

ALIK SANTOS ANTOLINO

**ARTE-EDUCAÇÃO NO MUSEU:**

UM ESTUDO DOS SETORES EDUCATIVOS DA  
PINACOTECA E DO MUSEU DE ARTE MODERNA  
DE SÃO PAULO

CAMPINAS

2009

ALIK SANTOS ANTOLINO

**ARTE-EDUCAÇÃO NO MUSEU:  
UM ESTUDO DOS SETORES EDUCATIVOS  
DA PINACOTECA E DO MUSEU DE ARTE  
MODERNA DE SÃO PAULO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,  
da Universidade Estadual de Campinas, como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.

CAMPINAS

2009

iii

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA**  
**BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

T	
í	Antolino, Alik Santos.
An88a	Arte-educação no museu: um estudo dos setores educativos da Pinacoteca e do Museu de Arte Moderna de São Paulo. / Alik Santos Antolino. – Campinas, SP: [s.n.], 20
u	
l	
o	
e	Orientador: Prof <sup>ª</sup> . Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.
m	Dissertação(mestrado) -Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.
i	
1.	1. Educação. 2. Museu. 3. Arte. 4. Setor-Educativo. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.
g	
l	
ê	(em/ia)
s	

“Art education at the museum: a study of the educational sectors of the Art Gallery and the Museum of Modern Art in Sao Paulo.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Education ; Museum ; Art ; Industry-Education.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Lúcia Helena Reilly.

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Regina Lara Silveira Mello.

Prof. Dr. Valério José Arantes.

Prof. Dr. João Francisco Duarte Jr.

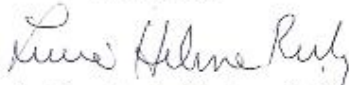
Data da Defesa: 24-08-2009


Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Alik Santos Antolino - RA 39620 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

  
Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto  
Presidente

  
Profa. Dra. Lucia Helena Reily  
Titular

  
Profa. Dra. Regina Lara Silveria Mello  
Titular

Dedico este trabalho à minha filha Giovanna, companheira e amiga, que apesar de não compreender a importância de meu trabalho, respeitou minha ausência. À minha mãe Marli, um exemplo de força e otimismo diante das dificuldades e desesperanças em minha trajetória.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço especialmente à minha orientadora Prof<sup>ª</sup> Maria de Fátima Morethy Couto pela paciência e compreensão durante todos esses anos.

Aos professores-doutores Lucia Helena Reily, João Francisco Duarte Jr, Verônica Fabrini, Sara Pereira Lopes do Instituto de Artes pelos ensinamentos ao longo do curso. E à professora-doutora Ana Angélica Albano da Faculdade de Educação, por suas palavras que sem saber muito colaboraram num momento onde o mundo parecia desmoronar.

Agradeço também a bibliotecária do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Léia Cassoni, por agüentar meus infinitos questionamentos.

Às pessoas da Pinacoteca do Estado sempre prestativas em minhas pesquisas: bibliotecários, pesquisadores do Centro de Referências e em especial a Milene Chiovatto por sua entrevista.

Aos professores das escolas estaduais que colaboraram com seus depoimentos após a participação em projetos de parceria museu-escola.

À minha família e amigos que acreditaram em mim, e me apoiaram em momentos tão difíceis.

## **RESUMO**

O presente trabalho apresenta um panorama das ações do setor educativo da Pinacoteca do Estado e do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os documentos históricos das instituições pesquisadas e as concepções teóricas de propostas do ensino da arte em instituições museológicas, nos diferentes períodos históricos, constituíram a base da pesquisa. Foram analisadas as parcerias, projetos e propostas efetivadas pelos setores educativos das instituições pesquisadas. A pesquisadora, valendo-se de sua experiência profissional acompanhou projetos de parceria entre as instituições pesquisadas e escolas públicas estaduais, o que possibilitou observar, verificar e considerar os pontos didáticos favoráveis e desfavoráveis ao público, a partir das ações oferecidas pelos setores educativos dos museus estudados.

Palavras chave: Educação, Museu, Arte, Setor-Educativo.

## **ABSTRACT**

This paper presents an overview of the actions of the education sector Pinacoteca of the State and the Modern Art Museum of São Paulo. The historical documents of the institutions surveyed and the proposed theoretical concepts of teaching art in museological institutions in different historical periods, formed the basis of the research. We analyzed the partnerships, projects and proposals for effective educational sectors of the institutions surveyed. The researcher, drawing on his professional experience is monitored projects in partnership between the institutions surveyed and state public schools, which allowed observe, verify and consider the teaching points favorable and unfavorable to the public from the shares offered by the educational sectors of museums studied.

Keywords: Education, Museum, Art, Industry-Education.



# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
CAPÍTULO I	6
AÇÕES EDUCATIVAS EM MUSEUS	6
1.1 Propostas Metodológicas	6
1.2 O Museu Moderno	16
CAPÍTULO II	29
HISTÓRICO DAS INSTITUIÇÕES	29
2.1 Pinacoteca do Estado de São Paulo	29
2.2 Museu de Arte Moderna de São Paulo	37
CAPÍTULO III	49
SETORES EDUCATIVOS	49
3.1 Pinacoteca do Estado até 1979	49
3.2 Pinacoteca do Estado Hoje	56
3.3 Museu de Arte Moderna	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86

## APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa trata do setor educativo existente em duas instituições museológicas de grande relevância no histórico das artes na cidade de São Paulo; o Museu de Arte Moderna (1948) e a Pinacoteca do Estado (1905). Apresentaremos a história de suas fundações, seu desenvolvimento e sua preocupação quanto à formação e atendimento do público.

