

ALINE VARGAS DE VARGAS

ENTRE PÚBLICOS:
**um estudo sobre as ações educativo-culturais extramuros do Museu de Arte
do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (1975 - 1979)**



Fonte: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/MARGS.

Porto Alegre

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

Aline Vargas de Vargas

ENTRE PÚBLICOS:
**um estudo sobre as ações educativo-culturais extramuros do Museu de Arte
do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (1975 - 1979)**

Porto Alegre

2023

Aline Vargas de Vargas

**ENTRE PÚBLICOS:
um estudo sobre as ações educativo-culturais extramuros do Museu de Arte
do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (1975 - 1979)**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - na linha de pesquisa Museologia, Curadoria e Gestão-, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção de título de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Orientadora: Prof^a Dr^a Vanessa Barrozo Teixeira Aquino

Porto Alegre
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor Carlos André Bulhões

Vice-Reitora Patrícia Pranke

FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

Diretora Ana Maria Moura

Vice-Diretora Vera Regina Schmitz

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

Coordenadora Fernanda Carvalho de Albuquerque

Coordenadora Substituta Ana Carolina Gelmini de Faria

CIP - Catalogação na Publicação

Vargas de Vargas, Aline
ENTRE PÚBLICOS: um estudo sobre as ações
educativo-culturais extramuros do Museu de Arte do Rio
Grande do Sul Ado Malagoli (1975 - 1979) / Aline
Vargas de Vargas. -- 2023.
197 f.
Orientadora: Vanessa Barrozo Teixeira Aquino.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, , Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. História da Educação em Museus. 2. Ação
educativo-cultural. 3. Ações extramuros. 4. Públicos.
5. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. I.
Barrozo Teixeira Aquino, Vanessa, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação - Rua Ramiro Barcelos, 2705, sl.203

Bairro Santana - Porto Alegre - RS

CEP: 90035007

Telefone 51 3308-2163

E-mail: ppgmuspa@ufrgs.br

Aline Vargas de Vargas

ENTRE PÚBLICOS:

A experiência das ações educativas extramuros do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/ MARGS (1975-1979)

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Aprovada em 27 de janeiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino (orientadora) - UFRGS

Profa. Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria (examinadora) - UFRGS

Profa. Dra. Camila Monteiro Schenkel (examinadora) - UFRGS

Profa. Dra. Márcia Regina Bertotto (examinadora) - UFRGS

AGRADECIMENTOS

Não somos ilhas: nada se faz sozinho. Não poderia iniciar esse texto de outra forma, por isso, primeiramente, agradeço aos familiares e amigos por todo suporte, por acreditarem nas minhas escolhas e por tornarem essa jornada mais leve. Dedico esse momento às mulheres da minha família, Antônia Machado Vargas (mãe, avó e, assim como muitas matriarcas, a base da família), à Eunice Machado Vargas, Tânia Machado Vargas e Rosângela Machado Vargas: sem a luta prévia de vocês, eu não estaria aqui, sendo a primeira mulher da família a obter o título de Mestre - sei que sou a primeira de muitas, graças à vocês. Ao meu amado afilhado do coração, Gabriel Vargas Collares, que veio trazer leveza e alegrias para a família. Saiba que tuas fotos diárias foram a calma nos dias mais complicados. Ao Vítor, por ser um dos meus maiores incentivadores, por todo carinho e apoio quando eu mesma duvidava do caminho escolhido.

Nada poderia ter sido possível, da mesma forma, sem o ensino público e de excelência oferecido pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sobretudo na figura da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação que, desde 2014, vem possibilitando minha formação profissional. Aos professores que por toda minha trajetória, desde os anos fundamentais até o ensino superior, contribuíram para a minha formação profissional e pessoal, minha imensa gratidão: o futuro título de Mestre, devo também a vocês. Uma nação mais justa começa com a educação e a valorização de seus profissionais.

Devo meus agradecimentos aos diversos profissionais vinculados às instituições pelas quais passei para que essa pesquisa fosse realizada, ligados ao Museu da Comunicação José Hipólito da Costa, Pinacoteca Aldo Locatelli, Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS e, sobretudo, aos profissionais do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, mais precisamente trabalhadores do Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão, por terem acreditado na proposta e pelo comprometimento e prontidão em contribuir com a pesquisa.

Definitivamente não teria chegado ao final desse trabalho sem o apoio teórico (e psicológico) da minha querida orientadora e amiga Vanessa Aquino, que desde a época de graduação me acompanha: reitero aqui o que sempre te falo, que me sinto privilegiada por poder ter em minha vida uma pessoa amável e empática, uma

profissional ética e comprometida, que acredita no potencial de cada aluno, incentivando a melhor versão de cada um. Tu és inspiração, um exemplo de profissional que sigo. Nossa parceria vai longe!

Definitivamente não menos importante, agradeço imensamente à banca examinadora, composta por três mulheres, professoras e pesquisadoras que contribuíram desde o projeto, a partir de sugestões que enriqueceram a pesquisa: à minhas queridas professoras que me acompanham desde a graduação, Ana Carolina Gelmini de Faria e Márcia Bertotto, e à Camila Schenkel, que mesmo sem me conhecer pessoalmente, aceitou gentilmente o desafio de participar e contribuir para o trabalho - espero que possamos firmar outras parcerias! A colaboração de vocês foi central para que se chegasse a estrutura que aqui apresento. Muito obrigada!

Por fim, meu reconhecimento aos profissionais da cultura e do patrimônio das mais diversas áreas, que em seu exercício diário lutam por uma sociedade com mais acesso, contestando e militando em busca de instituições culturais menos excludentes e mais plurais.

[...] é preciso lembrar que a utopia, longe de ser uma visão fantástica de cérebro doentio, sonho longínquo desligado das realidades mais chãs e das raízes da Vida, é pelo contrário, uma manifestação da racionalidade humana em que o chamado “sonho” é apenas, a fase que precede ao planejamento

Waldisa Rússio Camargo Guarnieri

RESUMO

A presente Dissertação de Mestrado vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMusPa/UFRGS), vinculada à linha de pesquisa Museologia, Curadoria e Gestão, possui como objeto de análise o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), localizado em Porto Alegre (RS), mais especificamente, as ações educativo-culturais denominadas extramuros propostas na gestão de Luiz Inácio Franco Medeiros (1975-1979) em parceria com o então Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura (DAC/SEC). Locais como escolas, indústrias, hospitais, centros de reabilitação e de detenção receberam as atividades que visavam sensibilizar o olhar dos grupos selecionados através da aproximação e do contato com as obras de arte e com os artistas, de forma direta, em seu cenário cotidiano. Para alcançar os objetivos, a pesquisa se caracteriza como exploratória, sendo executada *in loco*, e se baseou na metodologia da análise documental de fontes primárias, orientada por referenciais teóricos do campo (LE GOFF, 1994; GILL, 2005; DE LUCA, 2008; SÁ-SILVA *et al*, 2009; CELLARD, 2012). Logo, a partir do levantamento documental, se compreende que desde seus primórdios o MARGS teve suas ações ligadas à educação, de forma que na gestão de Luiz Medeiros, as estratégias de atrair novos públicos transpuseram o que até então havia sido proposto na instituição: evidencia-se o papel do diretor enquanto sujeito possuidor de um *status* social e político que, de certa forma, facilitou a inserção do projeto nesses diferentes espaços. Da mesma maneira, conclui-se que as ações extramuros partiram de autocrítica dos profissionais: além do próprio Diretor, outro agente importante no contexto foi a jornalista e museóloga Teniza Spinelli, que, a partir da reflexão sobre o papel que possuía e o lugar que ocupava, contribuiu para ampliar a função do museu enquanto ferramenta para a inclusão cultural e social. O enquadramento de sua execução também se desvelou central para esse projeto, pois, valendo de um momento memorável na história da instituição - a chegada ao seu endereço definitivo - os agentes do MARGS vislumbraram a possibilidade de desfrutar da atenção social e da imprensa para desenvolver, junto ao Governo do Estado, uma oferta de expressivo alcance.

PALAVRAS-CHAVE

História da Educação em Museus. Ação educativo-cultural. Ações extramuros. Públicos. Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

ABSTRACT

This Master's Dissertation linked to the Graduate Program in Museology and Heritage at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMusPa/UFRGS), linked to the line of research Museology, Curatorship and Management, has as object of analysis the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), located in Porto Alegre (RS), more specifically, the educational-cultural actions called extramurals proposed in the management of Luiz Inácio Franco Medeiros (1975-1979) in partnership with the then Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura (DAC/SEC). Places such as schools, industries, hospitals, rehabilitation and detention centers received activities that aimed to sensitize the gaze of the selected groups through approximation and contact with works of art and with artists, directly, in their everyday setting. To achieve the objectives, the research is characterized as exploratory, being executed in loco, and was based on the methodology of document analysis of primary sources, guided by theoretical references of the field (LE GOFF, 1994; GILL, 2005; DE LUCA, 2008; SÁ-SILVA et al, 2009; CELLARD, 2012). Therefore, from the documentary survey, it is understood that since its beginnings MARGS had its actions linked to education, so that in Luiz Medeiros' management, the strategies of attracting new audiences transposed what until then had been proposed in the institution: evidences the role of the director as a subject possessing a social and political status that facilitated the insertion of the project in these different places. In the same way, it is concluded that the extramural actions started from the professionals' self-criticism: in addition to the Director himself, another important agent in the context was the journalist and museologist Teniza Spinelli, who, based on reflection on the role she had and the place she occupied, contributed to expanding the role of the museum as a apparatus for cultural and social inclusion. The context of its execution was also central to this project, by taking advantage of a memorable moment in the institution's history - the arrival at its definitive address - the MARGS agents envisioned the possibility of enjoying social and press attention to develop, together with the Government, an offer of expressive reach.

KEY WORDS

History of Education in Museums. Educational-cultural action. Extramural actions. Audiences. Museum of Art of Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Museu de Arte de São Paulo (MASP) na Avenida Paulista (1970).....	35
Figura 2. MAM-SP - Parque Ibirapuera.....	39
Figura 3. Atual sede do MAM-RJ.....	42
Figura 4. Exposição de tanques militares em frente ao MAM-BA (1964).....	43
Figura 5. Registro da exposição <i>Playgrounds</i> , MASP (1969).....	44
Figura 6. Lina e um dos Cavaletes de Cristal durante a construção do MASP.....	45
Figura 7. Exposição <i>Playgrounds</i> (2016)	46
Figura 8. Domingo terra a terra (1971).....	48
Figura 9. Ado Malagoli (s.d).....	51
Figura 10. Registro fotográfico de Malagoli (ao fundo e em pé, da esquerda para a direita) com estudantes do Instituto (s.d).....	52
Figura 11. Registro de visita na “Primeira exposição de arte brasileira contemporânea” (1955).....	55
Figura 12. Ado Malagoli acompanhado do então governador Ildo Meneghetti na inauguração do museu no foyer do Theatro São Pedro (1957).....	55
Figura 13. Registro da “1ª exposição de arte brasileira contemporânea 1955/2021 - Resgate da exposição de estreia do MARGS e formação inicial do Acervo” (2021).....	56
Figura 14. Reportagem Jornal Correio do Povo - MARGS no Foyer do Theatro São Pedro (1957).....	57
Figura 15. Recibo de obras de Pedro Weingärtner para a segunda exposição da história do MARGS e a primeira no Foyer do Theatro São Pedro (1957).....	58
Figura 16. Ficha de Christina Balbão - MARGS.....	61
Figura 17. Alice Soares em seu ateliê [s.d]	62
Figura 18. Pavilhão de Exposições do Governo do Estado do Rio Grande do Sul - Mata-Borrão (1960).....	64
Figura 19. Aspecto da Sala de Exposições do Theatro São Pedro - Exposição Pedro Weingärtner (1957).....	65
Figura 20. Material Gráfico da Exposição Regina Silveira (1961).....	66

Figura 21. Sala expositiva na sede do Edifício Paraguay (1975).....	68
Figura 22. Reportagem do Jornal Correio do Povo (1975).....	73
Figura 23. Delegacia Fiscal entrega prédio ao Governo do Estado do RS. Jornal Correio do Povo (1977).....	75
Figura 24. Reportagem “MARGS tem casa nova”, Jornal do Comércio (1978).....	76
Figura 25. Adaptações arquitetônicas do prédio (1978).....	77
Figura 26. Luiz Medeiros acompanhando a então Primeira-Dama do Estado Ecléa Guazzelli na inauguração da nova sede (1978).....	78
Figura 27. Registro da Mostra do Desenho Industrial Gaúcho (1978).....	79
Figura 28. Registro da sala que recebeu o III Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul (1978).....	79
Figura 29. A Dama de Branco (1906), de Arthur Timótheo da Costa (1882 - 1922).....	80
Figura 30. Sede atual do MARGS na Praça da Alfândega.....	82
Figura 31. Luiz Medeiros em fala pública (Correio do Povo, 1978).....	90
Figura 32. Luiz Medeiros recebeu Senador estadunidense Bobby Kennedy (entre 1965 e 1968).....	92
Figura 33. Luiz Medeiros, Synval Guazzelli (Governador) e demais convidados na inauguração da sede na Praça da Alfândega (1978).....	94
Figura 34. Teniza em entrevista com Alfredo Volpi e Ado Malagoli.....	95
Figura 35. Teniza Spinelli nos bastidores do programa Espaço MARGS, acompanhada, da esquerda para a direita, de: Tatata Pimentel, Jader Siqueira e José Antônio Daudt, presidente da TVE (s.d).....	96
Figura 36. Texto de Medeiros - “Amar é conhecer” (1978).....	100
Figura 37. Exposição de obras do acervo do MARGS na Universidade Federal de Santa Maria (1977).....	108
Figura 38. Registro do Livro de participantes da ação junto à escolas (1977).....	110
Figura 39. Trecho do Boletim Informativo sobre a ação “Museu vai à escola” (1977).....	113
Figura 40. Reportagem do Jornal Zero Hora sobre a atividade do MARGS na antiga FEBEM (agosto de 1977).....	116

Figura 41. Liana La Salvia apresentando seu trabalho aos participantes do “Encontros de Criatividade” na (1977).....	117
Figura 42. Fotografia integrante do TESTARTES VII - Vera Chaves Barcellos (1977).....	118
Figura 43. Documento de apresentação da ação extramuros na então FEBEM (1977).....	119
Figura 44. Reportagem do Jornal Folha da Manhã (1977).....	121
Figura 45. Entrevista de Luiz Medeiros [1977].....	129
Figura 46. Abertura do Boletim Informativo MARGS (1978).....	132
Figura 47. Texto “Elitismo” na abertura do Boletim Informativo do MARGS(1977).....	134
Figura 48. Atividade com tapeçaria ministrada pela artista Jussara Cirne de Souza - Zivi-Hércules (1977).....	140
Figura 49. Registro do refeitório que recebeu a exposição na indústria Aços Finos Piratini (1978).....	141
Figura 50. Registro do livro de visitantes: artistas participantes (1978).....	146
Figura 51. Participantes do “Museu vai à Indústria” (1978).....	149
Figura 52. Museu vai à Indústria - Empresa Embratel (1977).....	150
Figura 53. Reportagem do Jornal Folha da Manhã (1979).....	152
Figura 54. Reportagem Jornal Zero Hora (16 de ago. 1977).....	154
Figura 55. Reportagem Jornal Pioneiro, Caxias do Sul (9 de set. 1978).....	153
Figura 56. Reportagem com texto de abertura da exposição Desenho Industrial Gaúcho (1978).....	157
Figura 57. Medeiros sobre a Escolinha de Arte (1978).....	160

Figura 58. Encontros de Criatividade” (1978).....	162
Figura 59. Reportagem do Jornal Correio do Povo (6 de setembro de 1977).....	163
Figura 60. Desenho de participante da atividade junto ao HPSP (1977).....	164
Figura 61. Registro da exposição dos trabalhos dos participantes do Hospital Psiquiátrico São Pedro (1977).....	165
Figura 62. Reportagem do Jornal Correio do Povo (7 de setembro de 1977).....	166
Figura 63. Registro do Jornal Folha da Manhã (23 de agosto de 1978).....	170
Figura 64. Trabalho realizado por um participante do “Encontros de Criatividade” - Presídio Central de Porto Alegre (1978).....	172
Figura 65. Conjunto de trabalhos realizados por participantes do “Encontros de Criatividade” - Presídio Central de Porto Alegre (1978).....	174
Figura 66. Vagner Dotto junto aos participantes do “Encontros de Criatividade” (1978).....	176

LISTA DE ABREVIATURAS

AAMARGS	Associação de Amigos do MARGS
AAPIPA	Associação de Amigos das Pinacotecas de Porto Alegre
AFCP	Ambassadors Fund for Cultural Preservation
APAP	Associação Profissional de Artistas Plásticos
CAM	Clube dos Artistas Modernos
CEM/RS	Coordenadoria Estadual de Museus do Rio Grande do Sul
CIAA	Escritório do Coordenador para os Assuntos Interamericanos
COFEM	Conselho Federal de Museologia
COREM/RS	Conselho Regional de Museologia do Rio Grande do Sul
CDE	Centro de Desenvolvimento da Expressão
DAC/SEC e Cultura	Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação
DEIP	Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda
EMBRATEL	Empresa Brasileira de Telecomunicações
FEBEM	Fundação Social do Bem-Estar do Menor
FGV	Fundação Getulio Vargas
HPSP	Hospital Psiquiátrico São Pedro
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IA/UFRGS	Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
IEL	Instituto Estadual do Livro
IBA	Instituto de Belas Artes
ILBA	Instituto Livre de Belas Artes
ICOM	Conselho Internacional de Museus
IPASE Estado	Instituto de Previdência e Assistência Social dos Servidores do
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM- SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MEOC - HPSP	Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico

São Pedro

MoMA	Museu de Arte Moderna da Nova York
MUSECOM	Museu da Comunicação Hipólito José da Costa
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
PPGPSI/UFRGS	Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da UFRGS
PSIC	Programa de Inclusão Sociocultural
SEDAC	Secretaria de Estado da Cultura
SEM	Sistema Estadual de Museus
SPAM	Sociedade Pró Arte Moderna
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 MARGS: A PORTA ÁUREA DAS ARTES NO RIO GRANDE DO SUL	30
2.1 Elementos de um mesmo ideal: os museus de arte no Brasil nas décadas de 1940 e 1950.....	31
2.2 MARGS: O projeto de um museu de arte para os gaúchos.....	48
2.3 A Delegacia Fiscal se transforma em museu: a nova sede do MARGS.....	68
3 UM MUSEU ALÉM DE SI: AS AÇÕES EXTRAMUROS DO MARGS	83
3.1 Uma instituição aberta e viva.....	83
3.2 Intelectuais mediadores no Museu de Arte: transitando entre distintos públicos.....	87
3.3 Um museu em diálogo com a sociedade: estratégias educativas para democratizar a arte.....	101
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	177
REFERÊNCIAS	183
ANEXO A - Jornal Correio do Povo (jan. 1978).....	192
ANEXO B - Matéria completa do Jornal Correio do Povo (set. 1978).....	193
ANEXO C - Jornal Folha da Tarde (jan. 1978).....	194
ANEXO D - Reportagem “Gaúchos temem que ação do fogo possa destruir seu patrimônio” (s.d).....	195

1 INTRODUÇÃO

No âmbito da História dos Museus, por muitos séculos, os bens musealizados e o conhecimento produzido a partir deles eram restritos, onde somente transitavam aqueles seletos indivíduos considerados eruditos, pertencentes a uma determinada elite cultural, econômica e intelectual. Todavia, sobretudo em meados do século XX, na medida em que determinados paradigmas passam a ser questionados sob as lentes de uma crescente tomada de consciência social e política, outras perspectivas e olhares acerca do patrimônio cultural musealizado emergem no campo dos museus. Logo, nesse movimento de transformações e reivindicações é que os espaços museais adentram um período de reavaliação quanto ao seu papel e missão social.

Tal processo, que paulatinamente reverberou em um museu mais aberto à diversidade dos indivíduos e aos grupos plurais e heterogêneos, passou por diversos momentos, onde o olhar acerca do público externo direcionou a postura dos profissionais de museus e, conseqüentemente, das próprias instituições: de meros espectadores, estes passaram a se apresentar como figura central para as atividades desenvolvidas pelos museus. Assim, incorporando uma conduta mais democrática frente ao que se tinha, as instituições depararam-se com inúmeras problemáticas que atravessaram modelos tradicionais historicamente sedimentados.

Desse modo, os museus chegam à metade do século XX permeados por questionamentos quanto à sua função na sociedade. Cabe pontuar que o despontar para uma consciência sobre o seu papel institucional emergiu, em um primeiro momento, ao final da Primeira Guerra Mundial, e em 1946, no período pós Segunda Guerra, com a criação do Conselho Internacional de Museus (ICOM). As discussões que vinham sendo firmadas, adentraram forma enérgica os debates e reflexões em um momento de fervorosas demandas sociais ocorridas no final da década de 1960 e início da década de 1970¹.

Museus “ensimesmados”, museus de si mesmos, foram contestados quanto a sua histórica postura hermética que atravessou décadas sem efetivamente

¹ 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 sociedade de forma ampla. Tamanha a insatisfação, muitos grupos pediam o fim dos museus e, no contexto da América, artistas passaram a expor em espaços alternativos - lugares que mais tarde ficaram conhecidos por anti museus (CÂNDIDO, 2007; DUARTE, 2013).

considerar em seus processos e métodos comunicacionais, o entorno social e a potencialidade que os públicos desempenham no transcurso da construção de conhecimento.

Através dessa crise institucional, profissionais voltaram-se a projetar e elaborar ações que pudessem aproximar públicos que por muito tempo foram mantidos afastados dos museus. Ao reconhecer tal necessidade de reestruturação, com vias de propor renovações quanto ao seu significado e conduta, as instituições passaram a ser rejeitadas enquanto meros templos de exaltação, de forma que, apoiadas em um posicionamento autocrítico e mais acessível, se aproximasse e estabelecesse interlocuções com a ideia de um fórum democrático e dialógico, como veremos com as reflexões propostas pelo diretor do *Brooklyn Museum*, Duncan Cameron, no início dos anos 1970.

Diante de tal realidade, profissionais de diferentes áreas contribuíram para romper com a premissa de museus mausoléus, outrora denunciado por Theodor Adorno². A crítica direcionada aos seus gestores foi cada vez mais acentuada quanto ao público que esses espaços culturais não contemplavam. Através das ações referentes à educação e à comunicação museológica que um museu propõe à sociedade, é possível delinear alguns apontamentos sobre o público que este intenta estabelecer diálogo. Logo, é a partir do oferecimento de diferentes meios pelos quais os indivíduos são convidados a participar da vida cultural, que os museus encontram justificativa em sua existência.

Mais do que recintos que salvaguardam o patrimônio, os espaços museais devem buscar adequar-se às demandas de seu contexto, contribuindo para o desenvolvimento pleno daqueles que o cercam, oportunizando a fruição e o acesso às informações e ao conhecimento produzido ao maior número de cidadãos. De início é necessário elucidar que, pela postura institucional do contexto estudado, as ações educativo-culturais e ações de comunicação, quanto à compreensão por parte dos agentes envolvidos, possuíam uma linha tênue, visto que ambas eram elaboradas e executadas pelo Núcleo de Extensão.

² Em 1953, Adorno publica na revista alemã *Die Neue Rundschau* um ensaio intitulado “Museu Valéry Proust” em que analisa escritos de Paul Valéry e Marcel Proust acerca dos museus e a experiência dos visitantes. Para saber mais, acesse: <https://pt.scribd.com/document/131142877/ADORNO-Museu-Valery-Proust>. Acesso em: 17 nov. 2021.

Não havendo setores específicos para cada segmento, ambas eram consideradas estratégias de aproximação com os públicos, de forma que se entende que toda ação de comunicação proposta pelo museu era compreendida como ação educativa. Entende-se, para esta dissertação, que se tratam de faces distintas do fazer museográfico, em que as ações educativo-culturais são independentes e possuem objetivos voltados à formação dos públicos de forma mais aprofundada e ampla. Em suma, compreendo que as ações educativo-culturais também dialogam, ainda que independentemente, com a comunicação museológica, se apresentando como importantes meios de aproximar a sociedade dos museus, mesmo que de maneira distinta. Essas ações educacionais e comunicacionais são instrumentos que impulsionam o desenrolar de sua função social, criando e potencializando laços com os mais diversos grupos.

Considero que tais inquietações são ao mesmo tempo instigadas e supridas por profissionais das mais variadas áreas, dentre elas, a Museologia. Assim, refletir sobre eventos e momentos passados contribui para realizações e ações no tempo presente, dito de outra forma, ao compreender as camadas que compõem as configurações e reconfigurações que envolvem o patrimônio e os museus enquanto dispositivos de mediação e a importância de sua constante autoavaliação, é possível tecer análises críticas acerca de proposições voltadas ao coletivo e como elas são concebidas e desenvolvidas.

A escolha da temática que norteia a presente dissertação deve-se ao interesse e particular percepção de que a comunicação, a produção de conhecimento, o diálogo e a ampliação de acesso devem ser razões centrais das instituições museais. Esse olhar questionador iniciou-se em nível de graduação³ a partir de interrogações que cercam a exposição enquanto dispositivo comunicacional museológico, no que diz respeito à autonomia dos públicos, especializados ou não, no contexto de fruição e experimentação da arte contemporânea, uma pesquisa que lançou tantas outras questões inquietantes sobre o assunto.

Ao passo que esse primeiro estudo procurou abordar questões voltadas à acessibilidade comunicacional através de elementos de apoio, com vistas a oferecer

³ Intitulada “Diálogos com a arte contemporânea: a exposição sob o viés museológico”, foi apresentada em 2019 no curso de Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com orientação da Prof^a Dr^a Vanessa T. Aquino, e recebeu o Prêmio ABECIN de Melhor TCC da Região Sul em 2020. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/212629>. Acesso em: 4 out. 2021.

autonomia ao visitante não familiarizado, sobretudo, em museus de Arte, indagações ainda não abarcadas entusiasmaram a proposta de analisar processos que antecedem a presença do visitante no museu. Assim, buscando ressaltar o papel das instituições quanto à sua atuação voltada a mitigar o distanciamento diante de sujeitos múltiplos, onde essa transcenda a mera condição passiva, partindo para um movimento de encontro com seus públicos, é que a presente dissertação se propõe a problematizar.

Compreendo que a superação de obstáculos simbólicos é fundamental para que alcancemos a realidade em que mais sujeitos apropriem-se dos espaços museais e do patrimônio cultural que nos pertence, proporcionando que nos sintamos convidados a frequentar e a usufruir desse direito conquistado. Mais ainda: observo que as ações educativo-culturais devem objetivar instigar um olhar que contesta, pois trata-se de uma relação que compõe nosso exercício de cidadania. Dito isso, é a partir desse prisma que este estudo indaga a postura propositiva de determinadas ações educativo-culturais realizadas pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, primeiro museu de arte do Estado, na década de 1970.

Com efeito, estudar e analisar os meandros que perpassam a relação entre os museus e seus públicos tornou-se mote da minha postura profissional. De modo particular, acredito que a comunicação é fio condutor das ações museológicas: musealizamos para comunicar, preservamos para comunicar, pesquisamos para comunicar e tal ação deve proporcionar experiências significativas aos públicos, em constante qualificação. O diálogo é firmado entre profissionais e entre estes e os públicos, questão que por si só vem rendendo muitos trabalhos analisados sob diferentes perspectivas e agentes, em contextos multifacetados. Este é um assunto que não se esgota, pois, ao passo que se estuda, cria-se uma rede onde comparações, reflexões, cruzamentos e dados formam uma teia de novas possibilidades e contribuem para tantas discussões possíveis.

É de responsabilidade dos profissionais direcionar suas atividades para além do espaço físico que o museu ocupa, uma vez que para estar a serviço da sociedade⁴, estes devem também ir ao encontro, voltar-se a ela. Logo, se em um

⁴ Aprovada em Praga (República Checa) em 24 de setembro de 2022, a nova definição de museu ampliou o conceito que estava em voga desde 2007, agregando a ele novos termos considerados importantes aos novos desafios da instituição na atualidade. Como resultado de um processo que contou com a colaboração de profissionais de diferentes países, a nova definição eleita foi: "Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os museus, abertos ao

primeiro momento propus, em minha monografia, explorar as exposições museológicas enquanto dispositivos onde é possível identificar o fato museal acontecendo a partir de estudos expográficos e de recepção, é nessa nova ocasião, agora em nível de Mestrado, que considero oportuno alargar e aprofundar recortes que até então não foram possíveis de serem abarcados.

Considerando que antes mesmo de adentrar ao museu os sujeitos devem se sentir instigados e convidados, é que o eixo das ações educativas extramuros, ou seja, aquelas que propõem ir em direção aos distintos públicos em seus contextos, tornou-se tão atrativo em um momento histórico tão conturbado no Brasil. Uma motivação particular e resultante de experiências empíricas acerca da arte também foi decisiva para a presente proposta. Em síntese, uma relação tardia e repleta de afastamentos que somente depois de adulta se desenvolveu, me fez e ainda faz questionar o papel dos museus enquanto aparatos que oportunizam o acesso à arte e ao patrimônio, contribuindo para romper hierarquias historicamente construídas que refletem diretamente na vida de tantas pessoas.

Por conseguinte, a escolha pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, o MARGS, como instituição objeto de estudo se deu inicialmente por fatores pessoais que maturados, se desdobram e somam à compreensão de sua relevância histórica e simbólica, uma vez que trata-se da primeira instituição museológica do estado voltada exclusivamente à arte, com a missão de inserir Porto Alegre e o Rio Grande do Sul no cenário artístico nacional que estava em efervescência na época. É válido pontuar que existem pesquisas que têm na instituição MARGS seu objeto de análise, sobretudo por parte de autores pertencentes ao campo das Artes que analisam seu acervo e educativo. No entanto, a peculiaridade da presente pesquisa situa-se no lugar em que a análise será feita, sob a ótica do campo da Museologia, bem como, observa-se que outra singularidade está no fato de ser propor abarcar períodos e eventos ainda não apresentados e debatidos de uma forma mais profunda em nível acadêmico.

Logo, propõe-se adensar a temática com contribuições a respeito das ações educativo-culturais propostas em âmbito regional, a partir da percepção de lacunas acerca de documentação e publicações com a temática, importante impulsionador

público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Os museus funcionam e comunicam ética, profissionalmente e, com a participação das comunidades, proporcionam experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimento". Para saber mais, acesse: http://www.icom.org.br/?page_id=2173. Acesso em: 15 out. 2022.

da escolha e recorte. No mais, vislumbrando uma perspectiva mais ampla, é possível inserir as ações extramuros na história da educação em museus de arte no contexto regional, diálogo que possui potência de ser firmado e ampliado em estudos futuros. A pesquisa tem potencial para agregar informações à história do MARGS nas discussões acerca dos museus nacionais voltados à arte, criados para inserir o país na rede de museus de arte que abraçaram o moderno por volta da década de 1950.

Sendo assim, o recorte temporal direciona-se ao período de 1975 a 1979, que compreendeu o momento de mudanças institucionais significativas tanto no aspecto físico quanto referente à sua postura frente à sociedade. Tal recorte foi resultado de pesquisas bibliográficas feitas em um primeiro momento, motivadas pelo intuito de arrolar momentos, acontecimentos e figuras significativas na história institucional do Museu. É sob o aspecto educacional e comunicacional, particularmente consideradas indissociáveis, que se pretende analisar as ações extramuros, elaboradas e colocadas em prática por seus profissionais. A presente dissertação, assim, é composta por quatro capítulos que buscaram responder a **questão central da pesquisa**: Como as ações oferecidas extramuros fomentaram e contribuíram para a ampliação da função social do MARGS na década de 1970?

Conceitos de Educação para o patrimônio, Intelectual Mediador, *Habitus*, Capital Cultural, Redes de Sociabilidade, não-público, Zonas de Contato, Democratização da cultura e Democracia cultural, entre outros, permearam toda a análise, respaldando problematizações e aproximações acerca do objeto de estudo.

Com base no delineamento do que a pesquisa se propôs, o **objetivo geral** delimitado buscou contextualizar e analisar de forma crítico-reflexiva a série de atividades extramuros executadas pelo MARGS ao final da década de 1970, no que tange a ampliação do acesso à arte e ao museu por públicos muitas vezes negligenciados pelas instituições culturais da época. Como **objetivos específicos**, propõe traçar paralelos teóricos e empíricos com o que estava sendo debatido no âmbito dos museus de Arte e da Museologia no contexto da época; identificar e problematizar os agentes impulsionadores do projeto e suas conexões e analisar as ações educativas extramuros como estratégias para ampliar o diálogo do museu com setores considerados, muitas vezes, como não-públicos, dado o afastamento. As informações e dados levantados estruturaram os capítulos com objetivo de

trabalhar ao máximo a história da instituição, considerando-a como o verdadeiro fio-condutor do estudo: neste primeiro momento introdutório, buscou tecer alguns apontamentos, motivações e justificativas iniciais, bem como o contexto do qual se partiu e demais direcionamentos propostos, além da apresentação da questão norteadora e dos objetivos geral e específicos.

O capítulo **2 MARGS: a porta áurea das Artes no Rio Grande do Sul**, que teve seu título inspirado em um dos textos da Jornalista e Museóloga Teniza Spinelli, que trabalhou na instituição no período estudado, propõe revisitar as histórias dos museus de arte brasileiros que foram criados no final da década de 1940 e no decorrer da década de 1950, resultando na criação de instituições de relevante importância, como o MASP, MAM-SP, MAM-RJ e MAM-BA. Se propôs neste capítulo, a apresentação do MARGS como instituição cultural criada no contexto do Rio Grande do Sul, cujas bases seguiram premissas próximas a estes outros museus no que se refere a sua missão e agentes que promoveram sua criação, bem como, teve como objetivo analisar possíveis aproximações entre tais instituições, inclusive no que tange a promoção de ações educativo-culturais da época. Aborda a trajetória do MARGS, desde sua proposta e criação pelo artista, professor e seu primeiro Diretor Ado Malagoli (1906 - 1994) e sua relação com o atual Instituto de Artes da UFRGS até a chegada na sede da Praça da Alfândega e questões que atravessam o período norteiam as discussões do capítulo.

O capítulo **3 Um museu além de si: As ações extramuros do MARGS**, compromete-se com a análise das ações educativo-culturais propostas em distintos locais e instituições da cidade e Região Metropolitana na década de 1970, na gestão do Diretor Luíz Inácio Medeiros (1943-2021), que contou com a participação ativa de artistas, como Maria Tomaselli Cirne de Lima, Circe Saldanha, Vagner Dotto, Danúbio Gonçalves, entre outros nomes que tinham como base do seu trabalho diferentes suportes e técnicas. É feita a análise das ações, bem como a problematização do projeto extramuros a partir do entrecruzamento de conceitos que emergem da investigação, tais como intelectual mediador, democracia e democratização cultural e *habitus*. Além da análise da ação, se propõe apresentar exemplos atuais de atividades educativo-culturais que exploram a atuação social dos museus junto às comunidades, sob a ótica da responsabilidade social frente às demandas e questões do tempo presente.

O capítulo 4 **Considerações finais** propõe refletir sobre o percurso da pesquisa, fomentando a partir de um olhar crítico as possíveis respostas encontradas para a questão norte da pesquisa, apontando lacunas e direcionamentos futuros sobre a temática aqui introduzida.

A presente investigação se caracteriza como exploratória, por propor um delineamento aprofundado acerca do recorte sugerido, trata-se de um estudo de caso, que visa fomentar discussões amplas sobre o tema. Frente à percepção da lacuna de estudos voltados às ações proposta pelo MARGS entre os anos de 1975 e 1979, se pretende uma aproximação com tal temática e recorte que ainda não foi explorado de forma abrangente por outros pesquisadores. Recorre-se assim, à pesquisa documental e pesquisa bibliográfica de natureza básica que emergem como cerne das fontes utilizadas.

É significativo pontuar acerca da definição dos locais que poderiam ser potencial matriz de fontes de informação para além do próprio museu, portanto, partiu-se do pressuposto assinalado pelo referencial teórico quanto à importância de formar um *corpus* documental múltiplo e de diferentes proveniências sobre o objeto de estudo. Assim, amplia-se o leque de possibilidades de problematização e entrecruzamento dos documentos, visando explorar divergências e convergências entre distintas fontes, resultando em novas perspectivas.

Sob esse aspecto, a partir da definição da temática, foi iniciado o processo de pesquisa com intuito de fazer um arrolamento sobre possíveis documentos, bem como, instituições que possuíssem materiais que pudessem contribuir com a investigação. Em um momento inicial foi firmado contato com Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão, setor do MARGS, apenas por *e-mail*, devido ao fato da instituição estar fechada em função da pandemia e também estar passando por um processo de restauração do prédio⁵. Nesses primeiros contatos foram solicitados materiais como memorandos, reportagens, diários de campo ou

⁵ Como forma de retardar a disseminação do Covid-19, a Prefeitura de Porto Alegre, através do Decreto nº 20.505, de 17 de março de 2020, decretou estado de calamidade. Sendo assim, estabelecimentos como museus iniciaram o processo de fechamento, como forma de frear a disseminação do vírus. A medida urgente e necessária, fez com que meu cronograma e método de trabalho tivesse que ser adaptado, uma vez que visitas presenciais estavam fora de cogitação e, assim, iniciou-se o processo de contato através de e-mail, o que tornou o processo um pouco mais lento. Somado a este fator, o MARGS, se encontra em reformas estruturais desde dezembro de 2020 afetando diversos setores além da restauração arquitetônica. O Núcleo de Acervos e Pesquisa foi um dos setores da instituição que recebeu reforma, fato que também influenciou o início da pesquisa in loco em seus arquivos.

projetos redigidos que aludissem direta ou indiretamente aos projetos do recorte proposto.

Cabe ressaltar que é notável a importância dos documentos históricos na realização de pesquisas científicas no âmbito das Ciências Humanas e Sociais. Logo, as fontes documentais serviram de alicerce durante toda a pesquisa, como registros de informações que contribuíram para a construção destas memórias institucionais. Todavia, é fundamental que o pesquisador mantenha o olhar vigilante sobre a documentação selecionada para integrar seu *corpus* documental, afinal, os documentos não são neutros e tampouco carregam verdades absolutas: precisam ser constantemente interrogados uma vez que podem também ser considerados como fontes de poder de alguns grupos. Logo, considerar o aspecto social e político de cada um desses documentos oficiais salvaguardados pela instituição, permite analisá-los sob distintas perspectivas quanto ao seu intuito e formas de se comunicar.

No MARGS, foram encontrados documentos distintos, como catálogos institucionais, materiais fotográficos, conjunto de recortes da imprensa (*clippings*) provenientes de diversos veículos, convites, livros de assinaturas de visitantes, além dos Boletins Informativos, importante fonte para essa análise. Ressalto que o acesso ao conjunto de documentos só veio a ocorrer em outubro de 2021, momento em que o Centro de Documentação passou a receber novamente pesquisadores externos, considerando os protocolos sanitários oficiais exigidos em razão da pandemia de COVID-19. À vista de tais ponderações, ainda no primeiro momento, o setor disponibilizou via *e-mail* tabelas com registros de programas diversos, entre os anos de 1977 e 1978, onde contavam ações a serem pesquisadas, como atividade ligada ao Hospital Psiquiátrico São Pedro (1977), ação cultural junto a FEBEM (1977), “Museu vai à Indústria” (1978), todos estes parte das ações ofertadas extramuros.

Isto posto, a partir das informações levantadas por *e-mail*, resultantes desse contato inicial com o MARGS, os esforços foram orientados à consulta ao acervo jornalístico do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa (MuseCom)⁶ e da

⁶ Criado através do Decreto Nº 24366, de dezembro de 1975, o MuseCom é uma instituição pública do Estado que possui como missão a “conservação, a pesquisa e a divulgação da história da Comunicação Social no Rio Grande do Sul” (MUSECOM, 2022). Seu acervo é composto por objetos provenientes de diferentes áreas da Comunicação, como Televisão, Imprensa, Rádio e Fonografia, além de Cinema, Fotografia e Publicidade e Propaganda. Para saber mais, acesse: <https://www.musecom.com.br/>.

Hemeroteca da Biblioteca Nacional⁷, sendo essas as primeiras fontes a serem pesquisadas por mim. Além de diversificar as fontes utilizadas, foi criado um banco de dados sobre o assunto como forma de melhor embasar a pesquisa, uma vez que fontes provenientes da imprensa evidenciam a publicidade que a instituição fazia de suas atividades e possibilitam compreender e problematizar o contexto histórico da época. Outra instituição que apresentou documentos relevantes foi a Delfos - Espaço de Documentação e Memória Cultural⁸, através da disponibilização de edições da Revista do Globo, em que é possível encontrar matérias sobre a primeira exposição da instituição e outras reportagens até o ano de 1967, no qual finalizou seus trabalhos. Cabe salientar que a Revista apresentou expressivas fotografias até então não encontradas em outros documentos jornalísticos, devido às peculiaridades desse recurso.

Ainda no período que antecedeu a qualificação do então projeto de pesquisa, duas exposições despontaram como relevantes fontes de análise. A primeira delas, voltada à figura de Luiz Medeiros, proposta pela Pinacoteca Aldo Locatelli⁹, intitulada “A Arte por ser eu?” foi em 25 de junho e ficou em cartaz até 20 de agosto de 2021 e apresentou o lado colecionador do gestor. Gravuras, desenhos, esculturas, pinturas e tapeçarias doadas por Medeiros ao acervo da instituição exploraram seus interesses artísticos, evidenciando seu olhar atento para distintos estilos artísticos. Corroborando para a biografia do ex-diretor do MARGS, também em forma de homenagem póstuma, o texto curatorial, documentos pessoais cedidos temporariamente pela família e a presença do elemento expográfico linha do tempo contendo importantes eventos e datas da vida de Medeiros, fizeram com que a exposição se somasse como importante documento referencial a ser analisado.

No decorrer da pesquisa, foi iniciado na instituição o Projeto de Digitalização do Acervo Documental, financiado pelo Fundo de Embaixadores para Preservação

⁷ Trata-se de um repositório de periódicos nacionais como jornais, revistas e outras publicações que podem ser acessados online a partir de uma busca personalizada através de filtros. Para saber mais, acesse: <https://antigo.bn.gov.br/explore/acervos/hemeroteca-digital>.

⁸ Criado em 2008 pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), o repositório contém documentos das áreas da história, jornalismo, arquitetura, cinema, letras e artes. Tais documentos abarcam manuscritos, livros, cartas, fotografias, jornais antigos entre outros originais. Para saber mais, acesse: <https://www.pucrs.br/delfos>.

⁹ A Pinacoteca Aldo Locatelli, inicialmente chamada de Pinacoteca Municipal, possui tal denominação desde 1974 e conta, atualmente, com acervo com mais de mil trabalhos artísticos. A gênese de seu acervo é ligada ao século XVIII e XIX, quando obras de arte, sobretudo quadros, eram encomendadas para adornar o espaço. Localiza-se no Paço Municipal, sede da Prefeitura de Porto Alegre, no centro da cidade. Para mais informações, acesse: <https://www.pinacotecaspoa.com/aldo-locatelli>. Acesso em: 28 nov. 2022.

Cultural, o *Ambassadors Fund for Cultural Preservation (AFCP)*, mediado pelo Consulado dos EUA em Porto Alegre e pela Associação de Amigos do MARGS (AAMARGS). Disponibilizado aos usuários através da plataforma *online* Tainacan, o *site* foi alimentado paulatinamente com dossiês de artistas, catálogos, materiais gráficos entre outros documentos produzidos ao longo de sua história, oferecendo mais um meio de pesquisa dos documentos que em um primeiro momento, foram analisados *in loco*. Através desse projeto, emerge a discussão sobre a importância do acesso *online* às coleções das instituições, dado que durante o fechamento destas durante o auge da pandemia, muitos pesquisadores tiveram suas pesquisas atrasadas ou inviabilizadas por não ter acesso aos materiais de análise.

Logo, a publicização além de tornar público o acervo documental, se apresenta como relevante mecanismo de preservação deste. Para esta pesquisa, em específico, foi uma possibilidade de ter acesso às imagens em alta qualidade de forma remota, contribuindo para sanar eventuais dúvidas acerca da documentação, sobretudo, dos Boletins Informativos.

Em suma, cabe reiterar a importância de que as instituições mantenham preservada sua memória institucional através da devida catalogação da documentação produzida interna e externamente. A rotina institucional é repleta de registros necessários para que o trabalho seja funcional, e estes servem como testemunhos não somente da presença do museu na sociedade, mas também, a partir de sua análise, podemos observar as mudanças sociais em determinados momentos de sua trajetória, seu significado para a comunidade da qual faz parte. Os documentos, assim, configuram a rede de informações que, a partir do olhar de cada pesquisador, levará a entendimentos que podem contribuir para a análise de sua história em uma perspectiva macro.

Também considero importante tratar sobre a centralidade das trocas e diálogos firmados por meio do Grupo de Pesquisa da Associação de Amigos do MARGS na rede social *Facebook*. para definição do tema. Em tempos de pandemia e isolamento social, fotografias e comentários das pessoas envolvidas direta ou indiretamente no processo do projeto entusiasmaram fortemente a escolha do tema, unindo aspirações à possibilidades viáveis de pesquisa. O grupo criado e administrado pelo professor e historiador de arte, Círio Simon que, com mais de mil e trezentos membros, possui interações frequentes e ativas de estudantes,

professores, funcionários e ex-funcionários, bem como, de pessoas interessadas na história da instituição¹⁰.

Logo, o intuito de traçar uma linha do tempo das ações que levaram ao descobrimento das fontes, bem como evidenciar quais foram os documentos pesquisados, a apresentação feita acima tem por objetivo colaborar com outros pesquisadores, de forma que a investigação aqui proposta contribua com a divulgação dos documentos referentes à temática, somando-se com outros referenciais que tenham potencialidade de se desdobrar em tantas outras pesquisas acerca da história do MARGS. Compreende-se, entretanto, que as fontes encontradas e analisadas refletiram no direcionamento da presente dissertação, não pretendendo esgotar o assunto: fatores como tempo disponível e mesmo um acesso mais profundo no que se refere aos documentos, certamente resultam em outros direcionamentos, como ocorre em todas as pesquisas científicas. Tendo isso em mente, considero esse trabalho como resultante de um recorte que buscou cumprir com objetivos próprios, com possibilidade de se desdobrar em novas investigações futuras ampliando e mesmo reexaminando a temática.

Por fim, não seria possível introduzir a temática e o recorte proposto sem mencionar desde já a importância do investimento em museus e outras instituições culturais de caráter público, seja a partir da formação continuada de seus profissionais, seja quanto ao apoio material. Trata-se de uma questão basilar, com vistas a favorecer que as instituições exerçam sua função social com qualidade, usufruindo da possibilidade de experimentar meios inovadores no seu processo de comunicação e aproximação com diferentes públicos, de forma crítica, os inserindo nesses ambientes que podem ser facilmente excludentes.

Considero que os museus, podem e devem contribuir de forma sólida com a prosperidade da sociedade, com ações atreladas à igualdade e dignidade humana, vislumbrando equiparar o acesso ao patrimônio, ao conhecimento que produz, ao lazer e à cultura. Podem atuar enquanto agentes de mudanças sociais na vida individual e na coletividade - e aqui cabe reiterar a centralidade de profissionais empenhados e capacitados, além de investimentos direcionados, de forma prioritária, a ações educativo-culturais que se aproximem dos mais diversos grupos,

¹⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/1775646242653572/posts/2829726413912211>.

se apropriando de sua missão social assim quanto se orgulha de sua missão cultural, pois estas possuem potencial de se entrelaçar.

2 MARGS: A PORTA ÁUREA DAS ARTES NO RIO GRANDE DO SUL¹¹

Desde a metade do século XX, entende-se que as instituições museológicas devem responder às demandas e mudanças da sociedade, comprometendo-se com seu caráter de agente comunicador, conscientizando-se enquanto importante divulgador de conhecimento e produção científica, cultural, histórica e artística. Logo, deve propor maneiras efetivas de diálogo, ou seja, atuar para além da proposição meramente informativa e que não considera as diferenças entre seus públicos: os museus, como aponta Ana Remelgado (2014), devem se valer de estratégias vislumbrando dialogar com diferentes pessoas, empregando instrumentos e métodos que respondam às suas expectativas e necessidades, com vistas a uma experiência museológica de qualidade.

Até aquele momento, segundo Desvallées e Mairesse (2013) a centralidade das práticas museográficas¹² era ocupada pela preservação, onde a publicização ocorria sem que necessariamente a intenção de comunicar fosse formulada de maneira refinada, ou seja, sem um propósito efetivo de comunicar uma mensagem ou significado ao público. Diante de um conceito de museu cada vez mais interdisciplinar, dinâmico e voltado à democracia cultural, ao tratamento da herança patrimonial historicamente voltado à guarda e estudo de coleções, foram somadas novas incumbências em seu aspecto comunicacional. Segundo Bruno (1996), sem renunciar a importância da pesquisa e fomento de conhecimento, os museus gradativamente reconheceram seu papel enquanto meios de comunicação.

Tal ruptura com a mentalidade de espaços herméticos, segundo a autora, voltados às seletas parcelas da sociedade, fez com que houvesse embate entre novas perspectivas e tradições canonizadas, refletindo em novas metodologias para as antigas funções museológicas. As instituições, dessa forma, passaram a considerar e elaborar ações adequadas a fim de firmar diálogo com indivíduos provenientes de distintas realidades, postura que teve grande reflexo na estrutura de

¹¹ Título inspirado nas contribuições de Teniza Spinelli, que considera a criação do MARGS a entrada do Rio Grande do Sul no panorama nacional de artes.

¹² Museografia é um conceito comumente utilizado por países francófonos, ao passo que *museum practice* é seu correlativo em países anglo-americanos. Define a prática ou esfera aplicada da Museologia, ou seja, engloba técnicas voltadas às demandas dos processos museais, tais como em esferas relativas à administração, acessibilidade, documentação, conservação e restauração, englobando aspectos também de segurança e comunicação, tanto através da exposição quanto de ações de cunho educativo (CURY, 2005; DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013).

cada museu. Esse novo contorno fez com que as instituições repensassem seu aspecto preservacionista, científico e educativo, com vista a desempenhar uma função social singular (BRUNO, 1996).

As instituições brasileiras, assim como outras no mundo, estão ligadas a projetos nacionais de cunho cívico e civilizatório, que em um primeiro momento se desdobraram em museus de história natural. Quanto aos museus de arte, no século passado, mais especificamente ao final da década de 1940 e no decorrer da década seguinte, instituições de renome e centrais para a inserção do país no circuito artístico mundial foram criadas, como, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) e Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). E é nesta circunstância de projetos de museus de arte, que o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) é criado, tendo como objetivo contribuir com a produção e disseminação da arte local e nacional, vislumbrando inserir a cidade de Porto Alegre no eixo dos museus de grande relevância nacional.

São aspectos comuns a essas instituições o fato de serem idealizadas por profissionais reconhecidos no campo artístico e museológico, envolvendo atores já consagrados não somente no sistema das Artes como também político e empresarial. Logo, é relevante lançar olhares sobre como seus pilares refletem sua inserção e diálogo com a sociedade.

