivos, em 2001 e 2002, integrou alguns museus¹⁵¹ desta Capital. Sua realização atendeu às seguintes etapas: inicialmente houve interação entre coordenadores dessa Secretaria e os profissionais dos museus, para discussão da proposta e fornecimento de material informativo para embasamento e capacitação dos professores, sobre os temas tratados em cada unidade museal. Durante alguns meses os docentes trabalharam, junto ao alunado, os temas abordados nos museus, de acordo com os conteúdos programáticos das

¹⁵⁰ Ocorrido na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, nesta capital, no período de 03 a 07 de novembro de 1999. O Atelier contou com 204 participantes. Dentre eles, 23 palestrantes e 27 comunicações, originados de oito países, Argentina, Brasil, Canadá, Colômbia, Estados Unidos da América, França, México e Portugal, além de representantes de quatro nações indígenas das Américas do Norte e do Sul, sendo que o Brasil esteve representado pelos seguintes estados: Alagoas, Amapá, Bahia, Brasília, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo e Sergipe.

¹⁵¹ Museu Abelardo Rodrigues, Arte da Bahia, Arte Moderna da Bahia, Carlos Costa Pinto, Cidade, Eugênio Teixeira Leal, Geológico, Henriqueta Catharino, Náutico e Temporal.

matrizes curriculares das escolas municipais. Em seguida, os alunos escolheram, entre os espaços museais, os que desejavam frequentar. Após agendamento e realização da visita monitorada, os professores coordenaram, nas escolas, oficinas de desenho, finalizando com exposição das obras produzidas por esses alunos e selecionadas pelos docentes.

A concepção deste projeto foi inovadora e exequível por contar com o envolvimento dos corpos docente e discente na realização de uma proposta conjunta; fornecimento antecipado de informações sobre cada museu proporcionou uma melhor preparação dos alunos para a visita e, conseqüentemente, um maior aprendizado; escolha, pelos alunos, das coleções a serem visitadas gerou uma maior interação devido à identificação com as diversas tipologias de acervo; a integração entre museus localizados em Salvador, alunos e professores, possibilitou alcançar os objetivos traçados de forma satisfatória. Foi um programa de incentivo ao conhecimento da cultura baiana, uma vez que, além dos museus foram visitados igrejas e o Pelourinho, pólo das culturas material e imaterial que, de modo intenso, divulgam este Estado. Vale salientar que muitos desses jovens entraram no museu pela primeira vez e experimentaram, com o passeio de forma geral, uma das mais ricas formas de aprendizado unido ao entretenimento e lazer, visto que pertencem às classes baixas onde as opções de diversão são bastante limitadas. A programação incluiu, também, refeições, transporte e colaborou com o enriquecimento do “capital cultural e escolar” dos participantes.

d) MUSEUS A GOSTO DE TODOS

O "Museus A Gosto de Todos – Venha Sentir o Gostinho de ViVer os Museus" foi um dos projetos¹⁵² mais relevantes na área da Museologia, até então, na Bahia, pela abrangência da proposta educativa, resultados apresentados de inclusão social, disseminação do patrimônio cultural, inserção no mercado de trabalho, dialogicidade entre instituições culturais localizadas no Pelourinho, a interação museus e as instituições acadêmicas, dentre outros. Ele foi composto por onze linguagens artísticas, música, dança, teatro, poesia, vídeo, shows, palestras, oficinas, cursos,

¹⁵² Foi patrocinado pela Faculdade de Tecnologia e Ciências – FTC.

exposições, além das apresentações de manifestações culturais, com desfiles pelas ruas do Pelourinho, de diversos grupos folclóricos¹⁵³. Essas apresentações disseminaram a beleza e diversidade da cultura popular interiorana baiana, através da música e dança que retratam nossas raízes e tradições e encantaram a todos pela força e magia do folclore baiano. O projeto ocorreu em onze dias, desenvolvido de modo que pudesse atingir a todos os gostos, todas as faixas etárias, de escolaridade e sociais, em espaços públicos e privados. Teve como objetivo oferecer à sociedade uma programação diversificada, diariamente, nos três turnos, como uma opção de entretenimento e lazer diferenciada, além de dinamizar efetivamente as unidades envolvidas.