O museu, hoje e sempre, buscou oferecer serviços à sua comunidade, procurando, porque não dizer, atrair uma parcela da população culturalmente desamparada pelas estruturas já existentes. Com suas ações o setor educativo, mais do que qualquer outro setor dentro do museu, busca atrair seus visitantes, tornando-o um frequentador assíduo das exposições, cursos e palestras ali oferecidas. As instituições procuram, apesar de toda dificuldade, apresentar um trabalho quase que cotidiano consequentemente informando e formando este público, ação que, por sua vez, encanta os olhos dos mantenedores que investem mais cada vez que seu público aumenta.

Apesar do foco principal desta pesquisa ser a atuação do setor educativo hoje, foi necessária uma análise das características de sua fundação para uma melhor compreensão de como se iniciou o funcionamento deste setor nos museus citados. Percebeu-se, durante a pesquisa, que existem poucos documentos disponíveis e/ou pesquisas específicas tratando do assunto (setor educativo), e sim muitos estudos que falam do histórico e fundação dos museus e pessoas de influência que lá atuaram.

Nos últimos anos, tanto o MAM/SP quanto a Pinacoteca destacaram-se na parceria entre escola e museu; este entendido como elemento de aprendizagem da arte. Tenho acompanhado de perto esta parceria e o desenvolvimento de projetos junto a escolas públicas estaduais por ser funcionária da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo desde 1991 e coordenadora de projetos entre museu e escolas públicas estaduais. Assumi a coordenação destes projetos em 2002, onde juntamente com o museu desenvolvíamos o material que seria utilizado pelos professores e alunos, as escolas selecionadas a participar da visita e toda logística do ir e vir. A parceria parecia num primeiro momento bastante interessante para ambos, posteriormente os problemas começaram a surgir, uma vez que os professores apresentavam dificuldade em compreender a proposta de alguns artistas assim como desenvolveriam este conteúdo com os alunos. Durante toda a parceria ministrei cursos de 8 horas mensais com grupos de professores, aperfeiçoando o conhecimento pré-existente e, a partir deste ponto, a visita ao museu. O desejo de desenvolver esta pesquisa vem justamente das dificuldades que percebi tanto da parte dos professores como do próprio museu, não tanto na elaboração dos projetos, mas no trabalho junto ao professor, aos alunos e o desenvolvimento na escola, posteriormente à visita (o que chamamos “na ponta”). Questionei-me, por diversas vezes, onde estava a falha: na escola? No professor? No museu? No projeto?

Sendo assim, iniciei minha pesquisa partindo da história das fundações dos dois setores educativos citados, porque percebi claramente que cada um articulou-se de maneira diferente em sua organização.

Nesta primeira etapa da pesquisa procurei, dentro do próprio museu, documentos relativos à criação do setor educativo, assim como me dediquei à leitura de livros e/ou estudos acadêmicos de autores como Aracy Amaral, Vera Horta, Maria

Cecília França Lourenço, Paulo Portella, Walter Zanini, Ana Claudia Buffe, John Dewey, Henry Cole, Thomas Munro, Robert Ott, Ana Mae Barbosa, João Francisco Duarte Jr., Denise Grispum, Regina Teixeira de Barros, Michael Parsons, Maria Christina de Souza Lima Rizzi, além de artigos em jornais e revistas da época. Alguns autores foram de maior relevância e embasaram meu trabalho em alguns aspectos, como Maria Cecília França Lourenço, que apresenta, em seu livro *museus acolhem o moderno* uma visão sobre a importância dos museus e sua atuação junto ao público, não apenas histórica, mas contextualizada e crítica. Lourenço afirma: “As instituições precisam ser filtros do tempo, sensíveis a transformações e sinais, em especial das comunidades afins, seja por especialidade ou por vizinhança.”<sup>1</sup>

Durante todo o texto, a autora citada acima demonstra uma preocupação com a função ocupada pelos museus dentro da sociedade, a captação do público, a ação educativa e a ampliação de um conhecimento cultural que só é oferecido a uma pequena parcela da sociedade. Não que o museu não atenda a todos, principalmente por ser antes de qualquer coisa para o público, mas a própria população, a grande massa, não tem conhecimento do que o museu pode oferecer; carregando sim a ideia de museu enquanto depósito de coisas velhas e que não despertam interesse. O museu é um espaço de educação e conhecimento, onde o aprender e adquirir conhecimento não estão de forma alguma somente vinculados à escola. Lourenço sugere que: “as mostras são importantes para difundir o conhecimento, desafiar a rotina, ativar a dúvida e gerar reflexões, revendo as cristalizadas”.<sup>2</sup>

Esta concepção do museu como espaço de educação já aparece em Thomas Munro, em 1942, quando ele procura estabelecer um modelo para a arte-

---

<sup>1</sup>LOURENÇO, M. C. F. *Museus acolhem o moderno*, São Paulo: Edusp, 2000, p.54.

<sup>2</sup> Idem

educação baseado no perceber e responder às obras de arte nos museus<sup>3</sup>. Esse sistema ficou conhecido como morfologia estética e diz respeito a estágios básicos do processo individual de aprendizagem a partir de obras de arte.

