

CARMEM G. BURGERT SCHIAVON
OLIVIA SILVA NERY
JOSÉ CARLOS DA SILVA CARDOZO
WAGNER FELONIUK
LAIANA PEREIRA DA SILVEIRA (ORGS.)

PATRIMÔNIOS EM PERSPECTIVAS: HISTÓRIAS, MEMÓRIAS E IDENTIDADES



casaletras

Copyright ©2021 dos organizadores.

Todos os direitos reservados e protegidos pela lei nº 9.610 de 19/02/1998. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito da editora ou do(s) autor(es), poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Direitos de publicação cedidos somente para a presente edição à Editora Casalettras.

Importante: as opiniões expressas neste livro, que não sejam as escritas pelos organizadores em seus capítulos, não representam ideia(s) destes. Cabe, assim, a cada autor a responsabilidade por seus escritos.

Projeto gráfico, diagramação e capa:
Juslaine Tonin e Wagner Feloniuk

Fotografia da capa:
Olivia Silva Nery

Revisão:
Dos autores

Editor:
Marcelo França de Oliveira

Conselho Editorial Casalettras
Prof. Dr. Amurabi Oliveira (UFSC)
Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes (UFPEL)
Prof. Dr. Elio Flores (UFPB)
Prof. Dr. Fábio Augusto Steyer (UEPG)
Prof. Dr. Francisco das Neves Alves (FURG)
Prof. Dr. Jonas Moreira Vargas (UFPEL)
Profª Drª Maria Eunice Moreira (PUCRS)
Prof. Dr. Moacyr Flores (IHGRGS)
Prof. Dr. Luiz Henrique Torres (FURG)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P2757 Patrimônios em perspectivas: histórias, memórias e identidades / Carmem G. Burgert Schiavon, Olivia Silva Nery, José Carlos da Silva Cardozo, Wagner Feloniuk e Laiana Pereira da Silveira (Orgs.). [Recurso eletrônico] Porto Alegre: Casalettras, 2021.

719 p.
Bibliografia.
ISBN: 978-65-86625-34-9

1. História - 2. Patrimônio - 3. Memória - 4. Identidade - I. Schiavon, Carmem G. Burgert *et al.* - II. Título

CDU: 351.853(81)

CDD: 363.981



EDITORA CASALETTRAS
R. Gen. Lima e Silva, 881/304 - Cidade Baixa
Porto Alegre - RS - Brasil CEP 90050-103
+55 51 3013-1407 - contato@casalettras.com
www.casalettras.com

QUANDO O MUSEU VAI AO ENCONTRO DO PÚBLICO: A EXPERIÊNCIA DOS DOMINGOS DA CRIAÇÃO (MAM-RJ) E DO PROJETO EXTRAMUROS (MARGS/RS) NA DÉCADA DE 1970

Aline Vargas⁸
Vanessa Aquino⁹

Introdução

A questão da comunicação e do público sempre estiveram presentes nos museus e, embora sob distintos aspectos ao longo dos séculos, ora voltado a públicos seletos, ora mais democráticos e flexíveis, os museus chegam à segunda metade do século XX rodeados por indagações e desafios a serem enfrentados. Assim, o passado decênio apresentou a incorporação de uma diversidade de alternativas quanto à comunicação, fato que tem reflexos diretos no diálogo entre museus e público, uma vez que estas variáveis se correlacionam.

No pós-guerra, com a criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM), foi proposto em âmbito internacional, repensar a função das instituições museológicas quanto a seu caráter social. Anos mais tarde, no contexto da crítica social francesa em efervescência em maio 1968, os museus passaram a ser contestados pelos estudantes, artistas e pelos próprios profissionais, como espaços passivos, elitizados e voltados à burguesia, que excluía a maior parte dos cidadãos, e por consequência, que não representava a sociedade¹⁰.

Cabe pontuar, desta forma, que muitos pediam o fim dos museus, tamanha era a insatisfação. Nesse contexto, nos Estados Unidos, o movimento encabeçado por artistas renegava os museus e a arte tidos como ortodoxos, uma vez que com a emergência das novas expressões artísticas, estes não se sentiam considerados e abarcados pelas instituições. À vista disso, muitos passaram a apresentar seus trabalhos em espaços alternativos, aproximando-se do que posteriormente ficou conhecido por antimuseu, e nessa esteira, de forma crescente, o número de visitantes ficava cada vez mais escasso.