O projeto foi realizado em 2003 e 2004, utilizando como cenário, as diversas instituições culturais localizadas no Pelourinho, tais como, museus públicos e particulares¹⁵⁴, galerias de arte¹⁵⁵, praças¹⁵⁶ e ruas¹⁵⁷. Dentre as atividades técnicas e científicas¹⁵⁸, as palestras e mesas redondas tiveram como enfoque, a historicidade patrimonial da região e a importância das políticas públicas para preservação do patrimônio brasileiro. Disponibilizou, também, exposições temporárias em todos os Museus envolvidos, onde concomitantemente ocorreram as apresentações artísticas, na tentativa de didatizar o acervo exposto, como forma de entendimento e interação do público com as diversas linguagens museais. A participação da comunidade foi estimulada através de vários recursos de mídia e panfletagem em estabelecimentos de ensino. Este projeto foi criado pela Diretoria de Museus – DIMUS, porém o Museu Abelardo Rodrigues cedeu seus espaços e equipamentos para apresentação de peça teatral, show e palestras, bem como, sediou a equipe executora, desde o início, em todas as etapas, planejamento, organização e realização do mesmo.

Dentre outros fatores qualitativos mensuráveis proporcionados pelo projeto Museus a Gosto de Todos, tais como, aperfeiçoamento dos agentes culturais envolvidos nas atividades, abertura de novos campos para atuação de artistas, descoberta de novos talentos e divulgação de artistas

¹⁵³ “As Papparutas” e “O Reisado”, de São Francisco do Conde; “Nego Fugido”, de Santo Amaro; “A Barquinha”, de Saubara e “O Dragão”, da SBPC.

¹⁵⁴ Museus públicos federal: Afro-brasileiro. Estadual: Abelardo Rodrigues, Cidade, Tempostal, Udo Knoff e Instituto Mauá. Municipal: da Cidade, da Câmara Municipal. Particular: Museu Eugênio Teixeira Leal e Fundação Casa de Jorge Amado.

¹⁵⁵ Galerias: Solar do Ferrão e Galeria Pedro Arcaño.

¹⁵⁶ Praças Pedro Arcaño e Tereza Batista.

¹⁵⁷ Ruas João de Deus, Gregório de Mattos e Alfredo Brito.

¹⁵⁸ Palestras, oficinas, cursos, mesa redonda e exposições temporárias.

emergentes, pode-se focar a capacitação, profissionalização e, conseqüentemente, melhoria salarial de artistas e produtores culturais¹⁵⁹. Para exemplificar, o estudante de dança, Ronaldo Muniz dos Santos, atuou como assistente da Coordenação de Infra-estrutura. Com a pontuação do certificado e experiência passou de aluno para a classe profissional e atualmente é contratado como dançarino do Corpo de Dança do SESC/SENAC. A extensa programação deste projeto contou com a apresentação da peça *Lea, Cléa e Azaléia*, no MAR, cujos atores ao constatarem a eficiente atuação de Deise Lobo, coordenadora da Comissão Artística, durante a organização e execução, contrataram-a como produtora cultural do grupo.

A realização do projeto apresentou resultados positivos superando a expectativa, com: oferecimento de uma programação educativa e cultural atraente e diversificada; dinamização e divulgação em mídias impressa, eletrônica e digital dos espaços que sediaram as atividades; integração desses espaços públicos e privados em um projeto conjunto; atração de novos públicos (alguns visitantes entraram no museu pela primeira vez); deselitização dos museus, como espaços que podem disponibilizar programações populares, também, para camadas de baixa renda; possibilitar apresentação e divulgação de artistas emergentes; descobertas de novos talentos; capacitação profissional, inclusive com melhoria salarial para três integrantes da equipe organizadora; desenvolvimento de um trabalho de inclusão social através da capacitação profissional¹⁶⁰ e distribuição de ingressos gratuitos para a maioria das atividades, dentre outros.

e) PEÇA TEATRAL: HISTÓRIA DO DINHEIRO

Outra atividade que merece registro foi a realização de uma peça teatral (fotos 05 e 06), que tratou de um dos temas expostos no METL, a *História do Dinheiro*, desenvolvida com dez pré-

¹⁵⁹ Outro caso relevante ocorreu com o ator e diretor de teatro, Aldo Sá, que participou das duas edições deste projeto. Ele atuou na Comissão Artística e dirigiu a peça teatral *Marília*, inserida na programação, em cartaz no Café Teatro Zélia Gattai, da Fundação Casa de Jorge Amado. Por conta do sucesso da peça, ele conseguiu incluí-la na pauta do Teatro Vila Velha, em setembro, e na do Pelourinho Dia e Noite, em novembro, onde lucrou com a venda dos ingressos e recebimento de *cachê*, respectivamente. A sua participação nessa programação abriu-lhes as portas para a profissionalização e reconhecimento da atuação profissional.