Numa visão mais recente, no Brasil, posso citar Ana Mae Barbosa e Anamélia Bueno Buoro, as quais trazem uma reflexão sobre a utilização da arte, baseando-se na percepção, observação e no poder da cultura visual, estabelecendo uma relação mais direta na utilização das obras de arte e discutindo o papel do setor educativo dos museus na sociedade. Segundo Buoro: “mostrando em particular como o desenvolvimento estético promove domínios de aprendizagem sócio-emocional, sócio cultural e cognitivo”.<sup>4</sup> Assim, a leitura das imagens vistas pelo público que vai ao museu, mesmo sem conhecimento, mas com ajuda dos arte-educadores, tem a possibilidade de propiciar um maior desenvolvimento de interpretação, compreensão, decomposição e recomposição para que o desenvolvimento estético aconteça.

Em paralelo às leituras, realizei entrevistas com as atuais responsáveis pelo setor educativo dos dois museus. Milene Chiovatto da Pinacoteca do Estado e Laima Leyton do MAM/SP. Foram coletados dados mais efetivos na Pinacoteca, tendo em vista a maior disponibilidade da funcionária do setor educativo para realização da pesquisa.

Ficou claro para mim que o bom funcionamento do setor educativo depende muito de como o trabalho é direcionado, facilitando, ou não, o bom desenvolvimento junto ao público que lá frequenta.

Observando o trabalho dos monitores no acompanhamento dos projetos percebi que alunos expostos a obras de arte originais acabam desafiando seu poder de

---

<sup>3</sup> MUNRO, T. & GRIMES, J. *Educational work at the Cleveland Museum of art*, Cleveland, 1952, p. 3-4.

<sup>4</sup> BUORO, A. B. *O olhar em construção: Uma experiência de ensino e aprendizagem da arte na escola*, São Paulo: Cortez, 2000, p.36.

observação e buscando conhecimento que os habilitem para esforços mais criativos posteriores. As imagens orientadas visualmente tornam-se um elemento ativo na sala de aula por meio da percepção, da análise, da imaginação, da expressão e da produção artística. Ainda de acordo com Barbosa:

A observação é um dos elementos fundamentais da investigação em ambas as áreas: artística e científica. Alunos que observam arte em galerias e museus estão engajados em uma forma de pesquisa artística que exerce um papel essencial na arte-educação.<sup>5</sup>

O setor-educativo acaba sendo de grande importância não só para estudantes, mas para o público de uma forma geral. Tal setor, com seus monitores, vêm justamente sanar, esclarecer e acompanhar este público leigo, mas disposto a obter conhecimento.

---

<sup>5</sup> BARBOSA, A. M. *Arte-Educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 2002, p.81.

# **CAPÍTULO I: Ações Educativas em Museus**

## **1.1 Propostas Metodológicas**

O mundo contemporâneo vive inundado de imagens por todos os lados, as quais se tornaram um meio poderoso e significativo de apresentar e vender novas idéias ao grande público, dentro desta sociedade dinâmica e rápida.

Aparentemente, a sensação que temos é que a cada momento a imagem existente é substituída por outra, dando fim ao passado. O próprio museu e suas obras se tornaram plenamente visuais, ignorando-se a materialidade do fazer artístico; o acesso à internet distanciou-nos do contato com o original.

Qual a real necessidade, hoje, do museu ou do ensino de arte, uma vez que as imagens estão cada vez mais presentes na modernidade? O computador, a televisão, o outdoor, a mídia, tudo tem imagem, contudo será que eu sei o que aquela imagem significa, quem fez aquela imagem, ou mesmo se ela é nova ou velha? Será que é necessário saber quem fez tal imagem? A meu ver, o conhecimento faz a diferença na leitura das imagens, mas onde está o conhecimento? Na escola somente... Hoje, as parcerias entre a escola e o museu favorecem, e muito, uma nova oportunidade de aprender de maneira diferenciada e por que não dizer, prazerosa. Para o ICOM (Conselho Internacional de Museus):

O Museu é uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, voltada à pesquisa dos testemunhos materiais do homem e de seu

entorno, que os adquire, conversa, comunica e, notadamente, expõe, visando estudos, educação e lazer.<sup>6</sup>

Estas atividades são uma questão de disposição e predisposição, é necessário criar condições favoráveis para que o público desperte para as inquietações que venham a surgir a partir do contato direto com as obras do museu. Percebi, no acompanhamento às visitas guiadas a diferentes grupos, que as reações diante das obras dependem das características sociais e culturais que cada um traz consigo. De acordo com Lanier:

Evidentemente, cada um em particular- criança ou adulto- terá seus próprios interesses estéticos, ponto a partir do qual ele poderá ser levado para um envolvimento mais amplo. Para uns, poderá ser a colcha de retalhos da vovó, para outros, pôsteres de artistas. Deve-se explorar esses interesses pessoais. Entretanto, as atividades educativas são normalmente planejadas para grupos e não para indivíduos e é importante identificar e prever aquelas artes que podem servir como o denominador comum mais abrangente.<sup>7</sup>

Sem parcerias e projetos de cunho educacional, a frequência em museus aconteceria majoritariamente com um público com nível de instrução mais elevado, pois os visitantes das classes mais populares ainda apresentam certa resistência em enxergar o museu como um lugar de cultura para todos.

Diante dessa relação entre instrução, público e museu voltamos a pensar na importância do setor educativo dentro das instituições e no bom preparo de seus monitores. Além do mais, quanto mais cedo se der o início das visitas e os contatos com obras no museu, maiores serão os resultados em longo prazo. Um setor educativo atuante e bem preparado saberá dar legibilidade a uma obra de arte até para os menos

---

<sup>6</sup> Apud LOURENÇO, M. C. F. op.Cit. p.4.