2.1 Elementos de um mesmo ideal: os museus de arte no Brasil nas décadas de 1940 e 1950

Ecoando de uma certa urgência da criação de instituições de arte que possibilitassem a inserção do Brasil de forma efetiva no mapa da arte mundial, e visto que a existência de museus desta tipologia foi considerada relevante para compor a construção intelectual de diferentes grupos, tais como estudantes, colecionadores e intelectuais, além de contribuir para a formação do gosto do cidadão, é possível notar a criação dos primeiros museus de arte do país¹³. Tendo como fonte de criação o ideal de progresso intelectual e cultural, dialogando com

¹³ Cabe ressaltar que a Pinacoteca de São Paulo é a instituição de arte mais antiga do Estado, sendo fundada em 1905 e está ligada ao antigo Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo. Cito também o Museu Nacional de Belas Artes, criado em 1937 e com inauguração em 1938, que tem sua história ligada ao ano de 1908 com a chegada da família real portuguesa, onde obras de arte trazidas da Europa foram as primeiras de seu acervo.

uma proposta civilizatória, foram idealizadas ao final da década de 1940, conhecida como “era dos museus” no Brasil, museus de arte em pontos estratégicos do território nacional (ALAMBERT, 2004). Corroborando com tal contexto, a Historiadora e Museóloga Maria Lourenço (1999), pontua que os museus de arte moderna concebidos na última metade da década de 1940 embasaram-se em convicções políticas e econômicas ligadas à urbanização das cidades, bem como, ao desenvolvimento e industrialização.

Cabe ressaltar conforme pontua Williams (2001), que as instituições de arte aqui tratadas nasceram em uma conjuntura menos nacionalista, se comparadas com aquelas que perduraram até a Ditadura Vargas¹⁴. No mesmo sentido, ainda que segmentadas, viriam a propor novas formas de visitaçaõ, bem como outras possibilidades de patronato cultural. Nesse escopo, segundo o autor, o Brasil despontou como o primeiro país latino a criar museus de arte e uma Bienal¹⁵, com relevantes coleções de obras nacionais e internacionais, com trabalhos clássicos e também contemporâneos.

Miryan Sepúlveda dos Santos (2004), acrescenta que no período pós-guerra, os investimentos privados nas instituições culturais advinham de influentes empresários estrangeiros e de nomes vinculados à imprensa, como o caso do proprietário do Diários Associados - Assis Chateaubriand.

Nessa perspectiva, como resultado do interesse do empresário, mecenas e político Francisco de Assis Chateaubriand¹⁶ (1892 -1968), junto ao italiano Pietro Maria Bardi (1900 - 1999) - colecionador e crítico de arte - a inserção das vanguardas mundiais no país emergiram através da criação do MASP, em 1947¹⁷ (figura 1). Apesar da certeza da necessidade de uma instituição voltada à arte de significativa envergadura ser criada no país, Chateaubriand demorou a escolher qual

¹⁴ Através do golpe de Estado em 1930, Getúlio Vargas permaneceu no poder por 15 anos ininterruptos, até 1945, período que ficou conhecido por Getulismo.

¹⁵ Fundada em 1962 pelo empresário e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador do MAM-SP. Para saber mais, acesse: <http://www.bienal.org.br/fundacao>.

¹⁶ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello, paraibano nascido em 1892 e conhecido como “magnata das comunicações” (CÁRDENAS, 2016, p. 35), era dono e estava à frente do Diários Associados, uma cadeia de rádio, jornal e televisão. Considerado um dos homens públicos mais influentes das décadas de 1930 e 1940, também foi advogado, jornalista e político, sendo que seu intuito de fomentar a aproximação e comunicação entre pessoas de diferentes lugares do país transcendia sua atuação como comunicador: fez com que também fosse incentivador e mecenas de aeroclubes, tendo sido fundador de alguns (CÁRDENAS, 2016).

¹⁷ Site oficial da instituição: <https://masp.org.br/sobre>.

cidade sediaria sua criação. A respeito desse momento, Pietro Maria Bardi relembra que

O promotor (Assis Chateaubriand) continuava com uma dúvida: onde sediar o museu? As opções eram duas: ou Rio de Janeiro ou São Paulo. A indecisão permaneceu até confessar sua preferência pela terra que produzia a riqueza de então, o café. Acabamos paulistas (BARDI *apud* CARDENAS, 2016, p.19).

Assim, o reflexo econômico do “boom cafeeiro foi o que ditou as regras para o processo de modernização [...] uma vez que o livro proveniente do comércio do café passou a ser aplicado na indústria e no aparelhamento urbano da cidade” (PEREIRA, 2014, p. 44). Partindo da decisão que colocaria São Paulo como seu berço, o museu em um primeiro momento foi sediado, não surpreendentemente, no segundo andar do prédio do Diários Associados, passando por ampliações e diferentes sedes até encontrar na arquitetura de Lina Bo Bardi¹⁸, em 1969¹⁹, oficialmente, sua morada definitiva e que conhecemos hoje.

¹⁸ Italiana nascida em 1914, Achilina di Enrico Bo, que viria a ser uma das arquitetas mais conhecidas nacionalmente, entendia a arquitetura como um fenômeno visual, postura também instigada por sua formação no Liceu Artístico, antes de se formar na Faculdade de Arquitetura de Roma, no ano de 1939. Após o bombardeio que destruiu seu escritório em Roma em 1943, devido a Segunda Guerra Mundial, viaja pela Itália registrando a destruição do país e, posteriormente, conhece o crítico de arte e jornalista Pietro Maria Bardi, com quem se casou em 1946. Nesse momento, aos 31 anos, Lina chega ao Rio de Janeiro impulsionada não só pela Guerra mas também pelo contexto arquitetônico inovador que desponta no país e, aos poucos, a partir do contato com a cultura popular, torna-se uma importante agente da vida intelectual e cultural do país. Desde o início da instituição, Lina esteve atrelada ao MASP: em um primeiro momento assinou o projeto do prédio do museu na sede do Diários Associados e, anos mais tarde, criou na avenida Paulista, um de seus mais conhecidos trabalhos (LIMA, 2009).

¹⁹ Um ano antes a instituição foi inaugurada para um grupo seletivo de convidados, em 07 de novembro de 1968. Entre eles, estava a rainha da Inglaterra, Elizabeth II (PEDROSA, 2016)

Figura 1 - Museu de Arte de São Paulo (MASP) na Avenida Paulista (1970)



Fonte: Yane Yamazali. Disponível em:

m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,masp-completa-70-anos,12948,0.htm

Posteriormente, a instituição, que acrescentaria em seu título o nome de seu idealizador e mecenas - passando a denominar-se Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - apresenta-se à sociedade com o conceito proposto por Pietro Bardi de:

[...] um museu formador, denominando-o simplesmente de Museu de Arte; um museu-escolar por excelência, com objetivo de expandir o campo das artes a uma ampla compreensão e interação de saberes, oferecendo seu espaço público como uma “praça” aberta à formação de uma nova consciência cidadã (LATORRACA, 2015, p. 58).

As motivações, premissas norteadoras e planos de ação do museu recém criado foram apresentadas na Revista *Habitat*²⁰ e cabe analisar, nesse sentido, o texto de 1951, intitulado “O museu fora dos limites”, no qual afirmava que

É preciso conceber novos museus, fora dos limites estreitos e das prescrições da museologia tradicional: organismos em atividade, não com o fim estreito de informar, mas de instruir; não uma coleção passiva de coisas, mas uma exposição contínua e uma interpretação de civilização (BARDI, 1951 apud MAGALHÃES, 2017, p.13).

²⁰ De 1950 a 1965, a publicação criada pelo casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi tratava de assuntos referentes à arquitetura e à arte, servindo também de meio pelo qual comunicava-se os objetivos, ideias e ações propostas por eles enquanto profissionais atrelados ao MASP.

Percebe-se que a postura de Pietro Bardi e Lina Bo Bardi alinhava-se com o que estava em discussão àquela época a respeito do papel dos museus e da Museologia, de forma que os processos comunicacionais e educativos se afastam do que era comum até então, isto é, estritamente vinculados aos preceitos do século XIX. Segundo Faria (2017), essas instituições que despontavam ao final da primeira metade do século XX eram impulsionadas pelo ideal de que a educação visual, isto é, o fomento ao conhecimento através dos objetos, emergia como uma forma de aproximar novos públicos, que não eram considerados nem estudiosos ou pesquisadores, sendo esses estudantes e curiosos.

Logo, compreendia-se que o aspecto social dos museus seria mais visivelmente notado se a atuação de seus profissionais se voltassem a esses segmentos sociais, dado que a intenção de delinear uma nação enquanto unidade, atribuía ao país a necessidade de ser propulsor da educação do povo, abarcando, por consequência, o setor cultural (FARIA, 2017). Em outras palavras, os museus, na figura de seus profissionais, trabalhariam de forma afinada com ideais da nação com vistas a construir um cidadão apreciador da cultura. E a arte não se exclui dessa equação, uma vez que, nessa perspectiva, através de sua apreciação e aprendizado, o sujeito torna-se cidadão, guiando o país não só à ideia de uma nação homogênea como também a um ideal de país civilizado como as grandes potências europeias e americanas.

O museu enquanto meio renovador artístico e cultural de uma comunidade busca atrair e, sem esquecer seu aspecto educativo, formar públicos enquanto agentes apreciadores da arte, fator que é perceptível nos projetos do MASP e do MARGS. Ambos, desde sua matriz, propõem que é através da educação que suas respectivas missões serão atingidas: seja através das exposições, de cursos e outras formas de difusão cultural, a formação de artistas e de público é feita sob preceitos com relevante grau educativo. Logo, percebe-se que a partir das estratégias previamente delineadas, as instituições definem seus públicos-alvo e os meios pelos quais este será envolvido.

A educação para o patrimônio é perceptível no trabalho de elaboração e atuação dessas instituições, servindo como base ou mesmo tática prática para alcançar esses públicos, ainda que partindo de posturas distintas. No MASP, inclusive, o próprio prédio contribuiu para essa missão: a arquitetura projetada e

desenvolvida por Lina, insere o museu e sua conexão com o público em outro estágio de relações. Julga-se interessante tensionar sobre os diferentes agentes por trás de sua criação e como estes, a partir de sua formação e visões, entendiam a função do museu diante da sociedade. Uma arquiteta e outro jornalista - ambos com conhecimento sobre arte -, o casal Bardi entendia que as relações são, também, mediadas e reverberam do meio físico em que ocorrem, já Malagoli, artista e professor, a partir de sua experiência no circuito artístico nacional, pode-se imaginar, compreendia o alcance da recepção da arte diante do grande público. Em ambos os casos se nota a centralidade de uma abordagem que entende o museu como dispositivo que deve se comprometer e, acima de tudo, contribuir sendo uma fonte segura para a educação do povo.

Ao direcionar os processos museológicos em diálogo com o conceito de educação patrimonial, que possui caráter teórico-metodológico, podemos compreender que os bens emergem como eixos centrais do processo. Introduzido nas discussões patrimoniais brasileiras por Maria de Lourdes Parreira Horta, Evelina Grunberg e Adriane Queiroz Monteiro, na publicação Guia Básico para Educação Patrimonial (1999), as autoras tecem considerações mais aprofundadas sobre o conceito:

A partir da experiência e do **contato direto** com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de **conhecimento, apropriação e valorização** de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num **processo** contínuo de **criação cultural** (HORTA *et al*, 1999, p.5, grifos da autora).

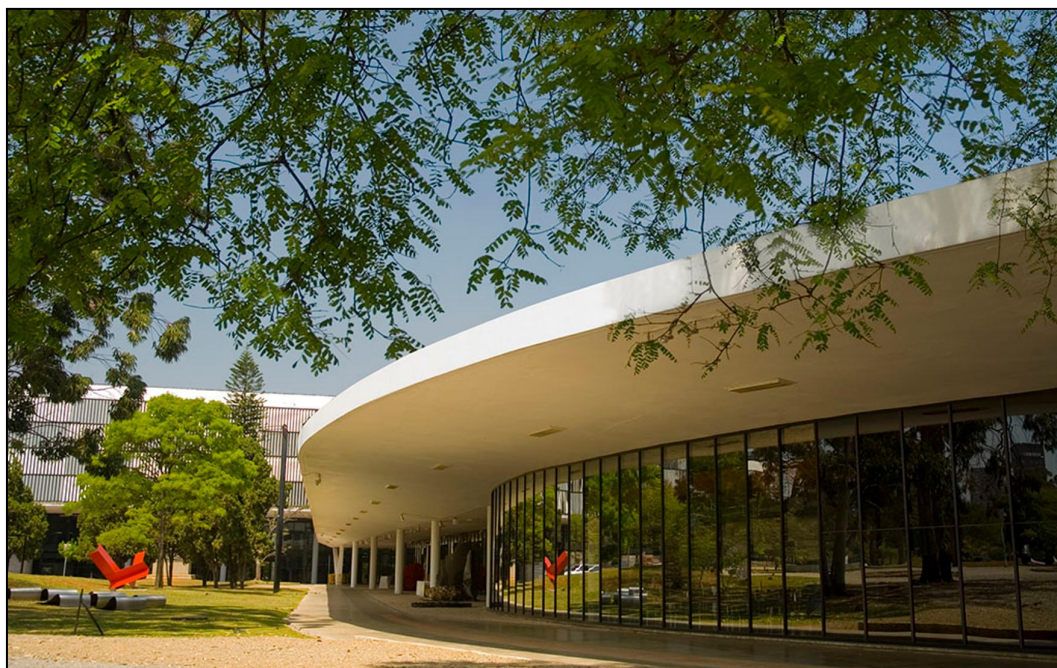
O que se entende é que nesse momento as instituições ainda eram concebidas e percebidas como espaço primário do saber, o que se modifica entretanto, em níveis diferentes, era o fato de que naquele período vislumbravam abarcar o *povo*, onde este deveria ser ensinado, alfabetizado, com vistas a compreender a arte. Ainda que hoje essa postura seja passível de críticas, tal roupagem que despontava era guiada pelo espectro da busca por democratização cultural, ou seja, era concebido que a visita serviria para o indivíduo adquirir conhecimentos, posicionamento que adentrou os museus de arte criados na época.

Assim como viria acontecer em Porto Alegre, o MASP encontrou uma cidade

que se expandia e modernizava em um momento em que discussões acerca do papel dos museus na sociedade ganhou maior relevância e força, devido a criação do Conselho Internacional de Museus, o ICOM²¹, no ano de 1946, centralizando em nível internacional discussões, estratégias e novas posturas museológicas. Nesse movimento, no ano seguinte à criação do MASP juntou-se ao circuito paulista, em 1948, o Museu de Arte Moderna, o MAM-SP (figura 2), resultado das reflexões e reverberações de mentalidade que estavam em voga na época.

²¹Previamente ao ICOM, o Escritório Internacional de Museus - *Office International des Musées* - (OIM) foi criado em 1926 pela Sociedade Internacional das Nações com objetivo de firmar relações com instituições em nível global, por meio de debates sobre assuntos concernentes ao campo museológico, através de conferências e publicações. O OIM teve suas atividades encerradas em 1939, em decorrência da Segunda Guerra Mundial e, em 1946, no pós-guerra, foi criado o ICOM, como seu sucessor na busca por criar bases em comum para gestão entre museus de diferentes partes do mundo. Cabe ressaltar que em 1946, a Sociedade das Nações finalizou suas atividades e transferiu suas incumbências à Organização das Nações Unidas, a ONU, criada um ano antes (MAIRESSE, 1998).

Figura 2 - MAM-SP - Parque Ibirapuera



Fonte: <https://www.sp-arte.com/galerias/mam-museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo/>. Acesso em: 10 de out. 2022.

Segundo Pereira (2014) após o evento que futuramente viria a marcar a história da arte nacional, artistas e intelectuais modernistas buscaram fazer que os ideais valorizados por eles se firmassem na cidade a partir da criação de movimentos e coletivos, como a Sociedade Pró Arte Moderna (SPAM), o Clube dos Artistas Modernos (CAM), e os Salões de Maio, para citar algumas das mobilizações ocorridas entre as décadas de 1930 e 1940. Essas ações visavam romper os limites da arte moderna e abarcar outros públicos que não aqueles da elite que elaborou e participou da Semana de 22. Dessa forma, pode-se afirmar que as raízes do MAM-SP estão na criação da Galeria de Arte Moderna, em 1947, que posteriormente seria chamada de Fundação de Arte Moderna, até se oficializar como Museu de Arte Moderna.

Logo, soma-se à essas investidas o fator político internacional que aproximava os Estados Unidos do Brasil no pós-guerra, e que fez da doação americana mediada por Nelson Rockefeller, então diretor do Escritório do Coordenador para os Assuntos Interamericanos (CIAA), dos EUA, o estímulo que ainda faltava para a criação de um museu dessa tipologia. A chamada “Política de

Boa Vizinhança” americana, proposta por Franklin Roosevelt, que em 1933 assumiu o cargo de presidente dos Estados Unidos em um período pós-grande depressão, buscava expandir a política pedagógica e disciplinadora e aproximar os EUA da América Latina: ao passo que o país seria de grande valia para a reestruturação da economia norte americana, a partir do fornecimento de matéria-prima, o governo norte americano direcionaria ações consideradas colaborativas ao desenvolvimento cultural do país, endossando o desejo prévio de criação de instituições de arte (PEREIRA, 2014).

Assim, a partir de treze obras selecionadas pelos curadores Alfred Barr e Dorothy Miller do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA, e entregue pessoalmente por Rockefeller ao diretor do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), Eduardo Kneese de Mello, outras personalidades se juntaram ao grupo que possuía interesse e poder para a criação do futuro MAM-SP. A respeito disso, Pereira (2014) afirma que

[...] sintomáticos da nova circunstância econômica do país, com foco na produção industrial, surgem os grandes empreendedores que adotam a causa cultural e articulam seus interesses no reconhecimento social e na busca por uma soberania política e econômica (PEREIRA, 2014, p. 47).

Logo a figura do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho²² e Yolanda Pentead²³ unem-se ao já citado Assis Chateaubriand e, junto a um grupo formado por intelectuais, empresários, arquitetos e artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Oswald de Andrade, participam de uma reunião em julho de 1948 em que assinam a ata de criação da instituição do museu de caráter privado e sem fins lucrativos.

Como pontua Bianchini (2006), a criação de muitos museus se deu pelas relações interpessoais entre grandes nomes da elite intelectual e financeira brasileira, em muitos casos, relações familiares que fortalecem sua posição social como o casamento entre Matarazzo e Yolanda, união que articulou capital social e financeiro, inclusive no que tange a formação de coleções particulares de obras de

²² Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898-1977), também conhecido como Ciccillo Matarazzo, foi um mecenas e político ítalo-brasileiro, com forte atuação no ramo industrial de São Paulo. Além de ser fundador do MAM-SP e da Bienal de Arte de São Paulo, foi também um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, e dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

²³ Yolanda de Ataliba Nogueira Pentead (1903-1983), pertencente a uma das famílias de grande representatividade no ramo do café de São Paulo, foi uma mecenas e colecionadora de arte, fundando com Ciccillo, a Bienal.

arte²⁴. Em suma, dado o contexto de interferência norte americana no cenário econômico e cultural do país, junto ao MAM-SP outra instituição de mesma alcunha surgiu na cidade do Rio de Janeiro, refletindo novamente, o modelo do Museu de Arte Moderna de Nova York, seja no referente ao acervo, seja no que tange à forma que seria administrado²⁵. O Museu de Arte Moderna paulista seria também, em seus primórdios, alocado no prédio do Diários Associados de Chateaubriand, até chegar a sua sede atual no Parque Ibirapuera em 1968²⁶.

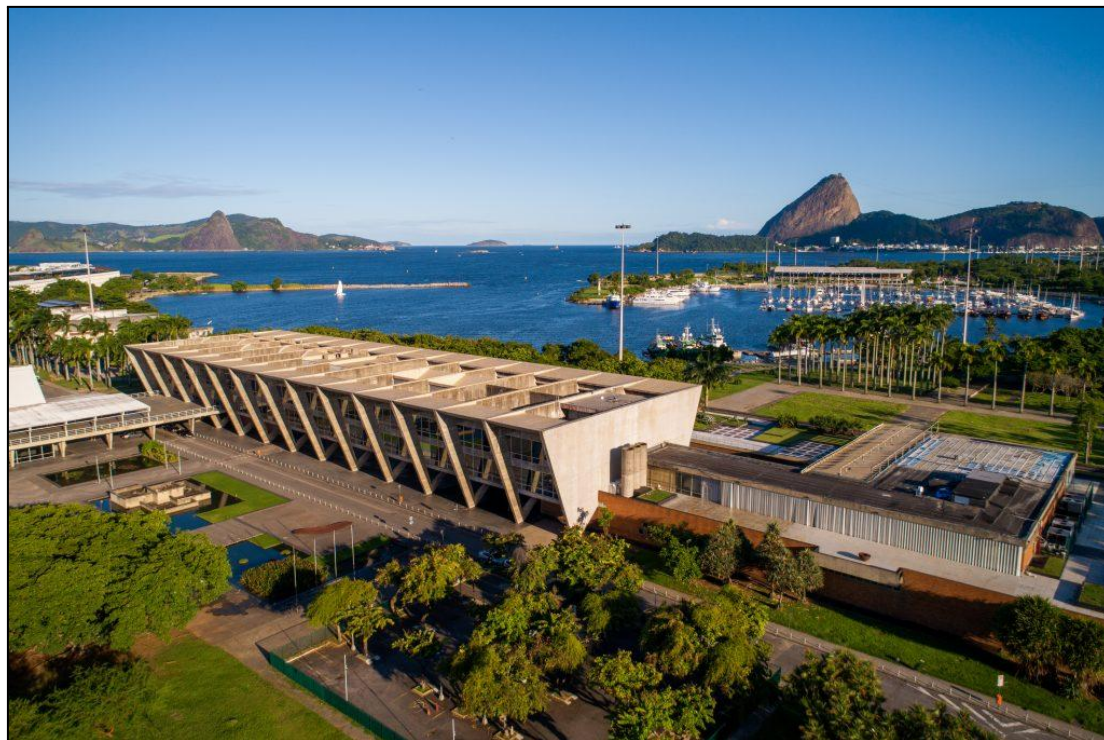
Outro projeto de grande envergadura que se inseriu no ideal do museu moderno, foi o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ, criado em 1948 (figura 3). Assim como aconteceu no MAM-SP, o pós-guerra favoreceu a compra de obras de artistas conhecidos mundialmente, como Paul Klee, Pablo Picasso e Wassily Kandinsky, para compor o acervo da instituição que de forma provisória se instalou no Banco Boa Vista, zona central da cidade. O MAM-RJ estava inserido no mesmo cenário privado que fomentou a criação de diversas instituições culturais na época: encabeçado por Raymundo de Castro Maya, seu primeiro diretor, o museu viria a se tornar de caráter civil em 1951, sendo que em 1952 se mudaria para o Palácio Capanema, chegando no ano de 1958 na sua atual sede, na Praia de Santa Luzia (COSTA, 2013).

²⁴ No pós-guerra, o casal visitou a Europa e devido a queda dos preços de obras de arte, adquiriram peças que formariam, junto à já existente coleção nacional de sua posse, o acervo inicial do museu. Em um período em que esteve na Suíça, Yolanda e Matarazzo também estreitam seus contatos com intelectuais e artistas brasileiros como Sérgio Milliet, com profissionais do MoMa, além de Karl Nierendorf *marchand* e diretor da Fundação Solomon R. Guggenheim de Nova York. Vale ressaltar que antes de sua fundação o MAM/SP teve sua base esboçada na Galeria de Arte Moderna e posteriormente na Fundação de Arte Moderna, que já contavam com acervo proveniente das doações de Rockefeller e do casal Yolanda e Matarazzo (BIANCHINI, 2006).

²⁵ Bianchini (2006) elucida que os museus de arte moderna brasileiros receberam do museu americano seu regimento como forma de seguirem o modelo já existente.

²⁶ Para saber mais sobre o MAM-SP, acesse: <https://mam.org.br/>.

Figura 3 - Atual sede do MAM-RJ



Fonte: <https://mam.rio/edificio-sede/>. Acesso em 10 de out. 2022.

Nesse mesmo período, a Bahia inaugurou seu Museu de Arte Moderna, o MAM-BA, em 1959. Porém, a instituição só receberia público em 1960, em sua sede no *foyer* do Teatro Castro Alves, localizado em Salvador. Estavam à frente do projeto o Governador do Estado, Juracy Magalhães e a artista plástica Lavínia Borges Magalhães, sua esposa, que, cabe salientar, contaram com a participação de José Valladares, então diretor do Museu do Estado da Bahia e Odorico Tavares, diretor do Diário de Notícias. É significativo ressaltar que Valladares realizou, anos antes, uma viagem de estudos voltada a conhecer e investigar os museus americanos, originando uma importante obra no âmbito da história dos museus e da Museologia, intitulada “Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos” publicada em 1946. Outra figura já conhecida foi chamada para compor a Diretoria do Conselho consultivo, a arquiteta Lina Bo Bardi, dada a sua trajetória e experiência no MASP, dialogando com a proposta do projeto de museu voltado ao cotidiano regional, bem como, com a participação da comunidade local (MONTEIRO, 2009).

Os mesmos ideais de liberdade e autonomia instaurados no campo cultural, que colocaram Lina em um cargo de grande importância no museu, foram

responsáveis por sua destituição. Lina foi chamada para depor ao não concordar com uma exposição de tanques militares em frente ao MAM-BA (figura 4), que foi feita mesmo sem a autorização da direção da instituição (LIMA, 2021). Se colocando contra a exposição e, sobretudo, contra a vinculação do museu a qualquer dos ideais ditatoriais que emergiam naquele período, Lina foi destituída do cargo, deixando a Bahia. Considerada pelo Governo como vinculada ao Movimento Comunista, retorna para São Paulo, ao passo que a exposição permanece na frente do MAM-BA (MONTEIRO, 2006; PINTADO, 2018).

Figura 4 - Exposição de tanques militares em frente ao MAM-BA (1964)



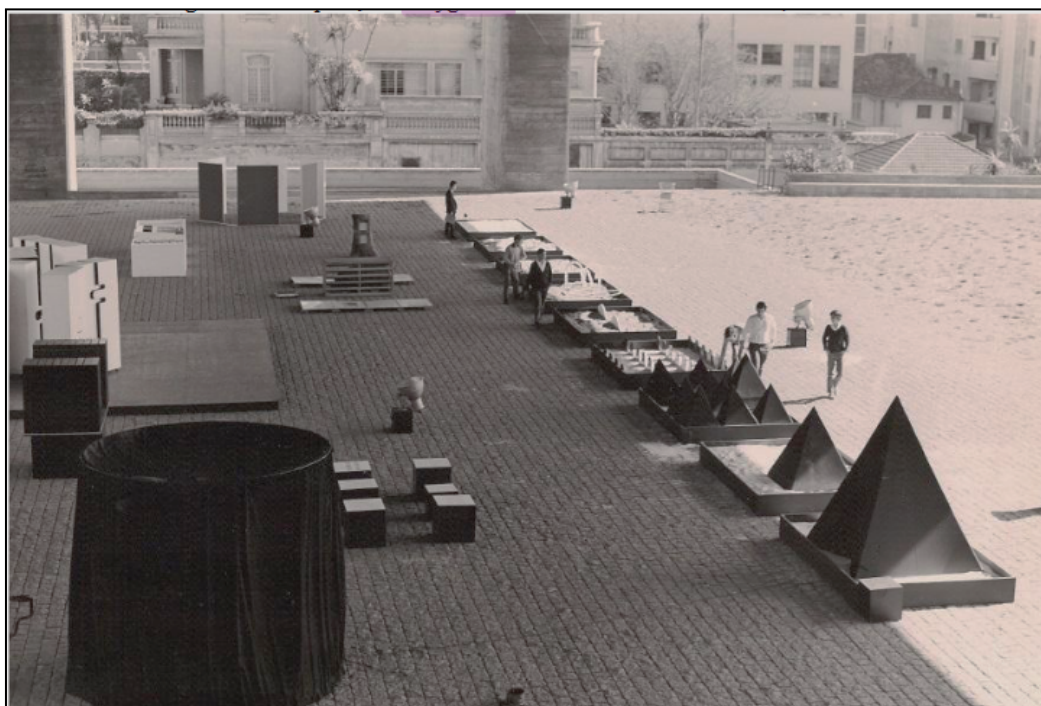
Fonte: PINTADO, 2018, p. 121. Disponível em:

https://wp.ufpel.edu.br/ppgmp/files/2018/12/TESE_publica%C3%A7%C3%A3o-Ricardo.pdf.

É neste enquadramento que se nota um fato comum entre estas instituições: seu histórico em propor ações e experiências educativas, na busca por sensibilizar seus públicos, a partir de diferentes matrizes e se baseando em diferentes estratégias. Logo, a título de encorpar a discussão aqui apresentada, cabe traçar um paralelo com ações voltadas para além das paredes do museu na mesma conjuntura em que o MARGS executou sua proposta no final da década de 1970.

Partindo do fato de que o projeto arquitetônico do MASP na Avenida Paulista foi elaborado por Lina tendo como norte a relação museu-público-rua, é válido citar a exposição *Playgrounds*, do artista Nelson Leirner²⁷ (figura 5), na abertura do museu ao público, em 1969. A proposta se baseava na busca por firmar um diálogo mais próximo com a cidade, com os transeuntes, de forma “que oferecesse uma nova maneira de interação com o público com a arte - mais aberta, permeável, democrática, participativa e, portanto, com caráter político e emancipatório” (PEDROSA, 2016, p.10). A partir do contato externo com suas obras, Leirner propunha que as pessoas fossem incentivadas a visitar o museu em sua completude, favorecendo, de certa forma, com que as barreiras simbólicas fossem ultrapassadas em prol do estímulo à apropriação.

Figura 5 - Registro da exposição *Playgrounds*, MASP (1969)



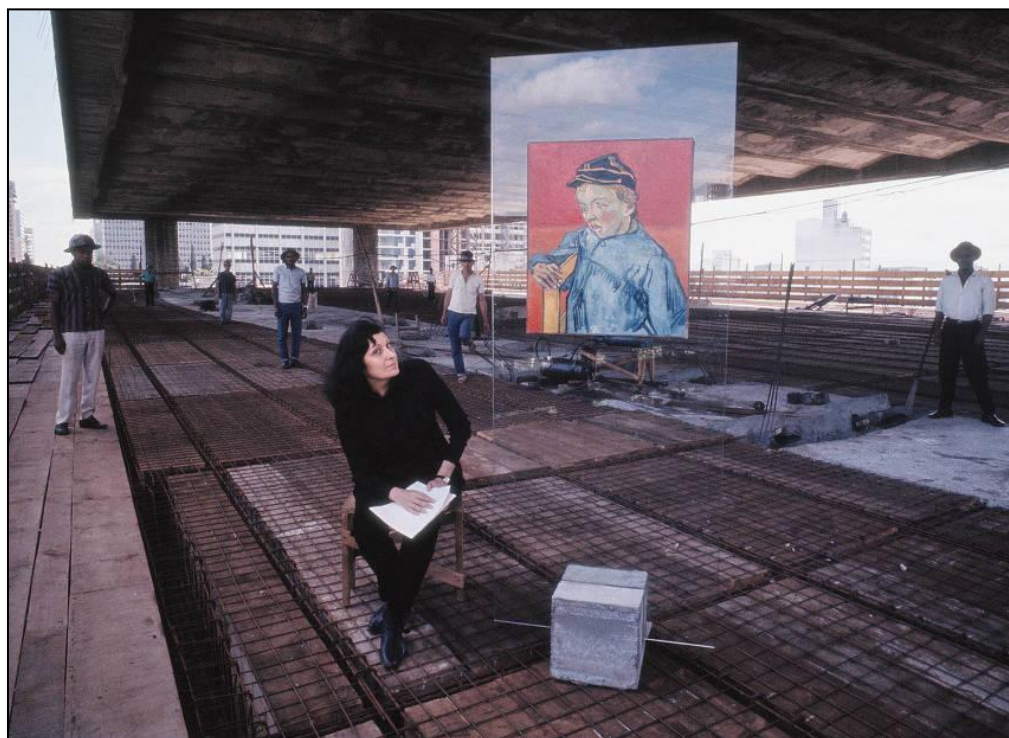
Fonte: PEDROSA, 2016, p.37.

Nas próprias salas expositivas, os cavaletes de cristal (figura 6), mobiliário elaborado por Lina, buscava que a recepção fosse favorecida por uma visita

²⁷ Artista intermídia, Nelson Leirner (1932 - 2020) atuou também como professor universitário, possui como mote de seu trabalho a utilização de objetos comuns do cotidiano, itens fabricados para o dia a dia, que são acionados através da participação do público. Para saber mais, acesse: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9429/nelson-leirner>. Acesso em: 7 de ago. 2022.

independente, de forma que o público fosse ator central na construção da sua relação com os trabalhos expostos e com a arte. Tal concepção, que via as pessoas como produtores de conhecimento, potencializados pelo engajamento e autonomia que as obras ofereciam, transformou a exposição de Leirner em uma importante tática de acesso e participação. Cabe salientar que no contexto ditatorial, comumente, o Vão Livre do MASP era utilizado para eventos militares: o próprio museu recebia alunos matriculados na disciplina de Educação Moral e Cívica, inserindo a instituição, assim, em uma esfera controlada e como outras, esta tornava-se uma extensão de atuação do governo militar - afastando-se da proposta pela qual fora criado (PEDROSA, 2016).

Figura 6 - Lina Bo Bardi e um dos Cavaletes de Cristal durante a construção do MASP



Fonte:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/masp-vende-edicao-limitada-de-cem-cavaletes-de-cristal-de-lina-bo-bardi.shtml>

A exposição, nesse sentido, trouxe ao espaço a aura que dali nunca deveria ter saído: através de esculturas participativas, o espaço do museu desvelou-se como algo vivo e pulsante, evidenciando a centralidade da participação das pessoas para que existisse. É notável apontar que no ano de 2016, a exposição foi lembrada com uma nova roupagem, em que artistas contemporâneos foram convidados a elaborar ou reinventar obras que se relacionasse com a proposta da ação de 1969,

ou seja, proporcionar espaços de interação mais convidativos a um maior número de pessoas (figura 7).

Figura 7 - Exposição *Playgrounds* (2016)



Fonte: Site Oficial do MASP, 2022.

Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/playgrounds-2016>

É apropriado também lembrar que uma das primeiras ações de Lina como Diretora-executiva do MAM-BA foi a criação do projeto “A Escola da Criança”, que propunha a aproximação da arte e do museu com esse grupo, através de atividades manuais e sensoriais, como dança e teatro. Segundo Rocha (1960 *apud* MONTEIRO, 2006, p.68), o intuito era oferecer “[...] uma escola nova, sem esquemas dirigidos, onde a liberdade total da infância (para uma realização consciente de seus atos) é o motivo fundamental”.

Nessa perspectiva, a vida social e urbana também foi explorada no MAM-RJ no início da década de 1970, a partir de atividades extramuros, valendo-se do envolvimento com o cotidiano, dialogando com os debates sobre a função dos museus, da cultura e da arte na sociedade do presente. Dialogando com a proposta de Nelson Leirner, através de uma metodologia voltada ao experimental e empírico, os “Domingos da Criação”, projeto proposto e organizado por Frederico Moraes, curador e crítico de arte, objetivava sobrepor as linhas visíveis e invisíveis que separam os cidadãos e as instituições museológicas, observando o museu enquanto meio produtor de memórias, espaço experimental, com vistas à apropriação por distintos indivíduos.

Sobre a proposta, Frederico Morais, em entrevista a Hans Ulrich Obrist (2018), relembra que no processo de modificar o ensino oferecido pelo museu, aproximando diferentes fazeres artísticos e ampliando o horário das aulas, propôs programação aos domingos

Era uma proposta que discutia várias questões [...], como o conceito de domingo. O que é o domingo numa sociedade como a nossa, capitalista? [...] Queria levantar qual seria a estrutura, a tessitura do domingo. [...] Eu estava tentando levantar o que é um domingo, por oposição a esse lazer meio banalizado do parque, queria juntar isso com a criatividade (MORAIS, 2018, p.214)

A partir de distintas materialidades, cada encontro no Vão Livre do MAM-RJ, que ocorreu por seis domingos, com o primeiro em 24 de janeiro de 1971²⁸ (GOGAN, 2017), estimulava a criatividade e envolvimento sensorial com a cidade, a rua e o museu, considerado uma proposta museológica, através da arte, de apropriação destes espaços culturais (figura 8).

Figura 8 - Domingo terra a terra (1971)



Fonte: MAM-RJ, 2021. Disponível em:

<https://mam.rio/historia/50-anos-dos-domingos-da-criacao/>

²⁸ Cada encontro aconteceu das 9h às 19h, sendo o primeiro o Domingo do Papel, que foi seguido do Domingo por um Fio, Domingo do Tecido, Domingo Terra a Terra, o Som do Domingo e por fim, o Corpo a Corpo do Domingo (GOGAN, 2017).

Tais exemplos são ações que remetem à vocação educativa da instituição museu e, independentemente das bases mais tradicionais ou dialógicas, traçar uma relação entre elas, dado o contexto em que foram executadas, pode contribuir como a história da educação em museus no Brasil. A partir deles, não com olhar comparativo, mas sim transversal, em um momento em que as experiências propostas pelos profissionais das instituições definiria a aproximação ou contribuiria mais ainda para os museus enquanto ferramentas militares de segregação, instiga a reflexão crítica sobre os campos de atuação dos museus em diferentes contextos políticos. Espaços de culto, de revisão histórica ou experimentais, através de suas ações e da forma como vêm seus públicos, os museus evidenciam sua posição na sociedade, contribuindo para criar ou superar barreiras.

Em momentos em que a cidadania é colocada à prova, as instituições museológicas, na figura de seus profissionais, sejam eles gestores, educadores ou artistas e museólogos enquanto trabalhadores sociais²⁹ (GUARNIERI [1983-1985] 2010), devem buscar desenvolver ações com vistas a criar e estabelecer vínculos com diferentes grupos e indivíduos. Ressalto, nesse sentido, que programas institucionais perenes contribuem para a longevidade das ações, não em uma perspectiva estática, mas sim, como um plano que deve ser constantemente revisto e qualificado, em convergência com as mudanças e reconfigurações sociais.

Como estratégias de estímulo ao exercício dos direitos culturais, as ações comunicacionais e educativas propostas pelo MASP, MAM-RJ, MAM-SP, MAM-BA e MARGS, dialogam em diversos aspectos. É notável que a base empírica que respaldou as propostas, ainda que as ações extramuros dos dois primeiros inseriram a arte ao lazer e a fruição, e o museu sul-riograndense direcionou seus esforços à instrução e ao ensino, o amplo acesso enquanto premissa das instituições museológicas, se fez presente. Outro ponto central para as discussões presentes nesta dissertação é a presença de artistas como sujeitos potencializadores no cumprimento de tal compromisso, profissionais que através de seu trabalho e experiências se colocam como essenciais em tais ações educativo-culturais. Logo, a atualização cultural que se buscava através da criação dos museus de arte naquela

²⁹ Para Guarnieri, tratar o profissional museólogo enquanto trabalhador social se refere a não recusa da potência do papel que ocupa na sociedade, a aceitação da dimensão política de seu fazer. Bruno (2010) complementa que a expressão tem [...] o sentido que lhe dão Florestan Fernandes e Paulo Freire: não apenas quem exerce a função social do trabalho, mas de quem trabalha conscientemente com o social, colaborando com a mudança” (BRUNO 2010, p. 209)

conjuntura, mobilizou diferentes agentes para inserir o Brasil nos paradigmas que despontavam. Ao dialogar e encontrar bases comuns entre as instituições e suas propostas, é possível lançar olhares às possibilidades, potencialidades, limites e também dificuldades de cada uma dessas estratégias no que tange à comunicação e educação em museus de arte.

É válido salientar também que atentar para as trajetórias educativas das instituições, seja através das exposições ou em projetos e programas educativos específicos, surge como um potencial para os museus revisitar e aprimorarem suas ações: assim como *Playgrounds* foi revisitada em 2016 e, ainda hoje, é cerne das discussões no MASP, a apropriação da história de suas atividades educativas possui potencial para repercutir em novas possibilidades de ação no que se refere a educação como elemento importante da história institucional, com capacidade de atualizar propostas passadas criando uma identidade quanto sua vocação educativa. Poderemos observar esse movimento acontecendo também no MARGS a partir da gestão do diretor Francisco Dalcol iniciada em 2019, que possui um programa que revisita exposições passadas promovidas pela instituição.

No que se refere aos agentes envolvidos tanto nos processos de criação destas instituições como no cumprimento de suas funções voltadas à sociedade, não se pode deixar de observar o lugar de cada um deles na sociedade da época. Integrantes de famílias abastadas, colecionadores, ligados ao meio político, pertencentes a grupos de intelectuais e estudiosos, tais sujeitos, a partir de seu capital social, econômico e cultural, munidos de suas redes de sociabilidade, impulsionaram o campo cultural na época, conceitos que serão trabalhados mais profundamente no próximo capítulo deste trabalho.

2.2 MARGS: O projeto de um museu de arte para os gaúchos³⁰

No período de redemocratização do país, após o Estado Novo Getulista, o cenário cultural, assim como tantos outros setores da sociedade, se encontrava em um momento fervoroso e enigmático quanto ao futuro. Segundo Gomes (2005), no estado do Rio Grande do Sul, dois eram os órgãos que norteavam o setor artístico, sendo o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), o mais

³⁰ Título inspirado em uma reportagem de 1955, da Revista do Globo, no contexto da inauguração da primeira exposição na Casa das Molduras.

prestigiado e influente, tendo Manoelito de Ornellas³¹ como seu diretor, e o Instituto de Belas Artes. Ambos tinham como base premissas conservadoras, o que cabe ressaltar, visto o que será tratado mais à frente na figura de Ado Malagoli, que propôs remodelar o sistema das artes não somente através de sua atuação como professor, mas também frente ao Museu de Arte do Estado do Rio Grande do Sul.

Sob uma conjuntura cultural nacionalista, é criada no Rio Grande do Sul a Divisão de Cultura, inserida na Secretaria da Educação e Cultura, encabeçada pelo então secretário José Mariano de Freitas Beck³² (GOMES, 2005). Este cenário apontava para uma condição propícia para que uma instituição museal voltada exclusivamente às artes fosse idealizada. Nota-se o processo ágil de criação do MARGS, uma vez que a Divisão da Cultura fora criada por lei em 29 de janeiro de 1954 e, em 27 de julho do mesmo ano, através do Decreto nº 5065, o MARGS seria oficialmente instituído.

O contexto da década de 1950 em que o estado aprovou a criação do seu primeiro museu de arte, consistia em

[...] uma cidade de porte médio cujas atividades se adensavam no chamado Centro. Era ali que o porto-alegrense encontrava, além dos serviços públicos e do comércio, a maioria das opções de lazer. No centro, localizavam-se as melhores salas de cinema, cafés, confeitarias, além de espaços culturais, como a Biblioteca Pública, o Museu Júlio de Castilhos, o Auditório Araújo Viana e o Theatro São Pedro (SAFRA, 2001, p.7)

Na época faziam parte da gestão estadual: o Museu Julio de Castilhos, o primeiro museu do estado³³, o Theatro São Pedro e a Biblioteca Pública. A Divisão de Cultura era formada pelos departamentos de Letras, Ciências e Artes, sendo este último coordenado por Ado Malagoli (figura 9) que ficou, assim, encarregado de desenvolver o projeto do Museu de Arte do Estado. Desde sua criação, o MARGS em conjunto com críticos de arte³⁴, passam a contribuir com a formação do público

³¹ Jornalista, professor e escritor, Manoelito de Ornellas (1903-1969) foi também diretor da Biblioteca Pública do Rio Grande do Sul. Para saber mais, acesse: <https://www.pucrs.br/delfos/acervos/escritores-e-jornalistas/manoelito-de-ornellas/>

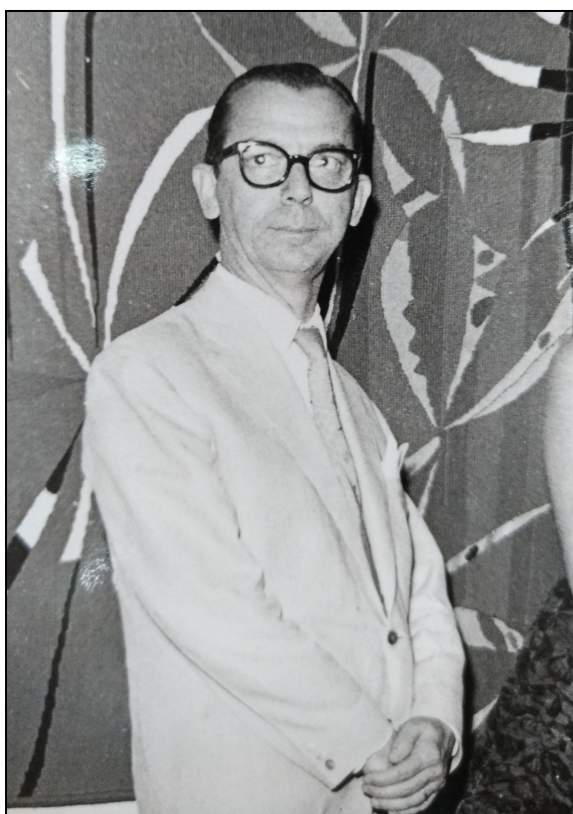
³² Beck também atuou como assistente jurídico e chefe de gabinete da Secretaria Estadual de Educação e Cultura, assumindo interinamente o cargo de secretário em 1953, no governo Ernesto Dornelles. Também atuou como secretário interino de Interior e Justiça e de Agricultura, Indústria e Comércio. Para saber mais, acesse: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/jose-mariano-de-freitas-beck>

³³ Criado em 1903 pelo então presidente do Estado Borges de Medeiros, o Museu do Estado do Rio Grande do Sul como era nomeado inicialmente, caracterizava-se em seus primórdios como sendo de caráter antropológico, histórico e artístico e teve como seu acervo basilar espólios da Exposição Agropecuária e Industrial do Rio Grande do Sul (QUADRADO, 2022). Para saber mais, acesse: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/237989/001140309.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

³⁴ Fernando Corona (1895 - 1979) e Clóvis Assumpção (1920) trabalhavam no Jornal Correio do Povo e escreviam análises que apoiavam novas experimentações e artistas (KERN, 2007).

para à Arte, a partir da comunicação dos novos paradigmas que despontavam. Cabe ressaltar que o nascimento do museu é acompanhado por um período de criação de galerias de arte ligadas a instituições culturais, como, por exemplo, a Aliança Francesa (1957), que promoviam mostras individuais e coletivas. No entanto, como pontua Kern (2007), o MARGS se insere no escopo de instituições que dependem de políticas governamentais, e mesmo as galerias não existem por um tempo considerável para fomentar um desenvolvimento do sistema - a autora considera que parcela disso se deve a escassez de público consumidor de arte nesse período, necessário para movimentar o mercado.

Figura 9 - Ado Malagoli (s.d)



Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, AHIA-UFRGS, 2022.

Com vasta trajetória que inclui um acervo que reúne obras de artistas nacionais e internacionalmente reconhecidos, o MARGS emergiu como um espaço essencial para o campo da arte regional, bem como, propulsor de ações que buscavam debater as mudanças do campo da arte à época. É significativo pontuar a estreita ligação com o atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), fato que se observa através das relações com seu

idealizador e primeiro diretor, Ado Malagoli, professor do Instituto (figura 10), reforçando que o museu, desde seus primórdios, teve grande relevância para o ensino de historiadores da arte e artistas.

Figura 10 - Registro fotográfico de Malagoli (ao fundo e em pé, da esquerda para a direita) com estudantes do Instituto (s.d)



Fonte: Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS, AHIA-UFRGS, 2022.

Criado em 1908, com nome de Instituto Livre de Belas Artes/ ILBA³⁵, a instituição foi resultado de esforços de intelectuais como Olinto de Oliveira, Araújo Vianna e pelo artista Libindo Ferrás, seu primeiro diretor, e inicialmente voltava-se exclusivamente à educação da música, através de seu conservatório musical, expandindo-se dois anos depois ao ensino da pintura, tendo como fio condutor o desenho (SIMON, 2003; BOHNS, 2005). O ensino e pesquisa, somado a sua atuação enquanto “mobilizador de potências criativas, atuou e atua na formação e na legitimação da produção plástica do Rio Grande do Sul” (BRITES, 2012, p. 77) e,

³⁵ Em algumas fontes a instituição é referenciada no momento de sua criação como Escola de Artes (KERN, 2007).

dessa forma, a instituição se tornou referência local no que tange a inserção do Rio Grande do Sul no cenário nacional das artes.

É significativo pontuar que a Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, vinculada ao Instituto e inicialmente denominada apenas como Pinacoteca³⁶, foi criada em 1943, com o intuito de reunir obras que contribuíssem com o desenvolvimento de profissionais do campo das artes, bem como, salvaguardar as produções de artistas sulinos que despontavam. Além desse fato, pretendia-se, segundo Ramos (2014), projetar um Museu de Arte do Rio Grande do Sul a partir do acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo³⁷, que vinha recebendo cada vez mais peças em seu acervo.

Tal projeto não foi concretizado pelo Instituto, e de certa forma, o MARGS recebeu as expectativas e confianças de diversos agentes vinculados ao IA, tanto recebendo colaboração de artistas, quanto contando com a presença constante e ativa dos seus professores. Logo, em conjunto com o IA/UFRGS e com a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, o MARGS tornou-se elemento importante do tripé de instituições que compunham o panorama sul-riograndense de arte, recebendo como herança dessas instituições o apoio para sua criação e sedimentação. Cabe salientar que até a fundação do ILBA, o ensino e aprendizagem das Artes no estado acontecia em ateliês particulares de artistas, nas viagens de estudos de estudantes ao Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes ou mesmo no exterior (KERN, 2007).

Nesse contexto, como um espaço de encontro dos profissionais e apreciadores das artes, nota-se que a instituição, desde sua concepção, esteve disposta a atuar como dispositivo voltado à educação e, através dessa postura educativa, dialogava expressamente com movimentos e debates que vinham ocorrendo com efervescência já na década de 1950. A exemplo disso, o aspecto educativo dos museus foi pauta do Seminário Internacional da UNESCO intitulado “Sobre o papel dos museus na educação”, realizado em 1952 na cidade de Nova Iorque.

A segunda edição do Seminário ocorreu em 1954 em Atenas, Grécia, e contou com a participação de 32 países. Já em 1958, novamente promovido pela UNESCO, ocorreu no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna, o Seminário

³⁶ Recebeu o nome no momento em que foi realocada para uma nova sede, na Rua Senhor dos Passos, em 1943, em homenagem ao artista Manoel de Araújo Porto Alegre (1806–1879) (RAMOS, 2014).

³⁷ Site oficial da instituição: <https://www.ufrgs.br/acervopbsa/>.

Regional Latino-americano, sob o título de “A função educativa dos museus”, que seguiu debatendo e fomentando as aproximações entre museus e educação, agora considerando as realidades latinas (FARIA, 2017).

Nessa perspectiva, com o passar dos anos e com a ampliação de seu reconhecimento na sociedade, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul passou a se voltar a outros públicos, ainda que consideravelmente segmentados, promovendo exposições, ações educativas diversas, como, por exemplo, seminários, com intuito de promover formações complementares. Todavia, cabe salientar que por vinte anos permaneceu sem sede própria, ocupando espaços cedidos ou alugados na cidade de Porto Alegre, fato que, de certa forma, restringia não somente as ações de salvaguarda de seu acervo como também suas atividades voltadas à comunicação e acesso ao patrimônio artístico.

Sob esse aspecto, segundo Sirena (2014), na década de 1950 os espaços culturais e galerias faziam efervescer o cenário artístico porto-alegrense, recebendo exposições individuais e coletivas de diferentes proveniências, artistas e temáticas. Os principais locais que fomentavam o sistema das artes local era o já citado ILBA, a Associação Francisco Lisboa³⁸, fundada em 1938 e a Casa das Molduras, inaugurada na década de 1940, tendo, em princípio, foco em molduraria e, posteriormente, firmando-se como galeria. Esta última, recebeu em 1955 a exposição inaugural do MARGS, intitulada “Primeira exposição de arte brasileira contemporânea” (figuras 11 e 12).³⁹

³⁸ A Associação nomeada em homenagem a Aleijadinho, foi formada por artistas que trabalhavam na Editora do Globo como ilustradores, além de artistas autodidatas, que buscavam atualizar as discussões sobre o campo das artes no estado. Estes grupos eram mantidos fora dos eventos de artes oficiais e a partir da criação da Associação, passaram a promover encontros e salões anuais (KERN, 2007), além de promover salões de arte (SAFRA, 2001).