¹⁶⁰ Ocorreu através de algumas ações desenvolvidas, tais como, oficinas de Cerâmica, Colagens, Desenhos, e pinturas, Fotografia, e de Vídeo; Elaboração de Projetos Culturais; Exposição: uma logística criativa.

adolescentes em situação de vulnerabilidade social. As profissionais tiveram as funções de incentivar a execução do trabalho, delimitar horários, supervisionar a criação do roteiro, cenário e figurino, fazendo os ajustes necessários, e acompanhamento da realização dos ensaios que ocorreram, também, no Museu. Foi uma atividade que gerou resultados positivos por incentivar a integração e a socialização através do trabalho em equipe; estimular a criatividade; desenvolver o raciocínio lógico e a memorização; resgatar a auto-estima. No final de 2001, os dez “atores” estrearam, apresentando-se para o público e seus familiares, ocorrendo em seguida a formatura. Esses jovens encenaram para algumas escolas, nesse Museu, porém, a programação foi suspensa devido ao custeio da manutenção do grupo. Em 2008, sete anos após a conclusão desse projeto, houve um reencontro com um desses “atores”, que retornou ao museu para agendar um programa Museu-Escola, para seus alunos de teatro. Após conclusão da oficina de teatro ele decidiu por continuar com encenação teatral, tendo formado um grupo.



Foto 05: Peça teatral



Foto 06: Idem

f) CONCURSO DE REDAÇÃO: A PAZ EM MEU BAIRRO

O Museu Eugenio Teixeira Leal realizou, em parceria com a Prefeitura Municipal de Salvador e sob a coordenação geral do programa Cultura da Paz, um concurso¹⁶¹ de redação, intitulado A Paz em Meu Bairro, envolvendo alunos de escolas públicas, do bairro Valéria, localizado no

¹⁶¹ O concurso contou com o patrocínio do Banco Bilbao Vizcaya para pagamento dos prêmios dos três primeiros classificados, transporte para deslocamento dos familiares e professores, do bairro até o METL, para solenidade de entrega da recompensa e um moedeiro para cada convidado.

Subúrbio desta Capital. Esse bairro foi selecionado para este trabalho, por ser conhecido como bastante violento. Entretanto, até o final desse concurso foi detectado que parte da violência é provocada por residentes em outros bairros.

O processo preparatório e seletivo durou os três últimos meses de 2001 e contou com a atuação conjunta das instituições envolvidas. Esta atividade objetivou sensibilizar a comunidade sobre a necessidade de reduzir a violência no bairro e adjacências, e a importância da convivência harmônica para o desenvolvimento pessoal e da localidade. Para tanto, contou com os professores das escolas envolvidas, que fizeram palestras sobre os prejuízos causados pelas diversas formas de violência, sobre a necessidade de se cultivar a paz, e dos benefícios que a mesma proporciona. Esses docentes foram responsáveis, também, pela correção e seleção dos trabalhos finalistas. Essa atividade proporcionou debate sobre a paz; incentivou a integração entre professores, alunos e a comunidade; propiciou aperfeiçoamento escolar; incentivou uma ação conjunta entre escolas públicas, empresa privada, no caso, o Banco Bilbao Vizcaya, patrocinador do projeto, Prefeitura Municipal de Salvador, a comunidade e a instituição museológica; proporcionou momentos de entretenimento e lazer aos familiares presentes à solenidade de entrega dos prêmios; beneficiou os três finalistas com prêmios em dinheiro.

g) RITMOS E RITOS POPULARES DA BAHIA

Esse projeto foi realizado por dois anos consecutivos, em 2001 e 2002, e continuado em 2007 e 2008, desenvolvido pelo METL/MBE, em parceria com o IRDEB, sempre, no mês de agosto, em comemoração ao Dia do Folclore. Tem como objetivo principal divulgar as genuínas expressões da cultura popular da Bahia, produzidas e preservadas por artistas populares deste Estado; resgatar nossas origens através dos patrimônios imateriais, representados na música, dança, tradição e história oral. Essa ação educativa é composta por exposições temporárias que retratam a musicalidade e rituais do folclore baiano, através de indumentárias, adereços, utensílios e instrumentos musicais; exibições de vídeos documentários da série Bahia Singular e Plural¹⁶², em

¹⁶² Registro audiovisual que retrata o folclore, genuína tradição e cultura popular da Bahia.

até quatro sessões diárias, a escolas públicas e particulares de Salvador; realização de oficina de desenho, após a mostra dos filmes, onde a produção versa sobre o folclore; apresentação de grupos folclóricos, em Salvador, durante o período expositivo, para desfilar, cantando, tocando e dançando pelas ruas do Pelourinho, palco de constantes manifestações culturais populares, proporcionando, assim, uma interação entre o museu, comunidade e a tradição, além da divulgação desse patrimônio cultural, material e imaterial.