<sup>7</sup> LANIER, V. "The teaching of arts as social revolution", v.50, fev. 1969, p. 314-319.



preparados. Segundo Pierre Bourdieu, sociólogo e autor que discute em vários de seus livros a frequência do público em instituições culturais na Europa, buscando apontar como ela se dá de acordo com seu grau de instrução, as instituições podem promover ações que facilitem a fruição da arte:

a legibilidade de uma obra de arte para um indivíduo em particular depende da diferença entre o código, mais ou menos complexo e requintado, exigido pela obra e a competência individual, definida pelo grau de controle atingido por cada sujeito relativamente ao código social que, por sua vez, é mais ou menos complexo e requintado. Pelo fato de que as obras que constituem o capital artístico de determinada sociedade, em determinado momento do tempo, exigem códigos desigualmente complexos e requintados, portanto, suscetíveis de serem adquiridos, com maior ou menor facilidade e rapidez, por uma aprendizagem institucionalizada ou não, elas caracterizam-se por diferentes níveis de emissão.<sup>8</sup>

A transformação do observador depende de uma transformação de sua percepção, a qual poderá vir a modificar conceitos pré-existentes e enraizados dentro da sociedade.

Minhas observações diante do acompanhamento dentro de instituições museológicas deixaram claro que a ação direta da escola faz diferença na construção de conhecimento, não o conhecimento formal ministrado pela professora de educação artística, mas a iniciativa da escola em apresentar a seus alunos, outra perspectiva de aprendizagem diferente daquela já estabelecida pela sociedade.

Na verdade, o museu, como instituição histórico-socialmente condicionada, não pode ser considerado um produto pronto, acabado; ele é o resultado das ações dos sujeitos que o estão construindo e reconstruindo, a cada dia. São as

---

<sup>8</sup> BOURDIEU, P. *O amor pela arte*, São Paulo: Edusp, 2007, p.76.

nossas concepções de museologia e de museu que estarão atribuindo à instituição diferentes perfis, que deverão ser adaptados aos diversos contextos. Daí a necessidade de uma avaliação constante que deverá fornecer dados significativos para a definição da missão e dos objetivos dos museus, o que implica a necessidade de abertura, por parte de seu corpo técnico e das pessoas responsáveis por sua administração.

Ao setor educativo cabe compreender o objeto, a manifestação cultural, como um ponto de partida para questionamentos, para comparações, para estabelecer conexões entre o velho e o novo, entre arte e ciência, entre uma cultura e outra, fazendo a ponte entre os objetos e a cultura do aluno, potencializando o patrimônio cultural como vetor de produção de conhecimento.

Para tanto, é necessário repensar os procedimentos adotados nos programas desenvolvidos com as escolas, superando as questões burocráticas, as limitações de tempo, a ânsia de mostrar, com uma postura instrucionista, toda a coleção do museu. Mais do que tornar-se conhecido e divulgado, o museu necessita ser vivido, compreendido como um local onde a tradição pode ser conhecida, percebida, questionada e reinventada, estimulando e apoiando, inclusive, a criação de novas metodologias.

Alguns visitantes dizem ter despertado para arte depois de estarem com algum professor em excursão ao museu durante seus anos de estudo. O ingrediente básico artístico provém do próprio aluno, só que o professor ou o educador tem a importante tarefa de proporcionar uma atmosfera conducente às expressões de inventiva, de exploração e de realização. Em sua maioria, os professores também sentem-se despreparados para a visita no museu e necessitam do setor educativo como apoio a sua proposta de ensino. O professor, muitas vezes busca no setor educativo fundamentos para o incremento da capacidade dos alunos em experienciar arte.

O ativar do conhecimento e o entusiasmo pela arte, depende muito mais do setor educativo, do que do próprio professor, uma vez que o museu é um dos melhores lugares para selecionar os conteúdos de arte que levam ao conhecimento e ao entendimento.

Ao setor educativo cabe informar ao adulto sobre o fenômeno artístico através da fundamentação teórica, já junto às crianças e adolescentes é possível desenvolver um trabalho de formação que lhes permita manipular várias formas de expressão vivenciando as técnicas e a pesquisa teórica, remetendo as informações ao seu contexto vivencial para que mais tarde possam estabelecer um paralelo entre arte e sociedade.

A utilização do museu como “lugar” de ensino-aprendizagem não vem de hoje nem aconteceu em princípio no Brasil. Os primeiros museus a apresentarem esta proposta foram o Victoria and Albert Museum e o Royal College of Art, ambos da Inglaterra. São estes os idealizadores do museu como lugar do fazer artístico, combinando o estudo da coleção de obras abrigadas no museu e o fazer artístico em ateliê. Estes são tidos ainda hoje como referência em todo o mundo. Esta configuração de museu com setor educativo atuante foi planejada e erigida pelos alunos de arte de Henry Cole, que foi o primeiro diretor do Victoria Albert Museum. Cole foi um arte-educador que refletiu sobre o modelo de educação em museus e observando que:

O museu tem como intenção voltar-se o máximo possível à preservação dos objetos, os quais não serão apenas tomados em seu aspecto físico e sim tratados enquanto objetos de estudo e ensinamentos. Da minha parte, arrisco a pensar que quanto menos os museus e as galerias se submeterem aos propósitos da educação, mais perder-se-ão como instituições sonolentas e inúteis.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Apud. BARBOSA, A. M. Arte-Educação: leitura no subsolo, São Paulo: Cortez, 2002, p.115-117.