³⁹ Além desses espaços, a época também contava com exposições e mostras promovidas pelo Jornal Correio do Povo, Cultural Americano, Instituto de Arquitetos do Brasil e pelo Clube de Gravura. Este último, importante espaço de questionamento e críticas sociais, foi criado em Porto Alegre em 1950, por Vasco Prado (1914-1998) e Carlos Scliar (1920-2001), e no ano seguinte em Bagé, por Danúbio Gonçalves (1925), Glênio Bianchetti (1928-2014) e Glauco Rodrigues (1924-2004). Para saber mais sobre Clube de Gravura, acesse: <https://www.margs.rs.gov.br/midia/uma-possivel-historia-da-arte-do-rio-grande-do-sul-os-clubes-de-gravura-e-a-permanencia-do-suporte/>. Acesso em: 14 set. 2022.

Figura 11 - Registro de visita na “Primeira exposição de arte brasileira contemporânea” (1955)



Fonte: Revista do Globo, 1955. Acervo Delfos - Espaço de Documentação e Memória Cultural, 2021.

Figura 12 - Ado Malagoli acompanhado do então governador Ildo Meneghetti na inauguração do museu no foyer do Theatro São Pedro (1957)



Fonte: Boletim Informativo MARGs. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2021.

Cabe pontuar que no ano de 2021, o MARGs rememorou sua exposição de origem intitulada “1ª exposição de arte brasileira contemporânea 1955/2021 - Resgate da exposição de estreia do MARGs e formação inicial do Acervo”. Nessa

proposta curatorial expositiva revisitou a exposição ocorrida na Casa das Molduras em 1955 a partir do acervo e da remontagem expográfica, momento em que a instituição ainda não possuía sede própria. Essa iniciativa integra o Programa “História do MARGS como História das Exposições”⁴⁰, no qual a memória institucional é o fio condutor das propostas e visa investigar a postura institucional e a recepção por parte dos públicos (figura 13).

Figura 13 - Registro da “1ª exposição de arte brasileira contemporânea 1955/2021 - Resgate da exposição de estreia do MARGS e formação inicial do Acervo” (2021)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/1a-exposicao-de-arte-brasileira-contemporanea-1955-2021-resgate-da-exposicao-de-estreia-do-margs-e-formacao-inicial-do-acervo/>

Ressalto que tal exposição foi composta por documentos como fotografias, reportagens, registros oficiais, entrevistas com Ado Malagoli, que emergiram como significativos elementos com potencial documental para o presente trabalho. Logo, as fontes históricas levantadas pela curadoria da equipe do MARGS em parceria com o Grupo de Estudos AAMARGS, ampliaram as possibilidades de pesquisa,

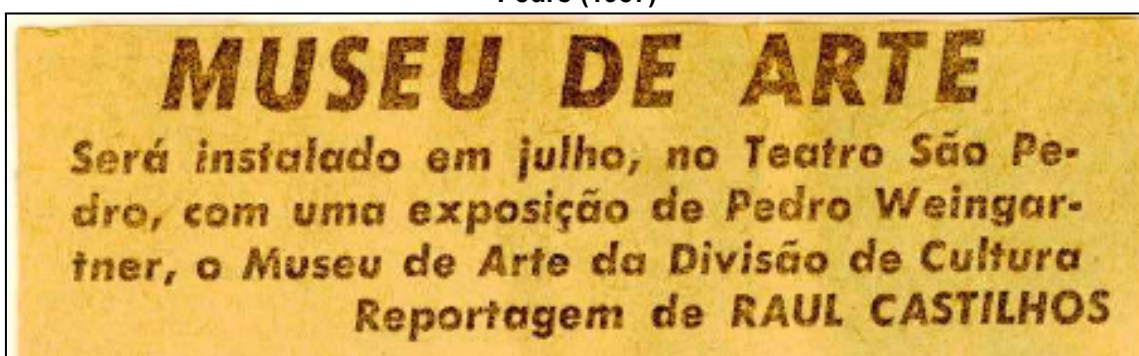
⁴⁰ Para saber mais, acesse:

<https://www.margs.rs.gov.br/midia/1a-exposicao-de-arte-brasileira-contemporanea-1955-2021-resgate-da-exposicao-de-estreia-do-margs-e-formacao-inicial-do-acervo/>. Acesso em: 15 jun. 2022.

sendo relevante pontuar suas contribuições para as reflexões desta investigação.

Quanto à sua localização, conforme mencionado anteriormente, o MARGS passou por distintas sedes até se alojar na atual sede localizada no centro da cidade de Porto Alegre, na Praça da Alfândega. Em 1957, após três anos de sua fundação, o museu ainda sem endereço definitivo, se estabeleceu no *foyer* do Theatro São Pedro (figura 14), ocupando o espaço até o ano de 1973, quando precisou passar por reformas.

Figura 14 - Reportagem Jornal Correio do Povo - MARGS no Foyer do Theatro São Pedro (1957)




Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/retrospectiva-de-pedro-weingartner/#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-1626&pid=1. Acesso em: 14 nov. 2022.

Quanto aos aspectos arquitetônicos do primeiro espaço, o diretor Malagoli da instituição aponta que “no sentido técnico, o local não foi ideal, mas no sentido da possibilidade de acesso ao grande público foi de primeira valia” (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, 1984, p. 11). Segundo Christina Balbão (2005) que esteve ao lado do diretor no início da instituição e trabalhou na sua concepção, o *foyer* recebeu reforma por cerca de dois anos até estar adaptado para receber as exposições e Malagoli seguiu as diretrizes da Museologia da época quanto às questões de comunicação e salvaguarda. Nesse sentido, a exposição inaugural foi uma retrospectiva de Pedro Weingärtner (figura 15) e a exibição das primeiras aquisições do acervo (GOLIN *et al*, 2000) e, segundo consta, o ambiente, embora investimentos e esforços, não se encontrava totalmente adaptado para receber o público:

Malagoli, desde o início, já estava atento à adaptação àquela sala de teatro. Ele não só era exigente com os quadros, mas preocupado com o ambiente e a iluminação. Já estávamos quase inaugurando e ele cuidando dos retoques, quando viu que a madeira do parquê [sic] apresentava frestas. [...]

então às vésperas da inauguração [...] foi aplicado sinteko [...]. As pessoas viam o brilho e tinham medo de que uma criança caísse. Parecia um espelho. As pessoas tinham respeito por aquilo, olhavam mais para o chão do que para os quadros [...]. (BALBÃO, 2004, p.48).

Figura 15 - Recibo de obras de Pedro Weingärtner para a segunda exposição da história do MARGS e a primeira no Foyer do Theatro São Pedro (1957)

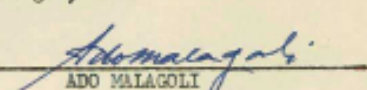

 ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL
 SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
 DIVISÃO DE CULTURA

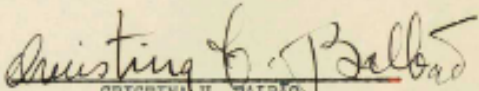
RECIBO

Recebemos do Instituto de Belas Artes cinco (5) trabalhos de autoria do pintor Pedro Weingartner para figurarem na Exposição Inaugural do Museu de Arte do Rio Grande do Sul a realizar-se em maio próximo futuro.

TÍTULO	TÉCNICA	VALOR
Maricás	Óleo	Cr\$ 35.000,00
Fôrno de Anticoli	Óleo	Cr\$ 80.000,00
Solidão	Óleo	Cr\$ 35.000,00
Adolescente	Desenho	Cr\$ 5.000,00
Nú feminino	Desenho	Cr\$ 5.000,00

Essas obras serão catalogadas pela Divisão de Cultura e devidamente seguradas.

Porto Alegre,

 ADO MALAGOLI
 Diretor de Arte da Divisão de Cultura


 CRISTINA H. BALBÃO
 Assistente Técnico da Divisão de Cultura

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/retrospectiva-de-pedro-weingartner/>

Malagoli, que fez curso nos Estados Unidos para melhor exercer sua função de diretor de museu, era acompanhado de um pequeno grupo que montava as

exposições e, embora em espaço diminuto, tanto o número de obras⁴¹ quanto a biblioteca foram ganhando corpo. Para compreender os rumos iniciais tomados pelo primeiro museu de arte do estado e sua relação com a educação, é necessário analisar suas raízes, bem como, os principais agentes envolvidos em seu processo de criação. Logo, tecer algumas observações sobre o seu fundador e primeiro diretor torna-se relevante.

Paulistano nascido em Araraquara em 1906, Malagoli, a convite de Ângelo Guido⁴², veio a Porto Alegre em 1952 para lecionar no então Instituto de Belas Artes (IBA)⁴³, onde consta que “promoveu uma verdadeira revolução no ensino da pintura que, como em [...] quase todas as escolas de arte, era feito em bases bastante acadêmicas” (MALAGOLI, 2000, p. 100). De acordo com Kern (2007), Malagoli encontra resistência ao propor dialogar as experiências modernistas, uma vez que no Rio Grande do Sul, entre as décadas de 1940 e 1950, é palco de discussões que envolvem a manutenção de paradigmas internacionais e nacionais e a representação do simbolismo regional. No contexto em que ingressa ILBA, esta instituição permanece guiando-se pelas diretrizes de sua criação, ou seja, o sistema de ensino se alicerçava em “cânones estéticos clássicos e princípios morais” (KERN, 2007, p.52). Nesse sentido, a pedagogia se baseava em dogmas que considerava que o aprendizado deveria se fundamentar na mimetização de obras clássicas europeias, consideradas *suprassumo* do fazer artístico, evitando o uso de modelos vivos.

⁴¹ A fundação do MARGS pode ser considerada atípica no que se refere ao acervo, uma vez que a instituição foi criada sem possuir obras próprias. A respeito deste assunto, Frantz (2020) relembra que o diretor ficou responsável por adquirir as primeiras peças do acervo, tendo liberdade e expressiva verba pública e privada para eleger os trabalhos que viriam a compor o patrimônio salvaguardado pela instituição, de forma que tal seleção se baseou na qualidade dos trabalhos: “entre 1954 e 1959, um expressivo lote de obras de autores nacionais e estrangeiros do fim do século XIX e início do século XX, além de peças de brasileiros e gaúchos contemporâneos, totalizando 123 itens. O primeiro grupo de obras adquiridas, registrado ainda em 1954, era composto de um nu de Leopoldo Gotuzzo, Almofada Amarela, a primeira peça a ser catalogada, do Gaúcho, escultura de Vasco Prado, e sete pequenas pinturas de Pedro Weingärtner, que incluíam Ruínas e Escombros, estudos que revelam o preciosismo do pintor na descrição dos detalhes, uma característica central em sua produção” (FRANTZ, 2020, p. 4). Atualmente, o MARGS possui mais de cinco mil obras compondo seu acervo.

⁴² Angelo Guido Gnocchi (Itália, 1983 - Pelotas/ RS, 1969), foi um importante artista e crítico de arte que se mudou para Porto Alegre em 1923, assumindo, em 1936, o cargo de professor no Instituto de Belas Artes e na Faculdade de Arquitetura. Atuou como diretor do IBA entre os anos de 1959 e 1963. Para saber mais, acesse: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9546/angelo-guido>.

⁴³ Com a criação da Universidade de Porto Alegre, em 1936, o ILBA foi por esta integrado, passando a se denominar Instituto de Belas Artes (IBA). Cabe salientar que com esta mudança de *status*, o Instituto passa a contratar mais professores com outras formações artísticas e mesmo a organizar um currículo que se assemelha aos moldes do existente na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (KERN, 2007).

Por ter morado no Rio de Janeiro em um contexto de efervescência cultural e artística, Malagoli traz consigo novas formas de ver a arte e exercer a docência, rompendo com tais paradigmas, atuando com preceitos modernos. Devido a sua influência social e cultural, em 1953, assumiu o cargo de diretor do Departamento de Artes vinculado à Divisão de Cultura do Rio Grande do Sul, onde iniciou o processo de criação do MARGS.

Além de professor, era artista dedicado à pintura, restaurador e diplomado em Museologia nos Estados Unidos. Retoma-se, nesse sentido, a formação técnica que o diretor possuía para estar à frente de uma instituição: para além de conhecer o campo da Arte, sua formação em Museologia e conhecimentos em conservação e restauração, colaboraram para sua atuação e olhar técnico, visto que a futura instituição começava a reunir seu próprio acervo. E da mesma forma que, enquanto professor, buscava oferecer aulas mais dinâmicas e menos rígidas aos seus alunos. Conforme consta,

Malagoli traz renovações ao IBA, num momento em que a arte local está em transição para a modernidade. Com experiência em práticas de ensino americano, nas quais alunos e professores convivem mais informalmente, incentiva a livre expressão e abre portas para um modo mais descontraído de ensinar. A influência de Malagoli [...] justifica chamar as gerações de artistas oriundos do IBA, nos anos de 50 e 60, de *Núcleo Malagoli* (SAFRA, 2001, p. 8, grifos do autor).

Logo, sua postura como professor se estendeu ao seu ofício de diretor: Malagoli não desejava a criação de um Museu de Belas Artes, que replicasse moldes que tanto buscava afastar de suas aulas, e sim, projetava um museu aberto ao moderno e as novas formas de fazer e comunicar a arte, logo, como os de São Paulo e Rio de Janeiro (GOLIN, MARSHALL, 2005).

Não há, entretanto, como abordar os primórdios do MARGS sem citar os nomes de outras profissionais que se destacam quando analisamos esses primeiros anos do museu: Christina Balbão e Alice Soares, duas mulheres artistas que trabalharam ativamente na sedimentação da instituição como um espaço voltado à comunicação das artes. Christina Helfensteller Balbão (1917-2007), porto-alegrense e filha de uma alemã e um português, dedicou-se à arte e à educação desde seus 16 anos, em 1933, quando ingressou no então ILBA, na disciplina de Desenho (figura 16). Balbão, como pontua Ferrari (2018), vivenciou um momento de grande profusão artística, que viria a alicerçar as bases do sistema artístico gaúcho. A

artista e educadora foi professora do Instituto de Artes⁴⁴ onde exerceu cargo de direção entre 1971 e 1975, vindo a se aposentar em 1987. Sobre sua função como guia, hoje considerada a primeira mediadora da instituição, Anico Herskovits (*apud* Ferrari, 2018, p. 80) comenta que após se aposentar, Balbão “continuava mediando, porque acho que isso era a vida dela. Era visível o prazer que ela tinha de provocar aquele público, as escolas, as pessoas”.

Entre tantas funções dentro e fora da universidade e do museu, Christina Balbão esteve envolvida, assim como Alice Soares, na fundação da Escolinha de Artes da UFRGS, que será melhor apresentada no próximo capítulo.

Figura 16 - Ficha de Christina Balbão - MARGS



Fonte: FERRARI, 2018, p.9.

Alice Ardohain Soares (1917 - 2005) foi outra profissional que contribuiu para a consolidação do MARGS no cenário cultural gaúcho. A artista que tinha como viés do seu trabalho o desenho e a pintura formou-se em 1943 pelo ILBA, passando a

⁴⁴ Balbão ingressou no IA/UFRGS a convite de Fernando Corona, em 1939, para atuar como assistente do ateliê de escultura. Em 1944, tornou-se instrutora do ensino superior, sendo a segunda mulher a ser professora titular e a que mais tempo atuou no IA. A primeira foi Alice Soares (FERRARI, 2018).

atuar como docente dois anos depois, além disso, formou-se em escultura em 1947 (figura 17). Atuou como professora do IA/UFRGS até sua aposentadoria em 1979. Sobre sua ligação com o MARGS, Alice Soares comenta: "Fiquei muito pouco no museu. Eu tinha dois cargos no Instituto de Artes e não poderia assumir um terceiro, então me afastei do museu. [...] eu fiquei [...] um mês ou dois" (SOARES, 2005, p. 53).

Embora com trajetórias distintas quanto sua atuação no MARGS, não seria exagero, dado que, assim como Balbão, Soares atuou em algumas mediações e demais palestras promovidas pelo museu, de forma que esta, ainda que não tenha permanecido por um longo período na instituição como foi o caso de Balbão, podem ser consideradas as primeiras mediadoras, já que muito do seu trabalho como artista e como contribuintes do museu se voltava a comunicação com o público.

Figura 17 - Alice Soares em seu ateliê [s.d]



Fonte: Site do MARGS, 2022. Disponível em: <https://www.margs.rs.gov.br/alice-soares-2/>

Além desse aspecto e sobre o período em que o MARGS estava sediado no *foyer* do Theatro, Frantz ([2003] 2005) rememora que Balbão e Soares atuavam em todas as demandas do museu, desde auxiliar em pequenas reformas estruturais até trabalho de cunho patrimonial, quando iam pessoalmente ao encontro de

colecionadores a fim de solicitar empréstimos de obras para as exposições, visto que o acervo estava em formação. Cabe salientar que a primeira exposição do MARGS acontece no *foyer*. Por motivos de cunho profissional, Alice Soares se afasta do trabalho no museu, já Cristina Balbão permanece atuando no museu por trinta e três anos, até sua aposentadoria compulsória. Ela comenta que nos primeiros anos no *foyer*,

[...] ficava sozinha, no horário da noite, quando havia espetáculos no Theatro São Pedro. O museu ficava ao nível do que chamavam de balcão nobre. Eu esperava o intervalo das peças [...] abria a porta de comunicação, então as pessoas vinham da penumbra do teatro e se deslumbravam com a sala iluminada. Alguns até se atrasavam para voltar à peça porque ficavam interessados. Era muito eficiente isso. [...] a gente [...] vai criando facilidades para as pessoas (BALBÃO, [2003] 2005, p. 102).

Balbão também cita outros nomes que compunham a formação inicial do administrativo do museu, como uma ex-aluna de Malagoli, chamada Vera Mirian Scherer, além de Aristides Pereira e Almerinda Veríssimo Corrêa que não somente auxiliavam na preparação do espaço e nas montagens das exposições como também eram os responsáveis por distribuir os convites das mostras.

O “museu vivo” projetado por Malagoli, fez com que o diretor fizesse parcerias e ocupasse outros espaços da cidade. Sob esse escopo cabe pontuar que transcender os limites físicos que a instituição ocupa, levando exposições, falas públicas e outros eventos para distintos ambientes contribuiu para que o conhecimento institucional fosse firmado diante da sociedade, sobretudo nos primeiros anos após sua criação.

O Instituto de Artes da UFRGS e o já inexistente *Mata-Borrão* foram espaços de Porto Alegre que receberam exposições das novas aquisições do museu, assim como exposições coletivas (figura 18). Este último, sendo originalmente chamado de Pavilhão de Exposições do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, foi projetado pelo arquiteto Marcos David Heckman em 1958, e localizava-se no centro da cidade. A arquiteta Anna Paula Canez (2014), elucida que o nome atribuído se originou devido a

[...] sua inusitada forma elíptica, respondia à demanda do governador Leonel Brizola de expor as realizações de seu governo, notadamente no campo escolar, como as escolas ou “brizoletas” também construídas em madeira. Oscar Niemeyer já havia ensaiado forma semelhante em seu projeto para o auditório do Liceu Belo Horizonte, em 1954, embora com solução construtiva completamente diferente, em concreto armado. Heckman adotou,

no pavilhão, o tradicional material da madeira, porém com solução formal e estrutural nada convencionais, ao explorar a geometria curva, a permeabilidade e a transparência das superfícies, dotando o edifício de extrema leveza, que contrastava fortemente com seu entorno (CANEZ, 2014, p. 89).

Figura 18 - Pavilhão de Exposições do Governo do Estado do Rio Grande do Sul - Mata-Borrão (1960)



Fonte: CANEZ, 2014, p. 93.

Além destes, outras cidades da região metropolitana como Canoas, São Leopoldo e Novo Hamburgo também receberam as poucas obras que compunham o acervo do MARGS nos seus anos iniciais. Logo, na mostra de inauguração, como forma de atrair público e fomentar o interesse pelas artes e pela instituição, Ângelo Guido, a convite de Malagoli, orientou uma sequência de falas públicas, da mesma forma, acompanhado por alunos de Belas Artes, o diretor também proferia palestras sobre as obras expostas (GOLIN *et al*, 2000). Cabe frisar que, assim como Malagoli, Guido adota um posicionamento menos dogmático em relação à forma de analisar e conceber a arte, compreendendo que o artista deve poder usar de sua independência artística para se expressar e, nesse sentido, suas falas contribuem para oferecer ao público novas perspectivas de observação e relação com a arte.

Embora o empenho, a instituição inicialmente recebia, sobretudo, estudantes de escolas fundamentais e de artes: segundo Balbão ([2003] 2005), por não haver sinalização através de placas muitos não sabiam que além do teatro, o espaço abrigava um museu. Logo, embora localizado em um espaço renomado da cidade, se desconfia que a maioria do público que visitava o museu fosse o mesmo que frequentava o Theatro (figura 19). Inclusive, segundo depoimento de Ivone Bernhardt (2005), ex-funcionária da atual SEDAC, a visitação era feita principalmente à noite por pessoas que, no início, intervalo ou fim das peças, acessavam o museu. Soma-se à esse fator, uma outra adversidade indicada por Antonieta Barone, que assumiu em 1971 a direção do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura (DAC/SEC)⁴⁵: por dividir espaço com outra instituição, o MARGS não possuía autonomia quanto ao seu horário de funcionamento, de forma que o Theatro fechado afetava a abertura do museu.

Figura 19 - Aspecto da Sala de Exposições do Theatro São Pedro - Exposição Pedro Weingärtner (1957)



Fonte: Boletim Informativo MARGS. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Malagoli deixou o cargo de diretor em 1959, sendo substituído por Glênio Bianchetti⁴⁶, que ocupou o cargo até 1962. Durante sua gestão e os anos que se

⁴⁵ Atualmente, o órgão intitula-se Secretaria do Estado da Cultura do Rio Grande do Sul / SEDACRS.

⁴⁶ Glênio Alves Branco Bianchetti (Bagé, RS, 1928 - Brasília, DF, 2014), foi artista e professor que juntamente com Danúbio Gonçalves, Carlos Sciar, Vasco Prado, Edgar Koetz e Glauco Rodrigues,

seguiram, a instituição foi inserida no sistema artístico local e nacional, através de artistas consagrados, como Di Cavalcanti, Regina Silveira (figura 20) e Heitor dos Prazeres. Também foi palco de exposições de artistas internacionais, como os integrantes do Atelier Tamarindo, de Los Angeles, em 1970.

Figura 20 - Material Gráfico da Exposição Regina Silveira (1961)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022.

Após a estadia no foyer, em 1973, devido a problemas estruturais que fizeram o Theatro São Pedro ficar fechado por nove anos (GOLIN *et al*, 2000), a instituição precisou se realocar em outro espaço. O MARGS, assim, foi transferido para o

fundou o Clube de Gravura de Porto Alegre no ano de 1950. Em 1953, assumiu o cargo de diretor da Divisão de Cultura da Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul. Na década de 1960 foi morar em Brasília e atuou como professor de pintura da Universidade de Brasília, porém em decorrência do golpe militar, foi afastado em 1965. Bianchetti também atuou na criação do Museu de Arte de Brasília, em 1970. Para saber mais, acesse: https://acervo.margs.rs.gov.br/artistas-participantes/glenio-bianchetti/?view_mode=masonry&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_153&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=230&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN. Acesso em: 05 de out. de 2022.

Edifício Paraguay localizado na Avenida Senador Salgado Filho, onde, de início, ocupou uma sobreloja e, posteriormente, com finalidade de receber a administração, agregou outra sala no quinto andar do mesmo prédio (figura 21). Já neste momento, passados vinte anos de sua inauguração, a direção estava sob responsabilidade do desenhista, pintor, gravador e professor Plínio César Bernhardt⁴⁷, que assumiu o cargo quando este já se encontrava no Edifício Paraguay. Segundo o então diretor, o espaço era restrito, permitindo a exposição de cerca de quinze obras por vez (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, nº 28, 1986).

Segundo Ivone Bernhardt (2005), ex-funcionária da SEDAC e esposa de Plínio, a saída do museu do prédio do Theatro São Pedro fez com que este assumisse maior personalidade, com espaços delimitados e ambientes de armazenamento do acervo. Em contrapartida, por se tratar de um edifício que abrigou por muitos anos o *Cotillon Club*, um espaço exclusivo de sofisticados jantares dançantes, segundo o jornalista e crítico de arte Luis Lisbôa (2005), muitas pessoas sentiam-se intimidadas a adentrar aquele espaço. Acerca disso, entende-se hoje que a democratização do acesso aos museus deve vir em diálogo com a superação de barreiras, sejam elas físicas, intelectuais, sensoriais ou atitudinais e que o primeiro contato com a instituição se dá pela sua localização e pelo prédio que a abriga.

O fator acessibilidade e os impactos que este tem diante do visitante é uma das variáveis que pode aproximar ou afastar o público: o espaço habitado pela instituição irá favorecer certos públicos em detrimento de outros. Isto é, ao se localizar em uma área mais central ou afastada, ao abrigar-se em um prédio de maior ou menor atmosfera palaciana, o museu cria barreiras físicas e simbólicas que podem afastar parcelas do corpo social. Pode-se explorar, nesse sentido, alguns aspectos que resultam da mudança de sede do MARGS ao longo dos anos e seus impactos na percepção dele diante da cidade.

⁴⁷ Plínio Levi Bernhardt (Cachoeira do Sul, RS, 1927 – Porto Alegre, RS, 2004), se formou em 1948 em Artes Plásticas pelo IA-UFRGS e juntamente com o já mencionado Bianchetti, fundou o Clube de Gravura de Porto Alegre. Para saber mais, acesse: https://acervo.margs.rs.gov.br/artistas-participantes/plinio-bernhardt/?view_mode=masonry&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_153&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=216&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN. Acesso em: 05 de out. de 2022.

Figura 21 - Sala expositiva na sede do Edifício Paraguay (1975)



Fonte: Boletim Informativo MARGs. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2021.

O artista plástico Carlos Alberto Petrucci (2005) relembra que o espaço do Edifício Paraguay

[...] era composto de peças muito pequenas, repartições miúdas, que formavam um labirinto - não tinha um bom aspecto. Acho que era menor que o espaço do Theatro São Pedro; o museu ficou menos importante. Essa era a impressão que se tinha. Mas havia uma coisa boa [...] os artistas faziam do museu uma espécie de clube, pois havia mesas e cadeiras convidativas; era lugar para se encontrar. O diretor estava sempre acessível, tudo era mais fácil (PETRUCCI, 2005, p. 165).

Por questões estruturais e de conservação, o museu precisou se realocar em outro espaço e, mesmo que para alguns de seus agentes esta mudança tenha sido benéfica, deve-se questionar os impactos na recepção do público. Não se quer dizer, com isso, que habitar espaços menos suntuosos e com características consideradas mais simples seja sinônimo de ser acessível e democrático. O que se pretende questionar é a postura diante de ações que fomentem a superação de barreiras físicas e atitudinais, sendo esta de caráter decisivo, que poderão ditar se o indivíduo prosseguirá ou não com a visita. Ao alocar-se em um espaço que, ainda que considerado por muitos profissionais, menos glorioso que o *foyer* do Theatro São Pedro, a instituição passou a ocupar um ambiente já reconhecido por ser frequentado por pessoas de um grupo social mais abastado, o que poderia trazer ao

museu uma imagem pré-concebida.

No que concerne ao acervo, Luiz Inácio Medeiros (2005, p. 62), que assumiu o cargo de diretor quando o museu se localizava ainda em um andar deste prédio, dando sequência ao trabalho iniciado na direção de Bernhardt, aponta que o espaço era mais modesto, com características residenciais, onde “acumulava ao redor duzentas e poucas peças no acervo. Mal guardadas, em áreas de serviços laterais com cobertura de zinco, precárias”. Apesar do pouco espaço, o então diretor cita que importantes exposições foram exibidas no local e, posteriormente, o quinto andar do mesmo prédio foi alugado para receber a administração do museu. Nesse momento, os setores do MARGS se dividiam em administração, acervo, divulgação e publicações além de exposições (ANEXO A).

Foi nesse período que se começou a publicar os Boletins do MARGS que serviam, concomitantemente, como meio de publicizar as aquisições do museu e como forma de prestar contas sobre as ações e atividades feitas. Nele também havia críticas e textos sobre arte escritos por profissionais convidados. Em paralelo, foi iniciado um processo de busca e negociação pela sede que seria definitiva e que viria a abrigar o maior museu de Arte do RS.

2.3 A Delegacia Fiscal se transforma em museu: a nova sede do MARGS

Em 1974, através de Decreto 73.789, o prédio da Delegacia Fiscal foi escolhido para abrigar definitivamente o museu. Uma reportagem datada de 1977, do Centro de Documentação do MARGS, aponta que a nova sede se encontrava em reformas, como a reconstrução dos vitrais, retirada de paredes e melhoria das salas, o que favorece tanto o acervo e o trabalho interno quanto à atuação diante do público. Nesse sentido, no mesmo texto, Luiz Medeiros pontua que

Nosso pensamento é atingir todas as faixas sociais, independente da condição social e econômica. Tanto o engraxate quanto o psiquiatra ou o físico nuclear, seja lá quem for, precisam de cultura. É um problema de visão de mundo, um problema de visão de si próprio. O público [...] irá dar uma boa resposta, porque agora, já as pequenas promoções que a gente tem feito na sede atual, que é exígua de espaço, ele tem correspondido, mesmo com as dificuldades de acesso. Mais tarde tentaremos outras programações, já que o museu de arte nasceu com o objetivo de democratizar a cultura (MEDEIROS, JORNAL CORREIO DO POVO, 1977, s/p).

Durante sua gestão, através de falas públicas, tudo indica que Medeiros compreendia que o acesso aos museus e espaços culturais estava intrinsecamente

atrelado ao espaço físico que estes detinham, uma vez que nas condições em que o MARGS se localizava até então, havia pouco espaço disponível para que atividades que compreendessem maior público fossem feitas. Da mesma forma, o ex-diretor julgava que, ao possuir uma sede própria e definitiva, através de ações de caráter educativo-cultural, um público mais diverso poderia ser abarcado de forma mais qualificada.

À vista de tal contextualização, percebe-se que desde os primeiros esforços de criação da instituição, os agentes envolvidos se empenharam em elaborar um museu que servisse à ideia de educação através do acesso à cultura e à arte, algo muito comum na época de sua elaboração. O MARGS foi criado em uma década que, segundo Faria (2017), a questão dos museus enquanto espaços de educação estava em debate, sobretudo nos museus de arte - visto que instituições de ciências naturais ao final do século XIX e início do século XX já tinham iniciado tais discussões. A ligação entre museus e escolas reverberou também, na criação do museu *Pedagogium*⁴⁸, de 1890, na cidade do Rio de Janeiro, que visava dialogar com o fazer escolar (FARIA, 2017).

Essa vertente que entendia o museu como espaço de instrução e educação, como elucida Faria (2017), manteve profissionais brasileiros atentos ao que estava sendo feito em instituições nacionais e, principalmente, internacionais. Uma dessas profissionais era Lygia Martins Costa⁴⁹, conservadora de museus que, ao conhecer museus americanos na década de 1950, verificou uma postura que compreendia a

⁴⁸ O Museu Pedagógico Nacional foi uma instituição fundada em 1890 na cidade do Rio de Janeiro, resultado da busca por mudanças do cenário educacional propostas pelo então Ministro Benjamin Constant. Tinha como objetivo a qualificação de professores através de materiais, eventos e espaços voltados à instrução, sobretudo, desses profissionais, mas também de visitantes. Segundo Silva (2021, p. 97), a instituição objetivava “manter a exposição permanente de um museu pedagógico; oferecer cursos científicos; expor e montar gabinetes e laboratórios de Ciências Físicas e História Natural; organizar exposições escolares anuais; dirigir uma escola primária modelo; oferecer uma classe para trabalhos manuais; organizar coleções e modelos para o ensino concreto nas escolas públicas e publicar uma revista pedagógica”. O *Pedagogium* foi extinto em 1919. Para saber mais sobre Museus Pedagógicos Nacionais, acesse: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/27225>. Acesso em 02 jun. 2022.

⁴⁹ Formada no Curso Técnico de Museus do Museu Histórico Nacional, matriz do primeiro Curso de Museologia do Brasil, Lygia Martins Costa (1914 - 2020) foi uma Museóloga brasileira que atuou no Museu Nacional de Belas Artes, instituição que estava ligada quando realizou sua viagem de estudos de um ano junto à New York University, para estudar História da Arte. Atuou também no então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN, atual IPHAN) e na criação da representação do Brasil no ICOM, bem como representou os profissionais brasileiros em diversos eventos pelo mundo, entre eles a Mesa Redonda de Santiago, no Chile (1972). Além disso, durante sua trajetória foi professora e idealizadora do Museu da Abolição, em Pernambuco, recebendo em 2006 a Ordem do Mérito Cultural por seu trabalho no campo da cultura e do patrimônio.

educação para o povo como uma das matrizes da função dos museus. Costa, observou uma quebra de paradigmas com preceitos europeus, que segundo ela, direcionava-se a profissionais e estudiosos, excluindo outros agentes sociais do contato com o patrimônio. Compreendia-se que a educação visual através da materialidade engendrava o aprendizado (FARIA, 2017).

Nessa mesma linha, José Valladares⁵⁰ ([1946] 2010), em seminal pesquisa de cunho internacional e empírico, realizada entre os anos de 1943 a 1944, sobre os museus norte-americanos a qual resultou no livro “Museus para o Povo: um estudo sobre os museus americanos”, trata do conceito que dá título a sua obra e, sob certos aspectos, dialoga com um dos motes principais da criação do MARGS. Segundo o autor, a partir de suas experiências de estudo nos Estados Unidos, para além da contemplação visual, os museus deveriam também direcionar seus esforços a atrair o público, de forma a unir entretenimento e informação, colaborando com déficit de ordem social e educacional. Valladares destaca que para alcançar tal objetivo,

Terá, em primeiro lugar, de saber atrair o visitante, depois, de tornar os momentos de permanência nas galerias, momentos agradáveis; finalmente, deverá cuidar de que o visitante deixe suas portas, tendo aprendido alguma coisa de novo e - o que é de maior importância - com um desejo forte de relatar a experiência com aqueles com quem priva (VALLADARES, [1946], 2010, p. 29).

É interessante salientar que, mesmo de forma implícita, podemos extrair e problematizar a respeito de uma das barreiras que nasceram com essas instituições e que até hoje se colocam como principal entrave na aproximação de muitos grupos aos museus: por serem espaços que, desde sua gênese, são restritos à uma determinada elite e, ainda que via de regra tenham se tornado democráticos, as instituições museológicas, pela forma que comunicam e pelo espaço que ocupam - física e simbolicamente-, segmentam seus públicos de forma que muitos ainda sentem-se alheios à sua existência. Para isso, esses mesmos visitantes que se aproximam dele, surgem como importantes parceiros na busca por abranger indivíduos que ainda não estabeleceram vínculos com os museus.

⁵⁰ José Antônio do Prado Valladares (1917 - 1959), foi professor, crítico de arte, escritor e por duas décadas foi diretor do Museu do Estado da Bahia, atual Museu de Arte da Bahia. Atuou como colaborador do SPHAN e após conseguir uma bolsa de estudos, realizou sua viagem à *New York University* (1943). Durante esse período, realiza estágio no *Brooklyn Museum* e, na sua volta ao Brasil, é nomeado professor na Faculdade de Filosofia da Universidade da Bahia e publica seu livro com experiências da viagem. Para saber mais, acesse: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2557/jose-valladares>. Acesso em: 2 jun. 2020.

Frente às ideias apresentadas por Valladares ([1946] 2010), nota-se a premissa de que as instituições, independentemente de suas tipologias, devem servir à formação intelectual somada ao gosto estético da população: assistí-la, enquanto espaço culto e *de* culto, em um processo que busca, ainda que de forma velada, a civilização de um povo.

Como salientado inicialmente, o MARGS surgiu baseado no ideal de que as instituições museais deveriam servir à educação do povo. É sob esse viés que a pesquisa documental em jornais da época ratificou de forma mais evidente essa postura, através de entrevistas e reportagens em que se explicitava que esforços seriam despendidos em favor da educação visual (figura 22). Aqui cabe dialogar com Pierre Bourdieu (2006), quando o autor diz que “o olho é um produto da história reproduzido pela educação” (BOURDIEU, 2006, p.10), ou seja, variáveis determinam como *observamos* o mundo ao nosso redor, inclusive a arte. Assim, o museu atuaria como agente central no processo de formação do gosto e estética dos indivíduos, corroborando para a interiorização de disposições culturais e artísticas da sociedade sul-riograndense.

Figura 22: Reportagem do Jornal Correio do Povo (1975)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Considerando os devidos afastamentos da época com relação à perspectiva que se tem hoje do papel dos museus e dos profissionais da educação em museus na sociedade, cabe tensionar a centralidade do museu e da arte no processo das ações educativo-culturais aqui analisadas: tal qual a reportagem mostrada acima, as ações buscavam uma proposta formal de ensino, em que o fio condutor era a teoria da arte. A relação, assim, era verdadeiramente de educar o olhar a partir do conhecimento teórico apresentado, o que evidencia uma percepção superada na contemporaneidade, em que a experiência e as relações dos sujeitos são colocadas como norteadoras desse processo de sensibilização. Logo, o público passou de agente passivo para ativo nesse processo.

Enquanto idealizava concretizar suas intenções de oferecer um espaço maior do que aquele que ocupava no momento, que contribuísse para contemplar diferentes agentes sociais de forma mais ampla do que até então vinha ocorrendo, o processo de mudança para uma sede que comportasse as novas expectativas foi longo. Em um primeiro momento, de acordo com Mauro Rodrigues (2005), que foi

Secretário da Educação no período entre 1971 a 1975, o maior desafio foi conseguir a cessão do prédio, de forma que o estado não precisasse comprá-lo ou permutá-lo por outro espaço. Sob essa conjuntura, um longo processo que durou anos foi empreendido junto ao governo federal, por vias oficiais e pessoais.

[...] houve engajamento pessoal do governador Euclides Triches junto ao presidente Médici. Ficou acertado que em todo o despacho que o governador viesse a ter com o Presidente a partir de então, o assunto do Prédio para o MARGs entraria em pauta. Do mesmo modo [...] coube a mim atuar diretamente junto ao Ministro da Fazenda, [...] Delfim Neto, já que com o mesmo eu tinha um bom relacionamento [...] funcional [...], de amizade e de confiança (RODRIGUES, 2005, p. 71).

Ao final do governo Médici, o Decreto 73.789, de 11 de março de 1974, cede o prédio da Delegacia Fiscal ao estado do Rio Grande do Sul, para receber o MARGs. Entretanto, o atraso das obras no prédio que receberia a Receita Federal adiou a transferência do museu à sua nova sede, o que veio a ocorrer somente em 1978. Nesse ínterim, alguns movimentos foram feitos a fim de começar a ocupar o novo espaço conquistado (figura 23).

Figura 23 - Delegacia Fiscal entrega prédio ao Governo do Estado do RS. Jornal Correio do Povo (1977)

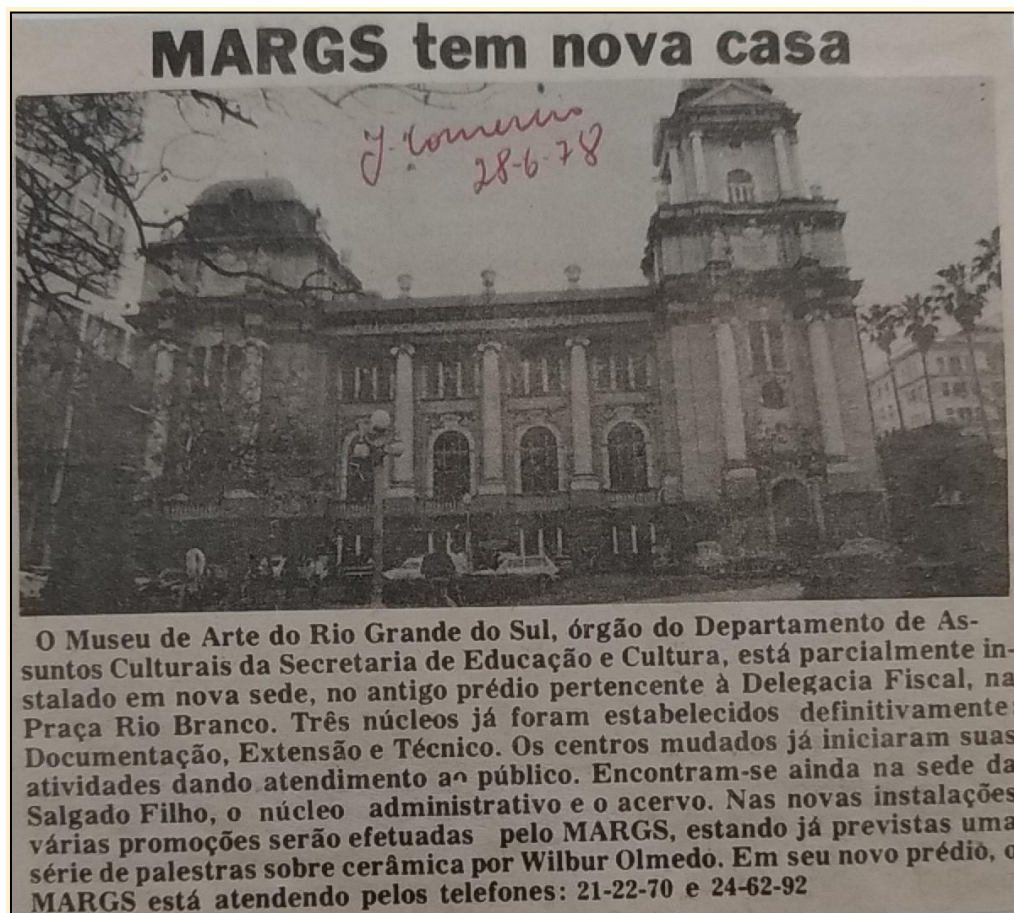


Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Por quatro anos a nova sede passou por inúmeras reformas estruturais, tais como melhoria do setor elétrico, iluminação e pintura, com o objetivo de se adaptar às novas funções. A mudança também ocorreu de forma gradual, visto que alguns setores da Delegacia Fiscal ainda ali se encontravam. Em um primeiro momento os núcleos do museu transferidos à nova sede foram: Núcleo de Documentação e Pesquisa, Núcleo de Extensão e Núcleo Técnico. A Direção, Núcleos Administrativo e de Acervo permaneceram no Edifício Paraguay e o atendimento ao público nas sessões de cinema⁵¹ que ocorriam nas terças-feiras foram suspensos, assim como as exposições (figura 24).

⁵¹ Os filmes, bem como quem seria o palestrante na ocasião eram publicizados na sessão "Indicador" do Jornal Correio do Povo. A entrada era gratuita.

Figura 24 - Reportagem “MARGS tem casa nova”, Jornal do Comércio (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Por se tratar de um prédio adaptado, ou seja, sua construção não foi pensada inicialmente para abrigar um museu, antes da transferência foi necessário fazer modificações na estrutura a partir de reformas internas (figura 25). No Boletim Informativo do MARGS nº 10 constam algumas das principais modificações neste primeiro momento:

[...] entre as primeiras reformas, constaram a remoção de paredes divisórias, a pintura interna, a restauração de vitrais, a arrumação das salas de trabalho, do salão de conferências, das dependências para cursos, da oficina de restaurações. Com a preocupação de segurança e preservação das obras, foram confeccionados painéis para exposição e instalados equipamentos próprios para evitar a deterioração das obras expostas, como a do aparelho para medir e controlar a umidade do ambiente e os filtros de luz nas vidraças, com a finalidade de reduzir a radiação ultravioleta sobre as peças. Também visando a proteção das obras, foram instaladas lâmpadas fluorescentes especiais (sem raios ultravioletas), as quais evitam prejudicar as telas. As salas destinadas aos desenhos e gravuras foram totalmente

revestidas de preto (desde as paredes, carpetes, até as cortinas), para reduzir a intensidade da luz sobre as obras, ao mesmo tempo em que possibilita destacá-las do fundo, tornando-as bem visíveis (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS,nº 10, 1979, p.4-5)

Figura 25 - Adaptações arquitetônicas do prédio (1978)



Fonte: Boletim Informativo MARGS, nº 10. Setor de Documentação e Pesquisa da instituição, 2021.

Em 26 de outubro de 1978 ocorreu, enfim, o “coroamento de um sonho”, realizado a muitas mãos, como pontua Teniza Spinelli (2005). O museu que começou sua vida existindo à noite, como comenta Ivone Bernhardt (2005), muito devido à sua localização e ao público que o visitava após os concertos do Teatro, alçou naquele momento, novos ares. A possibilidade de ser visto pelo grande público que transitava pelo centro da cidade, de forma mais distinta e diversa, gerou expectativas quanto à sua solidificação enquanto dispositivo com capacidade de, através do contato com a arte por meio de exposições e ações educativas, agora com maior possibilidade de abrangência de públicos, se tornar um grande motivador da apreciação e formação do povo, objetivos que se notam na gestão de Luiz Medeiros (figura 26).

Figura 26 - Luiz Medeiros acompanhando a então Primeira-Dama do Estado Ecléa Guazelli na inauguração da nova sede (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

As exposições que receberam o público para essa nova etapa institucional foram a “Mostra do Desenho Industrial Gaúcho” (figura 27) e o “III Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul” (figura 28). É significativo pontuar que o amplo espaço que a nova sede contemplava passou a exibir um número maior de trabalhos: no dia da inauguração, o público teve acesso a cerca de cento e oitenta obras, organizadas no salão principal e no átrio do museu. A distribuição se deu da seguinte maneira: no átrio, foram exibidas arte missioneira, com peças em madeira tais como “São Francisco Xavier” e “Anjos”. A área central foi destinada às esculturas de artistas como Francisco Stockinger e Fernando Corona. No espaço à direita deste, obras de Alice Brueggemann, Ângelo Guido, Pedro Weingärtner e Ado Malagoli foram expostas.

Figura 27 - Registro da Mostra do Desenho Industrial Gaúcho (1978)



Fonte: Boletim Informativo MARGS. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Figura 28 - Registro da sala que recebeu o III Salão de Cerâmica do Rio Grande do Sul (1978)



Fonte: Boletim Informativo MARGS. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Já à esquerda, trabalhos de artistas nacionais e internacionais, como a Dama de Branco, de Arthur Timóteo da Costa (figura 29) e o Menino e o Papagaio de Di Cavalcanti compunham a mostra inaugural. As salas negras receberam desenhos e gravuras de Magliani, Alice Soares e Iberê Camargo.

Figura 29: A Dama de Branco (1906), de Arthur Timótheo da Costa (1882 - 1922)



Fonte: Catálogo Geral, MARGS, 2012. Disponível em:
<https://www.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/2015/12/CatalogoMargsCompleto.pdf>

Teniza Spinelli, jornalista que iniciou o trabalho junto ao MARGS em 1973, relembra o trabalho dos profissionais para a inauguração da nova sede:

A inauguração foi um momento de glória para a cultura do Estado. Eu tinha passado a semana às voltas com a divulgação, acertando [...] os detalhes do que iria sair na imprensa [...] Eram vários telefonemas e contatos com as pessoas para a construção de uma imagem da instituição na mídia. Era preciso trabalhar, mostrar serviço e fazer por merecer todos aqueles metros quadrados de área nobre no centro da capital (SPINELLI, 2005, p. 99).

É significativo apontar a relevância arquitetônica de seu endereço atual, sua magnitude: o aspecto palaciano da nova sede do museu, que por muito tempo foi

nômade na cidade, reflete diretamente seu *status* e apropriação não somente dos cidadãos como também pelo sistema da arte local, regional e nacional e sua consolidação como espaço cultural do estado, que, embora reconhecido pelo campo artístico, precisava se concretizar fisicamente. Essa nova composição, na visão de Medeiros, viria para contribuir com um maior acesso por parte dos públicos não especializados ou considerados de elite. Em matéria publicada no Jornal Correio do Povo (1977), a respeito das atividades da instituição no novo contexto a ser inserido, é apresentado que o

[...] Museu [...] não deverá ser encarado como um local onde existem velhos quadros de velhos artistas. Medeiros tem grandes planos para movimentá-lo e diz que agora terá espaço para vê-lo funcionar dignamente. A inauguração, segundo ele, será marcada por uma série intensiva de atividades. “Vamos marcar geograficamente um órgão cultural público, que até agora, por problemas de localização, e por ser muito pequeno, ficou reduzido a visitação de uma pequena elite”, afirma Medeiros (JORNAL CORREIO DO POVO, 1977).

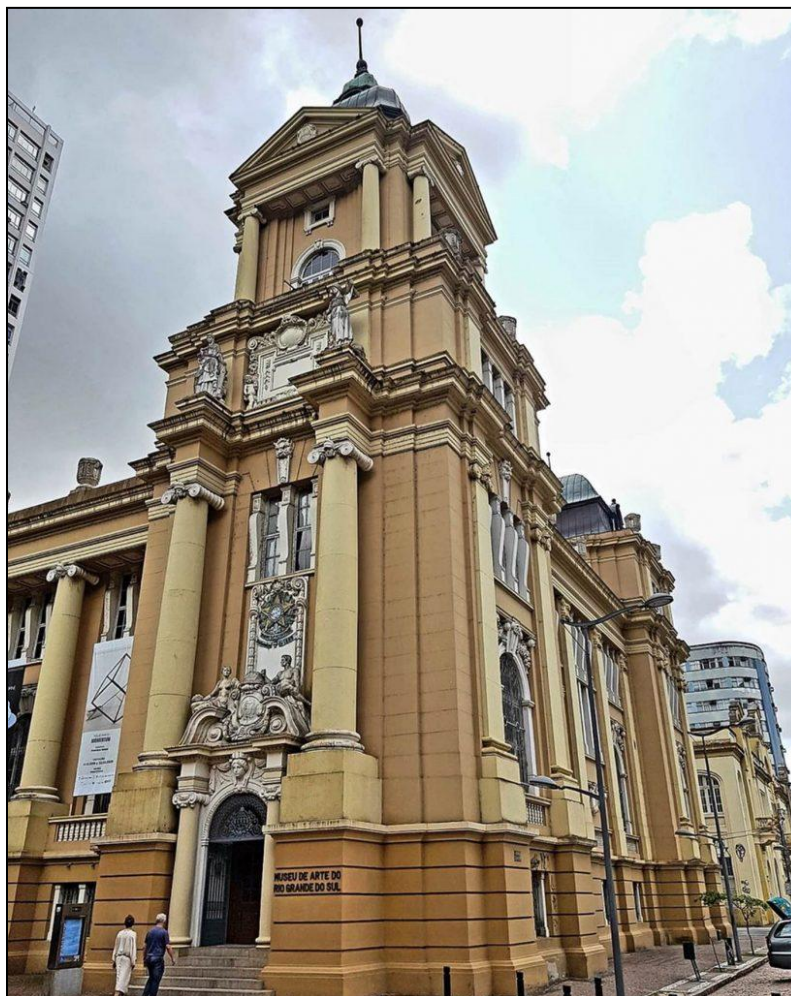
Cabe destacar que o prédio que abrigou a Delegacia Fiscal do Estado teve sua construção iniciada em 1913⁵² com projeto assinado por Theodor Alexander Joseph Wiederspahn que chegou à Porto Alegre em 1908 e foi também responsável por outros projetos da cidade e do estado. Entre os cerca de quinhentos projetos do arquiteto, está o Hotel Majestic, construído entre 1912 a 1933, que em 1990, viria a se tornar a Casa de Cultura Mário Quintana⁵³ (WEIMER, 2005) em homenagem ao poeta alegretense que ali morou durante parte de sua vida. Também foi responsável pelo projeto arquitetônico da Agência Central de Correios e Telégrafos, que atualmente é sede do Memorial do Rio Grande do Sul. Logo, pode-se dizer que Wiederspahn criou algumas das principais estruturas arquitetônicas tombadas que hoje constituem notáveis espaços culturais da cidade.