Tal momento, pode-se dizer, refletiu na percepção por parte das instituições sobre a potência e influência da sociedade na tomada de decisão, sobre a urgência de firmar um diálogo mais estreito com seus públicos, em um exercício de encontro que considerasse a multiplicidade

⁸ Museóloga e Mestranda no Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio/ PPGMusPA pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisadora e estagiária docente na Graduação em Museologia da mesma Universidade. Contato: alinevargas@ufrgs.br.

⁹ Museóloga, Mestra e Doutora em Educação (UFPel). Professora do Curso de Bacharelado em Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Vice-Líder do Grupo Sépia UFRGS/CNPq. Contato: vanessa.barrozo@ufrgs.br.

¹⁰ O lema "A Mona Lisa no Metrô", inclusive, traduziu a ideia democrática da cultura a qual buscavam: levar a arte às ruas, ao povo, para além dos limites dos museus.

de sujeitos e suas demandas. Nessa perspectiva, outro aspecto significativo refere-se ao fato de que as instituições museais, enquanto importantes aparatos de fomento e publicização de conhecimento, seja ele científico, artístico ou cultural, são atravessadas por reivindicações coletivas, emergindo, assim, como universo que não pode ser separado da sociedade, uma vez que para além de influenciar o âmbito social, por ele são, igualmente, influenciados.

Os museus e a autocrítica: o divã museológico

É sob esse contexto que as instituições museológicas adentram ao que se entende por uma crise de identidade (CÂNDIDO, 2007), refletindo a respeito de sua função na sociedade e, a partir disso, a temática desponta de forma mais enérgica nas discussões no campo dos museus e da Museologia. Cabe citar as contribuições de Duncan Cameron que, em 1971, refletiu e tensionou o lugar dos museus na sociedade e sua então incapacidade em resolver os problemas que se colocavam. O então diretor do *Brooklyn Museum* também questiona o significado de museu onde a falta de uma conceituação clara era um dos empecilhos para que estes se reformulassem, uma vez que a ideia de um museu com coleções privadas abertas ao público era diferente de um museu democrático¹¹.

O trabalho seminal proposto por Cameron fomentou e apoiou críticas aos museus que mais parecem livros, que mantinham-se representando padrões e modos de vidas considerados oficiais, estéticas a serem seguidas, excluindo desta forma, tudo que não se encaixasse nesses cânones: tinha-se um verdadeiro templo que demandava dialogar com fórum, este último, espaço de debate. O museu-fórum seria, então, a instituição que se assume enquanto museu ao mesmo tempo que se renova diante das discussões e demandas sociais, a partir de uma atuação crítica e considerando as tensões que o atravessam.

Sob este cenário de críticas e ebulição de novas formas de conceber museus, sua relação com o público e seu papel social, é que anos mais tarde, em 1972, ocorreu a Mesa-redonda sobre o Desenvolvimento e o Papel dos Museus no Mundo Contemporâneo¹². O uso social do patrimônio musealizado e sua acessibilidade, renovação da museografia e a responsabilidade

¹¹ Para além da mera contemplação, um museu democrático significaria que os indivíduos poderiam esperar que sua cultura fosse representada e apresentada, entretanto, partindo dessa aparente mudança, persistiam dois problemas principais: a permanência dos mesmos sujeitos em posições de tomada de decisão e, por consequência, a manutenção de cânones determinados pelas classes dominantes (CAMERON, 1971).

¹² Mais conhecida posteriormente como Mesa Redonda de Santiago do Chile, tratou de forma precisa a urgência da interdisciplinaridade, sendo considerada um marco nas discussões, reverberando posteriormente em efetivas renovações para o campo. Vale salientar, entretanto, como abordado por Cândido (2007), em 1958, a questão do público e do caráter educativo dos museus foi tema do Seminário Regional proposto pela UNESCO, que ocorreu no Rio de Janeiro. Mais de uma década depois, em 1971, em Dijon (França), ocorreu a 9ª Conferência Geral do ICOM, tendo a temática “Museu a serviço do Homem, hoje e amanhã” como norteadora das discussões

de conscientizar a sociedade sobre dilemas contemporâneos ganharam ênfase nesse contexto (CÂNDIDO, 2007). Com a crescente percepção que o conhecimento se vincula à construção histórica e social (DUARTE, 2013), as bases seculares destas instituições começaram a ruir, evidenciando o atravessamento de questões de caráter político e de poder.