Para Henry Cole, o museu era uma instituição de educação ativa. Esse conceito foi levado aos Estados Unidos por seu irmão Charles, o qual participou na organização do Metropolitan Museum of Art, fundado em 1870, oferecendo palestras para adultos como atrativo às visitas do acervo e de suas exposições. Isto ocorreu dois anos após a fundação do Metropolitan, o que demonstra a influência das idéias de Cole sobre a função educativa dos museus.

Durante o período de 1900 a 1930, três diferentes filosofias de operacionalização do ensino de arte foram debatidas na prática educacional dos museus de arte, conforme assinala Luca:

A primeira foi a crença de que as considerações estéticas deveriam dominar; a segunda, de que o museu é fundamentalmente uma instituição educativa, derivando suas características a partir das necessidades e desejos da comunidade que a serve; e a terceira era uma combinação das outras duas, tentando o equilíbrio entre a função acadêmica e educativa.<sup>10</sup>

Em 1942, Thomas Munro, atuando no Cleveland Museum of Art, definiu o papel do arte-educador de museu como um catalisador e mediador de arte. Munro desenvolveu uma teoria específica de apreciação de arte, presente desde os primeiros trabalhos realizados junto a John Dewey na Fundação Barnes, na Filadélfia.

Thomas Munro acreditava que bons professores de arte deveriam levar seus alunos para o museu para apreciarem obras de arte, ensinando-os, a partir dessas, um novo vocabulário de signos e símbolos.

O programa no Cleveland Museum, voltado quase que totalmente para alunos de arte, enfatizava a percepção individual dos detalhes, das qualidades, da

---

<sup>10</sup> Idem

organização dos elementos artísticos e de realização na obra de arte. A utilização das obras de arte das coleções de museus dava-se através de um processo pelo qual o olhar para a obra, o anotar mentalmente seus detalhes e a realização de esboços eram fundamentais para utilização posterior em ateliê. Para Munro: “original ou novo significava novo para a história da arte ou para a história da civilização ocidental, mas não novo para a criatividade do aluno ou para os padrões de desenvolvimento educacional”.<sup>11</sup>

Segundo Ana Mae Barbosa, tanto o trabalho de Henri Cole como o de Thomas Munro constituem um processo que não reduz a apreciação da arte a uma visita expositiva, mas que busca exercitar o acolhimento das obras como parte essencial da construção do conhecimento a partir de experiências ativas no museu.

A pesquisa de Munro ficou conhecida como morfologia estética, e dizia respeito aos estágios básicos do processo individual de aprendizagem a partir das obras de arte. A proposta estética era analítica por natureza e baseada na percepção sensorial, na associação e no estudo contexto da obra para gerar formulações críticas.

Esta nova concepção marcou a primeira metade do século XX, trazendo profundas consequências na política dos museus, provocando uma revisão e redirecionamento institucional. Entre os fatos que influenciaram esta mudança estão o desenvolvimento da economia norte-americana, que despontou como uma grande potência.

Outro pioneiro na apreciação e leitura das obras de arte foi Robert William Ott, professor do Departamento de Arte-Educação da Penn State University na Pensilvânia, que esteve no Brasil em 1988 para ministrar um curso. Para Ott:

---

<sup>11</sup> MUNRO, T. *Art Education: its philosophy and psychology*, Nova York: Liberal Arts Press, 1956, p.21-28.

A arte, ensinada no contexto das coleções dos museus, reflete os valores estéticos intrínsecos da obra de arte e as preferências cognitivas dos alunos que estão nesse processo de aprendizagem, mas arte nos museus também reflete as condições culturais da sociedade. A arte proporciona um registro da civilização por meio da abordagem das idéias artísticas essenciais e das expressões que serviram para celebrar e continuar a refletir a alegria de viver. Aprender a entender as idéias e as aspirações de uma civilização e o reconhecimento das idéias artísticas como das maiores contribuições para a sociedade requer uma ativa, e não passiva, atuação em relação à arte.<sup>12</sup>

Ott trabalhava com uma clientela heterogênea, dos mais variados níveis, em constante mudança e praticamente sem conhecimento sobre arte e sem vivência artística e ou museológica. Em decorrência de estudos de autores como John Dewey, Thomas Munro e Edmund Feldman e a partir de experimentos realizados com os alunos da Penn State, com os alunos de universidades de diversas localidades e com alunos do ensino fundamental e médio Robert Ott sistematizou o *Image Watching*.

O Sistema *Image Watching* constitui-se num sistema dinâmico, integrado e articulado em seis momentos: 1- *Aquecimento/Sensibilização*, quando o indivíduo deve predispor-se à apreciação, preparando seu potencial de percepção e de fruição, em uma atmosfera favorável à criação. 2- *Descrivendo* é o momento em que a percepção é priorizada e a enumeração do que está sendo visto é efetuada. 3- *Analisando* enfoca e desenvolve os aspectos conceituais da leitura da obra de arte, utilizando para sua análise conceitos da Crítica e da Estética. 4- *Interpretando* é o momento das respostas pessoais à obra de arte, objeto da apreciação, quando as pessoas expressam suas sensações, emoções e idéias a partir do contato com a

---

<sup>12</sup> Apud. BARBOSA, A. M. *Arte-educação: leitura no sub-solo*, São Paulo: Cortez, p.114.

materialidade da obra, seu vocabulário, gramática e sintaxe. 5- *Fundamentando* acrescenta uma extensão que não era encontrada na época em outros sistemas de crítica. É o momento de trazer o conhecimento adicional disponível no campo da História da Arte, a respeito da obra e do artista que estão sendo objeto de conhecimento. A intenção é a de ampliação do conhecimento e não de convencimento do aluno a respeito do valor da obra de arte. 6- *Revelando* é entendido como o momento de culminância do processo de ensino da arte através da crítica de arte. Neste momento, o aluno tem a oportunidade de revelar, através do fazer artístico, o processo de construção do conhecimento por ele vivenciado, o que se chamou de ateliê no Brasil.