Segundo Golin (*et al*, 2000, p. 21), ocupando uma área de quase cinco mil metros quadrados, a “suntuosidade da construção, com seus vitrais, mármore e ornamentos, materializava, no início do século, o ideal de modernização e progresso da república positivista gaúcha” (figura 30).

⁵² De acordo com Filho (2010), a Delegacia iniciou suas atividades em 1916, mesmo o projeto não estando totalmente finalizado.

⁵³ Inaugurada em 1990, a Casa de Cultura Mário Quintana é uma instituição que se insere na jurisdição da Secretaria de Estado da Cultura (Sedac) e se localiza no prédio tombado do antigo Hotel Majestic, no Centro Histórico de Porto Alegre. Trata-se de um local voltado ao cinema, música, artes visuais, dança, teatro, literatura, oficinas e demais eventos culturais. Para saber mais, acesse: <https://www.ccmq.com.br/>. 23 dez. 2020.

Figura 30 - Sede atual do MARGS na Praça da Alfândega



Fonte: Site da instituição, 2022. Disponível em:

<https://www.margs.rs.gov.br/o-margs-e-sua-historia/#1597252397943-76fbf091-5134>.

Considera-se que alguns aspectos referentes à sua inserção na cidade, sua relação com os públicos e a postura de seus dirigentes se revelam preciosas à análise que se pretende fazer das ações extramuros, assunto a ser trabalhado no próximo capítulo. À vista disso, não se pode deixar de pontuar, nesse sentido, a importância que os profissionais da área da Educação, das Artes e da Museologia tiveram para a concepção desta instituição que tem como missão e função social estimular e promover através de distintos meios, trocas e colaborações mútuas com outras instituições e setores da sociedade o contato com as produções artísticas locais, regionais e nacionais, bem como, incentivar e colaborar com o ensino das artes em distintos níveis de conhecimento.

O MARGS, desde seus primeiros momentos foi compreendido por Malagoli, seu primeiro diretor, como dispositivo pelo qual seria possível aproximar o cidadão das artes, sobretudo, da modernidade que despontava. Sem dúvidas, atuando como contribuinte do ensino e fomentando o reconhecimento de artistas em formação, a instituição consolida-se através do trabalho, dedicação e profundo envolvimento dos profissionais que atuaram para que a instituição se estabelecesse no circuito cultural e artístico nacional.

Priorizar a comunicação aliada à educação, o acesso e a presença de diferentes públicos nos museus é sem dúvida uma necessidade ao mesmo tempo que se apresenta como um desafio de cunho estrutural e prático. Os agentes ativos no processo de criação do primeiro museu de arte do estado, além de visar constituir um acervo representativo da arte regional e nacional, estavam cientes do papel de um museu que funcionasse como dispositivo de criação de hábitos, que colaborasse com a construção do gosto dos gaúchos pela arte (BOURDIEU, [1969] 2016). Não é surpreendente que o público primariamente abarcado fora aquele que já frequentava espaços culturais, fato que se deve a sua alocação no *foyer* do Theatro.

Através desse estudo torna-se visível que, embora seja transferido para a sua sede na Praça da Alfândega na gestão de Luiz Medeiros e que sua articulação tenha com efeito, após anos de espera, adiantado uma mudança que poderia vir a delongar mais tempo, o processo de transição contou com múltiplos agentes e para além disso, permaneceu sendo o foco da instituição por gestões posteriores, a citar a gestão seguinte à de Medeiros, feita pelo artista Jader Siqueira (1979 - 1980). Fracionar metas, objetivos e traçar prioridades é um condicionante comum ao trabalho em museus, logo, diferentes coordenações traçam distintos fios condutores de seu trabalho, lançando luz a certas esferas que consideram prioritárias. O que se pode adiantar é a percepção de que, em suma, a gestão de Luiz Medeiros enfocou na aproximação com indivíduos para além daqueles que comumente visitavam o museu, sendo o processo de democratização a partir do diálogo com diferentes públicos o cerne de suas ações enquanto diretor.

Ao passo que o objeto de pesquisa foi ganhando novos contornos e deles emergiram possíveis óticas pelas quais as ações extramuros podem ser analisadas, tornou-se notável que a gestão de Medeiros dialogava com assuntos em voga na época, favorecendo uma gestão que buscava um museu com maior abertura à

população. A arte, o patrimônio e o próprio MARGS contribuíram ao longo do tempo, no terreno cultural, para a criação e sedimentação de hierarquias entre aqueles considerados cultos e incultos, entre os que acompanhavam o progresso e os que a ele eram alheios ou excluídos. Ao mesmo tempo que por vias um tanto tradicionais, Medeiros formou uma equipe de profissionais empenhados em justificar a existência deste museu na sociedade sulista, não se limitando às fronteiras físicas, considerando a instituição representante de um bem comum, como veremos no próximo capítulo.

3 UM MUSEU ALÉM DE SI: AS AÇÕES EXTRAMUROS DO MARGS

Para além de ações educativo-culturais oferecidas intramuros, os museus podem elaborar ações que visem ir ao encontro de seus públicos e não-públicos, em um movimento de transpor os limites físicos e simbólicos que mantêm muitos cidadãos à margem do patrimônio e conhecimento nele salvaguardados. À vista da problemática do baixo ou nenhum acesso por parte dos grupos, o MARGS, em parceria com o Estado, buscou levar artistas e suas obras, bem como discussões sobre arte até diferentes espaços da cidade de Porto Alegre e Região Metropolitana, com objetivo de, a partir dos paradigmas da época e estratégias próprias, diminuir as lacunas e fomentar a participação e frequência destes grupos ao museu.

3.1 Uma instituição aberta e viva ⁵⁴

Duncan Cameron, então diretor do Brooklyn Museum, no artigo “*Museum: a temple or forum?*” (1971) assinala que os museus estavam passando por um momento de crise de identidade no final da década de 1960 e início dos anos 1970. Entre outros apontamentos, Cameron afirmava que estes necessitavam fazer jus ao seu lugar nas sociedades, precisando repensar seus conceitos para atender às demandas que despontavam, considerando sujeitos e culturas para além dos hegemônicos, assumindo-se como templo e, ao mesmo tempo que se reconhece como tal, aproximando-se de um fórum, de um lugar de debates e construção de conhecimentos plurais.

Os sistemas acadêmicos de classificação, que constituem um código indecifrável para a maioria dos visitantes dos museus, devem ser substituídos, ou melhor, complementados por uma interpretação das coleções baseada na provável experiência e conhecimento do público do museu. Essas coleções que são essencialmente representativas das culturas burguesas e aristocráticas do passado devem ser inseridas no contexto da cultura popular, da arte popular e do estilo de vida do camponês ou das classes trabalhadoras na cultura da qual as coleções são derivadas. A história social e os insights do antropólogo devem ser usados para desenvolver técnicas de interpretação que coloquem as coleções, e especialmente os “tesouros” do museu, em uma perspectiva mais realista (CAMERON, 1971, p.18, tradução da autora)⁵⁵.

⁵⁴ Subtítulo que toma emprestada a frase de Luiz Inácio Medeiros a respeito da mudança de sede do MARGS. Em reportagem ao Jornal Zero Hora em 9 de março de 1978, Medeiros anuncia “aqui teremos condições de ser um museu aberto e vivo”.

⁵⁵ The academic systems of classification, which constitute an undecipherable code for the majority of museum visitors, must either be replaced, or better, be supplemented by interpretation of the

Em texto intitulado *Museu Valéry Proust*, originalmente de 1953, Theodore Adorno critica a postura dos museus da época, pontuando que para além da semelhança de grafia com a palavra mausoléu, as instituições são como jazigos nos quais as pessoas não conseguem firmar, de forma estreita, uma relação viva com os objetos, onde estes “são conservados mais por motivos históricos que por necessidades do presente” (ADORNO, [1953] 1998, p.173), lançando problematizações sobre a separação destes com a vida cotidiana e com as distintas realidades sociais.

Nesse contexto, cabe pontuar significativos eventos que propuseram debater o aspecto educativo dos museus, tais como a “Mesa Redonda sobre o Desenvolvimento e o Papel dos Museus no Mundo Contemporâneo”, ocorrida no Chile em 1972 e que apresentou o conceito de Museu Integral⁵⁶, e o encontro de 1992, intitulado “A Missão dos Museus na América Latina hoje: Novos desafios”, que resultou na Declaração de Caracas.

Assim, na esteira dessas transformações, seus profissionais voltaram seus esforços igualmente em desconstruir estruturas canônicas, se afastando da centralidade nas coleções, transpondo obstáculos históricos. Logo, Bruno (1996) pontua que programas pensados para além dos limites físicos das instituições, ações educativas voltadas a distintos segmentos, propostas comunitárias, bem como a inserção do cotidiano, adentraram ao cotidiano de muitas instituições, fomentando sua aproximação com as comunidades.

Como propõe Gomes (2010), para além de expor objetos, o museu surge como espaço privilegiado por onde os indivíduos tomam conhecimento do seu papel como parte inseparável da sociedade. Notavelmente, essa percepção pode acontecer de distintas maneiras e em diversos níveis, em consonância com a

collections that is based on the probable experience and awareness of the museum audience. Those collections that are essentially representative of bourgeois and aristocratic cultures of the past must be put into the context of popular culture, folk art, and the life style of the peasant or working classes in the culture from which the collections are derived. Social history and the insights of the anthropologist must be used to develop techniques of interpretation that will put the collections, and especially the museum “treasures,” in a more realistic perspective (CAMERON, 1971, p.18).

⁵⁶ Museu Integral no sentido que, como elucida Tereza Scheiner, reside na “capacidade intrínseca que possui qualquer museu (ou seja, qualquer representação do fenômeno Museu) de estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais” (SCHEINER, 2012, p. 19). Disponível em: https://www.google.com/url?q=https://www.academia.edu/8911025/Repensando_o_Museu_Integral_d_o_conceito_%25C3%25A0s_pr%25C3%25A1ticas_Rethinking_the_Total_Museum_from_concept_to_practice&sa=D&source=docs&ust=1673007914930968&usq=AOvVaw1lv7W_N9UgQdfjwJK20UiN. Acesso em: 16 mar. 2021.

postura da instituição frente aos possíveis cenários criados com vistas a instigar relações e apropriações.

Nesse sentido, uma das principais problemáticas que transpõem a questão da comunicação trata-se da forma como ela será efetivada. Gomes (2010), assim, pontua que nosso comportamento é reflexo direto do ambiente e situações as quais nos encontramos, ou seja, nesse ponto é que se encontra um dos desafios dos museus em criar ambientes e circunstâncias propícios para a fruição, diálogo e estímulo para a produção conhecimento.

Nota-se, desta forma, as diferentes possibilidades pelas quais as instituições podem se valer para publicizar suas produções, seus acervos e se aproximar de distintos públicos, rompendo com o caráter impositivo que compreende o público como meros e passivos receptores de uma informação ou conhecimentos considerados como únicos e inquestionáveis. Dialogando com o que propõe Cury (2005), embora a comunicação museológica possua como expressão primária a linguagem dos objetos, é na interação entre o museu e o público que ela acontece, ou seja, é nessa relação que as narrativas propostas são apreendidas, elaboradas e negociadas. Vale ressaltar que essa premissa não trata apenas de exposições, mas também de tantas outras formas de comunicação museológica possíveis. Assim, a comunicação se dá por outras vias, uma vez que as exposições não abarcam todas as possibilidades de diálogo que os museus potencialmente dispõem e para isso, corroborando com Cury (2005), Chagas (1998) pontua outros meios possíveis, dentre eles, seminários, conferências, publicações e palestras. Logo, é relevante mencionar as interlocuções entre as ações de comunicação e de educação em museus, observando que são relações que se constroem de forma dialógica e que tem objetivos muito próximos, sendo possível destacar as diferentes estratégias de conexão com os públicos.

No entanto, nesse cenário de transformações constantes os museus enfrentam, desde que se tornaram abertos a um maior e mais heterogêneo número de pessoas, um afastamento de determinados grupos sociais. Em linhas gerais, a mudança de museus restritos à elite para espaço que recebe outros públicos foi uma ruptura brusca, que não foi acompanhada por mudanças estruturais efetivas, ou seja, o museu aberto ao público não quer dizer, necessariamente, uma instituição

democrática. Tal ótica foi observada por Duncan Cameron⁵⁷ (1971), que problematiza o fato de que os sujeitos, bem como os cânones por eles estruturados, foram mantidos – os objetos provenientes das elites, permaneceram por eles selecionados e organizados. O que se via nos museus, não dialogava com a realidade do povo no sentido amplo: os referenciais eram, e ainda são, muitas vezes, alheios às identidades múltiplas e presentes nas variadas sociedades, os museus assim, necessitam ir ao encontro de seus públicos em potencial.

É justamente nessa década de movimentadas discussões sobre a função dos museus que, no Rio Grande do Sul, mais precisamente no MARGS, identifica-se o início de um movimento voltado às ações educativo-culturais com os públicos considerados, por vezes, como não-públicos. Antes de apresentar as ações que compõem o objeto de estudo, é relevante identificar os diferentes conceitos que permeiam o termo público e a escolha utilizada nesse trabalho. Quanto a essas distinções entre categorias de públicos e sua presença nos museus, Roger Miles (1986) aponta três classificações:

O "público visitante" - pessoas que de fato frequentam museus e podem ser conhecidas por meio de levantamento de perfil de visitantes; "público potencial" - pessoas que se pretende atingir pela ação do museu, que podem estar nomeadas na própria missão do museu, como na Grã-Bretanha quando se diz que os museus deveriam servir a população em geral, portanto ela é o público potencial; e "público alvo" - trata-se de uma seleção dentro do público potencial a qual se pretende atingir por determinado programa atividade e pode ser obtida por meio de pesquisas ou proposta teoricamente (MILES, 1986, *apud* STUDART *et al*, 2003, p. 133).

Ainda, segundo Luciana Köptcke (2012, p. 216), o termo não-público pode ser empregado diante daqueles indivíduos “que se diferenciam dos potenciais visitantes e dos praticantes efetivos em seu perfil sociocultural e demonstram pouco ou nenhum interesse ou familiaridade quando indagados a respeito destas instituições”. Assim, frente a distintos perfis, os profissionais, a partir de estudos de público, devem elaborar estratégias eficientes que estimulem a aproximação e, acima de tudo, a apropriação tanto do patrimônio quanto do museu enquanto espaço cultural.

Muito do afastamento que se nota entre os museus e determinadas parcelas

⁵⁷ Canadense, Duncan Ferguson Cameron foi diretor do *The Brooklyn Museum* entre 1971 e 1973, época em que escreveu seu artigo seminal. Considerado um dos influentes agentes do campo dos museus da época, Cameron começou sua carreira em 1956 no *Royal Ontario Museum*, atuando com políticas culturais. Em 1977 assumiu a direção do *Glenbow Museum*, em Calgary, instituição em que se aposentou como Diretor Emérito.

da sociedade é reflexo, como pontua Waldisa Guarnieri ([1987] 2010), da localização central dessas instituições, fato que soma para distanciamentos, fazendo com que estas mantenham-se nas concepções do século XIX, isto é, permanecendo, em suas palavras, como espaços burgueses. Mais do que reproduzir métodos e narrativas de outros países, os museus brasileiros devem olhar para seu entorno e para as pessoas em suas distintas realidades, contribuindo para diminuir distanciamentos entre quem sempre esteve no centro e quem sempre esteve à margem. Nessa perspectiva, é necessário que se renove a estrutura que por quatro séculos permaneceu impermeável para tantos, sobretudo, a partir de políticas e ações duradouras (GUARNIERI, [1987] 2010) de socialização do patrimônio, da arte e dos conhecimentos.

Ao considerar tais apontamentos e as barreiras físicas e simbólicas que mantêm pessoas de diferentes realidades afastadas dos museus, a fim de propor um movimento inverso, é significativo que os profissionais atentem às relações e momentos que antecedem a visitação, os quais podem ser definidores para instigar e entusiasmar a frequência do público. É sob esse aspecto e com tais motivações que em 1977, o MARGS, um ano antes da mudança definitiva para a nova sede, colocou em prática uma série de ações denominadas extramuros, ou seja, que aconteciam fora do museu em parceria com o governo do estado. Com objetivo de ampliar o acesso à arte e também ao patrimônio, por meio de diálogo considerado mais acessível e próximo de diferentes indivíduos, as ações do Museu de Arte visaram levar a arte, artistas e distintas discussões à diferentes públicos, aproximando-os do patrimônio artístico e do museu, com vistas a estimular as relações de pertencimento e formá-los enquanto apreciadores e consumidores da arte.

3.2 Intelectuais mediadores no Museu de Arte: transitando entre distintos públicos

Antes de adentrar as ações propriamente ditas, cabe observar a figura de determinados profissionais que atuaram no MARGS no período desta investigação, com destaque para dois profissionais - Luiz Inácio Medeiros, diretor do Museu entre 1975 e 1979 e Teniza Spinelli, servidora entre os anos de 1973 e 1980. Através da presente investigação, é notável o empenho do diretor (figura 31), no que diz

respeito à sua postura frente à constatação de que certas parcelas, embora majoritários na sociedade, não visitavam com frequência a instituição. Articulado politicamente, em um período que o país enfrentava o Regime Militar, e com reconhecido capital cultural e social (BOURDIEU, 1999), Medeiros soube aproveitar o lugar que ocupava, suas relações e conhecimentos, promovendo, a partir de ações educativo-culturais, um museu com vistas a se tornar um agente de transformação cultural e social (ANEXO B).

Figura 31 - Luiz Medeiros em fala pública (Jornal Correio do Povo, 1978)



Fonte: Acervo do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, 2022.

Luiz Medeiros, colaborou de forma expressiva na consolidação do campo museal da cidade e do estado antes mesmo de assumir o cargo como diretor do MARGS em 1975, dialogando com gestores, políticos, empresários e artistas, fomentando ações voltadas àqueles indivíduos muitas vezes esquecidos pelas instituições culturais. Foi o primeiro presidente do Conselho Regional de Museologia,

o COREM/RS⁵⁸, representando o estado, integrou o então Conselho Brasileiro de Museologistas, atual Conselho Federal de Museologia (COFEM), importante órgão de regulamentação da profissão de Museólogo no Brasil. Foi diretor do Museu Julio de Castilhos na década de 1980 (1983 -1987) e sócio fundador da Associação de Amigos das Pinacotecas de Porto Alegre (AAPIPA), na qual foi conselheiro por duas gestões (PINACOTECA ALDO LOCATELLI, 2021).

Filho do professor universitário Laudelino Medeiros⁵⁹ e de Hortense da Costa Franco Medeiros, Luiz Medeiros nasceu em 14 de maio de 1943 e formou-se em Direito na UFRGS em 1965. Além de envolver-se no cenário cultural, atuou como chefe de cerimonial durante a gestão do governador do estado Ildo Meneghetti entre 1963 e 1966, foi secretário particular do Governador Walter Peracchi Barcellos entre os anos de 1967 e 1971, além de ter atuado como subsecretário de Comunicações, Minas e Energia na gestão do Secretário Henrique Anawate, entre 1967 e 1975. Na iniciativa privada, foi diretor da empresa Perdigão S.A e membro do Conselho Consultivo da Aços Finos Piratini, e tal envolvimento no setor empresarial fez com que Medeiros representasse o Brasil no Seminário para Desenvolvimento Econômico de Tóquio, no ano de 1971 (PINACOTECA ALDO LOCATELLI, 2021).

Cosmopolita, Medeiros transitava em diversos ambientes da elite gaúcha, cultivando laços com personalidades representativas da vida política e cultural do Estado e do país (figura 32). Aqui, é relevante elucidar o fato de seu capital cultural e social (BOURDIEU, 1999) que certamente alicerçou sua gestão como diretor do MARGS, oportunizando e favorecendo uma gestão mais ativa, onde, a partir da sua rede de relações profissionais e pessoais, pode desenvolver suas propostas em diferentes espaços da cidade e estado. A exemplo disso, uma das primeiras indústrias a receber a ação educativo-cultural “Museu vai à Indústria” foi justamente

⁵⁸ Órgão que regulamenta e fiscaliza o exercício da profissão de Museólogo. Há cinco Conselhos Regionais de Museologia no país, sendo o Corem 3ª Região o que abarca o Estado do Rio Grande do Sul. Para saber mais, acesse: <https://www.corem3.org.br/>. Acesso em: 24 nov. 2022.

⁵⁹ É significativo pontuar que Laudelino Medeiros, professor do Departamento de Sociologia da UFRGS durante a ditadura militar, foi integrante da Comissão Especial de Investigação Sumária da UFRGS (CEIS/UFRGS), instaurada em 1964 e que atuava investigando funcionários da Universidade que indicassem ser contra os princípios ideológicos do Estado à época. Sobre Laudelino Medeiros, Mansan (2009, p. 108) pontua que este teve sua atuação caracterizada “por um significativo alinhamento com algumas diretrizes da Ideologia de Segurança Nacional, notadamente o conservadorismo político (particularmente presente nas formas de anti-trabalhismo e anticomunismo). Laudelino Medeiros havia se aproximado da Ação Integralista Brasileira (AIB) em sua juventude, tendo feito parte da mesma geração católica porto-alegrense [...]. Laudelino Medeiros não afastou-se da direita, cultivando uma postura político-ideológica conservadora claramente perceptível em sua atuação na CEIS/UFRGS”.

a Aços Finos Piratini, na qual fez parte da administração, como pontuado acima. Nesse sentido, as relações culturais e sociais de Medeiros já no início de sua gestão promoveram maior ênfase à mudança de sede que estava em processo corrente, uma vez que em 1974 (um ano antes do início de sua gestão) por meio de decreto, foi autorizada a transferência da instituição para o prédio da Praça da Alfândega (figura 33). Medeiros pontua que:

A mudança para a nova sede parecia muito difícil. Ajudou muito o fato de ser o Delegado do Ministério da Fazenda, Carlos Peracchi Barcellos, irmão do ex-governador de quem eu fora Secretário Particular no Ministério do Trabalho e Previdência Social e no Governo do Estado. Consegui, ainda, antes da mudança, um ano e tanto antes, realizar duas exposições no local da atual sede, uma de reproduções impressionistas vindas da França, e outra de arte africana, de grande qualidade, pertencente ao Banco de Boston. Serviram para tornar definitiva a futura posse (MEDEIROS, 2005, p. 64)⁶⁰.

Figura 32 - Luiz Medeiros recebeu Senador estadunidense Bobby Kennedy (entre 1965 e 1968)



Fonte: Exposição “A Arte pode Ser Eu?”, Pinacoteca Aldo Locatelli, 2021.

Logo, fica evidente o grau de importância da rede de contatos somado à importância da sua trajetória profissional diante de sua atuação no cenário cultural

⁶⁰ A exposição francesa a qual Medeiros se refere trata-se da mostra “Os Pintores Franceses da Luz”, que marcou simbolicamente a entrada da instituição na sede e contou com a parceria da Aliança Francesa (BOLETIM INFORMATIVO 1976).

porto-alegrense. A partir de viagens de estudos no Japão e Estado Unidos, além de visitas a diferentes países devido a seu trabalho em empresas privadas, Luiz Medeiros ampliou seu escopo profissional a respeito da gestão e inovações no âmbito cultural, aproximando-se do campo da arte, dos museus e de artistas de diversos lugares, o que certamente agregou para sua visão enquanto gestor de uma instituição museológica de arte.

Nesse viés, a figura do intelectual mediador se nota na postura e perspectiva de gestão, de forma que através de seu capital cultural, intelectual e social acumulados ao longo de sua vida, Medeiros firma-se como alguém que intervém diretamente no rumo da instituição frente à comunicação da instituição com seus públicos. A legitimação de Medeiros, ou seja, seu *status*, ao que tudo indica, contribuiu não somente para a efetivação da mudança de sede como também, de certa forma, possibilitou que as ações extramuros propostas nos mais diversos cenários fosse possível. Sua atuação, enquanto profissional bem articulado com distintos campos, foi explicitamente marcado pela intenção de fortalecimento do museu enquanto espaço de acesso e consumo dos bens culturais por outros grupos que dele não se apropriaram.

Para além de aumentar o número de visitantes, sua gestão propôs formar estética e intelectualmente os sujeitos com vistas a oferecer a eles noções sobre arte que até então eram consideradas desconhecidas, conhecimentos que se restringiam, segundo sua percepção, sobretudo, a uma classe dominante. É significativo destacar sua formação intelectual no âmbito da Museologia e das discussões que se colocavam ao campo museal à época, segundo pontua Teniza Spinelli, o diretor “tinha uma visão cultural e capacidade de delegar e confiar nos seus colaboradores e, assim, os núcleos de trabalho foram se solidificando” (SPINELLI, 2005, p. 98). É neste cenário que, com a inserção de novos membros no quadro de funcionários, e com sua transferência para o Edifício Paraguai, houve a separação entre ambiente técnico-administrativo e expositivo (SPINELLI, 2005). Logo, criou departamentos visando ampliar e qualificar as atividades, onde os núcleos de Administração, Acervo, Divulgação e Publicações, e Exposições Provisórias foram definidos.

Figura 33 - Luiz Medeiros, Synval Guazzelli (Governador) e demais convidados na inauguração da sede na Praça da Alfândega (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Através desta investigação, Teniza Spinelli emergiu como uma das profissionais do quadro de funcionários do MARGS na época que teve importante papel na realização das ações extramuros além de atuar no setor de Divulgação e Publicações (figura 34). Nascida na cidade de Osório em 1943, Teniza Iara de Freitas Spinelli possui licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua e Literatura Inglesa e Bacharelado em Comunicação Social (Jornalismo Gráfico e Audiovisual) também pela UFRGS, possuindo diversos livros publicados, como *Museus Literários no Brasil: Histórias, ideias e guia de acervos* (2009) e *Cachoeira dos Ausentes* (2013).

Spinelli chega ao MARGS em 1973, a convite da Diretora do DAC/SEC, Antonieta Barone. Na época, Teniza era formada em Letras e professora em escolas públicas estaduais e foi também incentivada pelo então diretor da instituição, Armando Almeida a ingressar na equipe do museu que se localizava no *foyer* do Teatro São Pedro. Devido a sua formação, neste primeiro momento ficou encarregada da redação de textos, divulgação de eventos, correspondências com artistas e documentação - participando inclusive do primeiro inventário de obras do MARGS a partir do que chamou de uma “expedição arqueológica” (SPINELLI, 2005, p. 97). A respeito da sua chegada ao âmbito dos museus, Teniza conta que

Dona Antonietta tinha me proporcionado ir a Bagé para participar do I Encontro Sul-Rio-Grandense de Museus, em 1975, onde conheci Tarcísio Taborda, curador dos museus da região, e outros profissionais do ICOM [...], diretores e técnicos de museus brasileiros. Depois daquele encontro em Bagé nunca mais fui a mesma. Estava contaminada pelo vírus da museologia, que passou a ser objeto das minhas indagações (SPINELLI, 2005, p.97).

Figura 34 - Teniza em entrevista com Alfredo Volpi e Ado Malagoli



Fonte: Boletim Informativo MARGs. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2021. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/182393/RT00986.pdf>

No contexto aqui pesquisado, em que o museu chegou a sua sede definitiva, Teniza Spinelli foi a responsável pela divulgação da notícia na imprensa e em outros veículos de comunicação, com vistas a construir uma “imagem da instituição na mídia”, naquela nova fase (SPINELLI, 2005, p. 97). Trabalhando no setor de Divulgação, a jornalista e museóloga contribuiu para a coordenação, execução e publicização dos projetos, tais como os extramuros. Além disso, foi uma das responsáveis pela execução do I Seminário de Museologia do MARGs (1978). Cabe ressaltar um projeto de grande relevância que promoveu antes de sair do MARGs, em 1979, já na gestão de Jader de Siqueira: Espaço MARGs, uma parceria com a TVE que tinha como principal intuito a divulgação do acervo da instituição e dos artistas do Estado⁶¹ (figura 35). Após deixar o MARGs e assumir a direção do

⁶¹ O programa ia ao ar nas terças-feiras, das 19h30 às 20h, no canal 7 (MARGs, 2022).

Instituto Estadual do Livro (IEL) em 1980, continuou atuando junto ao Núcleo de Comunicação Social, criado por Siqueira.

Figura 35 - Teniza Spinelli nos bastidores do programa Espaço MARGS, acompanhada, da esquerda para a direita, de: Tatata Pimentel, Jader Siqueira e José Antônio Daudt, presidente da TVE (s.d)



Fonte: Boletim Informativo MARGS. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/365/182393/RT00986.pdf>

Outro trabalho que Teniza executou no campo da Museologia Regional e Nacional, diz respeito a sua atuação em organizações profissionais como a criação da Coordenadoria Estadual de Museus (CEM/RS), atual Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul (SEM/RS) (1987), além de ter exercido o cargo de Vice-Presidente do Conselho Regional de Museologia - COREM/RS da 3ª Região (1989), órgão que colaborou na criação. Spinelli foi também Presidente do Conselho Federal de Museologia (1990), Diretora do Museu Antropológico do RS (1989). Além disso, integra o ICOM e com ele participou de Conferências Gerais em Haia, na Holanda (1989), em Quebec, Canadá (1992) e em Stavanger, na Noruega (1996). Vale salientar sua centralidade na criação do Curso de Bacharelado em Museologia na UFRGS, em 2008, uma demanda que vinha há anos requisitando, dado o número de museus no Estado a baixa de profissionais capacitados para neles atuarem. Atualmente, Teniza Spinelli segue ligada ao MARGS sendo integrante da AAMARGS

e relembra que “[...] em nenhum lugar da cultura por onde andei, fui tão afetivamente envolvida [...]” (SPINELLI, 2005, p.100).

Se nota nas posturas destes profissionais o empenho em publicizar o acervo, as discussões acerca da arte através da busca do público, firmando diálogo entre museu, patrimônio e sociedade com grupos que por razões distintas são afastados tanto do espaço físico da instituição quanto de discussões relacionadas a ela. Sob tal perspectiva, Gomes e Hansen (2016), assinalam que os sujeitos compreendidos como intelectuais mediadores ou mediadores culturais⁶², se apresentam como agentes que a partir da atuação em diferentes cenários e contextos, voltam-se à ações com vistas a mediação cultural, com central importância social. Podem ser

[...] leitores, contadores de histórias, guias de instituições, pais e outros agentes educadores encarregados de socialização, [...] de construção de identidades culturais de indivíduos e comunidades [...] (GOMES; HANSEN, 2016, p.9).

À vista disso, cabe salientar que as relações interpessoais e a formação profissional de Medeiros como advogado e empresário, consideradas aqui como importantes impulsionadores de sua relevância como gestor e agente articulador de aproximação entre o museu e seus possíveis não-públicos. Embora relegando a outros profissionais a execução das ações, intui-se que seu lugar como diretor, por ser reconhecido e estimado na área, facilitou a inserção das ações em diferentes espaços, muitos deles com difícil diálogo por outras pessoas e vias, tais como o Presídio Central de Porto Alegre. Por sua vez, Teniza Spinelli, por transitar entre o jornalismo e o campo museológico, se apresentou como central agente no diálogo que a gestão do MARGS buscava firmar com a sociedade através de diferentes veículos de imprensa. Sob tal aspecto, os intelectuais mediadores se apresentam de distintas formas à sociedade, sejam os que produzem conhecimento, os que o publicizam e os que atuam voltando-se à interposições políticas mais ativa nas

⁶²Cabe esclarecer que as autoras compreendem como sinônimos os conceitos de intelectual mediador e mediador cultural. Em outras bibliografias do campo (FUSARI, 1997; GRINSPUM, 2000; MARTINS, 2005) o termo mediador cultural é amplamente utilizado e se relaciona com quem está efetuando a relação museu - obra - público, ou seja, firmando diálogo e interagindo diretamente com os públicos. Logo, cabe problematizar as visíveis diferenças de hierarquia e mesmo de atuação no papel que cada um desses grupos desempenhou no projeto. Nas ações extramuros, o conceito de mediador cultural se percebe, sob a ótica atual, mais claramente na figura dos artistas que efetivamente estiveram em contato com os grupos participantes. Compreende-se que Medeiros e Spinelli, assim, firmaram as pontes para que estes outros agentes mediadores chegassem até os públicos, com incumbências distintas se comparadas com aqueles que, para esta análise, são considerados intelectuais mediadores.

sociedades (GOMES; HANSEN, 2016).

Quanto à própria definição de intelectual, Gomes e Hansen (2016) pontuam que de fato, trata-se um conceito de nebulosa e complexa conceituação. Segundo as autoras, esses indivíduos seriam aqueles detentores de conhecimento científico e domínios “que lhes confere o capital cultural e poder simbólico” (GOMES; HANSEN, 2016, p.10) para atuarem como agentes distintos dos demais. Em suma, são pessoas vinculadas a

[...] produção de conhecimentos e comunicação de ideias, direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social. Sendo assim, tais sujeitos podem e devem ser tratados como atores estratégicos nas áreas da cultura e da política e se entrelaçam, não sem tensões, mas com distinções, ainda que historicamente ocupem posição de reconhecimento variável na vida social (GOMES; HANSEN, 2016, p.10).

Logo, por intelectuais se compreende aqueles indivíduos que a partir de seus conhecimentos, se voltam à atualidade, em consonância com demandas políticas e sociais do tempo presente. Toma-se aqui, a concepção de intelectual como aquele que se envolve nos sistemas pelos quais os bens culturais são acessados, comumente ocupando funções estratégicas em instituições culturais, operando e propondo, a partir de seu lugar distinto que muitas vezes o insere em redes de sociabilidade, ações voltadas à mediação cultural e projetos de grande impacto seja político ou de caráter social, como apontam Gomes e Hansen (2016). Em suma, emergem como sujeitos que dialogam entre si ao mesmo tempo que se conectam com a sociedade e com questões contemporâneas.

Para além, enquadram-se nessa definição indivíduos que se voltam não somente ao público mais especializado, ou seja, com conhecimentos específicos em determinado assunto, como também, dialogam com pessoas com os mais variados graus de repertório. Assim como Medeiros, as autoras pontuam que normalmente estes intelectuais transitam por diversos campos ao longo de sua carreira e, no caso específico do diretor do MARGS, este formou-se em Direito, trabalhou no setor empresarial, cultural e fez diversos cursos voltados aos museus e à Museologia (ANEXO C).

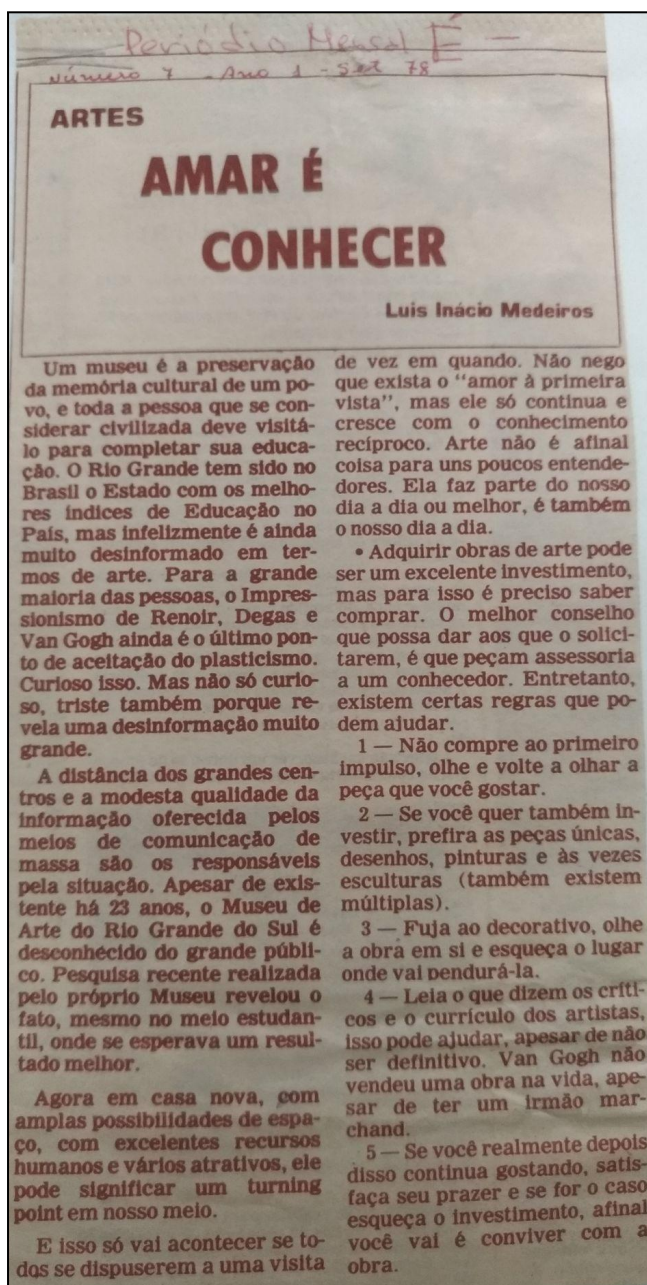
A característica mediadora entre arte, patrimônio e a sociedade é notada em diversas falas de Medeiros, em que aponta a urgência de um museu mais próximo aos seus cidadãos, mais dialógico, em que o contato com a arte seja para além da mera apreciação estética. Elucida-se também seu importante papel para a transição

da instituição para o prédio da Delegacia Fiscal, que foi executada em sua gestão e, acerca disso, Medeiros em entrevistas aponta que sem espaço próprio e apropriado, o acervo mantém-se afastado dos públicos, pontuando sua visão frente a importância da publicização como um dos pilares do museu.

Tomando a conceituação de forma ampla, as autoras apontam a figura do intelectual como intermediadores de conhecimentos e ideias, fortemente vinculados a uma atuação política e social. Compreende-se que pelo fato de Luiz Medeiros ter ocupado cargos na esfera da política estadual em distintos momentos, a partir de vivências empíricas, notou lacunas no âmbito cultural que careciam ser melhor e mais profundamente consideradas. Nesse sentido, em sua trajetória de aprendizado e formação, como indicam Gomes e Hansen (2016), Medeiros atuou em diálogo com outros agentes sociais e organizações, vislumbrando a fusão entre os campos cultural e político. Ao analisar a forma como as ações educativo-culturais foram pensadas e sobretudo, quais as perspectivas que formavam seu pano de fundo, bem como o agente central dessa promoção, tem-se uma das possibilidades de analisar a forma com que a mediação se propunha. Dito de outra forma, as relações entre arte, museus e sociedade transformaram-se ao longo do tempo tendo certos agentes ocupado papel central nesse processo de democratização, sendo que o nível de apropriação e envolvimento dos cidadãos é reflexo direto do grau de diálogo que as instituições firmam com diferentes sujeitos sociais.

Compreendo, assim, a indissociabilidade entre as ações propostas e os profissionais proponentes, uma vez que suas visões de mundo ditam, inclusive, os sentidos e significados atrelados ao conceito de público, encarando-os como sujeitos participantes ou passivos diante das ações. A postura de Medeiros voltada à democratização do acesso tem vistas a formar públicos, ou seja, fomentar nos indivíduos uma relação de sensibilização, valorização e pertencimento diante da arte e do museu, pois, segundo ele, a apreciação é reflexo de envolvimento não somente com o produto, ou seja, a obra, mas com os produtores, os artistas e as discussões recentes sobre arte (figura 36).

Figura 36 - Texto de Medeiros - "Amar é conhecer" (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Conforme os levantamentos documentais apontam, é recorrente nas falas do diretor que, conforme matéria acima, "conhecer é amar", o que, atualmente, pode-se dizer uma questão superada nos campos do Patrimônio e da Museologia. Entende-se que o conhecimento sobre algo não é sinônimo de aceitação, mas sim,

que o acesso nos possibilita firmar relacionamento, fazer análises críticas acerca de ideias ou obras de arte, de acordo com nossa visão de mundo e com nosso repertório. Divergindo do que apontava Bourdieu, Medeiros acreditava que poderia existir uma predisposição natural do indivíduo que se apresenta no “amor à primeira vista”, ao mesmo tempo que compreendia que se tratava de um processo perene. A autocrítica, enquanto diretor do primeiro museu de arte do Estado, é colocada em pauta ao citar que parte desse distanciamento dos cidadãos com a arte era resultado da ausência de uma comunicação mais estreita a ser firmada pelas instituições, bem como, apontava o papel do próprio MARGS nesse contexto.

Além de voltar-se a diferentes grupos através de ações educativo-culturais específicas, outro vetor comunicacional da gestão de Medeiros foi o Boletim Informativo do MARGS, que a partir de três edições por ano, propiciava um levantamento analítico da cena artística, sobretudo regional e nacional, através de entrevistas com artistas e outros profissionais da área das artes e do museu, sempre com respaldo de Teniza Spinelli. Neste aspecto, Gomes e Hansen (2016) pontuam que uma das possibilidades de atuação desses indivíduos mediadores é justamente a promoção, organização e a posterior publicação de periódicos e outros compilados informativos, logo, suas facetas se apresentam de formas múltiplas. Isto posto, compreende-se que a

[...] figura do mediador cultural é, assim, desafiadora, não só por questões teóricas constitutivas de sua atividade intelectual, como igualmente pelas numerosas possibilidades de funções que pode exercer ao mesmo tempo e através do tempo. Isso porque a “profissionalização e especialização” de um mediador podem estar relacionadas a variáveis culturais e econômico sociais [...] (GOMES, HANSEN, 2016, p. 22).

A ligação que se firmou entre a figura de Spinelli e Medeiros com o conceito de intelectual mediador suscita questões a respeito das práticas propostas e dos impactos do acesso e da recepção da arte por parte de distintos grupos sociais, de sua relevância no momento de consolidação da instituição em espaço próprio, ou seja, alinhando-se às mudanças físicas, propôs experimentações educativas e comunicacionais. É sempre importante reiterar a proximidade constante entre Medeiros e Spinelli e os artistas locais, sendo estes os envolvidos diretamente na promoção de cursos e eventos voltados às comunidades. Parte importante da ação intelectual diz respeito a compreender a participação de outros agentes nos processos de diálogo, da mesma forma, foi viabilizado não somente o contato da

população com os artistas, como também dos artistas entre si, os colocando também em posição de destaque.

De início é importante ressaltar que as autoras que apresentam o conceito, em certos momentos, evidenciam um olhar que aproxima o termo Intelectual mediador do termo mediador cultural. Partindo-se disso, é evidente que ambos, Spinelli e Medeiros, se localizam em uma esfera de mediação voltada a uma articulação política e interpessoal para que o projeto fosse executado. Em outras palavras, os responsáveis por colocar em prática as propostas dos encontros foram os artistas, ou seja, estes atuaram como mediadores culturais no sentido contemporâneo que atrelamos no âmbito dos museus.

À vista disso, tornando “presente o ausente” (GOMES, HANSEN, 2016, p.30-31), a figura mediadora serve de ponte entre os produtores, nesse caso os artistas, como o público, de forma a permitir compreender o que a arte significa no cenário cotidiano para parcelas mais heterogêneas da sociedade ou, em outras palavras, aproximando-as através de distintas formas de mediação cultural. Sob este viés, outro aspecto relevante pontuado por Gomes e Hansen (2016), diz respeito ao fato de que o conceito de intelectual mediador não deve ser entendido como aquele agente que meramente leva uma ideia ou um produto cultural a um maior número de pessoas, de forma passiva e sem agregar ou explorar sua criatividade. Neste caso específico, experimentações extramuros ainda não exploradas pela instituição foram os principais canais pelos quais a disseminação de conhecimento e difusão do acervo foi firmada, fator que tornou o diálogo singular pela forma como foram feitas nas escolas, nas indústrias, nos hospitais e outros espaços selecionados para receber as ações.

Para além da acepção que coloca os intelectuais em “bolhas” de conhecimentos somente dialogado com seus pares, a figura do intelectual mediador emerge “[...] numa acepção mais ampla [...] cuja atenção primordial se volta para as práticas culturais de difusão e transmissão, [...] práticas que fazem “circular” os produtos culturais em grupos sociais mais amplos e não especializados” (GOMES, HANSEN, 2016, p. 26). Compreendem, nesse sentido, a recepção cultural, a forma como diferentes bens circulam em distintos segmentos sociais, entendendo, assim, que o terreno da cultura e terreno social, dialogam de forma estreita. Acerca disso,

[...] a mediação cultural, ao fazer comunicar entre si [...] dois pólos [sic], está “misturando” [...] seus elementos e sentidos e, de tal maneira, criando novos sentidos [...]. O grande poder da transferência, passagem ou mediação cultural, é o de precisamente criar algo novo, “intercultural”; quer dizer, algo que se comunica com mais de um espaço ou grupo sociocultural, sendo um “terceiro elemento” (GOMES, HANSEN, 2016. p. 32).

Pode-se dizer, desta forma, que os reflexos de tais mediações reverberam diretamente nas realidades político-sociais dos grupos envolvidos. As considerações aqui apresentadas constituem um olhar inicial para a figura de Luiz Inácio Medeiros enquanto agente indispensável no que tange às articulações de cunho político-social voltadas à educação e comunicação museológica do MARGS naquele período. Não se pretende, entretanto, de forma apressada manter-se no nível superficial das discussões, isto é, o intuito é também tecer reflexões articulando sua figura às ações de promoção da instituição, entendendo como sua influência intelectual e social contribuíram para a execução das atividades e maior abertura do museu àqueles que por ele não circulavam. Aliado a isso, longe de idealizar a figura de Medeiros, pretende-se investigar e problematizar a história institucional analisando as contribuições, atentando para as ações de mediação, suas estratégias, dinâmicas pelas quais promovia a circulação da arte e a apropriação do museu por parte do não público, uma vez que tais intenções refletem seu entendimento sobre democratização e sobre o papel dos públicos, bem como, seus valores e ideias particulares.

3.3 Um museu em diálogo com a sociedade: estratégias educativas para democratizar a arte

De início, antes de apresentar a análise, é preciso pontuar que a investigação das ações extramuros partiu de um *corpus* documental elencado, sobretudo, por documentos institucionais, na figura do Boletim do MARGS e através da imprensa. O Boletim Informativo do MARGS foi criado na gestão de Medeiros, no ano de 1976, juntamente com catálogos que tiveram como enfoque a documentação do acervo. Vale salientar que no ano de sua criação e nos anos seguintes, até a saída de Medeiros em 1979, os Boletins tiveram invariavelmente três edições ao ano, sendo que, em gestões que o procederam, as publicações variaram de duas (1980) a quatro (1984) ao ano. Os Boletins foram publicados sob esse título até sua edição número 32, no ano de 1987 e, após um período sem publicações, a partir de 1993, o Jornal da AAMARGS emergiu como o periódico que por vinte e dois volumes, foi o meio pelo qual o museu comunicava sobre suas atividades.

Posteriormente, a partir de 1995, o periódico foi reintitulado como Jornal do MARGS, passando por Revista do MARGS e, por fim, Revista Texto, publicada entre 2013 e 2014. Em suma, cada uma das etapas do periódico tinha como missão central apresentar as novidades sobre o acervo, textos de artistas e curadores, atividades oferecidas e outros temas relativos ao cotidiano institucional, entretanto, é visível que ao longo dos anos para além de um *design* e formato que atualizados, as temáticas se tornaram mais voltadas às discussões de um museu contemporâneo.

Acerca desses documentos, Sá-Silva *et al* (2009) pontua que

Tanto a pesquisa documental como a pesquisa bibliográfica têm o documento como objeto de investigação. No entanto, o conceito de documento ultrapassa a idéia (sic) de textos escritos e/ou impressos. O documento como fonte de pesquisa pode ser escrito e não escrito, tais como filmes, vídeos, slides, fotografias ou pôsteres. Esses documentos são utilizados como fontes de informações, indicações e esclarecimentos que trazem seu conteúdo para elucidar determinadas questões e servir de prova para outras, de acordo com o interesse do pesquisador (SÁ-SILVA *et al* 2009, p.5).

Corroborando com os autores, Cellard (2012) aponta que o uso de documentos possibilita observar os fatos sob uma ótica temporal e social, surgido, em muitos casos, como único testemunho de eventos do passado. Isto posto, cabe salientar a escassez de fotografias das ações propostas, uma vez que, ao contrário do que se nota atualmente, o acesso às câmeras fotográficas por parte das instituições públicas do Estado era escasso, o que relega assim, maior enfoque e importância aos documentos escritos daquela época como fonte de informação. Além disso, ainda segundo o mesmo autor, a análise documental, como metodologia, propicia “operar um corte longitudinal, que favorece a observação dos processos de maturação [...] dos indivíduos, grupos, conceitos, conhecimentos, comportamentos [...] práticas” (CELLARD, 2012, p. 295), bem como, favorece traçar um panorama histórico até a atualidade.

É notável a importância dos documentos na realização de pesquisas científicas no âmbito das Ciências Humanas e Sociais, todavia, é fundamental que o pesquisador mantenha o olhar vigilante sobre a documentação selecionada para integrar seu corpus documental, afinal, os documentos não são neutros e precisam ser constantemente interrogados. A não inocência do documento, segundo Le Goff (1994), exprime a necessidade de que estes sejam esquadrihados, interrogados pelo pesquisador, ou como diz, desmontado.

O historiador não deve ser apenas capaz de discernir o que é "falso", avaliar a credibilidade do documento, mas também saber desmistificá-lo. Os documentos só passam a ser fontes históricas depois de estarem sujeitos a tratamentos destinados a transformar a sua função de mentira em confissão de verdade (LE GOFF, 1990, p. 101).

Logo, a partir dessa seleção, algumas indagações devem se fazer presentes: o responsável pela redação dos textos os escreveu de forma a pontuar fielmente os fatos ou ele narra apenas parte do ocorrido, de forma a privilegiar certos grupos ou posturas? À vista disso, ao atentar para os limites e possibilidades da pesquisa documental, mantendo a rigidez e ponderações na análise, o pesquisador encontrará base sólida para tecer suas considerações e possíveis explicações (CELLARD, 2012). Outro aspecto da pesquisa documental, como pontua Gil (2008), é que esta propicia o uso de fontes que não passaram por tratamento exploratório e analítico, sendo assim, são examinadas de acordo com os objetivos do pesquisador.

Nesse sentido, o *corpus* documental foi baseado por reportagens da imprensa

local como jornais e revistas e por documentos ditos oficiais, ou seja, documentos produzidos pela própria instituição. Cellard (2012) lança luz quanto à importância de formar um acervo de documentos múltiplos e de diferentes proveniências que se encontram disponíveis sobre o objeto de estudo. Assim, amplia-se o leque de possibilidades de problematização e entrecruzamento dos documentos, visando explorar divergências e convergências entre distintas fontes, resultando em novas perspectivas.

Segundo Gil (2008), enquanto fontes de documentação, o uso da imprensa é de grande valia para pesquisas de natureza histórica, porém, deve-se considerar o fato de serem meios de comunicação de massa, ou seja, possuem, assim, aspectos singulares a serem considerados. Assim,

[...] os documento de comunicação de massa são muito valiosos. Entretanto, Entretanto, por terem sido elaborados com objetivos outros que não a pesquisa científica, devem ser tratados com muito cuidado pelo pesquisador. Considerando, por exemplo, as notícias de jornal, há que se considerar que os profissionais de imprensa trabalham sob fortes pressões. O repórter vê-se obrigado a preparar sua matéria em curto espaço de tempo para que a notícia não fique "velha". Mais que isso, precisa selecionar uma pequena parte de um acontecimento, muitas vezes não a mais importante, mas a mais sensacionalista. As reportagens são ainda cortadas pelos redatores e editores, que procuram ajustá-la ao espaço e à orientação política do jornal (GIL, 2008, p.152).