O envolvimento dos profissionais de museus e teóricos da Museologia, nesse momento, é de suma importância, uma vez que, assim, não mais a análise partiu de agentes externos, fazendo com que os sujeitos diretamente envolvidos nos seus processos fossem ativos na revisão dos paradigmas. Ao serem confrontados sobre sua atuação, os profissionais dialogam com outras disciplinas, percepções e ampliam as possibilidades de desempenhar seu ofício.

A abordagem mais dialógica aos contextos sociais após este período adentrou permanentemente nas discussões do campo¹³. Isto posto, foi a partir da crise representacional que novas formas de pensar e potencializar o museu passaram a ser construídas, onde o foco do objeto passou ao público, o museu passou a abarcar seus entornos, em alguns casos, a vida cotidiana. O museu templo passou a ser encarado como fórum, ainda que com suas limitações, pois, embora apresente uma virada nas noções de museu e público, a Nova Museologia, segundo alguns autores, mantém-se alicerçada nas noções ortodoxas de museu, ainda coloniais.

A Nova Museologia, logo, se ligaria ao que Carla Padró (2003) chama de Museologia Analítica, que entende o visitante como sujeito que transita, simultaneamente, entre uma postura passiva e ativa, por permanecer sendo visto como assimilador de conteúdo. Nessa vertente, a separação entre profissional e público segue presente. Já, a Museologia Crítica, em suma, surge como vertente que propõe foco no profissional¹⁴, isto é, que estes atuem como produtores de conhecimento. O museu assim é visto como espaço de democracia cultural, que deve instituir uma cultura institucional com intuito de manter o senso crítico constante acerca de como a Museologia é entendida, experienciada e produzida (PADRÓ, 2003). A Museologia Crítica, desta forma, engloba o questionamento de uma postura que sempre propôs reproduzir discursos, instigando questionamentos a serem feitos por seus profissionais: *Por quê?* e *Como?* Devem ser enraizados nos processos museológicos.

O museu não é mais um espaço ritualístico e de contemplação e sim um espaço de questionamento e indagações. Aquele museu que se pretendia ser reflexo da sociedade emerge

¹³ O que se apresentou na Mesa Redonda de Santiago do Chile foi retomado em eventos procedentes, como a Declaração de Quebec em 1984, que foi base para a fundação, no ano seguinte, do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), preconizando a integração das populações nos processos museológicos, de maneira interdisciplinar, concentrando-se no desenvolvimento social.

¹⁴ Carla Padró (2003) aponta para a necessidade de transformar seus profissionais quanto à sua formação que é um tanto estanque, voltada a uma cultura historicista, positivista e enciclopédia, que os formam como sujeitos que são produzidos por esta cultura, e não para serem produtores e proponentes dela.

como questionador de si mesmo, uma vez que ao atuar como tal, reproduz suas hierarquias e exclusões. Na mesma linha crítica, porém mais voltada à experimentação, a Museologia Experimental, em emergência e constante ressignificação, vem desde a década de 1980 propondo outros pontos de partida para se pensar o patrimônio e os museus.

Para Soares (2020), museus, em uma tentativa de definição primária, guardam experiências. Nesse sentido, a Museologia Experimental é, cujo nome assim como a proposta, flexível, variante e, sobretudo, baseada na experiência humana. O Museu essencial no presente é, por consequência, aquele que cumpre sua função social, cria experiências e atua de forma a potencializar aquelas vivências já existentes que acontecem ao seu redor. Com suas bases na Museologia nova e Experimentação social (MNES)¹⁵, essa vertente tem o empírico como norte, englobando a amplitude de agentes e engajando-se em uma postura crítica frente a valores produzidos pelos museus, onde a mudança e processo apresentam-se como centrais às práticas museológicas (SOARES, 2020). Dessa forma, ao emergir como meios de experimentação social, os museus reafirmam-se no presente, demonstrando que, no decorrer dos séculos, transformaram-se para atender à sociedade.