Para Parsons, *Image Watching* é uma proposta metodológica que está na intersecção entre o ensino da arte, de preocupações mais formalistas, e o ensino da arte com preocupações mais interpretativas.

Em seu texto “Mudando Direções na Arte-Educação Contemporânea”, Michael Parsons coloca com muita propriedade e fundamentação que uma abordagem de leitura de obra que se atém ou inicia pelas etapas da análise formal, tem pouco a oferecer para o processo de leitura das obras de arte contemporâneas. Não por que sejam obrigatoriamente objetos complexos em termos visuais, mas por serem obras de arte complexas. Ainda segundo Parsons: “para percebermos a complexidade devemos primeiro interpretar, partindo da contextualização.”<sup>13</sup>

Podemos relacionar o *Image Watching* a algumas propostas contemporâneas no ensino de arte no Brasil, inclusive na abordagem triangular difundida por Barbosa e discutida em diversos de seus livros como *Arte-Educação no*

---

<sup>13</sup> PARSONS, M. *Compreender a arte*, Lisboa: Editorial Presença, 1992, p.48-52

*Brasil: das origens ao modernismo*, 1985; *Teoria e prática da Educação Artística*, 1985; *A imagem no ensino de arte: anos 80 e novos tempos*, 1991. Segundo Ana Mae:

A contextualização pode ser a mediação entre percepção, história, política, identidade, experiência e tecnologia, que transformará a tecnologia de mero princípio operativo em um modo de participação, tornando visíveis os mundos participatórios do consumo imediato. Além disso, é óbvia a comprovação de que a contextualização é operacionalmente conatural à linguagem hipertextual.<sup>14</sup>

A leitura de imagens não deve se ater a modelos prontos; ao contrário, é necessário entendermos o princípio da metodologia a ser utilizada, assim como sua fundamentação. Para que isso ocorra é necessário um diálogo entre o setor educativo e o público, numa construção significativa de conhecimento através da arte e pela arte.

## **1.2 O Museu Moderno**

Em 1913, a mostra *Armory Show* coloca os Estados Unidos e a cidade de Nova Iorque em conexão direta com as produções de vanguarda européias da época. Este evento abre espaço para o surgimento, em 1929, de uma das mais importantes instituições norte-americana, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), o qual se aproveitará de situação política e econômica desfavorável na Europa para apoiar a criação de uma leva de museus da mesma especificidade por todo o mundo nas décadas seguintes à sua fundação. Além dos vários novos museus que brotaram nos Estados Unidos e Europa, houve uma melhora nas condições estruturais e profissionais das instituições antigas.

---

<sup>14</sup> BARBOSA, A. M. *Arte-Educação: leitura no subsolo*, São Paulo: Cortez, 2002, p.9-21.



O MoMA desempenhou um papel importante para a consolidação da arte moderna no território norte-americano. Por detrás desse sucesso estava o crítico e historiador de arte, Alfred Barr Jr, primeiro diretor da instituição a assumir o cargo em 1929. Barr trabalhou o acervo de forma evolutiva e linear.

Alfred Barr teve um papel importante para a museografia ao inovar o conceito de exibição da arte moderna; ele defendia a necessidade de novas formas de apresentação para a arte. Barr organizou montagens por movimentos artísticos e juntou pintura, escultura, design, gravura e desenho no mesmo espaço. As pinturas foram colocadas no nível do olhar e em paredes brancas ou no máximo sobre a cor cinza claro, cores consideradas neutras.

Os fundadores do MoMA consideravam necessária uma mudança na política conservadora dos museus tradicionais já existentes e defendiam a importância de um estabelecimento que abrigasse exclusivamente a arte moderna. Entre eles estavam Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan e John D. Rockefeller Jr., membros de importantes famílias da elite industrial e colecionadores de arte moderna. A proposta apresentada por eles para a fundação do MoMA serviu como modelo para o resto do mundo, principalmente para a América Latina, incluindo-se nessa lista o Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Com a conjuntura da Guerra Fria nas décadas de 1940 e 1950, a América do Norte necessitou estreitar as relações comerciais, ideológicas e políticas com a América Latina. Esta relação tem um nome em destaque: Nelson Rockefeller, que desde cedo investiu em petróleo na região da Venezuela, desenvolvendo, por consequência, grande interesse na América Latina. Rockefeller ocupou cargos de importância dentro da política americana e foi presidente do MoMA por muito tempo.

Exerceu o cargo diretor do Office of Inter-American Affairs, conhecido como Birô, no Brasil. Este era o órgão americano para fazer a inter-relação cultural entre os Estados Unidos e a América Latina, e isso propiciou a Rockefeller intervir diretamente nesta relação.

Rockefeller atuou fortemente na formação de vários museus de arte moderna da América Latina e inclusive no Brasil, mais especificamente no MAM/SP e MAM/RJ. Foi ele quem deu início à formação dos acervos de ambas as instituições, a partir da doação, em 1946, de um conjunto de obras do MoMA. Estas obras ficaram depositadas na Biblioteca Municipal de São Paulo, dirigida naquele momento por Sergio Milliet.