Corroborando com o autor, Tânia de Luca (2005) aponta que não se deve compreender o uso de jornais como ingênuos receptores de informação neutra, ou seja, devem ser analisados sob um olhar crítico, considerando o grupo responsável por sua redação, bem como colaboradores e fontes de receita, pontuar o público ao qual se endereça, observar a organização e hierarquização interna em que o conteúdo é apresentado, dentre outros aspectos essenciais para uma análise crítica. Segundo Martins e Luca (2008),

Os impressos que circularam no Brasil em duzentos anos, não só testemunham, registram e veiculam nossa história, mas são parte intrínseca da formação do país. Em outras palavras: a história do Brasil e a história da imprensa caminham juntas, se auto explicam (sic), alimentam-se reciprocamente, integrando-se num imenso painel. **Nesse cenário, muitas vezes os personagens são exatamente os mesmos, na imprensa, na política e nas instituições. Em outras, são, no mínimo, bastante próximos**, pois intervenções políticas de peso são decididas no interior das redações, estabelecendo e testemunhando avanços e recuos das práticas dos governos, da dinâmica do país, da formação de seu povo, do destino nacional (MARTINS, LUCA, 2008, p. 7, grifos meus).

À vista de tais ponderações e sem desconsiderar tais questões, as fontes jornalísticas emergem como documentos que permitem analisar a relação que se estabelecia, no que concerne à comunicação, do museu com a população de uma forma mais ampla, visto que, somado ao fato dos Boletins serem disponibilizados em três edições ao ano, o acesso à jornais, ainda que restritos aos indivíduos alfabetizados e que podiam adquiri-los, era mais amplo se comparado ao acesso dos mesmos aos Boletins. Soma-se a isso o fato de que os Boletins consistiam em publicação com recortes específicos do MARGS, já os jornais, apresentavam seções e reportagens gerais da vida cultural da cidade e estado.

Em suma, julgou-se necessário apresentar sob quais referenciais a análise partiu, visto que esse capítulo se baseia sobretudo em tais registros e que se trata de um olhar que buscou ser embasado em referenciais teóricos do campo. Dito isso, partiremos para a apresentação das ações extramuros.

Foram múltiplos os lugares que receberam o projeto extramuros: escolas, a antiga Fundação do Bem Estar ao Menor (FEBEM, atual FASE), indústrias de Porto Alegre e região metropolitana, o Hospital Psiquiátrico São Pedro e o Presídio Central de Porto Alegre. Cabe salientar que o MARGS se direcionou em momentos anteriores a outros espaços, tais como cidades da região metropolitana e litorâneas bem como, firmou parcerias com universidades para expor obras através de empréstimos⁶³ (figura 37).

⁶³ Em parceria com a DAC/SEC que propôs o Programa de Interiorização Cultural, o MARGS convidou artistas para levar seus trabalhos até a cidade de Torres, em uma das praias do litoral gaúcho. Através da proposta “Artistas na Praia”, o MARGS recebeu inscrições dos interessados em participar do projeto que objetivava “levar, no período de férias, o máximo de cultura e entretenimento à orla atlântica” (JORNAL FOLHA DA MANHÃ, 1978, s/p.). O evento ocorreu entre os meses de janeiro e fevereiro de 1978. Há registros de que as cidades de Imbé e Tramandaí receberam o projeto no ano seguinte, em 1979.

Figura 37 - Exposição de obras do acervo do MARGS na Universidade Federal de Santa Maria (1977)



Fonte: Boletim Informativo MARGS, nº 5. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

A proposta foi desenvolvida e executada por profissionais da instituição em parceria com artistas, com vistas à ampliação do acesso, diante de públicos muitas vezes negligenciados pelas instituições. É relevante pontuar que tais ações oferecidas pelo MARGS dialogavam com uma proposta mais ampla do Departamento de Assuntos Culturais (DAC/SEC), através da Divisão de Promoções Sociais da Secretaria da Educação e Cultura, que buscava ampliar o alcance do setor da cultura no Estado (ANEXO D). Ou seja, o museu contou com a parceria governamental para a execução das ações, o que pode se mostrar essencial quando se trata de uma instituição pública. Além disso, demonstra que o Estado compreendia o museu como meio pelo qual políticas públicas de fomento à cultura, educação e arte podem ser realizadas. Logo, a instituição emerge como importante agente que corrobora e amplia possibilidades de acesso à arte e cultura, parte integrante de um projeto maior.

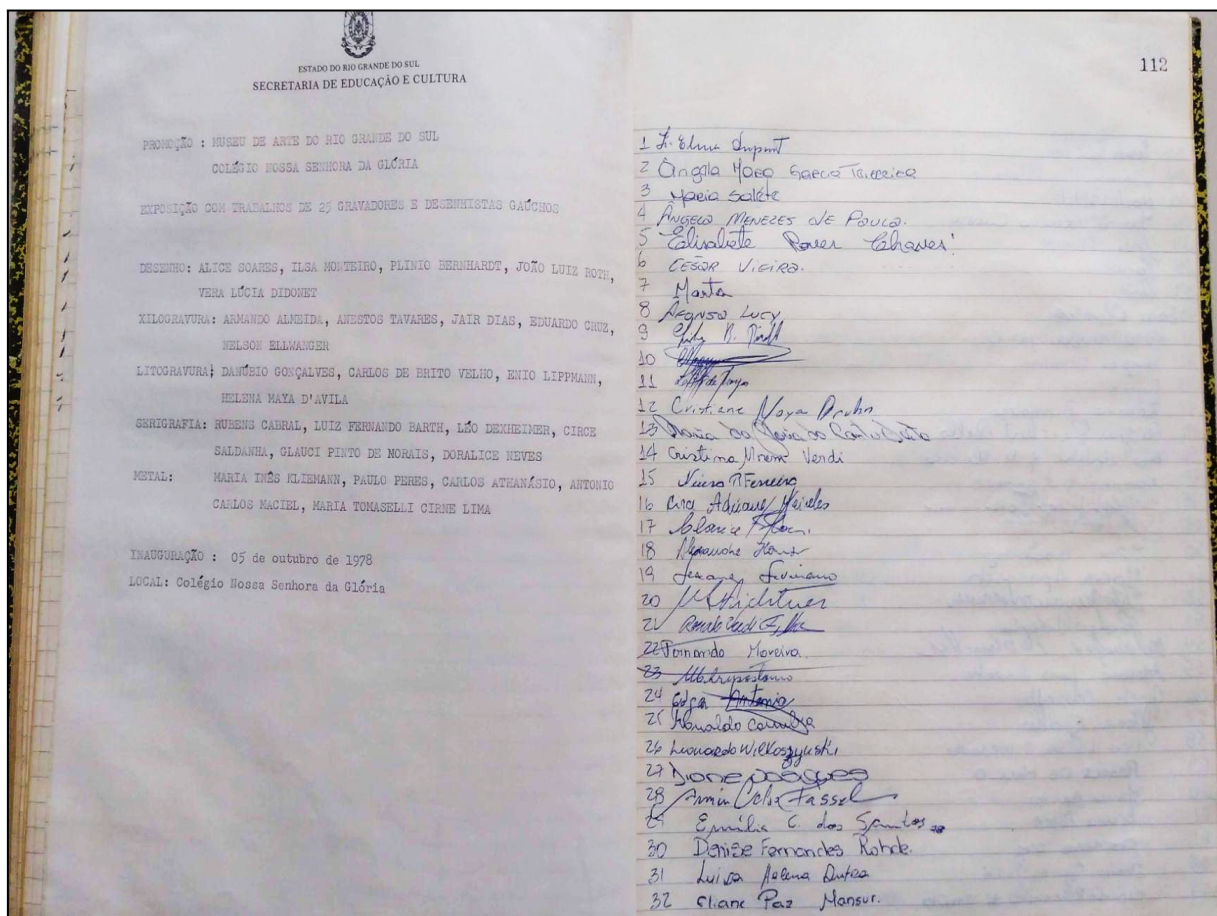
A partir de levantamentos documentais, é possível identificar que o MARGS foi a instituição que, nesse período, ofertou ações educativo-culturais com significativo alcance, em diferentes espaços e abrangendo diferentes camadas de públicos em parceria com o DAC/SEC, o que reflete no que Valladares entendia como central para a existência dos museus: sua inserção ativa no âmbito coletivo,

seu papel como difusor cultural. Unindo a postura proativa do então gestor, seu interesse em aproximar outros públicos da arte e do patrimônio salvaguardado pelo museu a um plano estadual, alçou a estratégia a um outro patamar, uma vez que deve se reconhecer que há casos em que a instituição possui ideias inovadoras porém, sem o devido apoio, torna-se inviável realizá-las.

Sendo assim, tal parceria fez com que o MARGS, nos meses de agosto e setembro de 1977, promovesse a ação “O Museu vai à escola”, também chamada de “O artista vai à escola”⁶⁴ (SPINELLI, 2005), com intuito de “[...] conscientizar os estudantes do 2º grau para o valor das artes plásticas para o desenvolvimento da vida cultural da comunidade” (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, 1977, p. 35). Tratou-se de uma ação experimental que envolveu em torno de seiscentos estudantes de sete instituições de ensino, a saber: Colégio Estadual Infante Dom Henrique, Colégio Estadual Pio XII, Colégio Estadual Inácio Montanha, Ginásio Instituto Piratini, Escola Normal Dom Diogo de Souza, Ginásio Estadual Padre Réus e Ginásio Estadual Santos Dumont, todos localizados na cidade de Porto Alegre/RS (figura 38).

⁶⁴ Em outros documentos, ainda, a ação é referenciada também como “1º Encontro de artistas plásticos gaúchos com estudantes”.

Figura 38 - Registro do Livro de participantes da ação junto à escolas (1977)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022.

Ao todo, foram dois momentos em cada escola, totalizando 14 encontros que contaram com a colaboração dos artistas Romanita Martins (1940), Alice Brueggemann (1917 - 2001), Zorávia Bettiol (1935), Maria Inês Kliemann (1943) (figura 40), Vera Chaves Barcellos⁶⁵ (1938), Eduardo Cruz (1943), Plínio César Bernhardt (1927 - 2004), além do suporte da 1ª Delegacia de Educação como uma das promotoras da ação. De pronto, cabe lançar luz aos artistas que participaram ativamente das ações extramuros, pois muitos deles possuíam uma relação direta com a instituição e/ou com o IA/UFRGS. Durante a pesquisa documental não foram encontrados cronogramas, documentos assinados por esses artistas ou outras referências que tornassem mais lúcida e pormenorizada sua participação na ação

⁶⁵ É significativo pontuar que assim como Iberê Camargo, Vera Chaves Barcellos possui, atualmente, uma Fundação de caráter privado que salvaguarda e publiciza sua produção, além de fomentar a criação e pesquisa sobre arte contemporânea. Para saber mais, acesse: <http://fvcb.com/> e <http://iberecamargo.org.br/>. Acessado em: 15 dez. 2022.

com as escolas. A situação se repete com as outras atividades educativo-culturais a serem apresentadas mais à frente, que igualmente carecem de documentos que explorem com minúcia o papel desses agentes na elaboração das atividades, bem como, a divisão e a dinâmica que nortearam cada ação. Esse fato nos direciona a um problema comum aos museus em nível nacional: a escassez das informações que compõem sua história organizacional, seja no que tange a existência de documentos, como também no que se refere a sistematização, acesso e recuperação dessa documentação para a realização de pesquisas.

Considera-se, para a proposta aqui apresentada, que as histórias dos museus enquanto unidades, compõem algo maior: a história dos museus e da Museologia regional e nacional. Documentos que hoje se sabem basilares para a promoção de atividades não foram encontrados e talvez, sejam inexistentes, sendo importante ressaltar que as discussões que aqui se apresentam são um diagnóstico a respeito do que fora encontrado, devendo-se, assim, considerar que de acordo com o *corpus* documental é que a análise é feita e que os documentos podem trazer respostas para indagações pertinentes mas que, por hora, muitos questionamentos poderão e ficarão em aberto, indicando novas possibilidades de pesquisas futuras.

Feito tal ressalva, cabe situar o leitor com algumas informações sobre esse coletivo de artistas, uma vez que compreender o lugar que ocupam enriquece as discussões, além de fazer jus à sua parcela de importância para que as ações extramuros se concretizassem. A maioria deles participaram em mais de uma ação, indicando certo entrosamento entre o grupo e uma simetria entre a abordagem. Pintora, gravadora e ex-aluna de Malagolli, Romanita Disconzi Martins foi professora do IA/UFRGS em 1977, mesmo ano do encontro com as escolas e, posteriormente, foi diretora do MARGS entre 1995 e 1996. Plínio César Bernhard, pintor, desenhista e professor que antecedeu Luiz Inacio Medeiros na direção do MARGS, também foi um dos artistas que colaborou com o projeto, e que teve sua formação pelo IA/UFRGS e frequentava o Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre⁶⁶.

Assim como Romanita Martins, outros alunos do IA, como Alice

⁶⁶ Posteriormente nomeado como Ateliê Livre Xico Stockinger, em homenagem ao artista, fundador e primeiro diretor, trata-se de um espaço que desde 1961, vinculado à “prefeitura de Porto Alegre, através da coordenação de Artes Plásticas e da Secretaria Municipal de Cultura, oferece para o público adulto produzir e pensar artes visuais” (ATELIÊ LIVRE, 2022). Para saber mais, acesse: <https://atelierlivre.wordpress.com/sobre-o-atelier-livre/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

Brueggemann⁶⁷ e Eduardo Cruz, atuaram como mediadores entre o museu, a arte e seus públicos. Brueggemann foi professora na primeira Escolinha de Arte do Estado, demonstrando sua predisposição à premissa da importância da “experiência artística e da fruição estética na formação integral do ser humano” (GOLIN; MARSHALL, 2005, p. 103), já Cruz, foi frequentador do Ateliê Livre e seu trabalho consistia em gravura, cerâmica e pintura. Zoravia Bettiol (figura 41), artista plástica e arte-educadora, e Vera Chaves Barcellos, artista e professora também tiveram no IA/UFRGS parte de sua formação.

O levantamento documental encontrou registros de alguns dos artistas que participaram do projeto, como no caso de Maria Inês Kliemann e Zorávia Bettiol, transcritos abaixo, respectivamente:

Sempre me preocupei com o desenvolvimento integral da personalidade da criança e do adolescente, através do processo criativo. Minha colaboração foi de levar aos alunos o ambiente de um ateliê de arte, aproximando-os do meu trabalho e despertando-lhes o interesse em descobrir suas próprias potencialidades. [...] houve também a possibilidade de que eles se assumissem como criaturas capazes de criar, de inventar e, principalmente, de crescer através de suas criações. Julgo que toda informação sobre a arte e artistas trará nova dinâmica em nosso processo cultural e teremos estudantes visitando museus, galerias de arte e ateliês, sabendo quem faz arte em Porto Alegre e os locais onde eles próprios podem estudar (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, nº 6, 1977).

Achei uma experiência que poderá, a longo prazo, dar bons resultados. Penso que qualquer plano cultural, para frutificar, deve ser feito por profissionais sérios e competentes, ter a duração mínima de 25 anos, que é o que se considera uma geração, e contar com verbas condizentes. Cultura também necessita de dinheiro e a falta dela e de elementos humanos competentes são os grandes entraves no nosso país (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, nº 6, 1977).

Tais testemunhos contribuem para revelar a percepção dos artistas que tiveram contato direto com os públicos, e que colocaram o projeto em prática. Sobretudo no depoimento de Bettiol, é notada a percepção de que a continuidade é um fator importante para que ações educativo-culturais realmente tenham reverberações eficazes na vida dos participantes, não sendo uma atividade isolada em um dado momento.

⁶⁷ Em 2013, o Curso de Bacharelado em Museologia da UFRGS apresentou como exposição obrigatória curricular “Alices: Cenários de Vida e Arte”, em homenagem às artistas plásticas Alice Brueggemann e Alice Soares. Paera saber mais, acesse: https://memoriamslufrgs.online/tainacan/subcolecões-2/alices-cenários-de-vida-e-arte/?view_mode=asonry&perpage=12&paged=1&order=ASC&orderby=date&fetch_only=thumbnail%2Ccreation_date%2Ctitle%2Cdescription&fetch_only_meta=&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_3130&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=357&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN. Acesso em: 15 dez. 2022.

Cabe salientar que estes artistas foram os que participaram da ação piloto junto às escolas, de forma que se considerou que o intuito a longo prazo seria trazer outros profissionais colaboradores, entretanto, pelas pesquisas não foi possível identificar essa mudança. Ressalta-se a ligação destes arte-educadores ao mesmo circuito artístico, vinculados em sua maioria ao IA/UFRGS. Em paralelo com as atividades presenciais que contaram com a participação de artistas e seus trabalhos, o MARGS, através da 1ª Delegacia da Educação, enviou previamente às escolas materiais didáticos com textos críticos, informações sobre os artistas, slides e outras informações interessantes e instruções aos professores, a respeito do uso desses materiais de apoio (BOLETIM INFORMATIVO MARGS, nº 06, 1977). Da mesma forma, foi indicado que os professores tivessem contato com as obras e com o artista que trabalharia com a respectiva escola, a fim de se elaborar um processo em conjunto para atender as expectativas e demandas dos envolvidos (figura 39).

Figura 39 - Trecho do Boletim Informativo sobre a ação “Museu vai à escola” (1977)

Através deste trabalho, o MARGS, como instituição aberta, centro de pesquisa e experimentação, integrou-se à realidade educacional sul-rio-grandense, oferecendo às escolas que participaram deste Projeto maiores recursos à dinamização de suas atividades. Por outro lado, os artistas, que geralmente não têm ocasião de divulgar seus trabalhos fora dos ateliês e galerias, nem de levar sua experiência até os estudantes, puderam atingir, assim, esta nova faixa de público jovem, oferecendo-lhes a oportunidade de conhecerem e comentarem obras de arte.

Fonte: Boletim Informativo MARGS, nº 6. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022.

O trecho acima possibilita observar que através das ações extramuros, buscava-se ampliar o alcance do museu e também dos próprios artistas envolvidos com os grupos selecionados: ao passo que apresentariam noções sobre a história da arte, os artistas se apresentavam também como mediadores de seu próprio trabalho. Como será abordado mais à frente, não se teve acesso a documentos que apontassem se, além da visibilidade, os artistas seriam remunerados pelo trabalho.

Quanto a isso, não se pode ignorar a questão de que a classe artística chega à atualidade se posicionando de forma resistente quanto a esse tipo de relação que oferece visibilidade não remunerada em troca de participação em projetos, exposições e outros tipos de trabalho⁶⁸.

O MARGS, além de estimular o hábito, a expressão e a sensibilidade artística, e aproximar a comunidade escolar do museu, pode contribuir para gerar conhecimento a respeito da arte e ampliar percepções sobre ela. Ao unir-se com a escola, ambos potencializam seu papel educativo e promotor de experiências: aliados com o objetivo de incluir culturalmente jovens cidadãos. Como pontua Barbosa (2009, p.21), “a arte, como uma linguagem aguçadora dos sentidos, transmite significados que não podem ser transmitidos por nenhum outro tipo de linguagem, como a discursiva e a científica”. A vida social é reflexo de vários ambientes pelo qual o indivíduo circula, de forma que distintas esferas cotidianas estruturam e possibilitam a frequência em espaços de educação e cultura. À vista disso, Bourdieu e Darbel ([1969] 2016) pontuam que o seio familiar, somado à escola e ao museu, formam as condições da prática cultural do indivíduo, a partir de estímulos que desde a fase mais tenra, ampliam e desenvolvem as esferas cognitivas e sensoriais.

Logo, a conexão entre educação e arte através dos museus, quando encadeadas ordenadamente e de forma continuada, instiga a ampliação de horizontes, perspectivas e ações ativas dos sujeitos, aprimorando e fortalecendo seu “vocabulário estético visual” (SANTANA, 2009, p. 262). Assim como o MASP e o MAM paulista e carioca, a criação do MARGS representa a inserção do estado na era moderna, que, segundo Lourenço (1999), abarcou o entendimento de que a inserção da comunidade era uma das chaves para o progresso. Muito embora, segundo a autora, algumas instituições meramente se detiveram em familiarizar as pessoas sem que fosse estimulado uma verdadeira autonomia e tomada de consciência por parte desses grupos, tais museus viram na parcela infantil e jovem potenciais públicos a serem formados, seguindo uma mentalidade que “ainda sem continuidade, representam um esforço para aprimorar o indivíduo, de forma que há um visível interesse ético-político” (LOURENÇO, 1999, p.47).

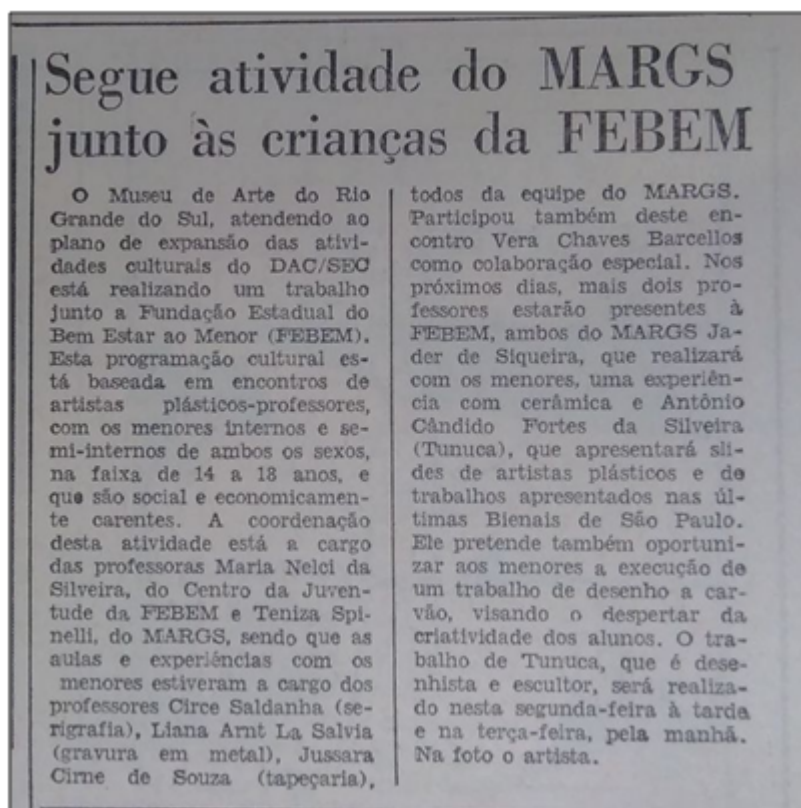
⁶⁸ Sobre o assunto, indico os seguintes trabalhos: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86980> e <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/234988>.

Cabe destacar que concomitantemente às atividades vinculadas ao público escolar, ainda no mês de agosto de 1977, ocorreu a ação educativa intitulada “Encontros de Criatividade”, com jovens frequentadores e residentes da FEBEM, atual Fundação de Atendimento Sócio-Educativo do Rio Grande do Sul⁶⁹. Segundo a pesquisa, essa ação situada dentro de ofertas extramuros se voltou a espaços em que os indivíduos se mantinham do convívio social e cultural, tais como o Presídio Central de Porto Alegre e o Hospital Psiquiátrico São Pedro, além da própria FEBEM

Através do “ensino, informação e convivência com a arte” (BOLETIM INFORMATIVO MARGS, 1977, p. 26), o MARGS encabeçou uma programação com encontros de artistas e professores, onde os jovens de 14 a 18 anos experienciaram atividades que contava com a participação da professora de artes da Fundação e os artistas (figura 40). Circe Saldanha (1930 - 2007) com sua produção em serigrafia, Liana Maria Arnt La Salvia (1945) (figura 41) com gravura em metal e Jussara Cirne de Souza (1925 - 1998), demonstrando técnicas de tapeçaria (JORNAL ZERO HORA, 1977). Além delas, Vera Chaves Barcellos também colaborou com as atividades em momentos específicos da ação.

⁶⁹ A Fundação de Atendimento Sócio-Educativo criada pela Lei Estadual 11.800 em 28 de maio de 2002 e através do Decreto Estadual nº 41.664 de 6 de junho de 2002, provém da reorganização do sistema iniciado pela criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), pela Lei 8.069/90, que extinguiu a FEBEM. A FASE que emerge dialogando com os “dispositivos do ECA, rompeu com o paradigma correccional-repressivo que orientava a política do bem-estar do menor e, que no Rio Grande do Sul, vigorou desde 1945, quando foi fundado o Serviço Social do Menor (Sesme/RS), como sucursal do Serviço de Amparo ao Menor (SAM), responsável, na época, pela política de atendimento às crianças e adolescentes carentes, abandonados ou autores de atos infracionais” (FASE, 2021). Disponível em: <https://www.fase.rs.gov.br/quem-somos>. Acesso em 19 de out. 2021.

Figura 40 - Reportagem do Jornal Zero Hora sobre a atividade do MARGS na antiga FEBEM (agosto de 1977)



Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, 2021.

Em um segundo momento, Jader de Siqueira (1929) apresentou técnicas e trabalhos em cerâmica e Cândido Fortes da Silveira (1944 - 2010), conhecido como Tunuca, trabalhou aspectos históricos da arte com enfoque nas Bienais de São Paulo (JORNAL ZERO HORA, 1977). A proposta trabalhou dimensões distintas da arte, atividades manuais e teóricas, aproximando os participantes de cânones, artistas e eventos do campo, propondo agregar para o repertório intelectual e informacional de cada um. A coordenação da ação ficou a cargo de Teniza Spinelli, representante do MARGS, e Maria Nelci da Silveira, ligada à FEBEM.

Figura 41 - Liana La Salvia apresentando seu trabalho aos participantes do “Encontros de Criatividade” na (1977)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs. 2022.

Assim como no caso da ação “Museu vai à Escola”, não se teve acesso a documentos que explicitassem os critérios de seleção das técnicas nem dos artistas que participaram dos encontros, bem como se a sua participação era voluntária ou remunerada, entretanto, ao longo da pesquisa evidenciou a centralidade destes profissionais nos encontros com os distintos grupos aqui apresentados (Figura 45). Circe Saldanha formada pelo IBA em pintura e frequentadora do Ateliê Livre, foi aluna de Malagoli e, como pontua Teniza Spinelli, sempre foi “fiel ao seu propósito de socializar a arte” (2008)⁷⁰. Liana La Salvia, formada em pintura pelo IBA atuava, em 1976, junto ao setor de Documentação do MARGs, já Jader Siqueira, foi aluno de Aldo Locatelli na Escola de Belas Artes de Pelotas, estudando pintura com Iberê Camargo e xilogravura com Danúbio Gonçalves, exercendo o cargo de Diretor do Margs em 1979, após a saída de Medeiros (MARGs, 2022).

Tunuca, pintor e escultor, ficou responsável de exibir *slides* com informações sobre outros artistas e também apresentar edições da Bienal de São Paulo. A artista Vera Chaves Barcellos participou de dois encontros e apresentou técnicas de

⁷⁰ Texto publicado no site em memória da vida e obra de Cirne Saldanha. Para saber mais, acesse: <https://circesaldanha.blogspot.com/>. Acesso em: 12 de mar. 2022.

xilogravura, além de executar seu trabalho TESTARTES⁷¹, obra que possui como matriz a participação e interação do público para ser ativado (figura 42). Cabe salientar que os dias em que os artistas ofereciam suas aulas eram alterados, variando o turno e o responsável conforme sua disponibilidade.

Figura 42 - Fotografia integrante do TESTARTES VII - Vera Chaves Barcellos (1977)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2022.

A respeito da participação do grupo de artistas envolvidos nos projetos extramuros, uma reportagem do jornal Correio do Povo de 18 de junho de 1977 explicita que

⁷¹ Segundo Thade e Cauduro (2011) “Testartes são oito séries de imagens fotográficas de pessoas e objetos do cotidiano que demandam explicitamente a interpretação dos espectadores, através das indagações verbais que as acompanham, individualmente ou para toda série. Assim, as imagens não têm títulos, só legendas inquisitivas, individualizadas ou genéricas, enquanto que as séries que elas formam são designadas em ordem cronológica como Testarte I, Testarte II e assim por diante, até Testarte VIII”. Para mais informações, acesse: <http://fvcb.com.br/?p=270>.

A participação consciente do artista plástico no processo educativo da comunidade, torna-se cada vez mais importante e necessária. A arte não pode e não deve ficar restrita às elites, mas sim comunicar e atingir um público cada vez maior e mais diversificado, independente das condições sócio-econômicas e culturais dos indivíduos que o compõem. Isto é possível através da informação e da convivência com o objeto artístico. Por isso, a educação pela arte tem sido um dos instrumentos mais eficazes para o crescimento do ser humano, seu ajustamento ao meio e sua visão mais humanista do mundo (JORNAL CORREIO DO POVO, 1977, s/p).

Figura 43 - Documento de apresentação da ação extramuros na então FEBEM (1977)

SECRETARIA DE CULTURA, ESPORTE E TURISMO
DEPARTAMENTO DE CULTURA
MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

ENCONTRO DE ARTISTAS-PROFESSORES COM MENORES
DO CENTRO DE JUVENTUDE DA FEBEM

Promoção:
MARGS
DAC/SEC
FEBEM

Local: FEBEM: Fundação Estadual do Bem Estar do
Menor

Nº de peças:

Período: ___/06/77 a ___/08/77

Observações: Coordenação:
Maria Nelci da Silveira: Centro da Juventude FEBEM
Teniza Spinelli pelo MARGS

ARTISTAS PROFESSORES:
Circe Saldanha: Serigrafia
Lianá Arnt La Salvia: Gravura em Metal
Jussara Cirne de Souza: Tapeçaria
Jader Siqueira: Cerâmica
Antonio Candido Fortes da Silveira (Tunuca): Desenho
e Escultura.

COLABORAÇÃO ESPECIAL: Vera Chaves Barcellos.

Boletim: MARGS nº 5

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS Disponível em:
<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/131/16248/ATIV00305.pdf>

Cabe contextualizar que, segundo Duarte (2013), refletir acerca do papel dos museus enquanto ferramenta de desenvolvimento comunitário atuando em grupos em situação de vulnerabilidade sócio-cultural aponta um olhar crítico acerca da democratização cultural, movimento que ganha força, sobretudo em solo francês. Essas reflexões partem do pressuposto de que, por séculos, essas instituições se voltaram aos grupos privilegiados social e intelectualmente e, para que sobrevivam às novas demandas impostas pela sociedade, precisam se reinventar, partindo para exercícios reflexivos e, sobretudo, propositivos. A autora toma de empréstimo as palavras de George Henri-Rivière (1897-1985), importante teórico no âmbito da Museologia, que entende que

O sucesso de um museu não se mede pelo número de visitantes que recebe, mas pelo número de visitantes aos quais ensinou alguma coisa. Não se mede pelo número de objetos que mostra, mas pelo número de objetos que puderam ser percebidos pelos visitantes no seu ambiente humano (RIVIÈRE, *apud* DUARTE, 2013, p.101).

De forma a cumprir suas demandas sociais, os museus devem promover encontros e diálogos com seus públicos, seja através da expografia mais acessível física e intelectualmente, seja através de atividades que extrapolam suas delimitações geográficas, muitas vezes impostas pelo próprio prédio. Logo, as instituições museológicas, enquanto dispositivos que propõem estratégias educativas em formatos dialógicos de forma a estreitar relações com as comunidades ou com a sociedade, devem manter-se abertas às múltiplas possibilidades pelas quais a aproximação pode se revelar (DUARTE, 2013). Tem-se, nesse sentido, a possibilidade de abrir-se para espaços exteriores, apropriando-se, seja do seu entorno ou seja da cidade como um todo, através de eventos de divulgação artístico-patrimonial, ofertados por meio de mostras itinerantes, conferências e tantas outras formas que se valem de inovações, referências e criatividade de seus profissionais (figura 44).

Figura 44 - Reportagem do Jornal Folha da Manhã (1977)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS.

De forma a abarcar outros jovens, o projeto extramuros ampliou o alcance para aqueles que frequentavam a então FEBEM, entretanto, cabe refletir sobre a abordagem de postura que se nota na reportagem acima: ao passo que os primeiros foram tratados como jovens e estudantes, os jovens internos e semi-internos da Fundação são tratados como "menores", termo que, intencionalmente ou não, pode contribuir para uma abordagem preconceituosa, os colocando em um lugar inferior a outros estudantes de mesma faixa etária. Ao que os documentos indicam, a dinâmica foi a mesma para os dois grupos, porém, a abordagem midiática foi distinta.

Feita tal ressalva, considerando o estrato privilegiado que visita assiduamente os museus no Brasil, as instituições culturais seguem, sob certos aspectos, sendo espaços distantes para grande parte da população. Nessa perspectiva, a atuação dos profissionais com vistas a compreender as ações educativas como forma de inclusão sócio-cultural, a partir de um diálogo próximo com tais públicos, corrobora para diminuir as lacunas e transpor barreiras que impedem a chegada aos museus. Ampara-se assim, na concepção de Ana Mae Barbosa (2009), que compreende que a mediação cultural é também ação social. Trazendo as ações extramuros como

base para discussões atuais, a exemplo de instituições que vêm direcionando suas atividades para a inclusão dos não-públicos, de maneira constante. Nessa perspectiva, é válido mencionar a proposta contemporânea desenvolvida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo através do Programa de Inclusão Sociocultural (PISC) que visa abarcar grupos em situação de vulnerabilidade social e cultural, os quais pouco frequentam equipamentos oficiais de fomento à cultura. Por meio de ações extramuros, o PISC inclui ações direcionadas à pessoas em situação de rua, oferecendo oficinas e visitas continuadas ao museu (AIDAR, 2010).

As ações extramuros do MARGS realizadas na década de 1970 compreendem uma proposta inicial de algo que, baseando-se no levantamento documental, pretendia desdobrar-se em ações contínuas e com intenção de se tornarem permanentes. Cabe lançar luz à importância da perenidade para que as ações voltadas a grupos específicos sejam realmente efetivas. Citando o atual caso da Pinacoteca de São Paulo, a proximidade continuada com os indivíduos gera desdobramentos que ações pontuais talvez não sejam capazes de despertar, seja nos sujeitos que participam, seja nos profissionais que, através da troca com o público, são estimulados a experimentar novas abordagens. Por variáveis de caráter político, administrativo ou mesmo concernentes a recursos materiais e humanos, muitas instituições deixam de colocar em prática propostas públicas que aproximem o museu de diferentes grupos, em que as diferentes realidades institucionais são entraves para que os museus cumpram um de seus papéis mais significativos, o de comunicar. Ainda que com nova roupagem, é muito comum que as instituições permaneçam na malha de atividades que meramente cumpram o título de obrigatoriedade, ou seja, sem possibilidade de um contato mais profundo e a longo prazo.

Ao analisar qualquer ação educativo-cultural deve-se ter consciência de que se trata de uma ótica específica dos profissionais que a propõem, em um momento e em um contexto próprios. Em outras palavras, uma mesma ação proposta em conjunturas diferentes terá como base, pontos de percepção também distintos. Ao levantar essa reflexão, cabe elencar os paradigmas sob os quais tais ações são elaboradas e traçar uma breve diferenciação entre conceitos muitas vezes considerados sinônimos, o conceito de democratização da cultura e democracia cultural.

Ao longo do tempo, se concebia que a mera abertura dos portões das instituições culturais, ou mesmo a não cobrança de ingressos, seria o suficiente para levar as pessoas até estes espaços e instigá-las a se apropriarem “da” cultura, ou seja, da cultura tida como oficial. Alice Lacerda (2010), esclarece que a noção de democratização cultural que atravessou o período em que as ações extramuros foram desenvolvidas, na década de 1970, e chega até os dias de hoje, é reflexo de uma percepção francesa, que criou e propagou pelo mundo paradigmas a respeito não só do que significa cultura, como em igual medida, enquadrou o conceito de público.

A criação do Ministério de Assuntos Culturais da França, em 1959, com André Malraux à frente, representa uma das primeiras experiências de institucionalização da cultura de maior envergadura no cenário europeu, pois além de ser o primeiro Ministério da Cultura do mundo, a instituição será responsável por uma organização do campo cultural através de uma intervenção estatal sem precedentes. Movida pelo interesse de retomar o poderio cultural no mundo, a França desenvolverá políticas culturais que serão verdadeiros modelos de intervenção estatal na cultura para outros governos e nações (LACERDA, 2010, p.2).

A autora entende que tal paradigma francês alcançou o mundo se fundamentando em ações voltadas à “facilitação do acesso” ao patrimônio e a cultura por parte das classes populares, com intuito de que esses indivíduos negligenciados criassem consciência estética e crítica através da mera circulação por esses espaços. Como resultado desse movimento, as políticas eram norteadas pela noção de que o Homem, espontânea e organicamente, possui aptidão nata para reconhecer símbolos e signos do que é considerado erudito, belo e autêntico, de forma que não o fazia unicamente por falta de acesso físico à estas instituições. Criou-se, assim, segundo a autora, uma falsa ideia de democracia, que seria o fio condutor de ações e políticas culturais não só na França, como também, em outros países.

Ressalto aqui a abertura do primeiro Boletim Informativo do MARGS em que Medeiros cita Malraux ao mesmo tempo que compreende a importância de englobar distintas formas de expressão da cultura:

"Confrontação de metamorfoses" no dizer de Andre Malraux, o Museu deve ser cada vez mais aberto à Comunidade que o criou e a todas as manifestações culturais contemporâneas, centro dinâmico e irradiador, ele necessita comunicar-se e documentar, por isso este Boletim (MEDEIROS, 1976, p.1).

Considerada a investigação pioneira sobre pesquisa de público, é o estudo encabeçado pelos pesquisadores franceses Pierre Bourdieu (1930 - 2002) e Alain Darbel (1932 - 1975), em 1964. Vinculado ao Serviço de Estudos e Pesquisas do Ministério dos Assuntos Culturais da França, os sociólogos propuseram uma pesquisa que resultou na obra “O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público” (1969), tendo como intuito investigar os motivos pelos quais as pessoas se mantinham afastadas das instituições museais, apesar do esforço estatal em diminuir as barreiras, sobretudo, as de caráter físico ou econômico. A partir desse estudo, Bourdieu e Darbel identificaram um entrave invisível, de cunho simbólico, que é capaz de manter as pessoas afastadas das instituições culturais, recaindo diretamente na forma como elas se relacionam com tais espaços. A pesquisa pontuou que de forma antagônica, apesar de os museus serem espaços voltados à sociedade de maneira ampla, nem todos sentem-se convidados para circular por eles e, relacionando com esse fato, os pesquisadores trabalham o conceito de capital cultural, importante definição para a análise aqui proposta.

Os indivíduos a partir das variadas formas de reconhecimento e apropriação que estabelecem entre si e frente ao seu lugar em uma sociedade hierarquizada, buscam se diferenciar uns dos outros, de forma a legitimar-se. E a essas diferenciações é que atribui-se o conceito de capital. Nesse viés, cabe considerar e dialogar com o que apresenta a autora Luciana Carvalho (2017): em nosso sistema ocidental o campo econômico é o que ocupa o pedestal na hierarquia, isto é, é o capital econômico que rege nossas sociedades.

Assim, compreendendo o capital como recurso passível de posse, tal qual um patrimônio, um bem material, este se difere e sujeita-se aos cenários e conjunturas que, por sua vez, definem seu valor social (LEBARON, 2017). Nessa ótica, os sujeitos, com intuito de abarcar diferentes tipos de capitais, utilizam-se de estratégias, muitas vezes veladas, de poder. Para além do capital econômico, existem outras formas pelas quais os sujeitos buscam distinção. Bourdieu e Darbel compreenderam em seus estudos que o capital econômico se soma ao capital cultural, social e simbólico e que cada um destes, a partir da perspectiva sociológica proposta por eles, é reflexo dos poderes que cada indivíduo possui no cerne da hierarquia social (NOGUEIRA, 2017).

De início associada ao cenário escolar, o termo capital cultural é expandido pelos autores com intuito de investigar as outras camadas da vida social sob tal ótica, uma vez que passa a supor que o lugar que os sujeitos ocupam na sociedade está ligado ao seu repertório cultural, ou seja, o quanto este conhece e os espaços pelos quais circula. A publicação elucida que a frequência em espaços museais e o contato com a arte se eleva ao passo que o nível de instrução aumenta, ou seja, frequentar certos lugares, tais como os museus, é um hábito daqueles que se inserem na classe dita culta, com mais recursos e privilégios para usufruir desses espaços. Tal disposição, segundo o estudo

[...] não pode constituir-se senão por uma prática assídua e prolongada: as crianças oriundas de famílias cultas que acompanham os pais nas visitas de museus ou exposições, adotam, de alguma forma, essa disposição à prática, depois que tiver passado o tempo necessário para adquirirem, por sua vez, a disposição à tal prática que surgirá como uma prática arbitrária e, antes de tudo, arbitrariamente imposta (BOURDIEU; DARBEL, [1969] 2016, p.158).

Nessa perspectiva, não despontando como algo orgânico e natural ao ser humano, Bourdieu e Darbel entendem que é necessário que os indivíduos tenham o acesso oportunizado, seja através da escola ou da família, onde se estimule a recepção e apropriação da arte e dos museus. Logo, o termo capital cultural é mais sutil se comparado ao econômico, uma vez que o “lucro” que resulta é de caráter simbólico, intangível. Os autores ainda entendem que este pode se apresentar em três modos: incorporado, objetivado e institucionalizado (BOURDIEU; DARBEL 1999).

No primeiro caso, considerado pelo autor como o estado primário do capital cultural, ele se nota nas disposições e predisposições assimiladas ao corpo do indivíduo, dentre outras formas, através de sua postura, competências intelectuais e preferências estéticas. Para ele, falar em capital incorporado é falar em “cultivar-se” (BOURDIEU; DARBEL 1999, p. 74), ou seja, se trata de envolvimento e investimento do próprio indivíduo, exigindo uma real *incorporação*, daí o conceito. Logo, o capital cultural torna-se parte constitutiva do sujeito, um *habitus*⁷², que não pode ser

⁷² Segundo Bourdieu (1999), o *habitus* consiste na interiorização, na incorporação de “disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados” de forma a guiar os indivíduos no meio social no qual transitam. Trata-se da “história individual e grupal sedimentada no corpo, estrutura social tornada estrutura mental [...] variante através do tempo, lugar e, sobretudo, através de distribuições de poder [...] é transferível para vários domínios [...] do consumo - música, desporto, mobília e também, nas escolhas políticas e matrimoniais [...]. É durável, mas não estático ou eterno: as disposições são socialmente montadas e podem ser corroídas, contrariadas ou mesmo, desmanteladas pela exposição a novas forças

transmitido, de uma hora para outra, de um agente para outro, tal como dinheiro ou título de nobreza. Por se tratar de um capital voltado ao simbólico, “com grau de dissimulação mais elevado do que o capital econômico” situa-se no campo do invisível. Segundo os autores,

[...] sem dúvida, na própria lógica da transmissão do capital cultural que reside o princípio mais poderoso da eficácia ideológica dessa espécie de capital. Sabe-se, por um lado, que a apropriação do capital cultural objetivado - portanto, o tempo necessário para realizá-la - depende, principalmente, do capital cultural incorporado pelo conjunto da família [...] e de todas as formas de transmissão implícitas. Sabe-se, por outro lado, que a acumulação inicial do capital cultural - condição da acumulação rápida e fácil de toda espécie de capital cultural útil - só começa desde a origem, sem atraso, sem perda de tempo, pelos membros das famílias dotadas de um forte capital cultural; nesse caso, o tempo de acumulação engloba a totalidade do tempo de socialização. Segue-se que a transmissão do capital cultural é, sem dúvida, a forma mais dissimulada da transmissão hereditária do capital [...] (BOURDIEU; DARBEL 1999, p. 76).

Logo, quanto mais cedo o indivíduo é colocado em contato com objetos de caráter cultural, espaços voltados à arte, à história e à cultura, dialogando com meios que lhe agreguem informação e conhecimento, maior será seu repertório e bagagem intelectual, que notoriamente é refletida em ações e posturas, visões de mundo e opiniões. Não se pode descolar tais discussões da expressa desigualdade presente em nosso país, que obriga grande parcela da população a direcionar menos tempo para instruir-se devido às demandas de caráter econômico, isto é, por questões básicas de subsistência, muitos indivíduos acabam por abdicar, assim, de momentos voltados ao que Bourdieu chama de “cultivo”. Portanto, através das estruturas sociais, de poder e oportunidades, os sujeitos incorporam *habitus* e, de certa forma, reproduzem desigualdades presentes nas sociedades de forma constante.

Já a modalidade objetivada, ao contrário da incorporada, emerge na forma da posse, do monopólio material de bens comuns munidos de *status*, reconhecidos por representar a classe hegemônica, como suportes materiais tais como obras de arte, monumentos e livros, da mesma forma, ultrapassa as disposições e desejos individuais. Entretanto, para que exista a real apropriação do capital objetivado, deve-se considerar que a mera posse não é garantia de apoderamento. Segundo Bourdieu (1999),

externas [...], assim, é estruturado e estruturante” (BOURDIEU, 2000 *apud* WACQUANT, 2017, p. 214 - 215).

[...] os bens culturais podem ser objeto de apropriação material, que pressupõe o capital econômico, e de uma apropriação simbólica, que pressupõe o capital cultural. Por consequência [sic], o proprietário dos instrumentos de produção deve encontrar meios para se apropriar ou do capital incorporado que é a condição da apropriação específica, ou dos serviços dos detentores desse capital. Para possuir máquinas, basta ter capital econômico; para se apropriar delas e utilizá-las de acordo com sua destinação específica (definida pelo capital científico e tecnológico que se encontra incorporado nelas), é preciso dispor, pessoalmente ou por procuração, de capital incorporado (BOURDIEU, 1999, p. 77).

Desta forma, liga-se de maneira estreita ao capital incorporado, também simbólico, uma vez que para desfrutá-los, é necessário que exista reconhecimento de seus significados e por consequência, compreensão do que representam e podem oferecer. Logo, só se mantém como “ativo e atuante, de forma material e simbólica” (BOURDIEU, 1999, p. 78), sendo reconhecido e aprovado pelos seus agentes, que também os utilizam como objetos de disputa no campo da produção cultural, seja artístico, científico ou outro. Através deste tipo de capital, somado ao incorporado, os sujeitos obtêm privilégios e “certificações” proporcionais entre seus pares.

Por fim, em sua condição institucionalizada, entidades de diversos tipos reconhecem e atestam os conhecimentos que o sujeito possui, através de certificados, diplomas e demais documentos que os identifique e distinga (BOURDIEU, 1999; NOGUEIRA, 2017). Para Bourdieu (1999, p. 78), tais certidões de aptidão e competência cultural, garantem ao indivíduo um “valor convencional, constante e juridicamente garantido no que diz respeito à cultura”. Para o autor

Ao conferir ao capital cultural possuído por determinado agente um reconhecimento institucional, o certificado escolar permite, além disso, a comparação entre os diplomados e, até mesmo, sua “permuta” (substituindo-os uns pelos outros na sucessão); permite também estabelecer taxas de convertibilidade entre o capital cultural e o capital econômico, garantindo o valor em dinheiro de determinado capital escolar. Produto da conversão de capital econômico em capital cultural, ele estabelece o valor, no plano do capital cultural, do detentor de determinado diploma em relação aos outros detentores de diplomas e, inseparavelmente, o valor em dinheiro pelo qual pode ser trocado no mercado de trabalho (BOURDIEU, 1999, p. 76).

Nesse sentido, capital econômico e cultural se relacionam de forma estrita, sendo que um reverbera no outro. Dito de outra forma, quanto mais um grupo ou indivíduo possuir recursos financeiros, mais tende a poder desfrutar de bens e serviços culturais que, por sua vez, colaboram com a conquista de conhecimento e

aumento de seu repertório cultural. O inverso também acontece: quanto mais o indivíduo conhece, mais destacado será, podendo vender seu conhecimento a terceiros em troca de capital econômico, fazendo com que de certa forma, um atraia o outro. À vista disso, e considerando que o capital cultural é encontrado de forma desigual nas sociedades, reafirmam-se hierarquias e espaços de dominação, ainda que de forma mais nebulosa, por ser muitas vezes intangível

Nessa perspectiva, ao observarmos a trajetória do MARGS, sobretudo, durante a gestão de Luiz Medeiros, percebemos manifestações interessantes quando indagado sobre ações voltadas ao público externo sinalizando como elas podem contribuir para entender a ótica do diretor a respeito do objetivo das ações extramuros. A afirmação: “Só desenvolvendo o hábito é que poderá se chegar a alguma coisa” (figura 45) indica que para sua gestão, o que interessava era mais do que fisicamente colocar obras e sujeitos no mesmo ambiente, sem qualquer estímulo intelectual, experiência que não cumpre com o compromisso do que considerava democratização da cultura. No que concerne a esse olhar do gestor, Valladares aponta que

Quando se fala em museu a serviço da educação do povo, é importante reparar que não se trata, apenas, do proveito que alguém poderá auferir da contemplação, embora entusiasmada, de obras de arte, ou da inspeção, embora curiosa, de objetos com significação histórica ou valor científico; na realidade, trata-se de esforço consciente e orientado no sentido de atrair o público e, uma vez com o público dentro das galerias, proporcionar entretenimentos que o prendam, ao lado das informações que se vão acrescentar à soma de conhecimentos com que transpôs as portas da instituição. (VALLADARES, [1946] 2010, p.3).

Logo, se pode compreender que a frequência em museus possui sim seu aspecto pessoal mas, se tratando de espaços institucionalizados que por muito tempo mantiveram certos sujeitos à margem, há densa carga social. Quanto mais suas expectativas e curiosidades são supridas, maior a possibilidade de imersão dos visitantes. Cabe às instituições, portanto, oferecer uma política que se sustente com base na equidade de acesso aos seus serviços, a partir de colaborações possíveis que favoreçam seu alcance social.

Figura 45. Entrevista de Luiz Medeiros [1977]

Luís Inácio: Eu não conseguiria fazer uma divulgação de bens que não fossem de consumo, de bens chamados *supérfluos* — no caso, seria a arte — porque para a pessoa não têm formação cultural, eles não representam uma necessidade. A máquina de consumo se move para vender uma determinada marca de dentrífico, porque tu precisas comprar, do contrário os dentes ficam cariados. Mas a arte é diferente. Levar arte para a rua, sem que as pessoas tenham desenvolvido um sentido de necessidade daquilo, é fazer com que essas mesmas pessoas achem aquilo um borrão, uma coisa ridícula. Só desenvolvendo o hábito é que poderá se chegar a alguma coisa.

Fonte: Boletim Informativo MARGs. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2021.

Não somente a partir de exposições itinerantes, mas o contato direto com os artistas e o mundo da arte poderia ser capaz de formar apreciadores e frequentadores assíduos dos museus - fidelizando outros públicos. O gestor via na escola, uma parceria frutífera, através do diálogo com o museu e os artistas, as crianças teriam acesso ao mundo da arte desde cedo, o que contribuiria para uma publicização, fomentando uma aproximação duradoura na fase adulta (figura 49). Segundo reportagem de 1977, intitulada “O MARGs vai tirar a arte do pedestal e dá-la ao povo” (JORNAL CORREIO DO POVO, 1977), com relação à parceria firmada com as escolas, Medeiros elucida que:

As professoras recebem, previamente, material informativo sobre as artistas que irão visitar o colégio e dão algumas explicações aos estudantes. Quando ele [sic] chega lá, o pessoal já está mais ou menos informado de sua atividade, e fica tudo muito mais fácil. Esta é, ao meu ver, a única forma de evitar uma arte elitista: divulgar com naturalidade o trabalho artístico, especialmente no meio infantil. Infelizmente, em nosso currículo as horas de aulas consagradas à educação artística são poucas, então o nível de nosso aluno em termos de arte plástica ou visual é muito baixo. No colégio, [...] a tarefa de popularizar a arte fica facilitada (JORNAL CORREIO DO POVO, 1977, s/p).