Essa atividade vem apresentando resultados positivos, superando as expectativas, pois além de alcançar os objetivos propostos, de disseminação do patrimônio tangível e intangível, o Setor Educativo do Museu realizou até quatro exposições diárias dos documentários, para atender às solicitações das escolas. Os componentes dos grupos folclóricos ficaram satisfeitos em desfilar em Salvador e em ter réplicas de suas roupas como acervo exposto em museu, bem como, pelo acolhimento da instituição. Os visitantes podiam ouvir os CD com músicas dos mesmos temas.



Foto 07: Samba de Roda



Foto 08: Lindroamor Axé



Foto 09: Exposição – Grupo folclórico Negro Fugido



Foto 10: Exposição sobre Cultura Popular

h) AEIOUubro – CRIANÇA, CULTURA E CIDADANIA.

É um programa destinado ao público infanto-juvenil realizado, sempre, no mês de outubro, anualmente, próximo ao Dia da Criança. Trata-se de uma semana dedicada ao público infantil de escolas públicas localizadas no Centro Histórico e Subúrbio de Salvador, com o objetivo de promover educação sócio-cultural, a crianças em situação de vulnerabilidade social, através das várias linguagens artísticas, tais como, teatro de fantoches, peça teatral, música, dança, bem como, brincadeiras, como: amarelinha, anel–anel, elástico, estátua, hora do conto, jogos da memória, pega-varetas, peteca, pião, roda, dentre outras, enfatizando o resgate das tradições lúdicas, em desuso nos grandes centros urbanos.

i) MORAL DA HISTÓRIA

Programa realizado mensalmente, também, pelo Museu Eugênio Teixeira Leal, composto por exibição de filmes infantis (foto 09) e históricos (foto 10), para o público infanto-juvenil e adulto, na primeira e última terça-feira de cada mês, respectivamente. Os infantis têm por objetivo despertar nas crianças e adolescentes, através de um debate informal, após a exibição do filme, os valores éticos e morais embutidos nos enredos dos mesmos, tais como: amor ao próximo, solidariedade, respeito, relacionamento interpessoal, trabalho em equipe, comprometimento, socialização, caridade, responsabilidade, dentre outros.



Foto 11: Mostra de filme infantil



Foto 12: Mostra de documentário sobre História da Bahia

j) VARAL CULTURAL

É um programa que objetiva exercitar a prática da pesquisa de forma prazerosa e incentivar o hábito da leitura. Para tanto, propõe o desenvolvimento de um conjunto de ações integradas (fotos 11 e 12) entre o usuário, os elementos culturais e a Biblioteca, composto por leituras, apresentações musicais, poesias, exibições de *slides*, oficinas de desenhos e colagens, visitação exploratória, até a produção de exposição composta por peças confeccionados pelos participantes durante a programação. Este foi além dos objetivos propostos inicialmente, visto que o público alvo é formado por alunos das escolas públicas ou residentes da Favela Vila Esperança, ambas sediadas no Pelourinho. Portanto são jovens que necessitam de orientação nos mais diversificados aspectos, desde a utilização do sanitário à higiene corporal, o que ocorreu neste projeto. Assim, em pouco tempo, já foi perceptível a mudança de comportamento. É realizado na segunda quarta-feira de cada mês.



Foto 11: Varal Cultural



Foto 12: Idem

l) SEMANA DA CULTURA FABAC

No segundo semestre de 2005, foi realizada na Faculdade Baiana de Ciências – FABAC, a Semana da Cultura, que possibilitou uma efetiva divulgação de museus públicos de Salvador em uma instituição de ensino superior. Todas as ações giraram em torno de uma exposição

temporária sobre os museus baianos, na referida faculdade. A ação educativa foi composta, inicialmente, pela preparação dos alunos do 4º. semestre, do curso de Turismo, dessa Faculdade, para atuarem como monitores da exposição. Para tanto, receberam aulas sobre História da Arte e Educação Patrimonial, para que compreendessem a função social do museu, o histórico e acervo dos museus que compuseram a mostra, para embasá-los de informações sobre os temas expostos, e poderem orientar bem os visitantes. No treinamento receberam, também, aulas de Postura e Comportamento para que estivessem aptos a agir de forma correta durante a monitoria. A exposição ficou montada por uma semana. Os alunos atuaram como monitores, vestidos com indumentárias de réplicas de roupas de época, dos séculos XVIII e XIX, condizentes com o contexto dos acervos expostos. Além dos aspectos positivos já elencados, pode-se destacar o aprimoramento profissional desses estudantes; conhecimento da história da arte; aprendizado efetivo através da ação prática; sensibilização para a necessidade da preservação do patrimônio cultural; divulgação direta dos museus em uma unidade do ensino superior; publicação de material noticioso sobre a atividade em jornais locais, e a interação entre órgãos públicos envolvidos e a faculdade particular.