Dentro deste pensamento que se origina a partir do MoMA, a capital paulista tenta trazer para seus museus um atendimento de qualidade ao público e busca conquistá-lo através de cursos, ateliês e palestras que são desenvolvidas pelo recém-criado setor educativo do museu, apresentando, como no MoMA, cursos e palestras sobre Arquitetura e Design, Filme e Vídeo, Fotografia, Pintura e Escultura, Desenhos e Livros.

Apesar de inícios tão promissores, o setor educativo que se estrutura com maior eficiência, em São Paulo, não é o do MAM/SP e sim o da Pinacoteca do Estado de São Paulo, o qual, apoiado na linha da “livre-expressão”, desenvolve-se a partir de 1976 na gestão de Aracy Amaral. Trabalhava-se na linha de apreciação estética, a partir de exercícios de observação de pinturas, esculturas e desenhos do acervo. No ano seguinte, foram implantados os Laboratórios de Desenho para jovens e crianças, sob a orientação de diversos artistas e arte-educadores.<sup>15</sup> Estes setores (Visitas Guiadas

---

<sup>15</sup> AMARAL, A. *História da arte educação em São Paulo*, São Paulo: Perspectiva, 1986, p.69.

e Laboratório de Desenho), coordenados por Paulo Portella Filho, não eram interligados. Já em 1977 o setor de visitas guiadas passou a ser chamado de Monitoria. Muitos educadores trabalharam neste setor ao longo de uma década. Apesar de consistente e de ter servido como modelo para formação de outros setores semelhantes em outros museus, este se extinguiu em 1988, com o fechamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo para restauro e reestruturação do prédio.

O principal objetivo do Setor Educativo da Pinacoteca do Estado de São Paulo era despertar nos estudantes o gosto e a percepção da linguagem plástica, o senso crítico, a capacidade de observação, o incentivo às dinâmicas de trabalho em grupo e fornecer os primeiros conhecimentos das artes plásticas

O professor, junto com os educadores da Pinacoteca, poderia dar direcionamento à sua visita, já que a Pinacoteca possuía mais de dez salas de exposição, além de três galerias que incluíam obras dos artistas da Escola Nacional de Belas Artes, modernistas, abstracionistas, concretistas e neo-concretistas, além de representantes da década de 1960.

Essa nova dinâmica de trabalho consolida-se não só na Pinacoteca como no Museu de Arte de São Paulo e no Museu Lasar Segall. No artigo intitulado “Nossos museus tentam conquistar o público (com cursos, dança, música, cinema), os diretores das três instituições falam das dificuldades e novidades dentro dos museus paulistas”<sup>16</sup>, Aracy Amaral, Pietro Maria Bardi, Maurício Segall questionam a baixa frequência do público, ressaltando que isso se deve a fatores como: a política cultural

---

<sup>16</sup> O Jornal *Shopping News* –SP de 15/07/1979 publica uma matéria questionando a falta de público em museus entrevistando Aracy Amaral da Pinacoteca, Pietro Maria Bardi do MASP e Maurício Segall do Lasar Segall. As três instituições procuraram conquistar seu público criando parcerias com a Secretaria do Estado da Educação na tentativa de criar um público constante.

deficitária, além da falta de hábito de visitar museu pela própria formação das pessoas. O artigo destaca que: "A Pinacoteca do Estado e o Museu de Arte de São Paulo assinaram um convênio com a Secretária Estadual da Educação, onde se estipula que toda escola de 1º e 2º graus deve realizar uma vez ao ano, uma visita às duas instituições".

Este convênio assinado trouxe alunos das escolas públicas para dentro do museu e, com isso, o número de visitantes apresentou uma melhora considerável. A presença do público era mais constante no MASP uma vez que Assis Chateaubriand, diretor do MASP, era dono do Jornal *O Diário de São Paulo*, o qual publicava matérias valorizando seu museu. Além do que, naquele momento, a Avenida Paulista era um grande centro de negócios na capital paulista. No artigo, Pietro Maria Bardi ressalta que: "a elevação do nível cultural da população é um processo prolongado (a cultura anda como uma tartaruga, devagarzinho) e que, por esse motivo, é preciso conquistar novos visitantes com paciência". Mas assinala, de forma otimista.

No último domingo, por exemplo, o MASP foi visitado por cerca de três mil pessoas, das quais apenas 550 estiveram na Pinacoteca. Por isso insisto: é preciso criar alternativas, até truques para chamar as pessoas ao museu e, trazê-las, depois de algum tempo, ao acervo. A melhor solução, portanto, é transformar o museu de um organismo estático em um dinâmico.<sup>17</sup>

Já Aracy Amaral, diretora da Pinacoteca do Estado, tentava captar seu público apoiada na Secretaria de Educação. Acreditava na necessidade dos frequentadores destas instituições culturais entenderem a arte e poderem explorar

---

<sup>17</sup> Idem.

este potencial ainda desconhecido por grande parte da população. De acordo com o artigo:

No mês passado, a Pinacoteca iniciou uma experiência piloto na programação das visitas dos estudantes. Ela prevê três visitas, em três meses, de uma mesma classe de uma escola do centro. Na primeira vez, em junho, os alunos receberam informações generalizadas sobre o prédio e as obras expostas. Nas outras duas visitas, programadas para o segundo semestre, as informações serão cada vez mais específicas e relacionadas a um assunto que esteja sendo abordado no momento na escola. A partir dos resultados desta experiência, a Pinacoteca definirá a viabilidade de se adaptar ao currículo escolar.

Para os três diretores entrevistados, o grande problema da falta de público era a baixa cultura da população e a falta de acesso à arte. Tanto Aracy Amaral como Maurício Segall defendiam a idéia de centros culturais nos bairros, criando-se assim o hábito de ir a museus.