Medeiros se refere a necessidade de afastamento de uma “arte elitista”, considerada aquela restrita a poucos, entretanto, a partir das discussões contemporâneas sobre decolonialidade e a ampliação do conceito de arte, se pode estender a problematização e tensionar algumas de suas afirmações a partir de questões que ultrapassam as reflexões da época: A história da arte abarcada nos encontros dava conta da pluralidade de fazeres e artistas além do eixo europeu e

norteamericano? Mudar o local de exposição e diálogo torna, necessariamente, a instituição mais democrática? Democratizar a arte é reproduzir discursos de maneira ampla ou contestá-los? Apresento tais indagações como forma de fortalecer as discussões e, acima de tudo, as ações práticas dos profissionais dos museus na atualidade.

Com relação ao repertório que adquirimos para a decodificação de signos, Pierre Bourdieu (2006), corrobora que

A obra de arte só adquire sentido e só tem interesse para quem é dotado do código segundo o qual ela é codificada [...]. O espectador desprovido de código específico sente-se submerso, “afogado” diante do que lhe parece ser um caos de sons e de ritmos, de cores e de linhas, sem tom nem som (BOURDIEU, [1979/1982] 2006, p. 10).

Pode-se dizer que a equipe do MARGS buscava uma sensibilização através do contato desses grupos com as técnicas e processos de cada profissional no que se referia às produções artísticas do período, do mesmo modo como fomentava, através da participação dos artistas, que esses adentrassem as realidades dos sujeitos distanciados de seu trabalho, criando públicos para suas produções. É relevante frisar, entretanto, que essa foi uma estratégia utilizada pela instituição, que viu na formação metodológica dos grupos o potencial necessário para uma maior apropriação, porém, como aponta Bourdieu ([1979/1982] 2006), mesmo sem conhecimento dos códigos, os sujeitos, através de propriedades sensíveis, resultantes da experiência existencial de cada um, se aproximam da arte, de sua camada primeira de sentido. O projeto extramuros, nesse sentido, oferecia a possibilidade dos indivíduos adentrarem a esfera do significado de cada obra, através da apropriação de conceitos e características estilísticas. Não se pode deixar de pontuar que em certos aspectos, se observa a presença de uma postura paternalista na fala do gestor, quando este considera que há pessoas “sem formação cultural”: sem pretender tirar o mérito das ações extramuros e considerando a realidade da época, hoje tal concepção pode ser considerada superada, visto que as formas de expressões culturais e artísticas são encontradas para além de espaços institucionalizados.

Feitas tais ressalvas, pode-se entrecruzar o projeto extramuros com o que Bourdieu entende por “condições favoráveis [...] que despertem as virtualidades adormecidas” (BOURDIEU, [1979/1982] 2006, p.18) A proposta da educação visual,

segundo Faria (2017), consiste em explorar a potencialidade de estratégias específicas como um dos cerne da educação em museus, ou seja, a aproximação e o conhecimento seria mediado pela visualidade e contato direto com as obras.

Durante a pesquisa não tive acesso a documentos que indicassem uma possível vontade de desdobramentos intramuros do projeto, ou seja, que as pessoas contempladas pelas ações visitassem o museu posteriormente, acompanhadas dos profissionais. Além da exibição dos trabalhos criados pelos participantes na edição do Hospital Psiquiátrico São Pedro, que será apresentado mais à frente, as atividades não se estenderam à presença no museu, o que poderia potencializar a recepção e interação. Ainda que se tratasse de um projeto experimental de grande calibre para a instituição e para o contexto regional, bem como a predisposição do gestor e profissionais envolvidos em aproximar o público através de ações educativo-culturais, a instituição não possuía, à época, um núcleo educativo, e sim um Núcleo de Extensão, que era responsável por fazer a divulgação do acervo e de ações educativas na imprensa, além de firmar parcerias com outras instituições com vistas à realização de ações voltadas à comunidade.

Em tempo, através da pesquisa documental e bibliográfica é notável a vontade dos agentes em fazer com que o projeto fosse institucionalizado, como uma política permanente dentro da instituição, o que não ocorreu de forma efetiva⁷³. Hoje se entende a importância de que o processo seja analisado por diferentes profissionais e pelos públicos abarcados, com vistas a qualificar a proposta, da mesma forma que ocorreu a tomada de consciência da importância de setores voltados exclusivamente a questões educativas, onde estes são responsáveis pelos exemplos mais significativos que se tem quando o assunto são ações educativo-culturais.

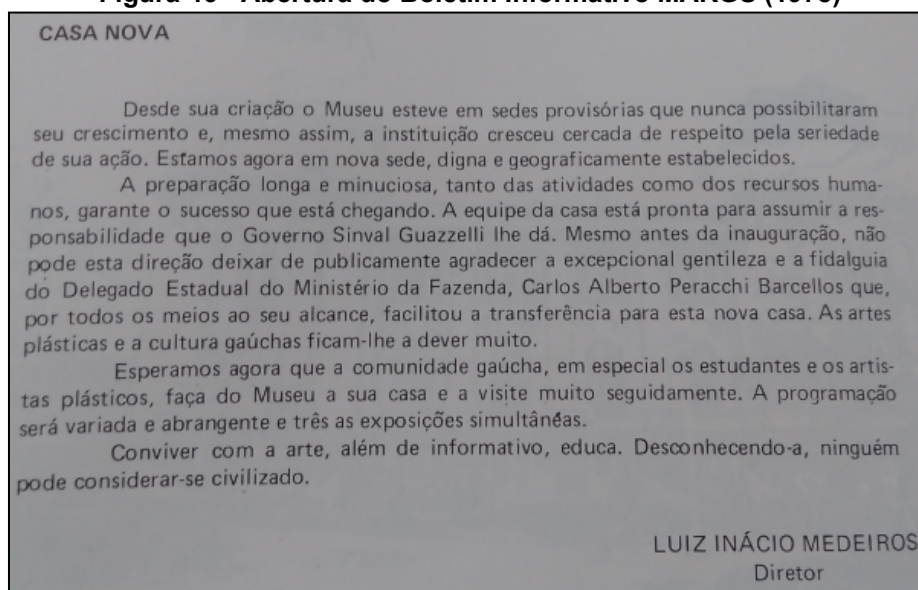
Em certo momento desta investigação se notou uma atmosfera nebulosa quanto aos primórdios das ações extramuros. Sabe-se que vinha de um interesse institucional e que foi somado a um interesse do Estado, na figura do DAC/SEC. Aqui, tal interação encontra reflexo nas palavras de Suely Ceravolo (2012, p. 772),

⁷³ A partir do acervo documental se observam ações na gestão de Evelyn Berg loschpe (1948 - 2019), primeira mulher a assumir o cargo de direção do MARGS entre os anos de 1983 e 1987, que descentralizou o acervo do museu a partir de exposições em outros espaços, como no Centro Administrativo do Estado (1983). Institucionalmente, tal ação se encontrou inserida em um programa intitulado "Museu Extramuros". A gestão de Tatata Pimentel também realizou uma ação junto ao Presídio Central, em 1983, que resultou em uma exposição de trabalhos dos participantes na sede do museu, no mesmo ano (MARGS, 2022).

quando a autora afirma que “os museus poderiam melhorar os homens, formar seu gosto artístico e sua cultura, aperfeiçoar a vida interior das novas gerações [...] museus eram, portanto, interessantes peças no tabuleiro político”. É importante lembrar que o contexto da época era ditatorial e haviam restrições e um olhar atento do Estado sobre o que acontecia no âmbito cultural, por quem era feito e para quem se fazia. Nota-se, nesse sentido, que os trabalhos selecionados, bem como suas técnicas, se voltavam a trabalhos mais práticos, sem cunho claramente político ou contestador, fator que pode ter contribuído para que a proposta fosse aceita. Tal sentido confere aos sujeitos uma recepção passiva do que está sendo tratado, colocando de lado uma análise crítica, indo ao encontro de um exercício apaziguador e homogêneo a respeito da cultura, arte e patrimônio.

Tendo isso em perspectiva, voltamos ao fato de que o que sabemos, os lugares que frequentamos e inclusive as pessoas que circulam à nossa volta reverberam no nosso capital cultural, algo que nos torna distintos, com grande potencial para nos inserirmos em esferas legitimadoras da sociedade. E aqui cabe uma análise acerca dos documentos oficiais, entrevistas em jornais e falas públicas de Luiz Medeiros, então diretor do MARGS à época. É recorrente a utilização do termo *civilizador* como forma de justificar as ações promovidas pela instituição em parceria com o Estado (figura 46).

Figura 46 - Abertura do Boletim Informativo MARGS (1978)



Fonte: Boletim Informativo MARGS. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/MARGS, 2021.

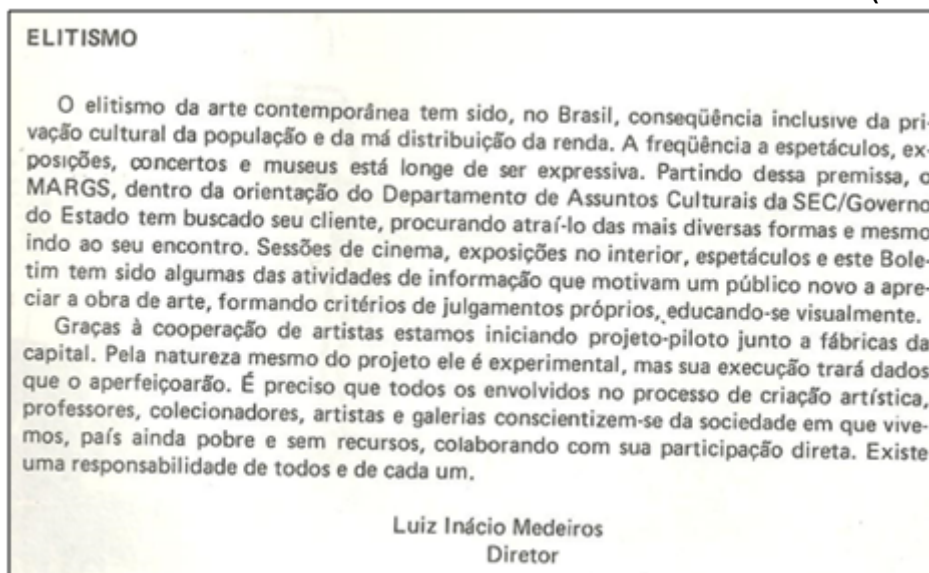
Norbert Elias ([1939] 2011) torna lúcido o conceito que possui diferentes significados para diferentes culturas, porém, a partir do entendimento de que, em um aspecto geral, a civilização tem a ver com “um selo de povos inteiros, ou talvez apenas de certas classes [...] utilizado por e para povos que compartilham uma tradição e situações particulares” (ELIAS, [1939] 2011, p. 26), é que se pretende esquadrihar mais algumas premissas que serviram de alicerce para as ações extramuros.

Pode-se entender tais atividades a partir de duas óticas: a que deseja atrair números ao museu e assim, aos poucos, criar meios para a aproximação, e a que busca “acender uma fagulha”, seja de interesse, de dúvida ou mesmo de curiosidade, em pessoas que por fatores diversos não foram instigadas desde a infância ao hábito. É muito comum que na busca por contrabalançar a equação desigual - que permite com que pessoas sejam privilegiadas desde muito cedo a cultivar o hábito da frequência em museus, enquanto outras são privadas do mesmo - as ações educativo-culturais assumem um tom paternalista, o que favorece com que se tornem dispositivos civilizatórios, considerando os sujeitos como meros receptores.

As atividades extramuros do MARGS, propuseram instigar o olhar dos participantes através do contato direto com a arte, com o mundo acadêmico (através dos professores e alunos artistas) e institucionalizado (museu), com o intuito de formar apreciadores e potenciais visitantes. Nesse sentido, o repertório documental levantado na pesquisa carece de mais informações sobre a escolha desses públicos: ao passo que é compreensível os fatores que levaram à participação dos agentes proponentes, cabe tensionar quais foram os padrões de escolha dos públicos, de forma mais contundente. Na abertura do 1º Boletim Informativo do MARGS (1976), Luiz Medeiros aponta que a missão da sua gestão é atrair outros públicos, para além de uma elite que comumente visitava o museu e, para isso, ações que iam ao encontro aos sujeitos em suas distintas realidades tornaram-se figuras centrais nesse processo (figura 47). Não se pode, entretanto, ignorar a postura tradicional que atravessa a proposta, em que o caráter *civilizador* é atrelado a esse momento institucional, isto é, os sujeitos ainda que tidos como cidadãos com direitos culturais, são encarados como indivíduos que precisam ser formados esteticamente ou, como pontua Medeiros, educados visualmente. Não se pretende

diminuir ou questionar o valor que a proposta teve em dialogar com os públicos, mas sim, apontar aspectos que possam ressoar em possíveis contribuições no presente, o que pese pensar, elaborar e colocar em prática estratégias comunicacionais e educativas.

Figura 47 - Texto “Elitismo” na abertura do Boletim Informativo do MARGS (1977)



Fonte: Boletim Informativo MARGS, nº 01. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Em sua obra “O processo civilizador: uma história dos costumes” ([1939] 2011), Norbert Elias conceitua cultura entre outras definições, como a postura incorporada diante das nossas necessidades em diferentes situações sociais e, conseqüentemente, nossa adequação às normas e padrões de comportamentos. Para ele, a forma como somos moldados em um contexto social se dá paulatinamente, com base nos símbolos e referências que nos cercam. O autor, ao tratar sobre códigos compartilhados, entende que os sujeitos se distinguem a partir de comportamentos que partilham uns com os outros, baseado em configurações únicas que os distinguem. Tomando suas contribuições para analisar o projeto extramuros, pode-se sugerir que a missão central das atividades era inserir outros grupos nas discussões sobre arte e patrimônio, para além daqueles que normalmente o ocupam, a fim de reestruturar seu embasamento e suas referências culturais.

Para além da forma de se comportar, podemos refletir sobre como esses processos foram moldando a maneira como pensamos certos assuntos, bem como, a partir de variáveis que fogem a nós, elaboradas e organizadas por outros agentes

considerados mais cultos e detentores do conhecimento dito oficial. Em outras palavras, quando pensamos em cultura passamos a considerar o que é certo e errado, ou o que é representativo e o que não é tendo como modelo concepções previamente concebidas por um grupo seletivo, com mesmas características socioculturais. Elias também elabora o conceito de teias de interdependência, que respalda a noção de que a partilha entre sujeitos, a partir das trocas com aqueles que nos cercam, formam nosso repertório cultural. Assim, podemos sugerir que as ações extramuros propuseram romper com determinadas “bolhas sociais” fortemente sedimentadas, tanto dos grupos selecionados para participarem do projeto, quanto daqueles ligados ao museu, colocando em contato agentes com bagagens e vivências distintas. Tal contato é profícuo quando se respeita a troca, se baseando na equidade quanto à participação entre os lados, ou seja, em que as diferentes visões possam somar para modificar a relação e aproximar os indivíduos da arte e do patrimônio.

As trocas, assim, conforme coloca Elias, são também simbólicas. Com o passar do tempo e o amadurecimento das noções acerca do papel dos museus, a concepção dos públicos e o redirecionamento da mentalidade dos profissionais, compreende-se que as ações educativas voltadas à preservação e defesa do patrimônio para além de publicizar, fazem mais do que isso: se apresentam como instrumentos de inclusão social de diferentes comunidades em torno de bens públicos. Pensar a educação para o patrimônio é considerar o potencial educativo do museu e da museália⁷⁴, mas, sobretudo, prezar pelas diversas identidades individuais e sociais, considerando as múltiplas formas de apropriação e conhecimentos, estimulando o pensamento crítico e a autonomia. A respeito desse último aspecto, Freitas (2015) destaca que

[...] é importante enfatizar que a educação para o patrimônio não deve reduzir-se à doutrinação adquirida através da aplicação de fórmulas prontas e nem a mero entretenimento, pois desta maneira não poderá jamais produzir frutos duradouros, ou seja, cidadãos e cidadãs comprometidos com a preservação dos bens culturais de todas as naturezas (FREITAS, 2015, p. 36).

⁷⁴ Museália, conceito proposto por Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016) na década de 1970, ou “objeto de museu” é toda *coisa* que passou pelo processo de musealização e que, segundo Desvallées e Mairrese (2013, p.57), se entende como algo para além de “um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto [...]”.

Em outras palavras, o conceito de educação para o patrimônio deve considerar as singularidades, potencialidades e realidades dos indivíduos participantes, uma vez que se deve evitar uma postura hierárquica e autoritária. Nesse sentido, Grinspum (2000), pontua que educação para o patrimônio deve ser encarada como

[...] formas de mediação que propiciam aos diversos públicos a possibilidade de interpretar objetos de coleções dos museus, do ambiente natural ou edificado, atribuindo-lhes os mais diversos sentidos, estimulando-os a exercer a cidadania e a responsabilidade social de compartilhar, preservar e valorizar patrimônios com excelência e igualdade (GRINSPUM, 2000, p.30).

Logo, deve-se compreender que os mecanismos que possibilitam o acesso ao patrimônio, à arte e aos espaços culturais são singulares tendo em vista o enfoque direcionado ao papel dos objetos e dos indivíduos. Em outras palavras, o processo torna-se dialógico quando os sujeitos são tidos como agentes primários e participantes ativos das ações, de forma que sua fruição, envolvimento, sensibilidade e mesmo resistências, contribuam para a análise e tensionamento da própria noção de patrimônio. Freitas (2015) aponta que

O processo de educação das comunidades para o Patrimônio Cultural, em todos os espaços educativos, deve passar primeiramente pela própria definição do conceito de Patrimônio. Este procedimento é imprescindível na tarefa de reconhecimento dos bens dos quais as populações são depositárias, para que posteriormente possam articular-se a favor de sua preservação. Para tanto, alguns aspectos específicos do conceito devem ser enfatizados, a fim de que se supere o senso comum e seja evitada a difusão da ideia de "tirania do patrimônio" [...] (FREITAS, 2015, p. 36).

À vista disso, entende-se que os significados que os profissionais atribuem ao patrimônio devem transpor o aspecto histórico, incluindo as esferas da memória e de identidade, uma vez que as narrativas oficiais tendem a apresentar apenas um olhar sobre os fatos, desconsiderando a diversidade de agentes envolvidos nesse processo. Comumente tidos como sinônimos, Educação Patrimonial e Educação para o Patrimônio possuem bases distintas quanto aos objetivos propostos. O primeiro propõe como uma proposta metodológica que a partir dos objetos os sujeitos possam conhecer e reconhecer o mundo, a partir de contemplação de forma mais passiva, ou seja, o conhecimento é transmitido de um pólo a outro (emissor/receptor), sem ou com escassos processos de trocas.

Ao direcionar os processos museológicos em diálogo com o conceito de

educação patrimonial, podemos compreender que os bens emergem como eixos centrais do processo. Introduzido nas discussões patrimoniais brasileiras por Maria de Lourdes Parreira Horta, na publicação *Guia Básico para Educação Patrimonial* (1999), a autora tece considerações mais aprofundadas sobre o conceito:

A partir da experiência e do **contato direto** com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de **conhecimento, apropriação e valorização** de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num **processo** contínuo de **criação cultural** (HORTA *et al*, 1999, p.5, grifos nossos).

Já a Educação para o Patrimônio se direciona ao patrimônio como construção ativa de diferentes indivíduos pertencentes a distintas comunidades, de forma a valorizar seus conhecimentos construídos coletivamente, voltando-se, assim, a um processo emancipador e com perspectiva de somar a processos já existentes e preexistentes à ação proposta.

Grinspum (2000) sublinha o fato de que as posturas mais impositivas ou mais propositivas, refletem das ideologias de cada instituição quanto a sua missão e também são espelhos que evidenciam sob quais prismas seus profissionais atuam. Esses fatores ditam o compasso das operações de comunicação, o significado e papel do público e as narrativas que serão o norte das atividades educativo-culturais. Segundo a autora, a comunicação, na realidade de muitas instituições, ainda baseia-se na concepção de emissor e receptor, colocando o primeiro em posição de autoridade e suposta maior competência sobre o segundo, entendido como sujeito passivo e genuíno consumidor de conhecimentos e mensagens já estabelecidas e reconhecidas.

Considerando tais sentidos das ações educativas, torna-se essencial a busca do rompimento destes cânones, transgredindo a pretensa hegemonia do museu e seus profissionais diante dos públicos. As proposições, segundo Martín-Barbero (1995), devem considerar os referenciais, bagagens e criatividade dos indivíduos, valorizando o cotidiano como território onde os sentidos são construídos, de forma a exceder a dicotomia entre conhecer e desconhecer, observando os aspectos de apropriação e fruição para além disso. Para o autor, a comunicação encontra na interação entre o patrimônio e os sujeitos terreno importante de efetivação, onde a

partilha de percepções é que contribui para a construção da valoração dos bens.

Logo, torna-se essencial a presença perene de autocrítica dos profissionais no momento de elaboração e definição a respeito das bases que servirão de âncora para as ações educativo-culturais de cunho patrimonial, visto que abordagens ultrapassadas podem reafirmar hierarquias, posições de poder sobre o patrimônio, reafirmando a mentalidade que por séculos categorizou os conhecimentos como legítimos ou não válidos.

Marandino (2019), nesse sentido, pontua que na busca por envolver os indivíduos no cenário do patrimônio, peca-se diante da educação, pois é

[...] preciso lembrar que a educação é o *locus* privilegiado do enfrentamento político-ideológico, onde se confronta, também, um modelo de sociedade e um determinado papel do Estado. Esse enfrentamento se dá entre duas posições antagônicas, ou seja, entre aquela que vê a educação como instrumental para a reprodução da sociedade enquanto tal ou para a manutenção do *establishment*; ou aquela que a concebe como parte de um projeto de transformação social, de emancipação humana e libertação, conforme pensou Paulo Freire (MARANDINO, 2019, p. 8-9).

Torna-se necessário, assim, compreender as distintas realidades e relações dos sujeitos com a cultura para que se possa de forma efetiva sensibilizá-los quanto à importância da salvaguarda de heranças patrimoniais, sem que, ao mesmo tempo, se caia em uma rede doutrinária, ou seja, as ações para o patrimônio devem se afastar de uma conduta que entenda tal processo como aquele que “ensina o sujeito a ver” e a valorizar o patrimônio. Em outras palavras, na busca por envolver grupos historicamente mantidos à margem dos espaços culturais, as instituições podem confundir integração com inclusão, em sentido meramente construtivista. Trata-se de conflitos que não podem ser ignorados, uma vez que o patrimônio é atravessado por questões políticas, sociais e simbólicas.

Conhecer seus públicos, mantê-los motivados e ao mesmo tempo ampliar o alcance para os públicos em potencial são práticas que, quando embasadas em modelos abertos e dialógicos, fazem das instituições meios promotores do pensamento crítico, refletindo na autonomia do pensamento e das práticas dos indivíduos. À vista de ações educativo-culturais voltadas à práticas que fomentem o repertório individual, as instituições promovem e possibilitam que conhecimentos e objetos sob seu domínio, símbolos que configuram seu capital cultural, alcance as múltiplas esferas sociais, descentralizando o saber pelo qual é reconhecido. Logo, o

lugar desigual que os indivíduos ocupam na sociedade, não deixa de refletir seu afastamento com espaços, objetos, pensamentos e aparatos culturais dos mais variados, entre eles, o museu.

Atualmente, muitas ações propostas pelos museus são acompanhadas de avaliações, com vistas a qualificar o trabalho, considerando o retorno do público envolvido na atividade. O MARGS, a partir do projeto realizado nos anos 1970, elevou a outro patamar a relação com seus públicos, muitas vezes tratados como não-públicos e, considerando o contexto regional, propôs um rompimento autocentralizado do museu passivo que não vai ao encontro da população. Ainda assim, com a perspectiva salvacionista e vertical, que em parte é notada pela falta de documentos/registros que revelem a recepção dos públicos envolvidos.

Nessa perspectiva, a partir da proposta de levar arte e suas discussões a diferentes pessoas em seus contextos de vivências cotidianas, o MARGS firmou parceria com diversas indústrias do estado através da ação “Museu vai à Indústria”, em que o objetivo principal foi “possibilitar a funcionários [...] o convívio direto com obras de arte, sensibilizando-os e motivando-os a descobertas de novos valores e horizontes [...]” (BOLETIM INFORMATIVO, nº 07, 1978, p. 11). Anteriormente à efetivação da ação, se propôs uma fase experimental junto à empresa Zivi-Hércules em Porto Alegre, onde a partir de quatro encontros, foram oferecidos momentos teóricos e atividades práticas. Partindo das propostas promovidas pelo MARGS em conjunto com a busca do setor de Serviço Social da empresa, a ação contou com a participação de Cirne de Souza e Circe Saldanha Pilla que trabalharam técnicas de tecelagem e gravura em madeira com os participantes.

Após essa fase de teste, a ação itinerou por outras empresas, tais como, Zivi-Hércules, Aços Finos Piratini, Cia. Souza Cruz Indústria e Comércio, Empresa Brasileira de Telecomunicações (EMBRATEL), Termolar, Derby, Cia. Carris Porto-alegrense, Bojunga Dias e RIOCEL, onde todas as ações contaram com a participação de, ao todo, vinte e cinco artistas (figura 48) que ofereceram oficinas, palestras e emprestaram suas obras para exposições que foram montadas nas dependências das próprias empresas, como espaços de lazer e refeitórios (figura 49). A indústria Zivi-Hércules foi a primeira a receber o piloto do projeto no mês de setembro, e a realização se deu através de através de contatos com a Assistência Social da Empresa e, segundo documentos oficiais, a ação abarcou cerca de oitenta

funcionários (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, nº 06, 1977).

Figura 48 - Atividade com tapeçaria ministrada pela artista Jussara Cirne de Souza - Zivi-Hércules (1977)



Fonte: Boletim Informativo nº 6. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021. Disponível em:

<https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/41/87543/Boletim00006.pdf>

Figura 49 - Registro do refeitório que recebeu a exposição na indústria Aços Finos Piratini (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2021.

Os artistas aqui atuam como educadores, desempenhando um papel que, para além de apresentar os trabalhos, contribuíram com a formação dos participantes a partir da introdução de teorias, materiais e técnicas necessárias para a produção artística, e, muitos deles, estiveram envolvidos desde os primórdios do MARGs, participando e desenvolvendo ações educativo-culturais (figura 55). A seguir serão apresentados tais agentes que atuaram junto a diferentes espaços dentro do arcabouço das ações extramuros, não somente no “Museu vai à Indústria”, mas também nos “Encontros de criatividade” no Hospital Psiquiátrico São Pedro e na Penitenciária de Porto Alegre.

Somaram-se a Alice Soares, Romanita Martins, Circe Saldanha, Alice Brueggemann, Zorávia Bettiol, Maria Inês Kliemann, Vera Chaves Barcellos, Eduardo Cruz e Plínio César Bernhard que foram previamente apresentados, os artistas:

Ilsa Monteiro: Ilsa Norma Wulff Monteiro (Porto Alegre/RS, 1925) formou-se em 1957 em Pintura no IBA, obtendo licenciatura em desenho em 1958. Na década de 1970, frequentou o Curso de aperfeiçoamento no IA/UFRGS e por grande parte

da sua trajetória esteve ligada ao Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre (MARGS, 2022).

João Luiz Roth (Santa Maria/RS, 1951): Especializado em gravura, pintura e desenho, Roth é graduado em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), estudou na Espanha na *Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando da Universidad Complutense* de Madrid e é Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Em 1983 participou da Bienal de São Paulo, expondo sua obra na mostra “Arte Gaúcha Hoje”. Atua como ilustrador e capista de livros (MARGS, 2022)

Vera Lúcia Didonet: Vera Lúcia Didonet Thomaz (Bento Gonçalves/RS, 1950) é desenhista e especialista em História da Arte do Século XX, Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e possui Pós-Doutorado em Artes Visuais pela *Facultad de Arquitectura y Diseño, da Pontificia Universidad Javeriana* de Bogotá (MARGS, 2022).

Armando Almeida (Dom Pedrito/RS, 1939 - Porto Alegre/RS, 2013) foi aluno de Francisco Stockinger e Roberto Grieco, com os quais aprendeu xilogravura e serigrafia, respectivamente. Com formação em gravura em metal e litografia, Almeida participou de mostras coletivas a partir de 1959, recebendo diversos prêmios. Foi professor no IA/UFRGS e no Ateliê Livre e entre 1972 e 1973, esteve à frente da direção do MARGS (MARGS, 2022).

Anestor Tavares (Camaquã/RS, 1919 - Porto Alegre/RS, 2000): Tavares foi funcionário do Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre na década de 1960, iniciando seus trabalhos com xilogravura ao se aproximar de Francisco Stockinger e Danúbio Gonçalves e, na mesma instituição, atuou como professor da técnica. Participou de exposições no Brasil, como na Bienal de São Paulo (1974), e no mundo, em Tóquio (1966) e na Itália (1972), onde foi premiado (MARGS, 2022).

Nelson Ellwanger: Nelson Fritz Ellwanger (1946-2004) trabalhou com xilogravura e tapeçaria e foi professor na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) no curso de Desenho e Plástica entre os anos de 1972 e 1998. Ellwanger é conhecido como um dos principais artistas da arte têxtil do país, ministrando diversos cursos ao longo de sua carreira (UFSM, 2014)

Danúbio Gonçalves: Danúbio Villamil Gonçalves (Bagé/RS, 1925 - Porto Alegre/RS, 2019) atuou como gravador, desenhista e pintor e sua obra retrata os

hábitos e paisagens gaúchas. Iniciou seus estudos nas Artes em 1940, com enfoque em gravura e desenho na Fundação Getúlio Vargas (FGV) do Rio de Janeiro e na mesma época frequentava o ateliê de Candido Portinari (1903 - 1962) na companhia de Iberê Camargo. No final da década de 1940 e início de 1950, viajou para Paris e frequentou a *Académie Julian*, e foi fundador do Clube de Gravura de Bagé ao voltar ao Brasil em 1951. Foi professor de gravura no IA/UFRGS entre 1969 e 1971, e Diretor do Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre, onde orientou cursos, até 1978 (MARGS, 2022).

Carlos Britto Velho: Carlos Carrion de Britto Velho (Porto Alegre/RS, 1946) é pintor, desenhista, gravador, escultor e professor. Estudou litografia em 1974 e no ano seguinte foi à Paris para estagiar na gráfica de litografia *Desjobert*, retornando ao Brasil em 1977. Entre 1978 e 1981 atuou como professor de pintura no Ateliê Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Participou da 2ª Bienal de Havana e recebeu homenagens do Museu de Arte Contemporânea de Porto Alegre - MAC e do MARGS, pela sua trajetória. Atualmente ministra cursos particulares em seu ateliê, na cidade de Porto Alegre (MARGS, 2022).

Helena Maya D'ávila (Porto Alegre/RS, 1914): Formada pelo IBA em 1961 onde estudou pintura, desenho e gravura. Na década de 1930 passou a expor em exposições coletivas em instituições como o Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em São Paulo e também no exterior, no Clube de Gravura de Montevideo, Uruguai (GALERIA GRAVURA BRASILEIRA, 2022).

Ênio Lippmann (Rio Pardo/SP, 1934): Em 1950 iniciou sua carreira na pintura e posteriormente, entre 1960 e 1961, estudou litografia e xilogravura, esta última com Francisco Stockinger. Em 1963 formou-se em Artes Plásticas pelo IBA/UFRGS (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022).

Rubens Cabral: Rubens Galant Costa Cabral (Porto Alegre/RS, 1928 – 1987) teve sua formação em artes visuais pelo IBA, onde lecionou entre os anos de 1959 e 1974. No Instituto de Belas Artes de Novo Hamburgo, foi responsável pela criação da disciplina de História da Arte. Sua primeira exposição individual foi feita em 1962, promovida pela Aliança Francesa. Foi diretor da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo entre o final da década de 1970 e início da década de 1980. (MARGS, 2022).

Luiz Fernando Barth - Luiz Fernando Voges Barth (Taquara/ RS - 1941) trabalha com desenho e gravura e formou-se em 1965 no IA/UFRGS. Como

desenhista, iniciou sua carreira em 1958, mesmo momento em que se aproximou da serigrafia. Entre os anos de 1966 e 1971 foi professor na Faculdade de Arte da Universidade Federal de Santa Maria/UFSM, ao mesmo tempo em que cursava especialização em escultura na UFRGS e fazia aulas de gravura com Iberê Camargo. Em 1978 iniciou o mestrado em Belas Artes no *California College of Arts and Crafts*. Além da docência na UFSM, foi de 1971 a 1990, professor no IA/UFRGS instaurando o curso de serigrafia na instituição (PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO, 2022).

Léo Dexheimer: Léo Barcellos Dexheimer (Porto Alegre/RS, 1935) É Gravador, desenhista, pintor e professor. Em 1960, formou-se no curso de pintura pelo IBA/UFRGS, tendo anteriormente aprendido sobre técnicas de gravura em metal e litografia. Dexheimer é um dos fundadores do Grupo Bode Preto e foi professor de pintura, gravura e desenho nas Escolas de Arte de Novo Hamburgo/RS e Cachoeirinha/RS, tendo lecionado entre 1963 e 1965, artes gráficas e desenho na Universidade de Brasília/UnB (MARGS, 2022).

Glauco Pinto de Moraes: Glauco Pinto de Moraes (Passo Fundo/RS, 1928 - São Paulo/SP, 1990) foi pintor, gravador, desenhista e advogado. No início de sua carreira como artista, em 1940, dividiu-se entre o campo e o exercício da advocacia. Em 1973 participa de sua primeira exposição individual e em 1977, recebe um prêmio de melhor exposição do ano da categoria Pintura. O artista integrou o Conselho de Arte e Cultura da Bienal Internacional de São Paulo e foi fundador e conselheiro da Associação Profissional de Artistas Plásticos (Apap). Na Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, atuou como assessor especial de artes plásticas (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022).

Paulo Peres: Paulo Fernando Gonçalves Peres (Arroio Grande/RS, 1935 - Arroio Grande/RS - 2013) foi desenhista, gravador e pintor formado pelo IA/UFRGS em 1962. Em sua exposição no Salão Municipal de Porto Alegre, em 1960, foi premiado. Em 1961, na Aliança Francesa em Porto Alegre, realizou uma exposição individual e juntamente com os artistas Armando Almeida, Jair Dias, Anestor Tavares e Brasil, criou o álbum "5 Gravadores". Atuou como docente na Escola Superior de Artes de Cachoeira do Sul, na Faculdade de Belas Artes de Santa Maria, no Instituto de Artes/UFRGS e no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2022).

Antônio Carlos Maciel (Bento Gonçalves/RS, 1943): Artista dedicado à pintura e gravação, inicia seus estudos em Porto Alegre, com foco na litografia, xilogravura e pintura. Aluno no IA/UFRGS, recebe uma bolsa para viagem de estudos a Madri, Espanha, no Instituto de Cultura Hispânica, na Escola Superior de Belas Artes de San Fernando, onde recebe prêmio que lhe possibilita integrar a Bienal Internacional de Gráficos no ano de 1970, em Florença, Itália. Além destas instituições, estagia na Escola de Artes e Ofícios também em Madri (MARGS, 2022).

A partir da apresentação dos artistas é possível observar que estes integravam uma rede, isto é, muitos transitavam como alunos e professores nas mesmas instituições, como o Instituto de Artes, fato que reitera a ligação do MARGS com esta instituição de ensino. Referências relevantes sobre a carreira dos artistas Jair Dias, Doralice Neves, Maria Inês Kliemann e Carlos Athanásio não foram encontradas nas pesquisas feitas tanto junto ao repositório digital do MARGS, quanto em outras fontes. Cabe salientar que o mesmo repositório possui uma opção de acessar dossiês de artistas, o que possibilitou o acesso às biografias dos demais profissionais, entretanto, tal dossiê *online* está em processo de abastecimento, sendo que as informações ainda estão sendo inseridas. Em tempo, dado que as ações ocorreram há cerca de quatro décadas, é possível que estes não tenham seguido carreira na área.

Devo ressaltar que o intuito desta pesquisa é apresentar as ações extramuros tendo como enfoque seu papel educativo-cultural, além de analisar aspectos da gestão de Luiz Inácio Medeiros, isso não significa ignorar a centralidade da participação dos artistas educadores, uma vez que foram eles quem vivenciaram na prática e no cotidiano a relação com os públicos. Nesse sentido, aponto a necessidade e possibilidade de estudos futuros a respeito de suas participações de forma mais aprofundada, analisando suas contribuições e proposições. Acerca disso, a instituição possui um recurso há muito utilizado, o livro de assinaturas, ou livro de visitantes, que possui informações sobre o projeto, além de indicar o arrolamento de artistas que participaram, contribuindo com a assertividade das informações, aponta a inauguração, data, localidade (cidade), local (espaço) e período que a ação foi executada (figura 50)

Figura 50 - Registro do livro de visitantes: artistas participantes (1978)

"O MUSEU VAI À INDÚSTRIA"

PROMOÇÃO: Secretaria de Educação e Cultura
Departamento de Assuntos Culturais
Divisão de Promoções Sociais - SESI
Diretoria de Promoções Culturais da
Associação de Funcionários da Aços Finos Piratini

INAUGURAÇÃO: 19 de abril de 1978, às 16 horas

LOCAL: Aços Finos Piratini

LOCALIDADE: Charqueadas

PERÍODO DE PERMANÊNCIA: 2ª Quinzena de Abril

OBRAS EXPOSTAS DE ARTISTAS CONVIDADOS:

DESENHO
Alice Soares
Ilsa Monteiro
Plínio Bernardt
João Luiz Roth
Vera Lúcia Didonet

XILOGRAVURA
Armando Almeida
Anestor Tavares
Jair Dias
Eduardo Cruz
Nelson Elwanger

LITOGRAFIA
Danúbio Gonçalves
Carlos de Brito Velho
Helena Maya D'Ávila
Enio Lippmann

SERIGRAFIA
Rubens Costa Cabral
Luis Fernando Barth
Léo Dexheimer
Glauco Pinto de Moraes
Circe Saldanha
Doralice Neves

GRAVURA EM METAL
Maria Inês Kliemann
Paulo Peres
Carlos Athanasio
Antônio Carlos Maciel
Maria Tomaselli Cirne Lima

Porto Alegre, 12 de abril de 1978.

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021.

Nessa perspectiva, a tomada de consciência por parte dos profissionais de que o museu é espaço com potencial transformador da realidade, fez com que estes passassem a ser encarados como potenciais instrumentos de comunicação e educação, de forma que suas interações dialógicas passassem a ser problematizadas e analisadas. A Museologia, segundo Marília Xavier Cury (2005) compreende os museus, por excelência, como importantes meios de comunicação. Considerando tais aspectos, cabe refletir sobre o fato que a comunicação dos museus com a sociedade inicia-se antes do momento em que os sujeitos adentrem seu espaço. Esse processo compreende o momento em que os públicos sentem-se instigados a visita, a partir de uma decisão própria, tomada previamente (REMELGADO, 2014).

Logo, estratégias inclusivas e acessíveis como, por exemplo, ações educativo-culturais extramuros surgem como interessantes formas do museu conectar-se com suas diferentes camadas de públicos, em um movimento que convida e demonstra o quão aberto estas instituições estão. Nesse viés,

Desde a década de 1970, quando os museus começaram a mudar e aumentar a relação com os seus públicos, os setores educativos passaram a oferecer atividades fora de sua sede. As atividades extramuros, como são conhecidas essas iniciativas, podem ser ou não acompanhadas pelas exposições. O objetivo principal é fazer com que a instituição, e seus assuntos de interesse, sejam conhecidos por pessoas que normalmente não têm acesso a esses locais (MARTINS *et al*, 2013, p. 39).

Corroborando com tal perspectiva e baseando-se nas contribuições de Hernandez e Tressaras (2001, *apud* CARVALHO, 2012, p.118), os objetivos norteadores da comunicação devem, no âmbito museológico, facilitar o acesso do público com o conhecimento da instituição, bem como, aos serviços que esta oferece; instigar o envolvimento e participação nas propostas e, por fim, estreitar e fortalecer as relações entre a instituição e seus públicos.

Em suma, pode-se dizer que as relações que se estabelecem entre museus e públicos são reflexos diretos da eficiência com que a comunicação museológica é firmada. A socialização e diálogo com o patrimônio institucionalizado e os públicos emergem de distintas formas, tornando-se evidente que a assiduidade em espaços culturais é uma construção que depende de diversas variáveis envolvidas, formais e não-formais, dentre elas - e que nos interessa aqui -, a promoção de atividades propostas pelos museus que se voltam à distintos grupos sociais.

Cabe ressaltar que em um artigo de sua autoria para o livro “Memórias do Museu” (2005), Luiz Medeiros aponta que para elaborar a proposta do “Museu vai à Indústria”, se inspirou na “[...] experiência inglesa de levar a arte aos operários em seu lugar de trabalho” (MEDEIROS, 2005, p. 64), colaborando com a tese de que o gestor estava a par das discussões e ações museológicas à nível internacional⁷⁵. No entanto, Duarte (2013), embora pontue que a década de 1970 tenha ampliado as concepções e experiências voltadas à ampliação de acesso, indica que essa mudança de paradigma foi gradual, com distinta adesão por parte de diferentes campos. Nota-se, nessa perspectiva, maior abrangência de profissionais e instituições voltadas às disciplinas de antropologia e etnografia, de forma que historiadores da arte e por consequência, museus de arte, fossem menos abertos a essas renovações.

Desse modo, ao propor que uma das instituições de arte mais representativas do estado, responsável pela salvaguarda de um acervo múltiplo e que se apresenta como espaço de fomento à artistas e sua formação, as ações extramuros possuem, sob certos aspectos, um tom inovador e experimental no âmbito artístico e museal não somente a nível institucional, como também a nível nacional, por abarcar outros públicos.

A proposta junto às fábricas partiu da premissa de ampliar as possibilidades de trabalhar materiais muitas vezes comuns ao cotidiano, mas que possuem certo potencial para virar arte (figura 51). A ação teve amparo e foi possível devido à participação de muitos agentes exteriores à instituição, como os diretores e chefes das fábricas, como o então Chefe do Departamento de Bem-Estar Social da Piratini, Geraldo Theisen que na inauguração do projeto na mesma fábrica, pontuou:

Nós vemos esse trabalho com bons olhos pois, devido a condicionamentos sócio-economicos [sic], o trabalhador tem pouca ou nenhuma oportunidade de visitar galerias ou museus de arte. Ao promovermos, conjuntamente, esta visita do Museu à Indústria penso que estamos despertando no empregado já adulto ou, principalmente, dos jovens da nossa comunidade, o interesse e vontade de fazer arte também (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, 1978, p.4).

Para além de abarcar os funcionários das empresas, nota-se que a comunidade do entorno foi, de certa forma, englobada no projeto, uma vez que

⁷⁵ Investigações foram feitas, entretanto, não foi possível recuperar qual foi a experiência citada pelo gestor.

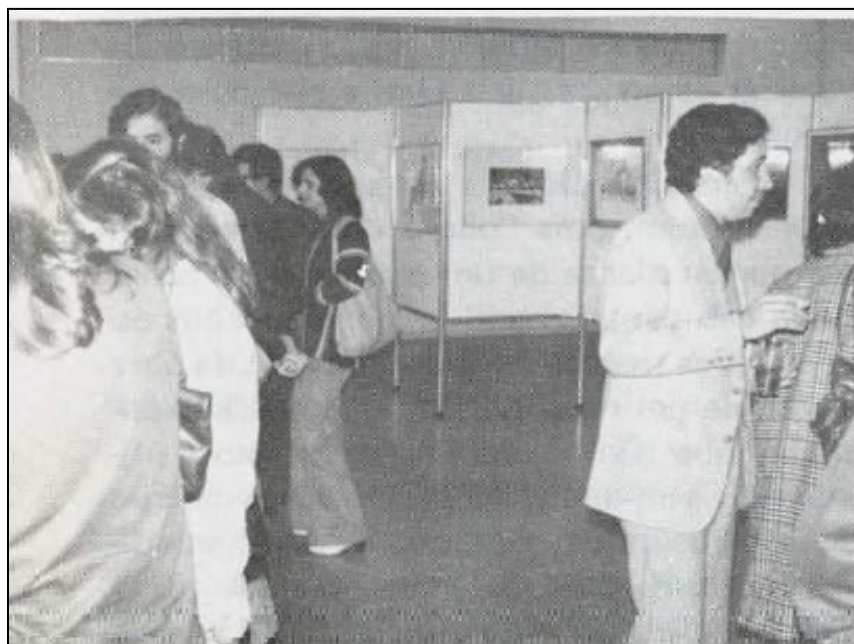
cerca de 140 alunos de uma escola da comunidade, juntamente com seus professores, visitaram a exposição exibida no interior das fábricas (BOLETIM INFORMATIVO MARGs, nº 08, 1978). Além disso, os alunos puderam experienciar técnicas e práticas de confecção de obras em xilogravura, serigrafia, entre outras (figura 52).

Figura 51- Participantes do “Museu vai à Indústria” (1978)



Fonte: Boletim Informativo nº 8. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2021.

Figura 52 - Museu vai à Indústria - Empresa Embratel (1977)



Fonte: Boletim Informativo nº 8. Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2022.

O projeto que iniciou de forma experimental em 1977 se estendeu até o ano seguinte, abrangendo outras empresas localizadas em outras cidades do estado, diversificando e ampliando o alcance social e, de acordo com os documentos acessados, ao todo cerca de sete mil profissionais das fábricas foram abrangidos (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGs, nº 7, 1978). Quanto à inserção no cotidiano dos trabalhadores, Munro e D'Amico (*apud* BARBOSA, 1989), elucidam a centralidade dos processos museológicos e comunicacionais da arte se voltarem à realidade estética do cotidiano, pois é essa que nutre e cria o repertório dos sujeitos embasando suas percepções. Em outras palavras, uma forma de superar o distanciamento entre museus, arte e sociedade, é justamente privilegiando a atuação em cenários que compõe a rotina dos trabalhadores, demonstrando que a arte surge de materiais e técnicas muitas vezes comuns, gerando identificação e contribuindo para desmistificar os processos artísticos e o próprio museu, expandido suas capacidades de percepção.

Outra característica que se nota não somente na ação junto às indústrias mas na composição dos programas de forma ampla, é a aderência de artistas atuando como arte-educadores, em um movimento que ao mesmo tempo que alcança

diferentes públicos, agrega para a sensibilização daqueles frente às diferentes formas pelas quais a arte é recebida. Logo, proponentes e público-alvo se beneficiam. Quanto à recepção por parte do público externo, em um dos Boletins Informativos do MARGS (1978) é pontuado que

Constarão das atividades exposições de obras dos artistas participantes, encontros realizados pelos mesmos, além de projeções de filmes e audiovisuais sobre arte. Paralelamente, será feita uma pesquisa para avaliar o nível de informação que possuem os funcionários das Empresas citadas sobre a atividade artística realizada em nosso Estado (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, Nº 07, 1978, p.12)

Logo, é significativo pontuar que havia interesse e perspectivas de aplicar uma pesquisa junto ao público alvo, demonstrando um desejo em conhecer os públicos abarcados, bem como, a perspectiva da importância de qualificar o trabalho oferecido, entretanto, não foram encontrados indícios de que tal avaliação foi realizada. Com uma outra edição em 1979, compreendida como uma segunda fase do projeto (figura 53), a ação abarcou novas indústrias, desta vez com a presença de vinte e oito artistas, ou seja, somaram-se novos integrantes aos profissionais que haviam participado nas edições anteriores. Desta vez, as empresas Cia. Riograndense de Artes Gráficas (CORAG) Albarus CEES (S.Jerônimo), Olvebra, Embratel, Charrua, OTAN, CEEE (Porto Alegre), SESI (Guaíba), Matarazzo, Menegusso, Souza Cruz receberam as ações educativo-culturais.

Figura 53 - Reportagem do Jornal Folha da Manhã (1979)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/museu-vai-a-industria-2a-fase-itinerancia/>

Frente às demandas que se colocavam aos museus e aos profissionais, é significativo assinalar que Medeiros, enquanto Diretor do MARGS manteve-se em constante aperfeiçoamento, participando de palestras do ICOM, cursos de formação em Museologia (figura 54) além de manter a instituição aberta para encontros voltados ao campo museológico (figura 55), fato que reforça sua postura de gestão ativa em aspectos referentes às diversas etapas dos processos museológicos e museográficos.

Figura 54 - Reportagem Jornal Zero Hora (16 de ago. 1977)

MARGS aceita doações e seu diretor faz curso no Rio

Com a finalidade de participar do curso de professor Gaël de Guichen, técnico francês do International Council of Museum (ICOM) sobre iluminação e climatização das coleções nos Museus, bem como sobre problemas técnicos de manutenção, viajou ao Rio de Janeiro o diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Luiz Inácio Medeiros. O referido curso, que é dado no decorrer desta semana, foi organizado pela Associação de Membros do ICOM do Brasil, em convênio com a Fundação Nacional de Arte,

do Ministério de Educação e Cultura. Paralelamente às aulas didáticas, estão programadas aulas práticas com material de precisão e distribuição de notas técnicas e material didático de uso. Com vistas à ampliação de sua biblioteca de arte, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul está recebendo doações de volumes sobre o assunto. Para tanto, os doadores devem enviar os referidos volumes à atual sede do MARGS, na Av. Salgado Filho, 235, 1.º andar, nos dias úteis da semana.

Fonte: Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, 2021.

Figura 55 - Reportagem Jornal Pioneiro, Caxias do Sul (9 de set. 1978)

Seminário de Museologia

Nos próximos dias 11, 12 e 13 de setembro, será realizado o 1º SEMINÁRIO DE MUSEOLOGIA, promovido pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre.

O Tema deste Seminário será "Preservação e Segurança nos Museus", com palestras do Dr. Luiz Inácio Medeiros, Diretor do MARGS, incluindo, também, visitas aos Museus de Porto Alegre.

As inscrições, no valor de Cr\$ 100,00, poderão ser feitas no MARGS, Praça Barão do Rio Branco, s/nº, Porto Alegre.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, 2021.

Outra variável que não se pode desconsiderar é que, em um período ditatorial, contexto em que as ações ocorreram, a democratização emerge sob uma base político-ideológica. Seria ingenuidade não considerar o exercício do estado que notou, em uma instituição legitimada e legitimadora, uma parceria para impor o que considerava civilizado. De certa forma, Elias ([1939] 2011) dialoga com a noção colocada acima por Bourdieu e Darbel, quando aponta que “não existe atitude natural no homem” (ELIAS, [1939] 2011, p.9). Do mesmo modo, ao não ser possível separar o indivíduo da sociedade em que habita, as condutas de um retroalimenta o outro, logo, nada mais certo que para forjar uma sociedade considerada civilizada, os indivíduos participem do processo civilizador. Como aborda Fernandes (2013), para além da reconhecida censura cultural, que resultou em perseguições, prisões e exílios de agentes da cultura, o período ditatorial de 1964 a 1985, também se empenhou na criação de bases para uma política cultural nacional. Esse momento de repressão também abarcou

[...] a existência de complexa estratégia de atuação, que pode ter apresentado diferentes nuances ao longo de sua trajetória: ora com características mais repressivas, ora incentivando a indústria cultural, outras vezes criando instituições culturais preocupadas em preservar/consolidar a identidade e a cultura nacionais. Atuação que não pode ser considerada linear ou progressiva, ou mesmo que já estivesse definida a priori; que apresenta ambiguidades e contradições, mas que nos permite vislumbrar, em seu desenvolvimento, articulações com uma estratégia maior de governo, que buscava mudar os rumos político, econômico, social e, também, cultural do país (FERNANDES, 2013, p. 175).