Quando o museu e a arte vão ao encontro do público

Frente a tantas mudanças, um dos principais desafios dos museus desde o século passado foi e segue sendo encontrar formas de estreitar – e em alguns casos, criar – laços com diferentes públicos. Quebrar barreiras físicas e simbólicas torna-se central para muitas instituições, uma vez que muitos sujeitos foram mantidos fora destes espaços desde que estes surgiram. Isto quer dizer propor experiências válidas e frutíferas de acordo com as especificidades daqueles que os cercam, criando conexões singulares em diferentes contextos. Nesse sentido, cabe apresentar e problematizar ações propostas pelos museus, com enfoque aqui nos museus de arte, que propuseram atividades com vistas a aproximar aqueles que, por diferentes razões históricas, sociais e culturais, deles não se apropriaram.

Assim, dialogando diretamente com a proposta de Museologia Experimental, ainda que anteriormente à proposição do conceito – e corroborando com a ideia de que nela as ações empíricas acontecem previamente à teoria – os Domingos da Criação emergem em um cenário

¹⁵ Criada em 1982, a associação antecessora do Movimento Internacional para a Nova Museologia (MINOM), foi apresentada em forma de estatuto, em Marselha (França), por um grupo de profissionais da área da conservação. Sendo resultado da ruptura com a Museologia tradicional possuía como foco “os públicos não habituados aos museus, bem como as experiências regionais e locais” (SOARES, 2015, p. 215).

de efervescência no campo dos museus frente à sua missão, sua relação com o público e a arte. Elaborado pelo então curador e crítico de arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), Frederico de Moraes, que chamou a experiência de museu-liberdade¹⁶, inspirando-se, inclusive, pela arquitetura¹⁷, a proposta foi norteada pela noção de uma instituição que funcionasse contrariamente à “verticalização sociocultural inerente ao museu” (SMALL, 2011 apud GOGAN, 2017, p. 2).

Baseando-se na constatação do curador de que todos os indivíduos são criativos, propunha a quebra simbólica de hierarquias comuns aos museus (MAIA, 2016), que separam o sujeito-artista do sujeito-público, tendo como foco o processo, a experiência e as trocas firmadas no ambiente público. À vista disso, os Domingos da Criação ocorreram em seis domingos do segundo semestre de 1971, ocupando o espaço do vão livre do MAM, evocando questões relativas ao trabalho e a vida e sua relação com o museu, estreitando a relação da arte com o cotidiano.

Cada encontro, que ocorria das nove horas da manhã às sete horas da noite (GOGAN, 2017), promovia uma materialidade como propulsora das atividades e experimentações. O primeiro deles foi o Domingo de Papel, que ocorreu na data de 24 de janeiro de 1971 e contou com doações de materiais por indústrias. O Domingo por um Fio, na sequência, reuniu cerca de mil pessoas que foram, a partir de fios de lã, cobre e tantos outros, estimuladas a criar e experimentar. Já o terceiro evento, Domingo de Tecido, contou com quase duas toneladas do material e o público, já ciente das propostas, passou a incluir turmas inteiras que visitavam o espaço com seus professores (VALANSI; STRECKER, 2021).

O Domingo Terra a Terra, em 25 de abril de 1971, pela natureza do material, foi considerado o mais radical. Areia, cimento, cascalhos, barro, pedra entre outros materiais semelhantes foram depositados por caminhões e elucidaram, segundo Moraes, a real natureza do evento. A primeira proposição que não disponibilizou nenhuma materialidade ao público foi o Som do Domingo: a ideia era produzir sons a partir de objetos trazidos pelos participantes, incluindo sons a partir do movimento do próprio corpo. O último foi o Corpo a Corpo do Domingo, que a partir da chamada “Leve seu corpo ao Museu de Arte Moderna”, convidou o público para que no dia 29 de agosto, explorasse a expressão e dimensão corporal (VALANSI; STRECKER, 2021).

¹⁶ Vale lembrar que o contexto político do Brasil, assim como muitos países da América Latina, era de ditadura militar, o que torna a ação ainda mais significativa uma vez que propunha sobretudo, a liberdade.