APÊNDICE B – ATIVIDADES EDUCATIVAS REALIZADAS NO
MUSEU ABELARDO RODRIGUES, NO PERÍODO DE 2003 A 2007.

a) PROGRAMA MUSEU-ESCOLA

O MAR tem, entre as finalidades, a de contribuir com o processo educativo na Bahia. Para tanto, integra o programa Museu-Escola, ocasião em que oferece às escolas e universidades, grupos de idosos e educação inclusiva uma programação educativa diversificada, composta por visitas monitoradas nas exposições de longa duração e temporárias, palestras, oficinas, cursos, seminários, exibições de vídeos¹⁶³, teatro de marionetes¹⁶⁴, dentre outras atividades. O Setor Educativo do MAR visa realizar ações educativas não formais em uma complementação às matrizes curriculares, de instituições de ensino, das redes públicas e particulares; proporcionar o aprendizado e entretenimento com equidade na oferta de produtos culturais; disseminar a diversidade e pluralismo culturais; e favorecer ao fortalecimento da identidade cultural regional e ao exercício de valores de cidadania. Na execução das ações com vistas ao alcance desses objetivos este setor disponibiliza diversas expressões culturais, tais como, música, dança, teatro, canto lírico, coral e poesia, colaborando e realizando inúmeras manifestações populares e eruditas, que proporcionam o aprendizado conjugado com o entretenimento, conseguindo, assim, a interação e identificação do museu com a comunidade.

b) EXPOSIÇÕES TEMPORÁRIAS

a) A exposição “Barroco na Bahia” possibilitou traçar um estudo comparativo entre obras de arte populares e eruditas, para que os estudantes pudessem compreender as características do estilo Barroco, representadas na pintura, escultura, literatura, música e religiosidade. Para tanto, reuniu elementos iconográficos¹⁶⁵ e estilísticos, integrantes do seu acervo de imaginária cristã, e contou com peças disponibilizadas pelo Convento da Piedade e Igreja São Francisco. Esta mostra corroborou a singularidade deste acervo, que desvela os aspectos sociais e econômicos vivenciados em um período histórico. Essas características estão consubstanciadas às peças, pelo resultado do trabalho do artesão e santeiro nordestinos, e possibilitaram a análise comparativa

¹⁶³ Atualmente estão sendo exibidos os filmes que foram indicados para o concurso do vestibular da UFBA, em 2009.

¹⁶⁴ É focado e encenado temas referente à Educação Patrimonial.

¹⁶⁵ Elementos de representação por imagens.

entre ambos.

b) Outra atividade que está no cotidiano religioso dos baianos é a instalação de presépios, em residências e igrejas, no final de cada ano. É uma das tradições mais antigas da religião católica, por reconstituir a cena do nascimento do Menino Jesus. Tendo em vista a importância do tema, o MAR estabeleceu uma parceria com o colecionador Celso Oliva, que cedeu parte de sua coleção de presépios, para uma exposição conjunta, que resultou em “Presépios: Fé e Devoção”, em dezembro de 2004. Essa mostra foi a primeira na qual parte do acervo do Museu do Presépio de Salvador - MPS foi exposto em outra instituição, possibilitando um intercâmbio entre esses museus, e apresentar à comunidade, em especial, do Centro Histórico de Salvador, peças bastante peculiares e de relevante interesse no âmbito da devoção cristã, ao culto do nascimento do Menino Jesus. Seguindo a temática, na noite de abertura da exposição o Prof. Cid Teixeira proferiu a palestra “Ciclo Natalino na Bahia”, ocorrendo, logo após, a cerimônia de entrega do Diploma de “Grande Benemérito do Museu do Presépio”, a algumas personalidades baianas que contribuíram para o desenvolvimento do MPS. No ano seguinte, em 2005, outra exposição “Santos Natalinos”, foi disponibilizada ao público, composta por santos reverenciados no mês de dezembro, tais como: Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco Xavier, Santa Luzia, São João Evangelista, dando maior ênfase à Cena da Natividade a partir de peças do acervo.

c) ATENDIMENTO A PESQUISADORES

O MAR atende a pesquisadores e a grupos de curadores de exposições, doutorandos e estudantes diversos, brasileiros e estrangeiros, sobre as mais diversificadas invocações. Essa ação tem por objetivo embasar seus estudos e buscar a interação e disseminação entre o museu e a academia, além de outros segmentos da sociedade, com vistas à democratização do acervo. Atua, também, na formação acadêmica, através do acompanhamento e orientação de estágio curricular supervisionado, a graduandas do curso de História com Concentração em Patrimônio Cultural, da Universidade Católica do Salvador – UCSal, do curso de Turismo, das Faculdades Baiana de Ciências – FABAC e da Olga Metting, do curso de Museologia, da Universidade Federal da