Nesse sentido, Fernandes (2013) elenca três vertentes de atuação do regime militar sobre a cultura: a primeira delas e talvez a mais lembrada, é a censura da cultura tida como subversiva ao mesmo tempo que empenhava-se em promover aquela considerada representante da nação. A segunda vertente de atuação entende-se como os investimentos em infraestrutura com vistas a solidificar a indústria da cultura oficial, buscando fomentar a homogeneidade nacional e, por último, a autora entende a estratégia de criação de setores do governo com poder de regular a elaboração e distribuição cultural do país, sempre em conformidade com o projeto considerado civilizatório. Não de forma surpreendente, no primeiro governo ditatorial, a criação do Plano Nacional da Cultura foi uma das ações, sendo concluída em 1973, no governo de Médici, com o título de Diretrizes para uma política Nacional da Cultura, seguido da Política Nacional da Cultura, em 1975.

A partir do controle dos processos culturais, uma vez que a cultura era vista

como questão de Doutrina da Segurança Nacional⁷⁶ (SANTOS, 2019), Dutra (2002, p.65) entende que, assim, os museus e suas estratégias de utilidade “[...] colocam-se no centro da criação, difusão, consolidação e cristalização das culturas políticas”. Logo, as instituições historicamente legitimadas e legitimadoras passam a servir aos ideais político-ideológicos que, em um regime ditatorial, podem agir por coerção, contracorrente aos seus próprios princípios: de ser espaço crítico e de conhecimento baseado em diálogos múltiplos. Cabe salientar que a Política Nacional de Cultura criada durante a ditadura, sob um véu da democratização cultural, tinha como objetivo atuar como dispositivo para criar uma ideia homogênea de nação, com programas direcionados a diferentes grupos e agentes sociais. A respeito disso, Santos (2019, p. 65) entende que,

[...] o tema do patrimônio partia de um imaginário sobre o passado, que tinha como meta conservar o acervo patrimonial constituído e manter viva a memória nacional por meio do mesmo, assegurando a preservação da cultura brasileira. Nesse contexto, o passado é utilizado como referência do Brasil que deveria ser reinterpretado dentro daquela conjuntura, em que o nacional e o regional eram postos em destaque no plano de cultura em voga. [...] era a trajetória “única” de formação da sociedade brasileira o que [...] garantiria um lugar entre os países potências. Nessa perspectiva, patrimônio e identidade são concebidos como indicadores da essência nacional, sendo integrados aos valores modernos da nacionalidade que se procurava fortalecer.

Logo, é importante compreender que se tratava de um plano de reestruturação: ainda que fosse uma estratégia baseada em princípios de uma elite, se tinha a noção que para ser concretizado, deveria abarcar diferentes parcelas da sociedade, visto que de outra forma a unidade não seria alcançada. Assim, a cultura dialogava diretamente com o conceito de desenvolvimento e segurança nacional, de forma que implicitamente havia traços autoritários nos programas culturais. Como pontua Santos (2019) em diálogo com as ideias de Botelho (2001, p. 67), ao mesmo tempo que o próprio documento da Política Nacional de Cultura, elaborado no período de Geisel, em 1975, pontuava o respeito às diferentes formas e manifestações da cultura nacional, demarcava a imposição de uma intercessão estatal como uma necessidade, bem como, tratava da primordialidade “da modernização e da conservação, do desenvolvimento” ao mesmo tempo em que se

⁷⁶ Trata-se de uma adaptação da proposta americana do pós-guerra que considera que o território nacional, seus deveres, símbolos e valores se encontram ameaçados por sujeitos que questionam o sistema (SANTOS, 2019).

apresentava como norte para “preservar a cultura de seus efeitos ‘maléficos’”.

Esses esforços se somam em um sentido que também os faz corroborar com uma percepção branda do regime militar, sobretudo aos olhos de outras nações, tendo como estratégia a participação de instituições e intelectuais, de forma contentar, como pontua Fernandes (2013), os militares e os “tecnocratas do desenvolvimento”. Em suma, o projeto político-econômico viu no setor cultural, como acontece em regimes militares e em momentos em que a democracia está em colapso, um importante aliado na busca ao que se considerava o desenvolvimento do país.

Medeiros, no documento de apresentação da ação junto à empresa Aços Finos Piratini deixa implícito que um dos objetivos era, ao inserir a arte no cotidiano dos trabalhadores, despertar uma relação de proximidade entre o material produzido nas empresas e a matéria prima da arte, de forma a serem indissociáveis:

A arte recria enquanto a ciência explica uma mesma coisa: a realidade. São portanto duas formas de conhecimento que se completam e indispensáveis ao homem civilizado. A idéia [sic] de que cultura é algo para alguns não cabe numa sociedade que se quer aberta. Daí o projeto “O Museu vai a [sic] Indústria” que hoje inicia. Visando atingir quantos que, no esforço diário constroem um Rio Grande maior, o Museu de Arte do Departamento de Assuntos Culturais, da Secretaria de Educação e Cultura, escolheu sete empresas para levar a maiores parcelas da população trabalhos de artistas gaúchos contemporâneos. Ela mostra, na diversidade de técnicas, a força criativa de nossa gente. Fatalmente uns agradarão mais do que outros, mas todos causarão uma impressão que ajudará a cada visitante a raciocinar sobre a vida e a realidade que nos cerca (MEDEIROS, 1978, p.1).

Vale ressaltar que a exposição inaugural do MARGS na sede da Praça da Alfândega intitulada “Desenho Industrial Gaúcho”⁷⁷, ocorreu em outubro de 1978, sendo perceptível que as ações junto às indústrias articulavam-se com a proposta intramuros, inclusive com trabalhos de *designers* vinculados às empresas que receberam a ação, como Zivi-Hércules e Termolar (figura 56).

⁷⁷ Algumas fontes referenciam a exposição como “1ª Mostra Gaúcha de Desenho Industrial”

Figura 56 - Reportagem com texto de abertura da exposição Desenho Industrial Gaúcho (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/desenho-industrial-gaucho/#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-31440&pid=1

No contexto regional, anos antes do regime militar, um projeto de relevante interesse para a análise da ação extramuros já envolvia professores e alunos do IA/UFRGS na busca pela inclusão de crianças e jovens e fomento à expressões e experiências artísticas. A Escolinha de Arte Infanto-juvenil de Porto Alegre foi uma das ramificações da proposta de mesmo nome criada em 1948 no Rio de Janeiro pelo artista Augusto Rodrigues (1913 - 1993): A Escolinha de Arte do Brasil. Considerada como figurativa das mudanças na Arte-Educação que despontaram no período de redemocratização, o projeto propunha mudar as bases da educação no

país, através dos alicerces de uma educação criadora, contando com novas formas de ver e produzir arte que despontaram com o modernismo.

Com a colaboração de Lúcia Alencastro, Margareth Spencer entre outros profissionais que eventualmente firmaram parceria para a realização da proposta, como Noemia de Araújo Varella, a Escolinha de Arte do Brasil foi alocada na Biblioteca Castro Alves, do Instituto de Previdência e Assistência Social dos Servidores do Estado (IPASE) e tinha como missão ir contracorrente à metodologia imposta nas escolas, isto é, que não favorecia a livre-expressão, autonomia e construção de um saber coletivo (COSTA, 2010).

A experiência é desenvolvida com um pequeno grupo de crianças, com a preocupação inicial de liberá-las através do fazer artístico [...]. Registravam todas as análises e observações para posteriores estudos e debates na tentativa de aprender o que a arte representava para a criança. As crianças começaram a vir cada vez mais, nas mais diferentes idades e o próprio nome Escolinha foi dado por elas a partir do momento que começavam a dizer “amanhã eu venho à Escolinha”. Para Augusto Rodrigues era clara a distinção que faziam entre a escola institucional, onde iam aprender e a Escolinha, no diminutivo como componente afetivo, onde elas viviam a experiência livremente. Os [...] resultados pedagógicos observados nas crianças que passavam pela Escolinha levaram-na a funcionar como um centro de estímulo e pesquisa a inúmeros educadores e artistas. Pessoas de todas as áreas e atividades passaram a visitá-la e gradativamente a Escolinha ampliou suas atividades (COSTA, 2010, p.4).

A filosofia da Escolinha era a da liberdade, autonomia, formação de senso crítico e respeito, e por ser um espaço não-formal e autônomo, instigou outros artistas e profissionais do país a criar cerca de 124 Escolinhas, colocando em prática as mesmas premissas. Argentina, Paraguai e Portugal foram outros países que se somaram ao chamado Movimento Escolinhas de Arte (MEA), que instigou reformulações em Arte-Educação, oferecendo centralidade ao papel do desenvolvimento dos cidadãos desde a infância e juventude. Criada de forma autônoma, aquém do sistema educacional da época, muitas Escolinhas passaram a ser fonte de orientação para escolas públicas, estimulando, inclusive, o convívio de crianças e jovens de diferentes faixas etárias e grupos - nas Escolinhas não havia separação, por exemplo, de pessoas com deficiência das demais, realidade comum em outras instituições de ensino na época (COSTA, 2010).

No contexto do Rio Grande do Sul, no ano de 1960, nasce a Escolinha de

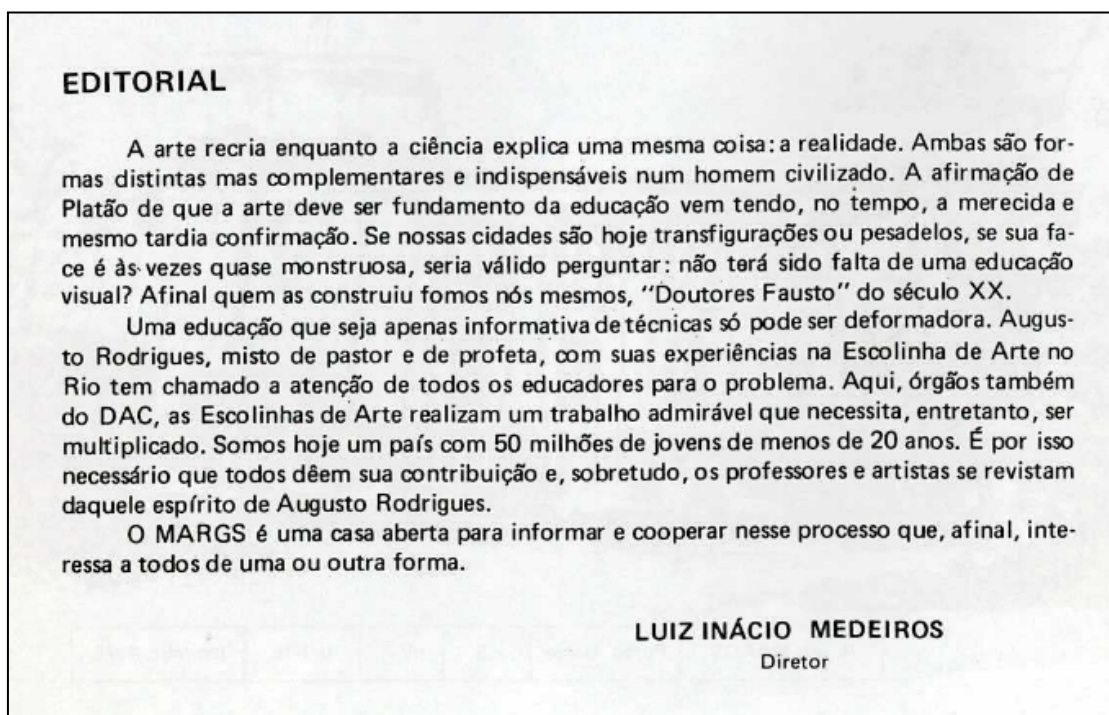
Arte na cidade de Porto Alegre⁷⁸, proposta pela Associação de Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS, criada um ano antes. Professores e artistas como Alice Soares, Alice Brueggemann, Ado Malagoli, Leda Flores, Fernando Corona, Lygia Rothmann e Ângelo Guido formavam o grupo que objetivava oferecer para crianças e jovens um ambiente que complementasse a escola formal, favorecendo sua percepção crítica através da arte. A primeira diretora, Alice Soares, juntamente com outras fundadoras e outros que vieram posteriormente a integrar o projeto, passaram a oferecer aulas a alunos com idade a partir de três anos e meio. Cabe salientar que um ano depois foi criada a Escolinha de Arte Infanto-Juvenil de Porto Alegre, vinculada à Divisão de Cultura da SEC, atual Centro de Desenvolvimento da Expressão⁷⁹ (CDE), organizada por Lygia Dexheimer e Carmen Weeck dos Santos, que haviam estagiado junto à Escolinha do Rio de Janeiro (RAMOS, 2009).

De acordo com Ramos, desde sua criação havia, não surpreendentemente, estreita proximidade entre a Associação de Ex-Alunos com o IA, o que, após anos de parceria, fez com que a UFRGS incorporasse definitivamente a Escolinha no ano de 1995, passando ela a se chamar Projeto Escolinha de Arte da UFRGS. Ao longo de sua existência, a Escolinha de Porto Alegre teve no MARGS um importante aliado para atuação e publicização de seus trabalhos diante da sociedade (figura 62), sendo possível observar parcerias que aconteceram extra e intramuros, como no caso de exposições produção dos alunos da Escolinha no MARGS em 1982, em celebração aos vinte anos de atuação do projeto.

⁷⁸ De acordo com Ramos (2009), a primeira implementação dos moldes da Escolinha de Artes ocorreu com a criação da Escolinha de Arte do Círculo Militar de Porto Alegre, a partir de proposta do Major Fortunato e Edna

⁷⁹ O CDE funciona atualmente no 5º andar da Casa de Cultura Mário Quintana e segue sendo referência na área cultural, artística e educativa, voltando-se à formação de crianças, jovens e adultos. Para saber mais: <https://cultura.rs.gov.br/cde>. Acesso em 21 nov. 2022.

Figura 57 - Medeiros sobre a Escolinha de Arte (1978)



Fonte: Boletim Informativo MARGS, Nº7. Setor de Documentação e Pesquisa da instituição, 2022.

No mês de agosto do mesmo ano, em 1978, como parte do "Encontros de Criatividade" (figura 58), o projeto extramuros inicia sua ação junto ao Hospital Psiquiátrico São Pedro/HPSP, direcionando-se aos frequentadores do espaço. Primeiramente se deve pontuar que a proposta se uniu a um serviço já oferecido pelo HPSP através do Setor de Praxiterapia⁸⁰ da instituição, trabalhando a inclusão social e cultural através do estímulo à criatividade e do contato com a arte. Entretanto, para além da realização da ação educativo-cultural, ao final, uma exposição (figura 59) foi elaborada na sede do museu como forma de conscientização do público que habitualmente visitava o MARGS sobre a realidade e capacidade de expressão das pessoas que enclausuradas, são estigmatizadas.

No Rio Grande do Sul, o movimento social voltado à humanização de pacientes e à extinção dos manicômios encontrava, já na época, as discussões entre os profissionais da área, de forma a criar ao final dos anos 1980, o Movimento de Luta Antimanicomial. A Oficina de Criatividade, vinculada ao Hospital Psiquiátrico São Pedro (HPSP), fundada em 1990, é reflexo deste movimento de sensibilização das diferenças através da arte e da expressão (NEUBARTH, 2009) e hoje atua como

⁸⁰ Técnica utilizada na psiquiatria que se baseia no uso de trabalhos manuais e práticos como terapia ocupacional.

um importante espaço inserido na rede de atendimento psiquiátrico e psicológico do Estado. Cabe ressaltar uma parceria do MARGS com o HPSP que novamente veio a ocorrer em 2003, através de uma exposição com obras do artista Luiz Guides, que contou com a curadoria da professora Banca Brittes, intitulada “Corpo, Arte, Clínica”. A mostra foi paralela a um evento de mesmo nome promovido pelo Programa de Pós-graduação em Psicologia Social da UFRGS (PPGPSI/UFRGS). Cabe ressaltar que no ano de 2022, o Museu Estadual Oficina de Criatividade do Hospital Psiquiátrico São Pedro (MEOC-HPSP) foi criado com missão de salvaguardar a memória material e imaterial dos frequentadores que por ali passaram ao longo dos mais de trinta anos, abrindo possibilidade para que mais parcerias sejam firmadas.⁸¹

Integrando o “Programa de atividades socioculturais a pacientes psiquiátricos”, vinculado a Secretaria de Educação e Cultura e à Secretaria da Saúde, objetivando

proporcionar aos pacientes melhor nível de socialização, através de atividades que serão a seguir expostas, unindo os objetivos culturais do DAC aos terapêuticos que a situação específica dos pacientes requer; oportunizar no próprio ambiente hospitalar situações vivenciadas a nível de comunidade, no sentido de prepará-los para o retorno à vida extra-hospitalar; desenvolver o interesse para atividades produtivas e criativas e com elas melhorar a comunicação, capacitando os pacientes a voltar ao empenho de seu papel social (GOVERNO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL, 1977, p. 5).

⁸¹ Para saber mais sobre a criação do MEOC-HPSP, acesse: <https://www.correiodopovo.com.br/artegenda/meoc-hsp-9-o-primeiro-museu-do-rs-com-obras-sobre-arte-e-saude-mental-1.761554>. Acesso em: 14 nov. 2022.

Figura 58 - “Encontros de Criatividade” (1978)

SECRETARIA DE CULTURA, DESPORTO E TURISMO
 DEPARTAMENTO DE CULTURA
 MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL
 NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA

ENCONTROS DE CRIATIVIDADE

Promoção: MARGS - DAC/SEC

Colaboraram para o programa com recursos materiais:

- tintas Hering - Livraria do Globo
- CEPAL - K.S.R.

Local: Hospital Psiquiátrico S. Pedro e Presí-
 dio Central

Nº de peças:

Período: ___ / 06 / 1978 a ___ / ___ / ___

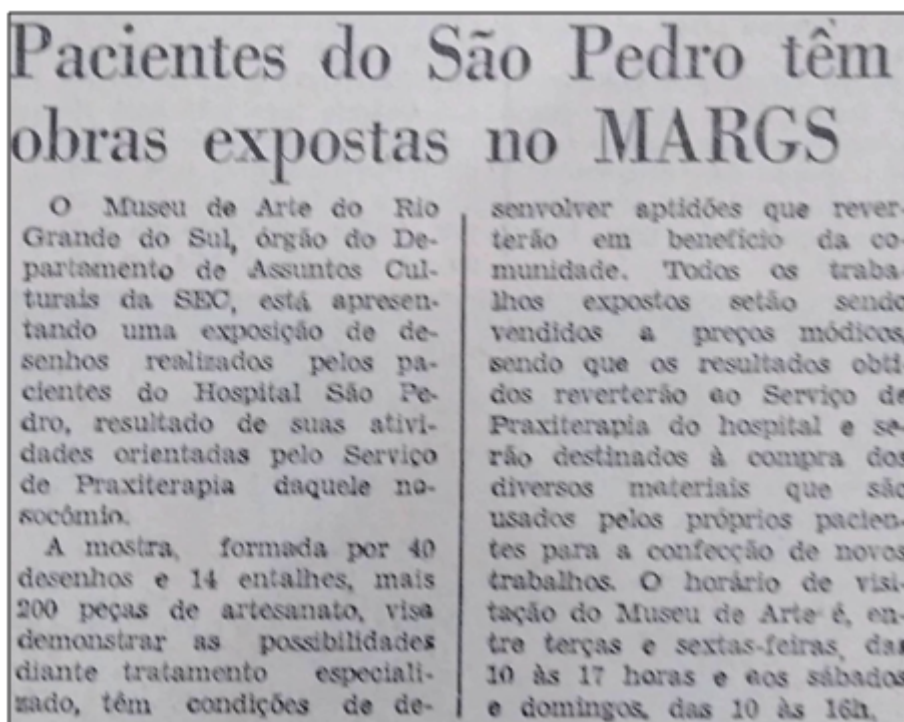
Observações: Artista: WAGNER DOTTO

Destinado à pacientes do Hospital Psiquiátrico
 São Pedro e detentos do Presídio Central

- Boletim MARGS nº 09

Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021. Disponível em:
https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/encontros-de-criatividade/#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-29934&pid=1

Figura 59 - Reportagem do Jornal Correio do Povo (6 de setembro de 1977)



Fonte: Acervo Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, 2021.

A coordenação dos encontros ficou a cargo do artista Vagner Dotto, professor e artista que em parceria com alunas do campo das Artes e de Beatriz Fauth, formada em Belas Artes que, à época, trabalhava no Setor de Praxiterapia havia onze anos (SPINELLI, 1977), executaram o projeto. Os encontros ocorreram no Pavilhão Jacinto Godoy pela manhã, sendo que o número de participantes variava de acordo com o dia, resultado também do “estado psicológico que viviam no momento”, como pontua Dotto. Ao som de música ambiente, o artista relembra que

A produtividade [...] foi também desigual. Os elementos lá propostos foram seis: o relevo da margem, uma mão, um pássaro, a figura do homem e da mulher, uma faca e uma pá. O trabalho foi executado com têmpera, pincéis atômicos e os próprios dedos (DOTTO, 1978, p.3).

A atividade durou cerca de duas semanas e, assim como as outras ações direcionadas a outros cenários, contou com a participação de artistas e funcionários do museu que, segundo comenta Teniza Spinelli (2005, p. 99), “eram verdadeiros braços do museu que se faziam presentes na comunidade” através de “projetos de fundo social, pensados tecnicamente e colocado em prática com apoios de artistas sempre dispostos a colaborar” através de empréstimo de obras, depoimentos e

auxílio prático.

Em entrevista concedida ao Jornal Correio do Povo (1977), Luiz Medeiros aponta que a missão não consistia em “criar artistas no sentido profissional do termo, mas sim utilizar a arte como forma de expressão e comunicação”. É sob esse contexto que trabalhos como tricô, crochê, bordado, entalhes em madeira, cerâmica, metal, além de desenhos (figura 60) e colagens (SPINELLI, 1977). A exposição (figura 61) dos trabalhos produzidos, que ocorreu no MARGS, além de estimular a empatia e sensibilização da sociedade, teve a finalidade de venda, com intuito de que a verba fosse revertida ao Setor de Praxiterapia para a aquisição de materiais, dando assim continuidade ao trabalho que vinha sendo feito.

Figura 60 - Desenho de participante da atividade junto ao HPSP (1977)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2021. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/encontros-de-criatividade/#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-29934&pid=1

Figura 61 - Registro da exposição dos trabalhos dos participantes do Hospital Psiquiátrico São Pedro (1977)

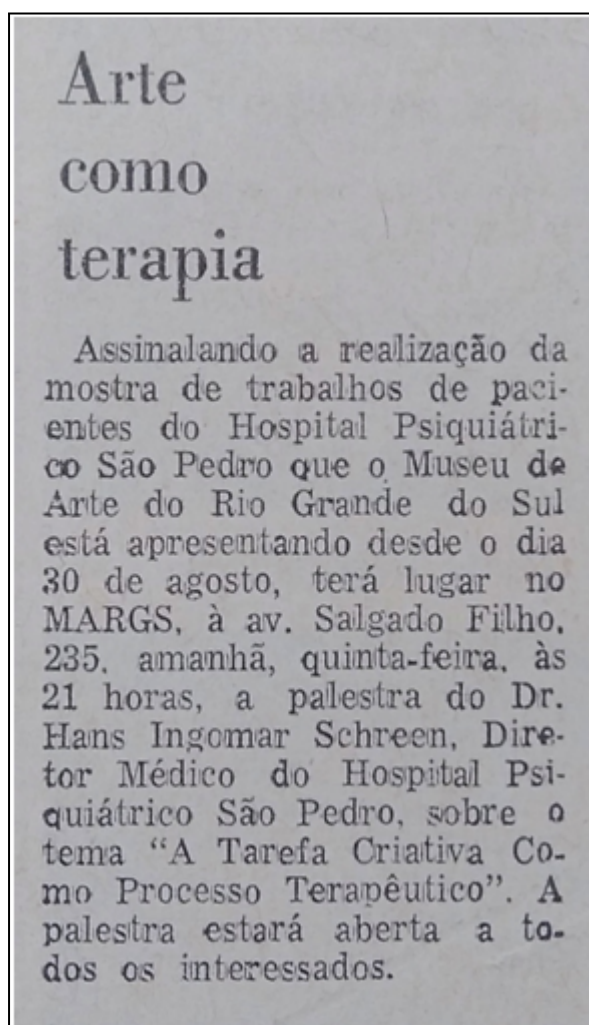


Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2022.

A potência do projeto consistiu, assim, em estimular a participação desses indivíduos mantidos à margem do convívio social com a vida cultural da cidade, ainda que simbolicamente: ao propiciar que seus nomes e expressividade adentrassem o museu, espaço canônico e segmentado, a instituição colaborou para a possível transposição de estereótipos, aproximando o público de discussões que normalmente não se viam naquele museu. Entretanto, não se pode deixar de levantar problemáticas acerca da real presença desses públicos, fosse na inauguração da exposição, fosse em uma visita, fato que não foi registrado até o momento da investigação, o que, a meu ver, fecharia o ciclo da proposta educativo-cultural de forma concreta e realmente inclusiva.

Como atividade paralela à mostra, ocorreu uma palestra do então diretor-médico do HPSP, Hans Ingomar Schreen, que abordou questões relacionadas à arte e terapia (figura 62).

Figura 62 - Reportagem do Jornal Correio do Povo (7 de setembro de 1977)



Fonte: Acervo Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, 2021.

A partir do "Encontros de Criatividade" no HPSP, como também na antiga FEBEM, as contribuições de Mark O'Neill tornam-se preciosas para a reflexão do papel dos museus enquanto catalisadores de mudanças sociais. O autor nos coloca que

O conceito de inclusão social significa buscar ativamente remover as barreiras, reconhecendo que pessoas que foram apartadas por gerações precisam de apoio adicional numa ampla variedade de formas, de modo a permitir que possam exercer seu direito de participação em muitas das oportunidades que os privilegiados e escolarizados têm garantidas. [...] As implicações para o fato dos processos de inclusão e exclusão serem autorreforçados [sic] são muito claras: qualquer organização que não esteja trabalhando para romper as barreiras ao acesso está ativamente mantendo-as. A neutralidade não é possível (O'NEILL, 2002 *apud* AIDAR; AMARO, 2017, p.28).

Em diálogo com O'Neill, as instituições museológicas possuem capacidade e mecanismos de atuar com uma postura inclusiva, incorporando, assim, importante papel como dispositivo de mudança nas realidades que a circundam. Partindo da ação fornecida pelo museu há cerca de cinco décadas, mas ainda tratando-se de uma temática bastante atual, os profissionais devem estar comprometidos em estimular a inclusão plena dos diferentes públicos em seus cronogramas e programas, independentemente de ser uma instituição voltada às Artes ou qualquer outra área do conhecimento.

Como reflexões iniciais, entendo que as ações propostas na gestão de Luiz Medeiros sintetizam a disposição do MARGS para se transformar ou para se consolidar como um espaço voltado à disseminação das artes no estado e à consolidação dessa instituição como um espaço que busca interagir com diferentes públicos cumprindo sua função social. A partir da busca pela inclusão de novos públicos ou pelo diálogo com o não-público, pelo fomento ao pertencimento e reconhecimento diante da arte e do museu, o museu descentraliza suas atividades, se inserindo no cotidiano de diferentes comunidades considerando suas peculiaridades e demandas. Salienta-se o caráter experimental das ações que não haviam sido implementadas pela instituição, bem como, a quantidade de espaços e pessoas abarcadas na proposta, visto que em um ano, os projetos se voltaram a distintos setores sociais.

Esse número de proposições demonstra a vontade e empenho da gestão e de seus profissionais em alcançar os cidadãos que não frequentavam o museu - visando inculcar o hábito da frequência em espaços culturais como um todo, a partir do estímulo ao pertencimento cultural e social. O fato de ser uma instituição pública, estadual, com enxutos investimentos governamentais, propondo estreitar o contato com grupos até então renegados, inclusive pelo contexto ditatorial, faz refletir sobre o potencial e alcance que as ações educativo-culturais podem suscitar quando o motor que a conduz é a busca pela apropriação e reconhecimento.

A partir da percepção de que as instituições museológicas, sobretudo aquela que dirigia, não abarcava os distintos sujeitos que compõe a sociedade, Medeiros a partir de suas motivações e tendo consciência do lugar privilegiado que ocupava, incorporou o papel de intelectual mediador, um papel de suma importância para gestores e profissionais da cultura, o de agente que atua em prol de diminuir as

distâncias entre a arte, o museu e a vida. Unindo-se a uma equipe engajada, constituída, sobretudo, por profissionais mulheres comprometidas com o desenvolvimento cultural e artístico do estado, Medeiros buscou fomentar acima de tudo a apropriação e a desmistificação da arte e de seus atravessamentos.

Enquanto instituição cultural voltada à sociedade em sua forma ampla, o MARGS se apresentou como importante agente que, de certa forma, multiplicou-se em diferentes espaços, desafiando práticas centralizadas e dialogando com as novas formas de fazer Museologia que se apresentavam naquela década. Experiências com o patrimônio que se manifestam no cotidiano possuem potencial de transformar sentimentos e percepções que foram construídas intencionalmente ao longo dos séculos, contribuindo, quando de forma acertada, para ultrapassar barreiras, muitas vezes invisíveis, de acesso. Quando se percebe que as pessoas que compõem a comunidade que cerca o museu - espaço físico - não é a mesma que se observa em suas salas, que usufruem de seus programas e atividades culturais, uma postura proativa somada a um olhar crítico sobre a diversidade social e suas distintas realidades, torna-se essencial.

Logo, um dos diferenciais da gestão que o faz, novamente a meu ver, ser motivo de destaque na história do MARGS e na história dos museus brasileiros, é a promoção, de forma experimental, de atividades além das que comumente se observava na época que se voltava à públicos escolares ou aos profissionais da área, abarcando trabalhadores e pessoas em situação de afastamento social, ambos muitas vezes privados, ainda que por motivos diferentes, do usufruto dos museus, do patrimônio e da arte. Ainda que não resolvendo os problemas de cunho sócio cultural (o que seria uma tarefa ingrata) o projeto propôs estabelecer conexões e relações com outros públicos diante de preceitos históricos e quanto a sua compreensão estética diante da arte, onde, a partir de informações e diálogos firmados, estes buscassem criar seu próprio repertório e autonomia, de forma que as ações emergissem como um incentivo inicial a ser incorporado pelos indivíduos, de forma autônoma, estimulando o exercício de sua cidadania cultural de forma plena (figura 68).

O MARGS, nesse sentido, coloca seu papel social enquanto instituição voltada à sociedade e seu desenvolvimento à luz de uma postura que o entende como catalisador de mudanças, dentro das premissas e conceitos discutidos

internacionalmente no âmbito dos museus e da Museologia, como o conceito de museu integral (1972) e das discussões em torno de se pensar uma Nova Museologia (VARINE, 2012). Premissas estas, que compreendem os museus como importantes dispositivos que cooperam para minimizar a discrepância de acesso aos bens e espaços culturais. Acerca disso, em uma reportagem do Jornal Correio do Povo (1977), Medeiros aponta que

Tínhamos que encontrar uma maneira de não elitizar tanto a arte. Nesse sentido, considero muito valiosa a tentativa de levar a arte até as pessoas que não podem buscá-la com facilidade. Tenho a impressão que para 78, levaremos muitas obras para as indústrias, tentando mostrar aos operários, o que eles talvez ainda não tenham observado por falta de condições (JORNAL CORREIO DO POVO, 1977, s.p).

No mês de julho de 1978 em que ocorreu as ações junto ao Hospital Psiquiátrico São Pedro, a ação educativo-cultural extramuros voltada à pessoas privadas de liberdade situadas no arcabouço do “Encontros de criatividade”, chegou ao Presídio Central de Porto Alegre⁸² sob a coordenação do artista Vagner Dotto (figura 63). Segundo os documentos acessados, Dotto utilizou em seus encontros *slides* com enfoque em artistas contemporâneos além de filmes e aulas mais técnicas a respeito de suportes e materiais a serem utilizados no momento prático do projeto. Os encontros que ocorreram à tarde⁸³, das 14 às 17 horas foram, segundo a imprensa da época, bem recebidos por quem participou, cumprindo o objetivo de “despertar a parte mais sadia que cada homem possui dentro de si” (JORNAL FOLHA DA MANHÃ, 1978, p.37).

Os convites foram distribuídos a todas as pessoas, indicando que a ação abrangeria todos aqueles interessados. Em entrevista, Dotto aponta que

Quando comecei o trabalho [...] tive a preocupação de mostrar a ele que não estava interessado nos problemas pessoais para haver um entrosamento. Os alunos iam chegando aos poucos e eu falava sobre arte, que iria dar um curso e que seria bom para todos (DOTTO, FOLHA DA MANHÃ, 1978, p.37).

⁸² Sendo oficialmente nomeada de Cadeia Pública de Porto Alegre, através do Decreto estadual nº 53.297 de 10 de novembro de 2016, o edifício foi construído em 1959 e, devido a sua estrutura em constante degradação somada a questão da superlotação foi considerado, por diversas vezes, como o pior presídio do país. Para mais informações, acesse: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/09/1816810-juiz-gaicho-registra-em-fotos-rotina-de-um-dos-piores-presidios-do-pais.shtml>. Acesso em 23 dez. 2022.

⁸³ Há divergências quanto ao turno em que as ações foram realizadas, visto que em um texto do Boletim Informativo nº 9 do ano de 1978, consta que os encontros iniciavam pela manhã e prosseguiam à tarde.

É notável que os encontros foram tratados como aulas e os participantes como alunos e ainda que a intenção do artista tenha sido de abranger a todas aquelas pessoas em situação de privação de liberdade, o baixo número de participantes em uma instituição que comportava até milhares de pessoas em um período de ditadura militar soa controverso. Enquanto uma análise, deve-se considerar a complexidade em que foi desenvolvido. Não há documentos que abordem de forma mais aprofundada a escolha do local e em um primeiro momento, através de documentos de imprensa, não indicava-se de que se tratava de uma ação com vistas à reintegração social, embora seja visível que se objetivava oferecer um momento de qualidade, sociabilidade e “término do ócio” (JORNAL FOLHA DA MANHÃ, 1978, p. 37) tendo a arte como fio-condutor. Entretanto, em um dos Boletins Informativos, se ressalta o envolvimento da “[...] direção, funcionários e assistentes sociais do Presídio Central, o que demonstra a nova mentalidade dessas instituições em **busca da reintegração social do indivíduo**” (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGS, 1978, p.3, grifos da autora)

Figura 63 - Registro do Jornal Folha da Manhã (23 de agosto de 1978)

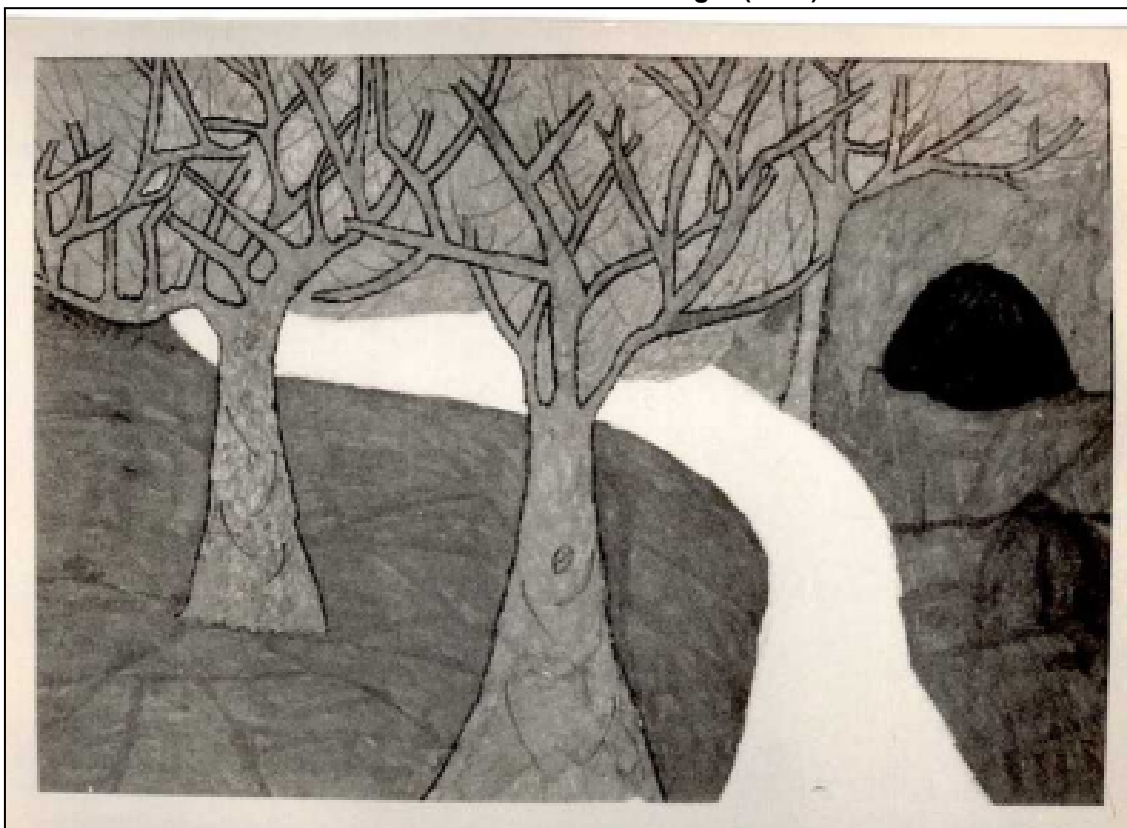


Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/encontros-de-criatividade/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_63&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=26&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&search=pres%C3%ADdio%20&pos=1&source_list=term&ref=%2Ftags-assunto%2Fgestao-luiz-inacio-medeiros%2F#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-29934&pid=1

Assim como ocorreu com as demais ações inseridas dentro das atividades extramuros, diversas empresas patrocinaram o projeto com a doação de materiais, entre elas as Tintas Hering, Livraria do Globo e Cepal, cabendo, assim, lembrar que Luiz Medeiros, por ser empresário e possuir relações no campo, pode ter contribuído para firmar tais parcerias. Na primeira tarde, a atividade reuniu cerca de 18 participantes e ainda que o ambiente em que as aulas foram realizadas não seja indicada nos documentos, a questão do espaço disponível foi apontada por Dotto como um problema para uma maior adesão (figuras 64 e 65). Os participantes receberam os materiais e foram instruídos pelo artista e educador sobre percepções de luz e sombra, além de assistirem a filmes sobre Pablo Picasso e sobre o Impressionismo, Surrealismo e Expressionismo que, como notou Dotto, foram influenciando os trabalhos feitos por cada um. Sobre as obras criadas, é dito que

Há trabalhos que refletem problemas sociais, como um que retrata uma rua que tem de um lado verdadeiros palacetes e, de outro, casebres e favelas. Outro desenhou um cachorro - seu companheiro – e teve até um aluno que fez um pássaro após ter ouvido a música de Fernão Capelo Gaivota, sem saber o nome desta música. Os problemas de estarem ali não foram expressados (JORNAL FOLHA DA MANHÃ, 1978, s.p).

Figura 64 - Trabalho realizado por um participante do “Encontros de Criatividade” - Presídio Central de Porto Alegre (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022.. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/encontros-de-criatividade/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_63&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=26&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&search=pres%C3%ADdio%20&pos=1&source_list=term&ref=%2Ftags-assunto%2Fgestao-luiz-inacio-medeiros%2F#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-29934&pid=1

Ainda que a ação voltada a esse grupo tenha se afastado de problematizações relacionadas a assuntos que cruzam a realidade da população carcerária na época, não se pode deixar de lançar luz à questão relativa aos direitos fundamentais do cidadão, quanto a Direitos Humanos e Direitos Sociais e Culturais. Pesquisas foram feitas a fim de encontrar apontamentos sobre o número de pessoas em situação de privação de liberdade na década de 1970 em Porto Alegre, entretanto, o então contexto de Ditadura que até hoje omite a quantidade real de vítimas fatais ou de tortura, não foram achados tais dados⁸⁴. Analisando sob as conjunturas atuais, o “Encontros de Criatividade” teria potencial de diminuir estigmas sobre esses sujeitos segregados do convívio e estigmatizados socialmente e, acerca

⁸⁴ Não se pode deixar de apresentar o trabalho feito pelo Memorial da Resistência de São Paulo em manter viva a memória do período com enfoque nas histórias das cidadãs e cidadãos brasileiros presos, torturados e mortos pela repressão policial no Brasil, sobretudo durante o governo Militar. Para saber mais, acesse: <https://memorialdaresistencia.org.br/institucional/>. Acesso em: 23 dez. 2022.

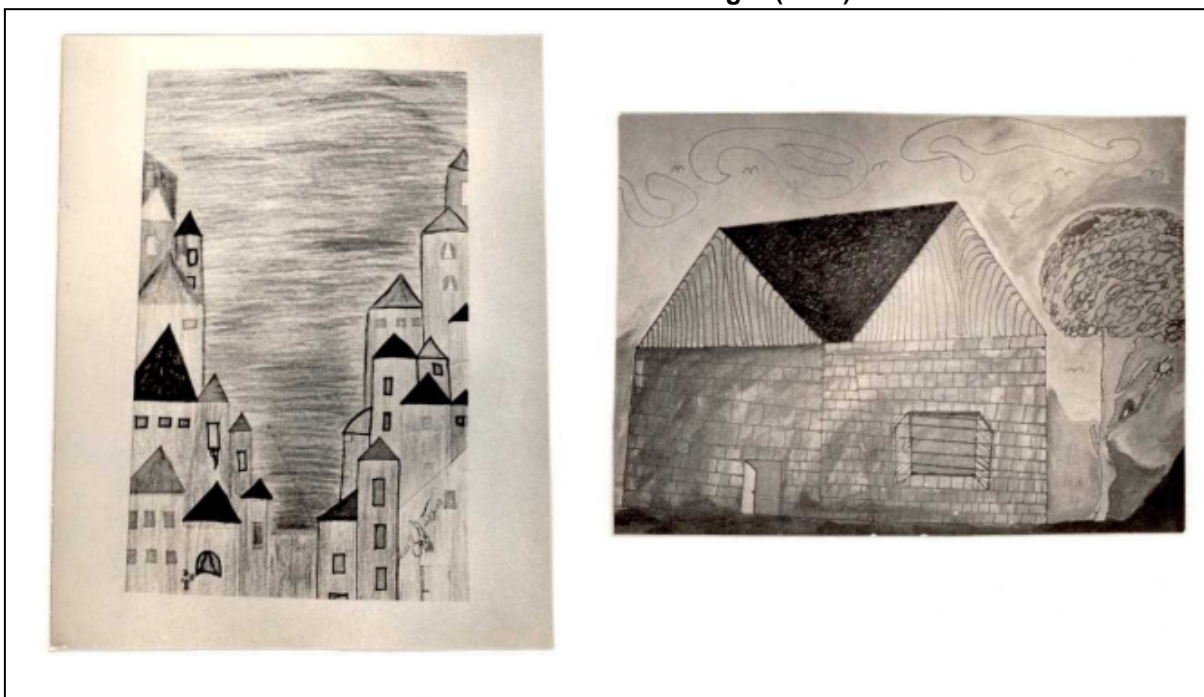
desse assunto, Alessandro Baratta (2007) entende como reintegração social esse ato de criar possibilidades que se direcionam à

[...] comunicação e interação entre a prisão e a sociedade, no qual os cidadãos reclusos se reconheçam na sociedade e esta, por sua vez, se reconheça na prisão. Os muros da prisão representam uma barreira violenta que separa a sociedade de uma parte de seus próprios problemas e conflitos. Reintegração social (do condenado) significa, antes da modificação do seu mundo de isolamento, a transformação da sociedade que necessita reassumir sua parte de responsabilidade dos problemas e conflitos em que se encontra “segregada” na prisão (BARATTA, 2007, p.3).

Castellen (2021) compreende que ao ingressar no regime carcerário, os sujeitos têm suspensos seus direitos políticos e civis e considera assim, este grupo como os mais afastados dos museus e do patrimônio cultural, logo, a criação de uma rede em que diferentes esferas e agentes articulem-se em prol do acesso contribuiria para uma maior conexão entre as instituições e também para a superação de desigualdades e preconceitos. Sugere-se que a ação encabeçada pelo MARGS foi resultado de articulação política ainda que não se tenha encontrado para esta investigação documentos produzidos pela instituição com as diretrizes que regiam tal ação. Novamente, não se pode ignorar que a atividade ocorreu em um período ditatorial, em que pessoas além de serem privadas de liberdade, eram torturadas em diferentes cárceres e penitenciárias. Um outro questionamento que emerge trata-se da não inclusão de mulheres na ação, visto que a Penitenciária Feminina Madre Pelletier já existia à época.

Através de uma proposta que seguia os paradigmas da época, na busca por um desenvolvimento pessoal e formador, o MARGS chegou ao Presídio também com a contribuição de Maria Cirne que já havia previamente executado com Iberê Camargo uma atividade junto deste público.

Figura 65 - Conjunto de trabalhos realizados por participantes do “Encontros de Criatividade” - Presídio Central de Porto Alegre (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGs, 2022. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/encontros-de-criatividade/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_63&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=26&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&search=pres%C3%ADdio%20&pos=1&source_list=term&ref=%2Ftags-assunto%2Fgestao-luiz-inacio-medeiros%2F#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-attachments_id-29934&pid=1

Após o encerramento da atividade junto a este grupo, Vagner Dotto (figura 66) faz um depoimento registrado pelo Boletim Informativo nº 9:

[...] conversaram muito comigo depois das aulas e falaram da necessidade que tinham desse tipo de atividade. [...] No final dos encontros, preparamos os trabalhos para serem expostos na sala do curso e cuidamos dos detalhes da apresentação dos mesmos. No Presídio Central, o trabalho ofereceu maiores perspectivas em termos de rendimento e interesse. A experiência foi das mais sérias que realizei até agora com grupos. Além disso, abriu caminho para outros artistas e outros cursos no local (BOLETIM INFORMATIVO DO MARGs, nº 09, 1978, p.4).

Em um dos poucos registros que se tem a opinião de um participante do projeto extramuros, um participante chamado Nelson aponta a valorização que o projeto deu a ele e a outras pessoas em situação de cárcere, bem como, compreendeu que ações de mesmo caráter contribuem para reduzir estigmas sobre essa população e quem está nesta situação é receptivo a este tipo de contato.

Isso serve para mostrar à sociedade que existe o material humano para ser usado e rebater o mito de que nós somos marginais. Todos saíram

contentes. Mostramos condições que temos receptividade para contatos bons. A coisa foi tão boa, todo mundo curtiu e o próprio professor mudou na maneira de ver, pois sentíamos que todo mundo participava (BOLETIM INFORMATIVO, nº 9, 1978, p. 4)

Figura 66 - Vagner Dotto junto aos participantes do “Encontros de Criatividade” (1978)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARGS, 2022. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/atividades-do-margs/encontros-de-criatividade/?perpage=12&order=ASC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_165&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=90&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=0&source_list=term&ref=%2Flocal%2Fpresidio-central-de-porto-alegre%2F#gid=tainacan-item-gallery-block_id-tainacan-item-document_id-29934&pid=1

É significativo lembrar que Maria Tomaselli e Iberê Camargo realizaram, em 1969, uma série de encontros na mesma penitenciária. A artista, em depoimento que contribuiu para a exposição “Iberê Camargo - o fio de Ariadne” (2020) pontua que

O curso era como uma gota d’água na pedra quente, mas houve algo interessante! Foi montada no presídio uma peça de teatro e Iberê fez, para o cenário, um gigantesco painel, um trabalho maravilhoso! Ele estava na fase dos carretéis, quase abstrata, mas, de maneira inesperada, apareceram no trabalho figuras humanas, que só iriam ressurgir na sua obra muitos anos depois. Os alunos e eu pintamos as laterais do palco. O teatro era grande e muitos presos puderam ver! Quando Iberê foi embora para o Rio, fiquei mais um ano lá, sozinha, até que o novo superintendente encerrou as aulas - preferindo que fosse ensinado algo mais prático (TOMASELLI, 2020).

Os museus podem e devem assumir compromissos com outros setores sociais e contribuir para a melhoria de suas comunidades de uma maneira ampla e eficaz. No que tange experiências atuais, o *Brooklyn Museum* colabora diretamente com o sistema penal americano em ação junto ao *Center of Court Innovation*, na qual jovens detidos por infrações como pichação e pequenos furtos à lojas, possuem a possibilidade de ter suas fichas limpas novamente ao participar de aulas de artes oferecidas pelo museu (PASTERNAK, 2020). Trata-se de um exemplo, entre tantos outros, de como as instituições museológicas podem ativar sua função social contribuindo para o coletivo através do diálogo com problemas reais, independente da tipologia de seu acervo.

A escolha das ações extramuros como objeto de análise foi feita, em parte, para que a partir desta experiência novas perspectivas e possibilidades de atuação possam ser estimuladas. Tal como vem sendo apresentado, o projeto propunha à luz do contexto social e institucional, uma alternativa à atuação social naquela época. As noções e discussões, bem como conceitos sobre políticas culturais e maneiras de mediação entre os museus e seus públicos chegam à atualidade com relevantes mudanças que qualificam a missão do museu enquanto instituição à serviço da sociedade do presente. Nesse contexto, e como consequência das discussões que despontam, novas problematizações revisam formas de atuação, como pontua Montero (2016):

O museu já não pode ser considerado simplesmente uma ágora ou uma praça, como um espaço de intercâmbio. Estas duas metáforas conciliatórias nos falam de uma democracia de caráter dialógico europeu, baseada na concepção de esfera pública como um lugar de acordo, raciocínio e espaço entre iguais, tal como o espaço político definido por Habermas (1981). Em oposição, o museu como instituição social, como agente em uma trama ou tecido específico e como dispositivo discursivo, é um espaço de tensões, de conflitos, de relações de alteridade, de diálogos complexos, inacabados e cheios de contradições (MONTERO, 2016, p. 2).

Ao considerar as contribuições do autor, há a tomada de consciência de que trata-se não somente de um ambiente de inclusões e exclusões, como também de ações que privilegiam certas concepções e perspectivas. Partindo deste pensamento, passa-se a questionar a democracia e compreender o museu como espaço de conflito (MONTERO, 2016). A partir desta aceção, Montero explora o conceito de zona de contato, dialogando com a proposta conceitual do teórico

James Clifford (1999). Este último toma emprestado da antropóloga Mary Louise Pratt tal conceito que, a priori, trata-se de

[...] uma tentativa de invocar a co-presença [sic] espacial e temporal de sujeitos anteriormente separados por disjunções geográficas e históricas, e cujas trajetórias agora se cruzam. Ao usar o termo «contato» pretendo enfatizar as dimensões interativas, improvisadas, dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difusionistas de conquistas e dominações. Uma perspectiva de «contato» destaca como os sujeitos são constituídos e as relações que têm uns com os outros. Ela enfatiza a co-presença, a interação, inter-relacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas (PRATT apud CLIFFORD, 1999, p. 5).

Ou seja, ao compreender as instituições museológicas enquanto espaços de disputa, práticas educativo-culturais, que são o foco dessa investigação, devem partir do pressuposto de que o tecido social é composto de agentes múltiplos, com especificidades e repertórios singulares - o que causa em maior ou em menor grau, disputas e colisões. Os museus enquanto zonas de contato são políticos, espaço de poder, pressões e concessões (CLIFFORD, 1999) e devem elaborar suas ações com vistas a discussões e demandas da sociedade atual. Montero, em diálogo com Clifford expande o conceito: o museu é ambiente de negociação de identidades, de “fabricação” de sujeitos e dos “mecanismos e epistemologias a partir dos quais se produz o conhecimento” (MONTERO, 2016, p. 3). Nessa mesma linha, o museu:

É fruto de uma engenharia social, na qual suas significações, narrativas e enunciados estão abertos ao conflito, derivando de interações complexas. A posição do museu depende das interações econômicas, sociais, culturais, históricas, de gênero, urbanísticas, etc. Essa posição questiona não somente o museu em sua complexidade, mas, ao mesmo tempo, a cultura e identidade do sujeito ao qual se dirige o museu, quer dizer, os seus públicos. Interroga-se a respeito de como se configuram os sujeitos e identidades nesse espaço, não só quanto ao modo como se representam, mas também quanto ao modo como os grupos e indivíduos são dispostos e regulados nesse espaço. Esse ponto de vista tenta discernir quais são as posições e diretrizes do museu quando se dirige a nós (MONTERO, 2016, p. 3).