¹⁷ Projetado a partir de inspirações modernistas em 1952 pelo arquiteto Affonso Eduardo Reidy, segundo Cogan (2017), foi pensado para que dialogasse diretamente com a paisagem do entorno, convidando os visitantes a dialogarem com a vista do entorno.

Assim, Frederico Morais, com sua ação, buscava romper com a linearidade desses espaços palacianos, templos que por muito mantiveram visíveis somente as histórias e narrativas de grupos privilegiados, desconsiderando que é no cotidiano e nas relações que a potência do museu e da arte se nota de forma mais clara. A partir deste exemplo, o museu fórum alcança outro patamar, para além da comunicação ampla: através do contato com os sujeitos, produz novas memórias, novas apropriações do espaço público e, a partir disso, torna-se propulsor, experimental e um espaço de laboratório.

A comunicação com os públicos, visando a democratização de experiências e conhecimento, se dá através de diferentes maneiras. No caso dos Domingos da Criação, a proposta foi explorar através da experiência, diálogos múltiplos com o museu, a arte e os processos artísticos, contudo, outras formas de ampliar o acesso e fomentar a inclusão são encontradas na mesma década, como é o caso do Projeto Extramuros, também chamado de Museu Extramuros, realizado em Porto Alegre/RS.

O Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS) foi criado¹⁸ com intuito de inserir o estado na cena artística nacional e internacional e, desde seus primeiros momentos, procurou firmar laços entre artistas e a comunidade frequentadora do museu, a partir da oferta de palestras temáticas, visitas e demais ações referentes ao campo artístico. Prestes a se alojar em sua última e atual sede, o projeto de Luiz Inácio Medeiros trazia ares inovadores ao MARGS, pois desde que assumiu o cargo de diretor, em 1975, Medeiros propôs ampliar a democratização da arte e do museu¹⁹.

Medeiros, em um dos boletins²⁰ do MARGS, apresenta suas motivações para a realização da proposta. Para ele, a privação do contato com ambientes culturais, aliada a aspectos econômicos, era um dos principais motivadores do elitismo na arte contemporânea, o que resultou no afastamento expressivo da população com espaços culturais, tais como os museus (MEDEIROS, 1977).

Partindo disso, o exercício de ir ao encontro destes públicos em seus diferentes contextos, propunha mais do que atrair pessoas, mais que elevar os números: intentava ofertar e ampliar, a partir da arte e das discussões por ela atravessadas, o acesso à educação que,

¹⁸ Criado pela lei nº 2345, de 29 de janeiro de 1954, a instituição possui em seu acervo mais de cinco mil obras de renomados artistas, como Arthur Timótheo da Costa, Di Cavalcanti e Vera Chaves Barcellos. Seu enfoque se direciona às produções de meados do século XIX até os dias atuais, abrangendo pintura, escultura, xilografia, arte digital, fotografia entre outros.

¹⁹ O projeto contou com auxílio da jornalista e Museóloga Teniza Spinelli.

²⁰ Nas palavras de Teniza Spinelli (2005, p.98), os boletins foram criados em 1975, como “célula inicial de um futuro editorial” e consistiam em um meio de publicizar as ações propostas pelo museu.

conforme apontou Pedrosa, é uma das potências da arte (GOGAN, 2017). Ao tornar o acervo acessível, ao aproximá-lo do público, tinha-se como intuito ampliar a percepção destes sobre a arte e, de certa forma, formando-os enquanto apreciadores da arte.

Assim, cabe citar aqui os estudos propostos por Pierre Bourdieu e Alain Darbel na década de 1960 em museus de arte europeus. Segundo a pesquisa ²¹ feita pelos autores, o acesso à arte é, sobretudo, voltado àqueles segmentos sociais inseridos em uma classe dominante, seja por questões sociais, econômicas ou intelectuais. Partindo desta constatação, o estudo considera necessário que exista o estímulo e o contato direto com a arte, a fim de que os sujeitos se apropriem de seus signos (BOURDIEU; DARBEL, 2003) e, assim, possam usufruir e experimentar a arte de forma mais plena.