Bahia – UFBA, em uma efetiva contribuição para o aperfeiçoamento e aprimoramento profissional desses alunos e no desempenho pleno de suas funções educativas.

d) DISSEMINAÇÃO DO CONHECIMENTO

A monitoria às escolas e visitantes, sendo uma prática necessária à democratização dos espaços museais, constitui-se em uma preocupação do MAR, que realiza capacitação, treinamento e aperfeiçoamento dos atendentes do público, ou seja, dos monitores das visitas guiadas, assim como, a seus funcionários. As ações educativas desenvolvidas pelo MAR são disseminadas através de palestras que ilustram as atividades realizadas nesse espaço museal, bem como, seus resultados. São apresentações em congresso, seminários, encontros museológicos, pedagógicos e culturais, nacionais e internacionais, realizados na Bahia e em outros estados. Muitos destes encontros foram e são metas estabelecidas pelo programa da Política Nacional de Museus, uma das vertentes da política pública planejada e desenvolvida, desde 2003, pelo Ministério de Estado da Cultura.

Buscando fortalecer uma interação com a comunidade, este museu estabeleceu parcerias, por meio da cessão dos seus espaços, para realização de encontros, reuniões, cursos, palestras do Centro de Referência à Educação Patrimonial; aulas práticas para alunos universitários; lançamento de livros; celebração de missa por ocasião de aniversários, reunião com outros museus, dentre inúmeros outros encontros. Enfim, diversas atividades que aproximaram o público do ambiente museal.

O MAR integra o Programa Fidelidade Bahia, bem como, propiciou reuniões com outros museus e o seu lançamento, no museu, em 2003, através da Bahiatura. Esta é uma das estratégias da política pública estadual, para incentivo à visitação de turistas aos museus baianos, que continua em vigor. A visita proporciona o acúmulo de bônus e geração de benefícios, como contrapartida, segundo o perfil de cada instituição museológica. Essa ação permitiu uma interlocução com os órgãos estaduais do turismo e demais museus presentes.

APÊNDICE C – ENTREVISTAS.

MESTRADO EM EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE – UNEB

Pesquisa: A Função Socio-Educativa do Museu e o Direito ao Patrimônio: um estudo de caso.

Orientadora: Maria José de Oliveira Palmeira.

Orientanda: Eliene Dourado Bina.

Entrevistada: Srta. Maria das Graças Campos Lobo.

Pauta desta Entrevista: Estudo de Caso do Museu Abelardo Rodrigues – MAR.

Objetivo: Conhecer as impressões e percepções da entrevistada sobre as ações educativas realizadas no MAR, no período de 2003 a 2007, e da museografia da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 Anos de Arte e Devoção”, inaugurada em 2006.

1. Fale um pouco de como é desenvolvido o Programa Museu-Escola, 2003 a 2007: Público, frequência, metodologia (visita monitorada ou acompanhada de palestra, oficinas, exibição de vídeos, etc), no caso de estudantes são das redes pública ou particular de ensino?
2. Faça uma avaliação do público frequentador do museu, nas diferentes idades, não conduzido por escolas.
3. Como é feito o atendimento do público carente ou pouco escolarizado? Vocês trabalham com os residentes da Favela Nova Esperança, conhecida como, Favela da Rocinha?
4. O Movimento Internacional para uma Nova Museologia estabelece princípios que orientam a condução dos trabalhos com a comunidade nos museus. Como é a atuação do MAR frente a esses princípios?
5. A comunicação museológica, principalmente no Brasil, devido aos altos índices de analfabetismo, deve ser através dos 5 sentidos humanos. A exposição, A Corte Celestial: 25 Anos de Arte e Devoção, adota os princípios defendidas na Declaração de Caracas, Venezuela, em 1992, referente à comunicação expográfica. Dê sua opinião sobre elementos comunicativos utilizados nessa exposição.
6. Para concluir, faça uma avaliação dos componentes museográficos da exposição A Corte Celestial: 25 Anos de Arte e Devoção.

MESTRADO EM EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE – UNEB

Pesquisa: A Função Socio-Educativa do Museu e o Direito ao Patrimônio: um estudo de caso.

Orientadora: Maria José de Oliveira Palmeira.

Orientanda: Eliene Dourado Bina.

Entrevistada: Sra. Irma Vidal.

Pauta desta Entrevista: Estudo de Caso do Museu Abelardo Rodrigues – MAR.