Considerando suas próprias contradições, o museu possui potencial para atuar como importante mediador e não mais ser considerado como a máxima expressão da cultura, sem hierarquizações - embora ainda hoje sejam considerados socialmente espaços hegemônicos. Montero (2016) critica a postura paternalista frente a diferentes agentes sociais, a instituições e a própria cidadania, através de suas ações. Para ele, termos como proximidade, participação e trabalho social

implicam necessariamente em hierarquias, em que, a partir de processos de regulação percebidos através de discursos que explicitam suas atividades como alfabetização cultural e introdução a um patrimônio ditado, ocultam a cultura e a capacidade de ação desses públicos, reiterando a visão dos museus como dispositivos de conhecimento único. Criar canais diversos e não uma única ponte, espaços de intermédio, transpondo a visão que segue legitimando que há um fosso entre a arte, cultura, patrimônio e sociedade: é preciso compreender que não deve haver separação entre estas variáveis.

Sem interesse em anacronismos, é impossível deixar de refletir sobre quais seriam as bases que poderiam nortear as ações extramuros do MARGS na contemporaneidade, se esta se baseasse nas atuais perspectivas: será que os mesmos públicos seriam escolhidos? A centralidade ainda seria o conhecimento produzido pelo e no museu? Os artistas envolvidos seriam aqueles inseridos em uma normativa artística? Seria possível a atuação simultânea do MARGS com outras instituições de arte (para além de museus)? Mais do que responder afirmativo ou negativo, o que enriquece as discussões é refletir sobre como, a partir de quais processos, essa releitura se daria. Acredito que em consonância com o apagamento dos limites entre o que o museu salvaguarda e a sociedade do cotidiano, ações que estreitam as relações devem possuir como intuito colocar em xeque sua própria hegemonia cultural.

Há discussões mais tradicionais que afirmam que ao atuar desta forma, as instituições e os profissionais seriam inseridos em um patamar do dispensável, uma vez que colocaria todas as formas de conhecimento e vivências como equânimes. Ao contrário do que esta premissa pressupõe, acredito que essa equalização pode contribuir para desconstruir estereótipos e colocar em diálogo culturas e conhecimentos que intencionalmente foram forjados como destoantes por muito tempo, colaborando para uma relação orgânica entre a sociedade que produz a materialidade e o saber, e a forma como o museu se apossa, reinventa e apresenta a vida de diferentes grupos.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sem renegar suas funções de colecionar, conservar e pesquisar suas coleções, os museus contemporâneos chegam à atualidade com o compromisso de inserção na sociedade a partir do entendimento de que a comunicação também é uma forma de salvaguarda do patrimônio. Através de uma autocrítica proporcionada por distintos segmentos sociais e em diversos momentos da sua história, bem como com significativas contribuições do campo da Museologia, as instituições museológicas vêm reestruturando seus pilares que por muito tempo eram baseados em uma postura exclusiva e, por isso, excludente. Cada vez mais, os profissionais incorporam a mentalidade de que para que as instituições se mantenham relevantes, sua relação com as comunidades deve partir de um exercício propositivo e que abarque a heterogenia dos sujeitos que a compõem.

Na presente dissertação foram apresentadas instituições que emergiram em um momento em que as grandes cidades procuravam se inserir nos moldes modernos e como resultado, o âmbito cultural ganhou museus que hoje levam a produção artística nacional para o mundo, bem como recebem exposições e eventos internacionais. Ao apresentar o processo de criação de determinadas instituições museológicas, se propôs explorar as questões que envolvem agentes participantes em sua elaboração, evidenciar estratégias diante dos públicos e, da mesma forma, possibilitou cruzar suas histórias, evidenciando pontos convergentes e divergentes. A história do MARGS, assim como as histórias do MASP e dos MAMs, desvelou um notório aspecto educativo que vem desde sua criação e reflete nas ações educativo-culturais propostas em diversos momentos de sua trajetória. Assim, cabe ressaltar que, embora a pesquisa tenha como enfoque as ações ocorridas na gestão de Luiz Medeiros (1975 - 1979), a instituição sempre lançou mão de diferentes estratégias educativas e de comunicação para se inserir e se legitimar na sociedade gaúcha, desde sua abertura em 1955.

Além de renovar a cena artístico-cultural, um dos objetivos desses museus era o de formar públicos, despertar nas pessoas o “gosto pela arte”. Para atingir tal objetivo, estratégias de aproximação extramuros foram executadas, seja através de uma postura considerada hoje mais horizontal como no caso da exposição-ação “*Playgrounds*” no MASP e do “Domingos da Criação”, no MAM-RJ, ou por meio de ações com espectro mais tradicional, através de aulas, como no caso do MARGS.

Sendo um dos objetivos atingidos pela pesquisa revelar tais paralelos teóricos e empíricos, reitera-se que tais correlações vislumbram contribuir com a história da educação em museus de arte do país por meio de ações educativo-culturais, considerando suas singularidades e potencialidades, fomentar novas ações no presente, a partir dos paradigmas e discussões atuais.

Ainda que não se tenha registros documentados de estudos qualitativos acerca da recepção das ações extramuros por parte dos participantes, a arte como meio de aproximação entre o museu e os públicos das escolas, da então FEBEM, do Hospital Psiquiátrico São Pedro, do Presídio Central e das indústrias - estas últimas somando cerca de sete mil trabalhadores incluídos - buscou através da itinerância ofertar a possibilidade deste grupo de cidadãos vivenciarem momentos de formação e também de lazer, considerando a estratégia de inserção de atividades na realidade de cada grupo.

Logo, rememorando à questão norteadora da pesquisa que visou explorar como as ações oferecidas extramuros fomentaram e contribuíram para a ampliação da função social do MARGS na década de 1970, algumas conclusões são possíveis. Se valendo de um momento memorável na história da instituição - a chegada ao seu endereço definitivo - os agentes do MARGS vislumbraram a possibilidade de desfrutar da atenção social e da imprensa para desenvolver, junto ao Governo do Estado, uma oferta de expressivo alcance, se comparado a outros períodos anteriores.

A parceria entre ao MARGS e os diferentes setores do Estado colaborou na promoção e efetivação das propostas, bem como o amparo e a presença dos profissionais que já atuavam nas instituições, pode ter propagado os princípios e, como aconteceu no Setor de Praxiterapia do HPSP, desfrutar a longo prazo dos resultados de tal colaboração. Se ressalta o positivo fato, como parte da estratégia, que levou os encontros a ocorrerem em diversos momentos, lançando luz para importância de uma comunicação ininterrupta, que propicie a familiarização e um intervalo que oportunize a fruição, a troca de ideias e um estreitamento de relação das pessoas incluídas com os artistas, bem como, com as novidades resultantes do aprendizado. Assim como em outros momentos da história das atividades educativas em museus, o MARGS apresentou através da experimentação prática, em um momento de exclusões sociais e culturais reflexo da Ditadura Militar, formas

de firmar diálogos para além do seu espaço físico, em um exercício que tirava a instituição seu lugar de conforto e de exclusividade de parcela da sociedade. Assim, o MARGS, enquanto espaço público, diante dos afastamentos, ativou sua dimensão social, não se prendendo aos seus limites físicos.

Sob este aspecto, cabe ressaltar que a história do MARGS possui nas ações estudadas, uma referência para um projeto de ação no presente. Ainda que em contexto diferente, em que as percepções a respeito da arte e da figura do público - hoje visto como importante componente do trabalho artístico - se modificaram, as ações extramuros possuem potencial fecundo no que tange a elaboração de meios possíveis de diálogo com os considerados não-públicos, para que estes tornem-se públicos mais assíduos. Longe de analisá-las sob a lente saudosista ou fetichista do passado, olhar para sua trajetória permite à instituição qualificar seu trabalho, sua função social e educativa. Assim como se considera através dos levantamentos aqui apresentados, que as ações extramuros contribuíram para que a dimensão social do MARGS fosse ativada na década de 1970, se julga latente a possibilidade de revisitar tais experiências sob novas roupagens.

A figura dos profissionais envolvidos reflete diretamente no tom que as atividades possuem, bem como, no grau de protagonismo que os públicos terão. Se tratando disso vale ressaltar que uma instituição propositiva demanda investimento: é comum que os profissionais, quase sempre escassos e multitarefas, concentrem seus esforços em ações mais visíveis aos olhos do governo e do público, negligenciando por, consequência, a pesquisa, análise e ponderações sobre atividades colocadas em prática na trajetória institucional, o que prejudica e gera lacunas na linha do tempo institucional no que tange o histórico dessas ações. Nesse sentido os investimentos em um quadro de pessoal qualificado e com um número justo de pessoas trabalhando se julgam necessários, a fim de que os profissionais possam explorar seu potencial criativo e de ação.

A partir da análise da gestão de Luiz Medeiros se pode explorar o papel dos promotores enquanto figuras decisivas no processo de interlocução entre museus e os sujeitos que podem ser considerados como não-públicos. A percepção da DAC/SEC de entender o MARGS enquanto parceiro em potencial é de suma importância, uma vez que o apoio do Estado legitima a proposta, entretanto, é inegável que o *status* social e o capital cultural de Luiz Medeiros contribuiu para que

o museu reforçasse sua missão e chegasse aos diferentes espaços propostos. As redes de sociabilidade na qual o Diretor transitava, bem como sua trajetória profissional e pessoal, somaram para a realização do programa. À luz de um dos objetivos específicos traçados, que buscou esquadrihar os agentes e suas motivações, junto a Teniza Spinelli, enquanto intelectuais mediadores, ambos firmaram as pontes necessárias para que fosse possível inovar no diálogo com a sociedade, transpondo os limites físicos da instituição. Essa relação reverbera em discussões voltadas a teias de interdependência não somente entre sujeitos mas também entre instituições, onde há contribuições mútuas e, da mesma forma, as possibilidades de alargamento de tais redes, possibilitando que outros sujeitos sejam abarcados. Seus nomes chegam à atualidade como importantes promotores culturais do Estado, responsáveis por atualizações do campo, pela inserção na atual sede, criação de órgãos profissionais e educacionais da área, reforçando a relevância de suas contribuições como possibilidades futuras de investigações.

É possível observar que as ações extramuros se inserem nas discussões da Museologia da época, em que a função dos museus era questionada, período em que a demanda por abertura a outros públicos estava em efervescência. Através das suas falas públicas e de seus textos em reportagens e nos Boletins Informativos, é possível notar que Medeiros estava a par das problemáticas e possibilidades que envolvem os museus e o acesso. Através de uma equipe multidisciplinar, formada majoritariamente por mulheres - sua presença massiva é notada desde a criação, muito embora somente em 1980 uma mulher tenha ocupado o cargo de Direção, na figura de Evelyn Berg loschpe - se nota que a educação para o patrimônio e para a arte era o que movia seus promotores e colaboradores. É necessário destacar o reconhecimento da participação dos arte-educadores para a concretização da proposta e o interesse em realizar entrevistas com os artistas vivos a fim de conhecer e analisar a versão desses agentes que foram fundamentais no processo.

A respeito da mesma questão, julguei necessário agregar ao estudo uma breve biografia dos artistas como forma de trazê-los para as discussões das ações extramuros, considerando que não foram encontrados documentos que explorassem sua recepção de forma mais ampla. Saliento a perspectiva futura de realizar pesquisas junto aos artistas que participaram das ações extramuros, vislumbrando a história oral como metodologia capaz de contribuir para sanar questões que ficaram

em aberto. Logo, sobre a ausência de documentos institucionais nos casos de pesquisas documentais, cabe ressaltar a necessidade e o desafio que é “ler” as lacunas que muito recorrentemente se colocam ao pesquisador: hoje se compreende a importância de registrar o cotidiano institucional para além da prestação de contas, vislumbrando pesquisas e considerando o futuro da instituição, entretanto, a época pesquisada, ainda que através de algumas estratégias oficiais, como, por exemplo, os Boletins Informativos, não havia nas instituições brasileiras, no geral, uma cultura voltada à documentação.

Nesse sentido, cabe salientar que, embora tivesse como base fontes documentais e sua análise tenha buscado se dar de forma profunda, reconhece-se que os resultados aqui apresentados foram reflexo da seleção encontrada, uma vez que o contato com outros documentos potencialmente poderiam orientar ou mesmo ampliar tais resultados. Dito isso, é válido frisar que mesmo empenhando e intuindo chegar a conclusões próximas da realidade, qualquer pesquisador vai trilhar seu processo baseado no que existe e no que lhe é disponibilizado, ou seja, documentos que seriam relevantes para preencher lacunas podem não ter sido preservados ao longo do tempo, bem como, podem não ter, por inúmeras razões, chegado ao conhecimento do pesquisador. Tais considerações são relevantes para compreender que, dependendo do contexto e inclusive do prisma pelo qual se investiga, os resultados podem ser mais ou menos ampliados. Neste aspecto, a disponibilização *online* dos documentos que foram acessados, em um primeiro momento *in loco*, possibilitou revisitá-los, além de utilizar as imagens em alta qualidade.

É preciso pontuar também, a importância das instituições serem objetos de pesquisa e, da mesma forma, manterem-se receptivas aos pesquisadores interessados - trata-se de uma troca profícua que contribui não somente para a trajetória da própria instituição, como também para o campo do Patrimônio e da Museologia.

Por fim, sob o prisma da nova definição de museu assumida em 2022 e que deve orientar o ofício dos agentes do campo, a premissa que considera que os museus devem ser “abertos ao público, acessíveis e inclusivos”, faz com que estes mais do que apresentar memórias hegemônicas, ofereçam o espaço já legitimado para que outros sujeitos contem suas histórias, não somente de maneira esporádica, mas como parte de uma política institucional. Ultrapassamos a premissa de que

conhecer é preservar: conhecer é poder confrontar as narrativas apresentadas. Em conclusão, considero que as peculiaridades da Gestão de Luiz Medeiros fizeram com que o MARGS se inserisse mais ativamente como espaço cultural, e que tais experiências podem servir de norte para políticas atuais. Considerar seu passado, partindo dele como fonte que oferece possibilidades de ação, ressignifica a história das instituições, valoriza os profissionais que por ali passaram - não somente os agentes do período estudado, mas nos diferentes momentos como um todo. Através do projeto extramuros, o MARGS amplifica sua função social e passa a solidificar sua existência no cenário museológico nacional, conectando-se com premissas e reflexões de grandes museus de arte do Brasil e do mundo.

Em tempo, a presente dissertação é finalizada no ano em que o Ministério da Cultura (MINC) é recriado. Mais do que nunca temos a chance, enquanto profissionais do campo da cultura e do patrimônio, de fazer jus ao lugar que ocupamos em tal sistema e, enquanto trabalhadores sociais, colaborar para que os museus ativem-se enquanto dispositivos de democracia cultural através da superação de desigualdades - sejam elas quais forem. Para finalizar, que tomemos como inspiração para a vivência do nosso ofício as palavras da nossa atual Ministra da Cultura, Margareth Menezes, “Quero novos rumos/ Derrubar os muros/ Quero ver os frutos/ Quero recomeço/ Pela igualdade [...] Quero [...] a democracia”.

REFERÊNCIAS

AIDAR, Gabriela. As ações de Inclusão do Programa Sociocultural. **Anais do Encontro Internacional Diálogos em Educação, Museu e Arte**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

AIDAR, Gabriela; AMARO, Daniele. [Trans]formar-se: encontros entre o Programa de Inclusão Sociocultural e educadores sociais. In: AIDAR, Gabriela; CHIOVATTO, Milene; AMARO, Daniele Rodrigues (orgs). **Entre a ação cultural e social: museus e educadores em formação**. 2017, 210 p.

ADORNO, Theodore. **Museu Valéry Proust**. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998, p. 173 - 185. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/131142877/ADORNO-Museu-Valery-Proust>. Acesso em: 17. nov. 2021.

BALBÃO, Christina. Um museu Vivo. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Orgs). **MARGS 50 Anos: Memória do Museu**. Porto Alegre, 2005. p. 46 - 51.

BANCO SAFRA. **O Museu de Arte do Rio Grande do Sul/ MARGS**. São Paulo: Banco Safra, 2001.320 p.

BARATTA, Alessandro. **Ressocialização ou controle social: uma abordagem crítica da reintegração social do sentenciado**. Universidade de Saarland, Alemanha, 2007, p. 1 - 9. Disponível em: <https://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/13248-13249-1-PB.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2021.

BARBOSA, Ana Mae; GALVÃO, Regiane Coutinho (orgs.). **Arte/Educação como mediação cultural e social**, São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: Crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de Educação** / Maria Alice e Afrânio Catani (organizadores) – Petrópolis, RJ: Vozes, 1999, 2ª ed. p. 71-79.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. **Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do Final do Século XIX a Meados do Século XX**. 2005. 383 f. **Tese** (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

BERNHARDT, Ivone. Nossa Casa, o MARGS. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Orgs). **MARGS 50 Anos: Memória do Museu**. Porto Alegre, 2005. p.92 - 95.

BRITES, Blanca; BULHÕES, Maria Amélia ; CATTANI, Icleia Borsa ; GOMES, Paulo. **100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios**. 1ª. ed. Porto Alegre: EdUFRGS, 2012. v. 1. 264 p.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museus de arqueologia: uma história de conquistadores, abandono e mudanças. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 6, p. 293-313, 1996.

CAMERON, Duncan. **Museum, a temple or a forum?**. Curator, XIV. 1971, p. 11-24

CANEZ, Anna Paula Moura. Mata-Borrão: um grande olho de madeira no centro de Porto Alegre da década de 1960. **Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo, v14, n.1, p. 89-105, 2014. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau/article/view/CANEZ.2014.1>. Acesso em: 07 jun. 2022.

CÁRDENAS, Alexandra Silva. **MASP: estrutura, proporção, forma**. São Paulo: Editora da Cidade, 2016. 148 p.

CARVALHO, Rosane Maria Rocha de. Museu: novos aspectos Informativos, Comunicacionais e Gerenciais. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio, MAST**, vol. 5 nº 1, 2012. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/189>. Acesso em: 23 nov. 2020

CARVALHO, Luciana Menezes de. **Unidade que gera diversidades**: pensando relacionalmente ciência, campo, museu e museologia. In: Do Museu à Museologia: constituição e consolidação de uma disciplina, 2017, 215fl. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO e do Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, 2017. p.19-61.

CASTELLEN, Christiane Maria. Ações culturais em museus para pessoas privadas de liberdade do sistema carcerário. **Latin American Journal of Development**, Curitiba, v. 3, n. 5, p. 3241-3262, set. - out. 2021. Disponível em: <https://ojs.latinamericanpublicacoes.com.br/ojs/index.php/jdev/article/view/791>. Acesso em: 05 nov. 2022.

CERAVOLO, Suely Moraes. Uma análise sobre museus na década de 1940: o estudo de José Antonio do Prado Valladares. In: **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, vol. 19, núm. 2, abril-junio, 2012, p. 769-773. Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, Brasil.

COHEN, Regina; DUARTE, Cristiane; BRASILEIRO, Alice. **Acessibilidade a Museus: Cadernos Museológicos**, v. 2. Brasília: MinC/IBRAM, 2012. Disponível em: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/07/acessibilidade_a_museu_miolo.pdf.

COSTA, Álvaro Augusto de Carvalho. A real preservação do MAM-RJ. In: **X Seminário Docomomo Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75**. Curitiba, 15-18 out. 2013 – PUC PR.

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

CHAGAS, Mario de Souza. O museu-casa como problema: comunicação e educação em processo [1996]. In: **Seminário sobre museus casa**, 2. Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1998. p. 177-199.

CLIFFORD, James. **Museus como zonas de contato**. Trad. Souza, Alexandre; PRATES, Valquíria. *Periódico Permanente*, nº 6, 2016, p. 1 - 37. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford>. Acesso em: 13 dez. 2022.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio**. v.6, n.1, 2013. p.99-117. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/248>. Acesso em: 12 abr. 2021.

EDUARDO Cruz. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22915/eduardo-cruz>. Acesso em: 12 jun. 2022.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes** (1939). 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Editor, 2011. 264 p.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. **Educar no museu: o Museu Histórico Nacional e a educação no campo dos museus (1932-1958)**. 2017. 292 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

FERNANDES, Natalia Morato. A política cultural à época da ditadura militar. In: **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. São Carlos, v. 3, n. 1, jan-jun 2013, p. 173-192.

FERRARI, Mélo di Franquine. **A trajetória de Christina Balbão (1917-2007) nas instituições artísticas de Porto Alegre**. 119p. Trabalho de Conclusão de Curso - Bacharelado em História da Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - IA/UFRGS. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/192968/001088600.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 8 abr. 2022.

FRANTZ, Mara. Cristina Balbão: Arte e Afeto (1988). In: GOLIN, Cida; MARSHALL, Francisco. **SELECTA DO MUSEU**. v. 3, Porto Alegre, 2005. p.101 - 102. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/41/105533/Bol-etim00019.pdf>,

FREITAS, Tatiane Melo de. **A educação para o Patrimônio Cultural como estratégia de desenvolvimento local**. *Ágora*. Santa Cruz do Sul, v.17, n. 02, p. 32-41, jul. - dez. 2015. Disponível

em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/agora/article/view/6682>. Acesso em: 9 jun. 2022.

GALERIA GRAVURA BRASILEIRA. **Currículo de artistas: Helena Maya D'ávila, 2022.** Disponível em: <http://www.gravurabrasileira.com/exposicao-detalhes.asp?lang=pt&expold=93>. Acesso em: 18 set. 2022.

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.

GOLIN, Cida. VASCONCELLOS, Naira. GRECCO, Vera Regina Luz. Da Praça da Matriz à Praça da Alfândega. In: **CATÁLOGO MARGS: Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli**. Porto Alegre: Tomo Editorial. 2000. p.15-24.

GOLIN, Cida; MARSHALL, Francisco. **SELECTA DO MUSEU**. v. 3, Porto Alegre, 2005. 188 p.

GOMES, Angela Maria de Castro; Hansen. Patricia Santos. Intelectuais, mediação cultural e projetos políticos: uma introdução para delimitação do objeto de estudo. In: GOMES, Angela Maria de Castro; Hansen. Patricia Santos (orgs.) **Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 7-37.

GOMES, Beatriz Pereira de Magalhães. A comunicação em museus e a interpretação do patrimônio: um diálogo bem vindo e possível. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa; BEZERRA, Rafael Zamorano; MAGALHÃES, Aline Montenegro (Orgs.). **Museus e comunicação: exposições como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p. 325- 343.

GOMES, Paulo: A cultura e o ano de 1954: uma mirada retrospectiva. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (orgs). **MARGS 50 Anos: Memória do Museu**. Porto Alegre, 2005. p. 24 - 29.

GUARNIERI, Waldisa Russio de Camargo. Alguns aspectos do patrimônio cultural: o patrimônio industrial (1983/1985) In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, p.147 - 159, 2010.

GUARNIERI, Waldisa Russio de Camargo. A difusão do patrimônio: novas experiências em museus, programas educativos e promoção cultural (1987) In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. v.1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado de Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. p. 164 - 174.

GRINSPUM, Denise. **Educação para o Patrimônio**: Museu de Arte e Escola Responsabilidade compartilhada na formação de públicos. 2000. São Paulo: Universidade de São Paulo. 157 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. 2000. Disponível: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:PD8jQllcXTwJ:repep.fflch.usp.br/sites/repep.fflch.usp.br/files/Educa%25C3%25A7%25C3%25A3o%2520para%2520patrimonio%2520GRISPUM_D.pdf+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d. Acesso em: 16 mar. 2021.

HORTA, Maria de Lurdes Parreira; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz (org). Guia básico de Educação Patrimonial. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN/Museu Imperial, 1999.

JORNAL DO MARGS. A Poética do Distanciamento. v. 88 mai. 2003.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: Paulo Gomes. (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**: uma panorâmica.. 1a.ed.Porto Alegre (RS): Grupo CEE., 2007, v. 01, p. 50-75.

KOPTCKE, Luciana Sepúlveda. **Público, o X da questão?** A construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. In: Museologia & Interdisciplinaridade, Brasília, v.1, n.1, jan./jul, 2012, p. 209-235. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12643>. Acesso em: 02 jun. 2020.

LACERDA, Alice Pires de. **Democratização da Cultura X Democracia Cultural**: os Pontos de Cultura enquanto política cultural de formação de público. 02 set. 2010. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/02-ALICE-PIRES-DE-LACERDA.1.pdf>

LATORRACA, Giancarlo. MASP: Arquitetura expositiva. In. PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luiza (orgs). **Concreto e Cristal: o acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: MASP,2015. p. 56 - 68.

LEBARON, Frédéric. Capital. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. (orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 101 – 103.

LIMA, Zeuler de Almeida. **Lina Bo Bardi**: Entre Imagens e Centros. UFRGS, ARQ TEXTO 14, 2009.

LIMA, Zeuler R. M de A. **Lina Bo Bardi**: O que eu queria era ter história. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, 455 p.

LIPPMANN, Ênio. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento534637/referencias>. Acesso em: 06 jun. 2022.

LISBÔA, Luiz Carlos Machado. De longe, mas sempre atento ao nosso museu. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Orgs). **MARGS 50 Anos: Memória do Museu**. Porto Alegre, 2005. p. 164 - 165.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo Editora da Universidade de São Paulo, 1999. 304 p.

MAIRESSE, Françoise. **The family album**. Museum International, Paris, v. 50, n. 1, p. 25-30, 1998.

MAGALHÃES, Fabio. Um Museu Vivo de percurso inovador. p. 11-18. In: **MASP : Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand**. -- São Paulo: Instituto Cultural J. Saфра, 2017. 375 f. Disponível em: [MASP : Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand](https://www.masp.org.br/). Acesso em: 06 jan. 2021.

MALAGOLI, Ruth. O olhar de Ruth sobre Malagoli (2000). In: GOLIN, Cida; MARSHALL, Francisco. **SELECTA DO MUSEU**. v. 3, Porto Alegre, 2005. p. 99 - 100.

MARGS. **Boletim Informativo**, nº 06. Porto Alegre, set. - dez. 1977. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-6/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MARGS. **Boletim Informativo**, nº 08. Porto Alegre, mai. - jul. 1978. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-8/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MARGS. **Boletim Informativo**, nº 10. Porto Alegre, jan.- abr. 1979. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-10/>.

MARGS. **Boletim Informativo**, nº 19. Porto Alegre, fev. - mai. 1984. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/periodicos/boletim-informativo-no-19/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

MARGS. **Boletim Informativo**, nº 28. Porto Alegre, abr. - jun, 1986. Disponível em: <https://acervo.margs.rs.gov.br/wp-content/uploads/tainacan-items/41/113031/Boletim00028.pdf>. Acesso em: 18. mar. 2021.

MARGS. **Dossiês de Artistas**: repositório digital, 2022. Disponível em: https://acervo.margs.rs.gov.br/dossies-de-artistas/?view_mode=masonry&perpage=48&order=DESC&orderby=date&fetch_only_meta=&paged=1&fetch_only=thumbnail%20creation_date%20title%20description.

MARTINS, Luciana Conrado. NAVAS, Ana Maria. CONTIER, Djana. SOUZA, Maria Paula Correia de. **Que Público é esse?** Formação de públicos de museus e centros culturais. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da

recepção em comunicação social. In: SOUSA, Mauro Wilton de. (Org.). **Sujeito o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MEDEIROS, Luiz Inácio Franco de. **Nosso pensamento é atingir todas as faixas sociais**. Jornal Correio do Povo, 1977.

MEDEIROS, Luiz Inácio Franco de. E, finalmente, a nova sede. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (orgs). **MARGS 50 Anos: Memória do Museu**. Porto Alegre, 2005. p 63 - 65.

MONTEIRO, Juliana. Em busca da poesia da vida: a gestão de Lina Bo Bardi no MAM-BA (1959-1964). **Revista Jovem Museologia**, nº 1, 2006, p. 2 - 24. Disponível em:
https://www.academia.edu/36570486/Em_busca_da_poesia_da_vida_a_gest%C3%A3o_de_Lina_Bo_Bardi_no_MAM_BA_1959_1964 . Acesso em: 17 mai. 2021.

MONTEIRO, Juliana. **O período Lina Bo Bardi no MAM-BA (1959-1964):** uma análise sobre práticas sinérgicas de gestão. *Musas (IPHAN)*, v. 4, 2010, p. 65-78.

MORAIS, Glauco Pinto. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento534637/referencias>. Acesso em: 06 jun. 2023.

MUSEU de Arte realiza experiência com os menores internos da FEBEM. **Jornal Correio do Povo**. Porto Alegre, 18 jun. 1977.

NOGUEIRA, Maria Alice. Capital Cultural. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de. (Orgs.). **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 103 – 106.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas Brasileiras**. vol 1, 1ª ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018. 573 p.

PAULO Peres. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa338877/paulo-peres>. Acesso em: 06 jun. de 2022.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. **A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:** a elite carioca, as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 27, p. 113-128, 1995.

PASTERNAK, Anne. *We should aim to be the pillars of society*. In: SZÁNTÓ, András. **The future of the Museum: 28 dialogues**. p. 61 - 70.

PEDROSA, Adriano; PROENÇA, Luisa; GONZÁLES, Julieta. **Playgrounds** (2016). São Paulo: MASP, 2016, 88 p.

PEREIRA, Verena Carla. **A construção de um projeto para a arte no Brasil: a**

gênese da Fundação Bienal de São Paulo. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/45494>. Acesso em: 12 jan. 2020.

PETRUCCI, Carlos Alberto. Um museu grande e importante. MARGS. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (orgs). **MARGS 50 Anos: Memória do Museu**. Porto Alegre, 2005. p.164 - 165.

PINACOTECA ALDO LOCATELLI. **Exposição ‘A arte pode ser eu?’**. Porto Alegre, 2021.

RAMOS, Paula. PINACOTECA BARÃO DE SANTO ÂNGELO DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS: ENSAIOS DE VISIBILIDADE. **23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”** 15 a 19 de setembro de 2014 – Belo Horizonte - MG.

REMELGADO, Ana Patrícia Soares Lapa. **Estratégias de Comunicação em Museus: Instrumentos de Gestão em Instituições Museológicas**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014. 439 f. Tese (Doutorado em Museologia). Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/109315/2/234122.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2020.

RODRIGUES, Mauro Costa. Em busca da sede definitiva. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Orgs). **MARGS 50 Anos: Memória do Museu**. Porto Alegre, 2005. p. 69 - 72.

SANTANA, Pio. A mediação no museu e os resultados em sala de aula. In: BARBOSA, Ana Mae; GALVÃO, Regiane Coutinho (Orgs.). **Arte/ Educação como mediação cultural e social**, São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p. 261- 268.

SANTOS, Jeanyni Silva dos. **Os usos das instituições culturais na Ditadura Civil-Militar brasileira: As Políticas Culturais e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional como instrumentos de fortalecimento estatal**. SURES | Volume 1, nº. 13, 2019. p. 62-70. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/1816/1812>. Acesso em: 14 out. 2022.

SANTOS, Myrian Sepúlveda. Museus Brasileiros e Política Cultural. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - RBCS Vol. 19 nº. 55, p.53-73, junho/2004. Disponível em: https://www.academia.edu/50163714/Museus_brasileiros_e_pol_tica_cultural. Acesso em: 20 mar. 2021.

SEGUE atividades do MARGS junto às crianças da FEBEM. **Jornal Zero Hora**. Porto Alegre, ago. 1977.

SIMON, Círio. **Origens do Instituto de Artes da UFRGS: Etapas entre 1908 e 1962 - Contribuições na Constituição de Expressões de Autonomia no Sistema de Artes Visuais do Rio Grande do Sul**. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

SIRENA, Mariana. **O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo**: análise da coluna Notas de Arte, de Aldo Obino, no Correio do Povo. 2014. 153 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:O8idWQ9msyYJ:https://lume.ufrgs.br/handle/10183/97959+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-b-d>. Acesso em: 10 jan. 2020.

SOARES, Alice. Malagoli, o começo. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (orgs). **MARGS 50 Anos**: Memória do Museu: Porto Alegre, 2005. p. 53 - 55.

SPINELLI, Teniza. Respirando Arte e Cultura. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Orgs). **MARGS 50 Anos**: Memória do Museu. Porto Alegre, 2005. p. 96 - 100.

STUDART, Denise Coelho. ALMEIDA, Adriana Mortara. VALENTE, Maria Esther. Pesquisa de público em museus: desenvolvimento e perspectivas. In: GOUVÊA, Guaracira. MARANDINO, Martha. LEAL, Maria Cristina (orgs.). **Educação e Museus**: A Construção Social do Caráter Educativo dos Museus de Ciência. Rio de Janeiro: Access, 2003. p.129- 154.

UMA ARTE de elite chega ao presídio. (E é bem recebida). **Jornal Folha da Manhã**. Porto Alegre, ago. 1978

VALLADARES, José Antonio do Prado. **Museus para o povo**: um estudo sobre museus americanos [1946]. 1.ed., n. 6. Bahia: Publicações do Museu do Estado da Bahia/ Ministério da Educação e Saúde, 2010. 105p.

VARINE, Hugues de. **As Raízes do Futuro**: O Patrimônio a Serviço do Desenvolvimento Local. Trad. Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz. 2012, 256 p.

WEIMER, Günter. Theo Wiederspahn: O arquiteto do MARGS e de Porto Alegre. In: GOMES, Paulo; GRECCO, Vera (Orgs). **MARGS 50 Anos**: Memória do Museu. Porto Alegre, 2005. p. 18 - 23.

WILLIAMS, Daryle. (2001), **Culture wars in Brazil**: the first Vargas regime, 1930-1945. Durham, NC, Duke University Press.

ANEXO A - Jornal Correio do Povo (jan. 1978)

L.P. 3-1-78

Aumento do acervo e bom público caracterizaram o MARGS em 1977

A diversificação de atividades culturais parece ter sido o grande objetivo alcançado pelo Museu da Arte do Rio Grande do Sul em 1977. E, apesar das dificuldades que trouxeram o pequeno espaço físico — o MARGS será transferido da Avenida Salgado Filho para o atual prédio da Delegacia Fiscal da Receita Federal, na Praça Visconde de Rio Branco — o ano de 1977, foi um dos mais importantes nos seus 22 anos de existência na condição, de uma casa disposta a desenvolver a atividade cultural.

No total geral em 77, os dados fornecidos pela direção do órgão, registram que 8.258 pessoas visitaram um apreciável número de obras de artistas naturais e estrangeiros, todas pertencentes ao seu acervo. Segundo, a coordenadora do Acervo, Rita Caetano, durante este ano, o MARGS recebeu ... 145.500 obras. Além do setor técnico do MARGS, o Núcleo do Acervo afirma ter recebido, nas mostras temporárias, pelo menos de dez mil pessoas:

"Organizamos inicialmente uma retrospectiva da obra de Pedro Weingartner e depois as exposições chamadas "Figura Humana na pintura", "Duas Epocas", além de obras restauradas, tapeçarias e "Arte Religiosa". Todas tiveram uma grande penetração, atingindo nossos objetivos", afirma Ruth Blank.

O Museu, de qualquer modo, foi mais do que um simples auxiliar nas experiências de diversos artistas plásticos. De uma destas tentativas surgiu a mostra temporária, denominada "Litografias — Três Artistas Gaúchos", reunindo trabalhos de Enio Léppmann, Maciel e Plínio Bernhardt, e suas experiências inéditas em Porto Alegre, com a orientação de Otávio Pereira e que teve também uma boa receptividade do público em geral. O próprio coordenador do Núcleo, Técnico do Museu, responsável pela organização das mostras temporárias, Plínio Bernhardt, participou da experiência e acrescentou: "Levamos a mostra também a Caxias e Alegrete, através do MARGS, e lá nós conseguimos também os efeitos que pretendíamos. Nós fizemos esta tentativa e ao mesmo tempo, abrimos possibilidades a outros artistas realizarem o mesmo".

Também através da Galeria, o MARGS organizou mostras temporárias de Maria Tomazelli Cirne Lima, na Galeria do IAB, apresentou o "Club Gravado de Montevideu", demonstrando as várias tendências da gravura no Uruguai; penetrou no campo da fotografia, com a mostra denominada "Minha Terra, Minha Gente", do norte-americano Arthur Tothstein, em co-promoção com o Consulado norte-americano; e "Gravuras e Serigrafias do Grupo Kwarz", realizada por um grupo de seis artistas de Berlim, Alemanha.

Neste balanço das atividades anuais do MARGS, o "Primeiro Salão de Desenho do Rio Grande do Sul" — que teve o patrocínio do Sindicato dos Corretores de Imóveis da Terceira Região, Câmara de Valores Imobiliários do Estado do Rio Grande do Sul, e Associação Gaúcha das Empresas do Mercado Imobiliário — merece ao menos um destaque especial. Esta primeira iniciativa do Museu em abrir possibilidades no campo do desenho, teve a participação de 112 expositores e como vencedora, "Magliani". Em termos gerais, o Primeiro Salão de Desenho apresentou um alto nível de qualidade e a idéia de que po-

derá ser repetido com significativo sucesso.

Ainda com relação às exposições temporárias, o Núcleo Técnico promoveu as pinturas de "Jader de Siqueira", em que o artista mostrou sua fase geométrica-lírica. Também a "Arte Africana" pode ser objeto de observação, realizada na Galeria do IAB, com 55 peças de escultura da África Ocidental, pertencentes ao Banco de Boston dos Estados Unidos. Finalmente, a mostra de "Guido Viaro", artista italiano que viveu a maior parte de sua vida no Paraná. Graças à iniciativa da Fumarte, MEC, Museu Guido Viaro, Prefeitura Municipal de Curitiba, e Fundação Cultural de Curitiba, esta exposição pode ser realizada no próprio MARGS, em Porto Alegre.

CURSOS E PALESTRAS
Na tentativa de realmente diversificar as atividades culturais do Museu, o MARGS comprometeu-se a dar continuidade ao trabalho de divulgação da arte. E neste aspecto, conseguiu reunir pessoas de todos os tipos e camadas profissionais em suas palestras e cursos. Em 77, "Rita Caetano", marchant carioca, falou sobre o desenvolvimento da tapeçaria no Brasil; "Carla Ojino", de volta de viagem de estudos, também contribuiu para o conhecimento da tapeçaria, trazendo suas experiências realizadas na Polônia. "Maria Augusta" Machado da Silva, membro da Associação de Museólogos do Rio de Janeiro, falou sobre "exposições". Entre os críticos e professores, o MARGS teve o auxílio de "Carlos Scarinci", que realizou o curso "Arte no Século XX", enquanto "Frederico Moraes", crítico de O Globo, do Rio de Janeiro, escolheu o tema "Arte Brasileira no Século XX, Caminhos e Tendências".

A COMUNIDADE E SEU MUSEU

Embora não seja a primeira vez que a idéia de um Museu atuar e desenvolver o espírito crítico e a sensibilidade nas camadas mais carentes financeiramente, fosse colocada em prática, o MARGS conseguiu, nesse sentido um trabalho muito profundo. O Museu atuou junto à escolas e fábricas, promovendo experiências educativas com menores da Fábria, realizando, o "I Encontro de Artistas Plásticas com Estudantes de Segundo Grau", envolvendo neste trabalho, pelo menos 560 alunos de escolas da Capital e ainda, um projeto-piloto junto à Indústrias, levando aos seus operários, projeções de slides e palestras sobre cada tipo de manifestação artística. Feito o projeto-piloto, a idéia deverá ser levada adiante. Pelo menos por conta do entusiasmo do próprio Diretor do Museu, Luiz Inácio Medeiros:

— Tinhamos que encontrar uma maneira de não elitizar tanto a arte. Nesse sentido, considerei muito valiosa a tentativa de levar a arte até as pessoas que não podem buscá-la com facilidade. Tenho a impressão que, para 78, levaremos muitas obras para as indústrias, tentando mostrar aos operários, o que eles talvez ainda não tenham observado por falta de condições.

Na opinião da direção do Museu, há ainda dois projetos importantes que terão prosseguimento: o primeiro está relacionado com as sessões de cinema e audiovisuais — apresentadas às terças-feiras (19h e 20h) e que recebeu pelo menos 2.500 pessoas — cujos filmes normalmente são obtidos junto aos institutos culturais, consulados e representações diplomáticas e na Embrafilme.

O segundo projeto é tentar manter, com mais intensidade ainda, as mostras itinerantes pelo interior do Estado. A exemplo do que foi realizado na Universidade Federal de Santa Maria, quando foram apresentadas 24 peças do acervo do MARGS, com bastante sucesso. O Museu pretende levar suas obras constantemente à outras cidades.

CONTINUIDADE E FUTURO

Baseados nas atividades realizadas no ano de 1977, os membros de todos os núcleos específicos do MARGS já realizaram seus projetos para ... 1978, dando continuidade ao trabalho de divulgação da arte em todos os seus aspectos. Ainda no final do ano que passou, foi lançado o "I Concurso de Monografias sobre Artistas Plásticos Rio-grandenses", que abriu o campo da pesquisa aos interessados na arte do Rio Grande do Sul, e que tem prazo de encerramento para Junho. Além disso, o MARGS dará continuidade aos Boletins Informativos, que trazem, em forma de entrevistas e reportagens, todas as atividades que fazem parte do conjunto MARGS. Em 77, foram publicados os números 4, 5 e 6.

ANEXO B - Matéria completa do Jornal Correio do Povo (set. 1978)



“Os museus têm função educativa e didática”, afirma Luiz Inácio Franco de Medeiros, presidente do Museu de Artes do Rio Grande do Sul

Museus e sua importância C.P. na conferência da AMRIGS 16-9-78

“Um museu é a confrontação da metamorfose”. Com esta frase de André Malreaux, ministro da Cultura da França durante o governo de Charles De Gaulle, o presidente do Museu de Artes do Rio Grande do Sul, Luiz Inácio Franco de Medeiros definiu as atividades de um museu para as participantes do “Curso de Atualização Para Mulher” promovido pela Associação Médica do Rio Grande do Sul (AMRIGS). Na mesma tarde o ex-secretário de turismo, Mário Ramos, falou sobre “Turismo no Rio Grande do Sul”.

Assertando sobre “Museus Gaúchos”, Luiz Inácio Medeiros esclareceu que “Malreaux tem razão, porque nos museus os objetos fazem parte de um acervo, não sendo criados especialmente para este fim”. Como exemplo, o presidente do Museu gaúcho citou a imagem de um Cristo crucificado, feita no século XIV,

que deixou de ser uma peça de motivação religiosa, para ingressar na coleção de um museu. “Neste momento, disse ele, a imagem passou a ser uma obra de arte”.

Além disso, como autoridade na preservação de obras de arte, Luiz Inácio afirmou que “a obra-prima surge da confrontação de várias escolas e técnicas”. Isto porque, estes trabalhos ultrapassam todos os valores, além de terem a função de preservar uma cultura, um estilo e em alguns casos, toda a manifes-

tação artística de um povo. Por esta razão, os museus têm a função educativa de desenvolver o espírito e a visão afirma ele.

Sobre a museologia no Rio Grande do Sul, Luiz Inácio lembrou que o futuro Museu do Estado funcionará na antiga Delegacia Fiscal, ao lado do prédio antigo dos Correios e Telégrafos. Disse, também, que o acervo contará com trabalhos de Di Cavalcanti, de Arte Missioneira Gaúcha do século XVII e de artistas contemporâneos do Estado.

ANEXO C - Jornal Folha da Tarde (jan. 1978)

— 24 —

FOLHA DA TARDE

5 DE JANEIRO DE 1978



Estórias nas Praças vão continuar

Trem da cultura já percorreu quase todo o Estado

Cultura será incrementada em 78 no Estado. Uma promessa do DAC

A reinauguração do Teatro São Pedro e a mudança do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, de um edifício na Avenida Salgado Filho, para o prédio da Delegacia Fiscal, ainda neste ano, são dois pontos fundamentais que visam incrementar a vida cultural de Porto Alegre, segundo afirmação do diretor do Departamento de Assuntos Culturais da SEC, jornalista Paulo Amorim.

Na realidade, comenta Paulo, é difícil dizer exatamente o que estas duas medidas, aliadas a tantas outras, significarão para a cidade. Sabese, no entanto, que a volta do São Pedro será a volta aos antigos tempos, quando grandes espetáculos tinham vez na Capital. Já a mudança de sede do MARGS, para uma definitiva, na Delegacia Fiscal, é sonho há bastante tempo acalentado, que finalmente será concretizado.

Mas não são apenas estes dois itens que farão movimentar a cidade e o Estado, em termos de cultura, pois a programação normal do Departamento seguirá o exemplo do ano anterior, atingindo todos os municípios, seja com apresentações artísticas, cursos, concursos, campanhas, seminários e outras manifestações culturais. Para ser uma idéia, de como a cultura será levada ao povo em geral, Paulo Amorim deu uma mostra do que foi feito no ano anterior, quando houve um total de 2.643 realizações culturais, sendo 1.692 na Capital e 951 no Interior, abrangendo um público de 3.068.272 pessoas, a maioria do Interior, com 2.501.861 pessoas.

Neste total não estão computadas as realizações das instituições ligadas ao DAC, num total de 15 em todo Estado, que receberam visitas, exposições ou pesquisas, num total de 433.864. Somados os dois totais finais, enfatizou o diretor do DAC, temos a metade da população do Rio Grande do Sul atingida, coisa nunca antes conseguida. Exatamente por estes dados é que Paulo Amorim tem certeza de que neste ano a situação será melhor, quando existe uma verba maior para este setor, que gastou, sem contar o pagamento de pessoal, Cr\$ 10.588.000,00.

PROGRAMA DO ANO

Solicitado a ressaltar os pontos mais importantes de sua atuação, que terão continuidade de ou que serão concretizadas neste ano, Paulo Amorim citou a desapropriação do Solar dos Câmara, o que será feito neste ano, como ponto importante para a defesa do passado cultural da cidade.

No que se refere a realizações, disse que o DAC, desde o início da sua gestão, vem atuando junto aos presídios, hospitais da Criança Santo Antônio e Psiquiátrico São Pedro e Febrim, levando espetáculos teatrais, grupos musicais e outros tipos de apresentações para dar um pouco de alegria àqueles que vivem uma situação quase à margem da sociedade. Este trabalho, disse ele, terá continuidade, pois os resultados têm sido bons.

O DAC/SEC tem todo o seu cronograma de atividades pronto para este ano e durante os meses de férias a atividade principal é destinada aos veranistas nas praias gaúchas, com o patrocínio de peças teatrais, o trem da cultura (Museu Júlio de Castilhos), mostras de arte, lançamentos de livros e tantas outras atividades culturais. Torres, município que festeja seu centenário, é o mais visado.

Está prevista, ainda, para este ano, a realização de uma série de exposições itinerantes, visando abranger todo o Interior. "Posters e Poemas", "Fotografias Artísticas do RS", "Tesouros e Museus da República Democrática Alemã", "Xilografias" são alguns dos temas. Por outro lado, as Delegacias de Educação do Interior estão informadas de que, a qualquer momento, podem solicitar uma exposição, filme ou outro tipo de atividade.

FOLCLORE E CURSOS

Também o folclore não foi esquecido pelo DAC/SEC, que no ano passado promoveu a realização de 183.951 apresentações neste gênero, em todo o Estado. Para este ano, um concurso de chula e um de danças gaúchas e dois sobre folclore serão realizados entre 29 Delegacias de Educação do Interior, sendo que sete Coordenadorias de Educação apresentarão os melhores concorrentes em dança e chula, do ano à Semana Farroupilha em Porto Alegre.

A continuação do Projeto "Inventário" de concursos de fotografia e novos escritores pelo Instituto Estadual do Livro, mais uma série de cursos, também do IEL, fazem parte da programação deste ano. Em maio, pela primeira vez, terá lugar a Semana do Escritor Gaúcho. O Museu Júlio de Castilhos dará continuidade ao seu trabalho de interiorização e a Biblioteca Pública também vai manter o seu esquema, implantando, ainda, o Sistema Estadual de Bibliotecas Públicas em todos os municípios (atualmente existe em 222).

Também a Discoteca Pública Natho Henn realizará alguns cursos, tais como de Regência Coral, Folclore Musical e Cultura Contemporânea, entre outros. O Museu de Comunicação Social terá o prédio reformado e também realizará exposições e cursos.

Ainda em termos de restauração, o Departamento de Assuntos Culturais pretende, neste ano, restaurar o prédio da 1ª Escola Militar do Rio Grande do Sul, em Rio Pardo, instalando no local um centro cultural; aproveitamento do prédio contíguo ao Museu Júlio de Castilhos, visando ampliá-lo, e a continuação da restauração do Teatro Proszewowski, de Itaquí.



Prédio de Delegacia Fiscal vai virar museu

ANEXO D - Reportagem “Gaúchos temem que ação do fogo possa destruir seu patrimônio” (s.d)

ARTE

Gaúchos temem que ação do fogo possa destruir seu patrimônio

Em fins de julho, Jacqueline Thiebault — coordenadora dos museus franceses — realizou no Rio de Janeiro uma série de conferências sobre a segurança nos museus. O calor que ainda emanava das obras de arte destruídas no incêndio do MAM levou aos debates mais de cinquenta diretores de museus, além de numeroso público. As palestras de Thiebault deixaram bem claro dois pontos essenciais para evitar catástrofes e roubos em instituições de arte: recursos financeiros e contratação de pessoal especializado. Uma série de requisitos deve ainda ser obedecida para manter em segurança seus acervos, particularmente contra incêndio: instalações elétricas revisadas duas vezes por ano — e possuindo chaves que as desliguem automaticamente — são fundamentais. Os prédios devem ser de alvenaria, com paredes grossas e sem muitos vidros, a fim de evitar mudanças bruscas de temperatura. As divisórias não podem ser de madeira ou de outro material inflamável. É necessário evitar cortinas, carpetes ou tapetes nos pisos.

MARCS. Luis Inácio Franco Medeiros, diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, foi ao Rio de Janeiro com o propósito de ouvir a museóloga francesa. O acervo de sua instituição é o maior do Estado, contando com 562 peças avaliadas em Cr\$ 50 milhões. O MARCS, atualmente num prédio em péssimo estado de conservação, pretendia novas e mais seguras instalações. No entanto, será mudado para um prédio datado de 1913, antes utilizado como sede da Delegacia

da Receita Federal. As reformas por que passou não atendem a todos os quesitos enunciados por Thiebault. As paredes divisórias, por exemplo, são de material altamente combustível. Mas Franco Medeiros, em face da situação dramática de suas antigas instalações, confessa-se satisfeito. Para a proteção contra o fogo ele conta, agora, ao menos com vinte e sete extintores de três tipos (água, gás carbônico e espuma), além de baldes de areia — conforme recomenda sua colega francesa. E os quarenta e dois funcionários do MARCS já estão sendo treinados para combater incêndios.

Outro ameaçado. O Museu Júlio de Castilhos, na capital gaúcha — que em breve completará 75 anos —, apresenta também graves problemas. Encostado a um casarão em ruínas, propício a qualquer desastre, poderá ter seu acervo destruído em minutos — ou seja, toda a história do Rio Grande do Sul. E isto quase aconteceu no ano passado, quando um princípio de incêndio no casarão só pôde ser apagado com a chegada dos bombeiros mais próximos, vinte minutos depois. Joaquim Carlos de Moraes, diretor do Júlio de Castilhos, declarou que há três anos o governo estadual considerou o casarão como de utilidade pública, para a ampliação do museu. Mas, por falta de verbas, até hoje não conseguiu tomar posse do imóvel. Em caso de incêndio, se os bombeiros demorarem, só cabe aos poucos funcionários do museu o precário socorro dos seus oito extintores de fogo. (Guaracy Cunha/Porto Alegre)



Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Christina Balbão/ MARCS, 2022.