No caso do MARGS, nota-se que seus profissionais tomaram para si a responsabilidade de fazer cumprir a função social dos museus discutida fortemente durante a Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, uma vez que, segundo Medeiros “é necessário que todos os agentes envolvidos no processo de criação artística, professores, colecionadores, artistas [...] conscientizem-se sobre a sociedade em que vivemos [...] colaborando com sua participação direta” (MEDEIROS, 1977). O Projeto Extramuros encontra respaldo, ainda que sem confirmação de ligação, com a proposta da Museologia Crítica, ao compreender que a democratização é fundamental para as instituições. Verificando que o público da instituição era segmentado, a equipe propôs implementar a ação para atingir um público que se reconhecesse naqueles espaços, valorizasse a arte e, a partir disso, o frequentasse.

O projeto tido como ação educativa contemplava a itinerância em diferentes espaços, porém, neste artigo serão apresentadas a ação voltada aos frequentadores do Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), de Porto Alegre, em 1977, e a ação de 1978, direcionada à indústrias localizadas em cidades do estado. Em parceria com a Secretaria da Saúde e com o HPSP, o MARGS, desenvolveu conjuntamente ao Serviço de Praxiterapia²² do hospital o “Encontros de criatividade”.

Visando englobar indivíduos que estavam em situação de exclusão²³, a ação contou com a participação do artista plástico e professor Wagner Dotto (ALMEIDA, 2005) e de alunas do

²¹ A publicação *O amor pela Arte: Os museus de arte na Europa e seu público*, foi resultado de pesquisas realizadas em museus da França, Grécia, Polônia, Espanha e Holanda, durante o ano de 1966. Apesar da pesquisa se dar em outro contexto temporal e local, é notório que aspectos sociais e culturais são significativos para se pensar as instituições museais, independente do cenário.

²² A partir desta técnica psiquiátrica que consiste em utilizar trabalhos práticos como terapia, o HPSP oferecia atividades ocupacionais visando estimular a criatividade e inclusão através da arte.

²³ Cabe salientar que o museu propôs uma ação com a então Fundação Estadual para o Bem-estar do Menor (FEBEM), atual Fundação CASA, que também contou com a participação de Wagner Dotto (ALMEIDA, 2005).

campo das Artes (MEDEIROS, 2019), que proporcionaram aos pacientes do HPSP um espaço de encontro com a arte, exercitando a criatividade e a inclusão. Inserindo-se na proposta do serviço oferecido pelo hospital, foram produzidos trabalhos como bordados, crochês, tricôs além de peças em entalhe, cerâmica, metal, desenho e colagens. Com intuito de conscientizar o público acerca das questões que envolvem a saúde mental e da potencialidade e necessidade de socialização das pessoas mantidas à margem do convívio social, os trabalhos foram expostos na sede do museu sendo vendidos e a verba arrecadada direcionada para a compra de materiais para uso do setor (BOL. INF. MARGS, 1997).

É interessante refletir sobre como a ação não se esgotou em si mesma, transcendendo o espaço em que se desenvolveu. Ao trazer o olhar e a expressividade de tais sujeitos para uma instituição canônica, reconhecida e, ao mesmo tempo, segmentada, o projeto estimulou a aproximação do público com realidades outras que nem sempre são consideradas e discutidas. Ao adentrar, mesmo que simbolicamente através dessa produção artística no contexto do museu, os pacientes-artistas são valorados, rompendo certos estereótipos historicamente associados a eles.

A exposição, que ficou em cartaz entre 30 de agosto a 10 de setembro de 1977²⁴, no Edifício Paraguay, então sede do MARGS, contou com uma palestra proferida pelo médico e diretor do HPSP, Hans Ingomar Schreen, tendo como temática principal a arte terapia (BOL. INF. MARGS, 1997). Medeiros, em entrevista concedida quase quarenta anos depois, comenta que a ação não buscou criar artistas e sim, aproximá-los da vida da “cidade e de seus colegas” (MEDEIROS, 2019).

Aliado às ações já existentes proporcionadas pelo setor de Praxiterapia, a instituição viu o potencial e a importância de atuar voltando-se ao seu não-público, oportunizando a ampliação do acesso à arte e a criatividade, fazendo jus ao seu caráter social enquanto espaço museológico. Criar pontes, firmar aproximações entre distintos cenários e realidades é tarefa primordial aos museus e a postura dos proponentes aponta o reconhecimento sobre tal papel, bem como, indica aproximação às discussões e contestações que estavam acontecendo na época, em uma atitude de renovação de dentro para fora.