Objetivo: Conhecer as impressões e percepções da entrevistada sobre a museografia da exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 Anos de Arte e Devoção”, inaugurada em 2006.

1. Você é uma profissional, reconhecida nacionalmente, pelo seu excelente trabalho realizado na área cultural, e especializada em iluminação cênica, em teatro. Portanto, o que significou a produção da iluminação cênica na exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 Anos de Arte e Devoção”?
2. A comunicação museológica, principalmente no Brasil, devido aos altos índices de analfabetismo ou semi-alfabetizados, deve ser através dos 5 sentidos humanos. A exposição, “A ‘Corte Celestial’: 25 Anos de Arte e Devoção”, dentre inúmeros aspectos positivos que apresenta, é um marco na comunicação expográfica, tão defendida na Declaração de Caracas, Venezuela, em 1992. Enfim, analisando a concepção desta exposição, com essa diversidade de elementos comunicativos, discorra sobre como os poucos letrados podem perceber, compreender as peças expostas.
3. Para concluir, avaliando o todo, o que significou para você montar esta exposição? Algo mais a dizer?
4. Enquanto visitante de museu, faça uma avaliação da exposição: “A ‘Corte Celestial’: 25 Anos de Arte e Devoção”.

MESTRADO EM EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE – UNEB

Pesquisa: A Função Socio-Educativa do Museu e o Direito ao Patrimônio: um estudo de caso.

Orientadora: Maria José de Oliveira Palmeira.

Orientanda: Eliene Dourado Bina.

Entrevistada: Prof. Dra. Suely Ceravolo.

Pauta desta Entrevista: Estudo de Caso do Museu Abelardo Rodrigues – MAR.

Objetivo: Conhecer as impressões e percepções da entrevistada sobre a ‘Corte Celestial’, em seus dois momentos, as exposições antiga e a atual do MAR. Esta, intitulada “A ‘Corte Celestial’: 25 Anos de Arte e Devoção”.

EXPOSIÇÃO ANTERIOR:

1. Qual sua opinião sobre a museografia da exposição de longa duração do MAR, que esteve aberta ao público ATÉ junho de 2006? Incluir em seu comentário: 1. os suportes museográficos; 2. a utilização do espaço expositivo, ou seja, a distribuição das vitrines e bases nos espaços; 3. o uso espacial das peças nas vitrines.

2. Comente a iluminação¹⁶⁶ da referida exposição.

3. Essa exposição conseguiu estabelecer uma comunicação com o público? De que forma?

EXPOSIÇÃO ATUAL:

4. Qual seu parecer sobre a concepção museográfica da atual exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, ao mostrar o acervo em módulos temáticos¹⁶⁷?

4.1. Favor analisar os grupos de vitrines de cada módulo temático.

4.2. Qual sua avaliação das bases¹⁶⁸ expositivas da imaginária de médio porte?

5. Dê sua opinião sobre as cores¹⁶⁹ utilizadas na exposição.

6. Como você conceitua a iluminação¹⁷⁰ dos espaços expositivos, das vitrines e peças?

7. Favor avaliar a metodologia de indução do visitante por um itinerário condutor pelos módulos expositivos.

8. Na condição de visitante, como você percebeu sonorização ambiente utilizada?

9. Essa exposição conseguiu estabelecer uma comunicação com o público? Através de que elementos?

10. Comente, nas exposições antiga e a atual, o que gostou e não gostou em cada.

¹⁶⁶ Feita com lâmpadas fluorescentes, fixadas no forro do teto, contendo cerca de 3m de distância entre elas e as vitrines.

¹⁶⁷ Oratórios e Maquinetas; Óculos; Jardim das Miniaturas; Devoção Popular; Sala da Memória; Menino Jesus; Imaginária, Santos de Roca e Crucifixos.

¹⁶⁸ As bases que são em formato de C, em aço, pintada de preto.

¹⁶⁹ Azul, cinza e preto.

¹⁷⁰ Feita por fibra ótica e *spots*.

MESTRADO EM EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE – UNEB

Pesquisa: A Função Socio-Educativa do Museu e o Direito ao Patrimônio: um estudo de caso.

Orientadora: Maria José de Oliveira Palmeira.

Orientanda: Eliene Dourado Bina.

Entrevistada: Sra. Irene Santino.

Pauta desta Entrevista: Estudo de Caso do Museu Abelardo Rodrigues – MAR.

Objetivo: Conhecer as impressões e percepções da entrevistada sobre a ‘Corte Celestial’, em seus dois momentos, as exposições antiga e a atual do MAR. Esta, intitulada “A ‘Corte Celestial’: 25 Anos de Arte e Devoção”.