Cabe traçar aqui, um paralelo com a Museologia Crítica, que como pontua Carla Padró (2003), entende o museu como prática que se relaciona com outras práticas. Em um exercício de troca e parceria com outros setores da sociedade, como foi a ação que já incluía a arte como mecanismo de socialização entre os pacientes no hospital, o museu fez-se essencial.

²⁴ Segundo pesquisas documentais em jornal da época, nota-se que a chamada para a exposição permaneceu sendo feita até 23 de setembro do mesmo ano, divergindo, assim, de outras fontes.

Já, no ano seguinte, em 1978, ainda motivados pela busca de dialogar com distintos públicos em espaços alternativos que não a sede do museu, a primeira ação do projeto intitulado “O Museu Vai à Indústria”²⁵ teve como objetivo inserir-se no cotidiano dos funcionários de indústrias, proporcionando o convívio mais próximo com as obras, a fim de sensibilizá-los e motivá-los a ampliar seu repertório sobre as produções artísticas do momento. Para isso, além da exposição de obras emprestadas, artistas como Alice Soares, Plínio Bernhart e Danúbio Gonçalves, juntamente com mais vinte e três artistas foram convidados a participar de oficinas e palestras (BOL. INF. MARGS, 1978).

Para Medeiros, aproximar a arte da vida era uma forma de valorizar aqueles profissionais que forjam o aço, mostrando dimensões outras das possibilidades de trabalhar com materiais comuns ao seu cotidiano. A partir de desenhos, xilogravuras, serigrafias e gravuras em metal eles eram estimulados a ver o dia a dia sob outros aspectos, incentivados à criatividade que pode passar despercebida em locais em que o trabalho é repetitivo. Medeiros afirmava: “Somente as máquinas não sentem” (MEDEIROS *apud* BOL, INF. MARGS, 1978).

A exposição na primeira indústria, Aços Finos Piratini, consistia nas obras dispostas em painéis brancos, colocados no espaço destinado ao refeitório da empresa. Sendo norteadas pelo caráter didático, objetos comuns a estes processos artísticos como matriz de xilogravura, pedras litográficas, telas para serigrafia e modelos já prontos para exemplificar, estavam em exposição, além disso, materiais de entalhe e legendas explicativas compunham a expografia. Os artistas eram convidados a executar seus processos e conversar com o público, sendo inclusive, convocados a oferecer uma aula para cerca de cento e quarenta alunos do sétimo e oitavo anos de escolas da comunidade do entorno, que puderam manusear os materiais e conversar com os profissionais envolvidos (BOL, INF. MARGS, 1978).

Ao descentralizar a arte, oportunizando exposições e contato com artistas, é notável que não somente os frequentadores diretos do espaço passam a usufruir das possibilidades, como também, a iniciativa acaba por propiciar que outros públicos sejam abarcados, potencializando a proposta em diversos sentidos. Após a ação piloto, com duração de cerca de dez dias, o projeto itinerou para a Cia. Souza Cruz, permanecendo lá de 17 a 26 de maio do mesmo ano, seguindo posteriormente a outras indústrias do estado.

²⁵ Participaram da ação as indústrias Aços Finos Piratini, Cia Souza Cruz, Cia. Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), Termolar, Cia. Carris Porto-alegrense, Bojunga Dias e RIOCEL.

Considerações finais

A relação entre Museologia e Arte e o posicionamento dos dois campos diante das demandas e urgências contemporâneas voltadas aos museus são de suma importância para a reformulação desses espaços. A Arte, a partir de movimentos de vanguarda, contesta a postura enrijecida e hermética dos museus, não somente quanto ao aceite de suas produções inovadoras, mas, sobretudo, em relação a seus públicos, sendo propulsora de significativas transformações. A Museologia, por sua vez, vem debatendo sobre os museus e contribuindo para se pensar seu caráter social, sobretudo, desde a década de 1960, onde os profissionais passaram a reavaliar suas posturas e motivações, direcionando os museus a atuarem com foco nos públicos e seus distintos contextos.