EXPOSIÇÃO ANTERIOR:

1. Qual sua opinião sobre a museografia da exposição de longa duração do MAR, que esteve aberta ao público ATÉ junho de 2006? Incluir em seu comentário: 1. os suportes museográficos; 2. a utilização do espaço expositivo, ou seja, a distribuição das vitrines e bases nos espaços; 3. o uso espacial das peças nas vitrines.

2. Comente a iluminação¹⁷¹ da referida exposição.

3. Essa exposição conseguiu estabelecer uma comunicação com o público? De que forma?

EXPOSIÇÃO ATUAL:

4. Qual seu parecer sobre a concepção museográfica da atual exposição “A ‘Corte Celestial’: 25 anos de arte e devoção”, ao mostrar o acervo em módulos temáticos¹⁷²?

4.1. Favor analisar os grupos de vitrines de cada módulo temático.

4.2. Qual sua avaliação das bases¹⁷³ expositivas da imaginária de médio porte?

5. Dê sua opinião sobre as cores¹⁷⁴ utilizadas na exposição.

6. Como você conceitua a iluminação¹⁷⁵ dos espaços expositivos, das vitrines e peças?

7. Favor avaliar a metodologia de indução do visitante por um itinerário condutor pelos módulos expositivos.

8. Na condição de visitante, como você percebeu sonorização ambiente utilizada?

9. Essa exposição conseguiu estabelecer uma comunicação com o público? Através de que elementos?

10. Comente, nas exposições antiga e a atual, o que gostou e não gostou em cada.

¹⁷¹ Feita com lâmpadas fluorescentes, fixadas no forro do teto, contendo cerca de 3m entre elas e as vitrines.

¹⁷² Oratórios e Maquinetas; Óculos; Jardim das Miniaturas; Devoção Popular; Sala da Memória; Menino Jesus; Imaginária, Santos de Roca e Crucifixos.

¹⁷³ As bases que são em formato de C, em aço, pintada de preto.

¹⁷⁴ Azul, cinza e preto.

¹⁷⁵ Feita por fibra ótica e *spots*.



GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA
 SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO
 INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA
 DIRETORIA DE MUSEUS – DIMUS
 MUSEU ABELARDO RODRIGUES

Prezado Visitante,

É muito importante para nós sabermos sua opinião para aprimorarmos nossos serviços e atendê-lo cada vez melhor. Portanto, nos sentiremos honrados com sua valiosa contribuição, respondendo a esta pesquisa. Muito obrigada.

1. DADOS PESSOAIS:

1.1. Sexo:

Feminino Masculino

1.2. Faixa Etária:

10 - 20 anos 21 - 30 anos 31 - 40 anos 41 - 50 anos 51 - 60 anos
 Outros.

1.2. Grau de instrução:

1º. Grau 3º. Grau Mestre
 2º. Grau Especialista Doutor

2. MUSEU ABELARDO RODRIGUES:

2.1. Sua opinião sobre a exposição “A Corte Celestial: 25 Anos de arte e devoção”:

Péssima Ruim Regular Boa Ótima



GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA
SECRETARIA DA CULTURA E TURISMO
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA
DIRETORIA DE MUSEUS – DIMUS
MUSEU ABELARDO RODRIGUES

2.2. Em relação às peças, quais módulos mais lhe agradaram? Assinalar apenas três opções:

- | | | |
|------------------------------------------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Oratório/Maquinetas | <input type="checkbox"/> Devoções Populares | <input type="checkbox"/> Sala da Imaginária |
| <input type="checkbox"/> Óculos | <input type="checkbox"/> Sala da Memória | <input type="checkbox"/> Santos de Roca |
| <input type="checkbox"/> Jardim das Miniaturas | <input type="checkbox"/> Menino Jesus | <input type="checkbox"/> Crucifixos |

2.2.1. Por quê?

2.3. Além das coleções expostas, o que você mais gostou?

- | | |
|---------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| <input type="checkbox"/> Circuito condutor do visitante | <input type="checkbox"/> Sonorização |
| <input type="checkbox"/> Cor dos ambientes | <input type="checkbox"/> Suportes expositivos |
| <input type="checkbox"/> Iluminação | |

2.4. O que poderia ser melhorado na exposição?

2.5. Qual sua opinião sobre os guias do visitante?

- Péssimo Ruim Regular Bom Ótimo

2.6. Outros comentários. Dê sua opinião:

ANEXO A – CD CONTENDO:
FOTOGRAFIAS DO MAR: - DA REFORMA ARQUITETÔNICA E MUSEOGRÁFICA;
- DA EXPOSIÇÃO A “CORTE CELESTIAL”: 25 ANOS DE ARTE E DEVOÇÃO;
FALA ORIGINAL DOS ENTREVISTADOS.