Ao trazer tais memórias que atravessam a história dos museus quanto às atividades para além de seus muros, como os Domingos da Criação e o Projeto Extramuros, contribui-se para fortalecer a perspectiva de que os museus são, por excelência, espaços experimentais. Ao analisar as motivações e os agentes que rompem com certos paradigmas historicamente construídos e comuns aos museus, fomenta-se cada vez mais atitudes democratizantes. Enquanto espaços polissêmicos, tais instituições, ao se voltarem ao cotidiano, à vida e aos diferentes cenários e indivíduos que nela se inserem, favorecem que seu caráter social seja explorado de forma ampla.

A partir da relação com a sociedade, o museu se reconstrói. As experiências apresentadas neste artigo lançam luz e problematizam as instituições que permanecem ensimesmadas, mantendo características que persistem em excluir sujeitos e, dessa forma, impossibilitando experiências múltiplas. A arte demanda do museu uma atitude que favoreça a fruição, onde este se apresente como espaço no qual relações são firmadas, ou seja, assumindo outros discursos e práticas, os museus devem fomentar a cidadania e a democracia, emergindo como importantes agentes sociais e políticos. Por fim, cabe reiterar que trocas entre as áreas da Museologia e das Artes enriquecem as discussões, contribuindo para que os museus se legitimem cada vez mais como espaços democráticos e à serviço da sociedade.

Referências

ALMEIDA, Cristina Torres de. 50 anos de atividade de extensão. In: GOMES, Paulo Cesar Ribeiro; GRECCO, Vera Regina Luz (orgs.). **Memória do Museu**. Porto Alegre: MARGS, 2005.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. 2ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2003.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS. Porto Alegre: MARGS, 1977.

BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS. Porto Alegre: MARGS, 1978.

CAMERON, Duncan. **Museum, a temple or a forum.** Curator, XIV, mar. 1971.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **A função social dos museus.** In: Canindé – Revista do Museu de Arqueologia de Xingó, n.9. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe. p. 169-187.

CURY, Marília Xavier. Comunicação, público e recepção: atenções e visões na amplitude e diversidade museológica. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v.1, nº 7, 2015, p. 11-16. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/16769/15051>. Acesso em: 20 maio 2021.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio.** v.6, nº 1, 2013. p.99-117.

GOGAN, Jessica. Frederico Morais, os Domingos da Criação e o museu-liberdade. **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM 2017.** Disponível em: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:pAwGQ7k8pXYJ:https://www.mam.rio/wp-content/uploads/2021/01/Morais_Domingos_Museu-Liberdade_Jessica-Gogan_final_2021.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d. Acesso em: 2 de maio 2021.

MAIA, Ana Maria. **Exposição como processo: o legado experimental dos Domingos da Criação e da 6a JAC.** In: CYPRIANO, Fabio e OLIVEIRA, Mirtes Marins de (orgs.). **Histórias das exposições. Casos exemplares.** São Paulo: EDUC, 2016.

MEDEIROS, Luiz Inácio. “Elitismo”. In: **MARGS – Boletim Informativo**, 1977.

MEDEIROS, Luiz Inácio. E, finalmente, a nova sede. In: GOMES, Paulo Cesar Ribeiro; GRECCO, Vera Regina Luz (Orgs.) **Memória do Museu.** v.3, Porto Alegre: MARGS, 2005.

MEDEIROS, Luiz Inácio. **Entrevista sobre o projeto O Museu Vai à Indústria, com Luiz Inácio Medeiros** [entrevista concedida a] Clarice Panizzon. UFRGS, Porto Alegre, 2019. 11p.

PADRÓ, Carla. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In: LORENTE, Jesús Lorente; ALMAZAN, David. **Museología crítica y arte contemporáneo.** Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. p. 51-70.

SOARES, Bruno César Brulon. Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaio sobre as bases da Museologia Experimental. In: Fernando Magalhães; Luciana Ferreira da Costa; Francisca Hernández Hernández; Alan Curcino. (Org.). **Museologia e Patrimônio.** Volume I. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, IPLeiria, 2019, v. 1, p. 199-231.

SPINELLI, Teniza. Respirando arte e cultura. In: GOMES, Paulo Cesar Ribeiro; GRECCO, Vera Regina Luz (Orgs.). **Memória do Museu.** Porto Alegre: MARGS, 2005.

VALANSI, Domi; STRECKER, Marion. 50 anos dos Domingos da Criação. **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**, 2021. Disponível em: <https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>. Acesso em: 15 mai. 2021.