Somos favoráveis à descentralização, através da criação de centros culturais nos bairros, já que as pessoas tendem a girar em torno do local de residência ou de trabalho. E desde que estabelecemos esta política, o Museu Lasar Segall vem recebendo, aos poucos, um maior número de visitantes da própria região, declara Mauricio Segall.

Maurício Segall assegura que “estas iniciativas estão ao alcance de todos, sendo a maioria gratuita e em horários acessíveis. Nossa meta é transformar o contemplador passivo em um apreciador ativo, através de uma maior participação em todos os serviços oferecidos pelo museu.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Ibidem.

O artigo demonstra claramente o empenho, e por que não dizer uma disputa, na busca pelo público. Cada instituição usaria de seus recursos com a intenção de aumentar os frequentadores, seja com cursos, ou mesmo parcerias, já que o museu sobrevivia do número de visitantes que recebe. Apesar de os acervos serem considerados pelo jornalista como pobres e estáticos, para a São Paulo da época ter estas instituições era demasiadamente importante para a construção cultural dessa sociedade em formação.

Cabe ressaltar que as propostas aqui listadas como solução para captação do público, tanto como as ações educativas oferecidas em museus, apareceram muito antes disto, mais especificamente a partir do século XVIII, quando os museus passaram a ser pensados como instituição pública, instrumento de conhecimento e afirmação de identidade cultural e política. Todavia, elas tomaram novo fôlego na década de 1960/70, também na Europa, quando algumas ações buscam transformar a antiga imagem do museu mausoléu em “museu dinâmico”. Se este foi um momento de reestruturação das políticas culturais dominantes, não há dúvida de que esta também foi uma década marcada mundialmente pelos movimentos de massas contestatórios que tiveram profundas influências e introduziram mudanças significativas nos planos da educação e cultura mundiais, atingindo também os museus.

A visão museu como mausoléu, de acordo com Benoist, contrapõe-se a idéia de um museu que permita a visão crítica da realidade, em que diversas formas artísticas se articulem com práticas sociais e culturais; uma instituição que explique informe e eduque: “Há que... explicar, informar, mostrar obras falsas frente a obras autênticas... despertar a arte de sua grande morte embalsamada: ressurreição dos pequenos mestres... fragmentação do teatro da obra, leitura das intertextualidades

iconográficas na articulação das diferentes artes entre si e com o resto das práticas sociais e culturais...<sup>19</sup> Enfim, que o museu se torne um articulador vivo e dinâmico da arte e da sociedade em que está inserido.

É em meio a este panorama de contestação que surge uma crescente onda de “descentralização” da cultura para dar às camadas desfavorecidas acesso aos meios de produção cultural, com o patrocínio e apoio do Estado. A França se torna pioneira neste processo através da implantação das “Maisons des Arts et de la Culture”. A Inglaterra também adota política semelhante através dos “Arts Centres”. Na América Latina, o exemplo do México é marcante na criação das “Casas de Cultura”, que são mantidas com recursos previstos em lei pelo Estado ou Município. Dentre os seus objetivos está o de resgatar e difundir elementos da cultura nacional e universal; defender o patrimônio artístico nacional e as expressões do pluralismo cultural mexicano e divulgá-los para todo o povo através de meios de comunicação de massa.

Um exemplo de dinamização dos museus é o Centro Nacional de Artes e Cultura George Pompidou, chamado pelos franceses de “Beaubourg”, aberto ao público em fevereiro de 1977. Localizado no centro velho de Paris, apresentando um projeto arquitetônico arrojado, sua idéia principal era de proporcionar ao público uma participação mais ampla no processo de produção cultural e intelectual. Esse novo complexo cultural quebrou o conceito tradicional da museologia até então praticado, propondo uma instituição multidisciplinar em que todas as manifestações artísticas estariam presentes para, justamente, representarem o desenvolvimento global da humanidade.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> BENOIST, J. “Rechazo a los objetos o rechazo al museo?”. In: SCHMILSHUCK, G. *Museos: comunicación y educación*. Antologia comentada, México: Cenidiap, 1987, p.480.

<sup>20</sup> FERNANDEZ, L. A. *Museologia y museografía*, Barcelona: Ediciones Del Sebal, 1990, p.53.

Dentro desta nova concepção de museu também se buscou no Brasil uma dinamização nas instituições, novamente na busca por um público frequente e atuante. Como vimos a Pinacoteca, na gestão de Aracy Amaral, buscou seu público desde cedo na escola, estruturando seu setor educativo com visitas guiadas. A experiência da Pinacoteca acabou canalizando sua atenção para o público estudantil, o qual configurará em longo prazo num novo núcleo da sociedade.

O MAM/SP, fundado sob forte influência MoMA, também traz, desde seu início, o oferecimento de cursos e palestras, mesmo antes de sua abertura oficial em 1947.

Na década de 1980, mais três setores educativos foram implantados em outros museus de São Paulo. Em 1985, foram criados o Serviço Educativo do Museu Lasar Segall e o Setor de Arte-Educação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), implantado na gestão da mesma Aracy Amaral (1987), sob a coordenação inicial de Martin Grossmann. Criado com a intenção de proporcionar uma maior interação entre a comunidade e o museu, este último projeto estruturou-se em uma concepção de monitoria dinâmica e participativa, que se dividia em dois momentos interdependentes: a) a visita em si pelo espaço expositivo; e b) atividade prático-plástica no atelier. A partir de 1988, na gestão de Ana Mae Barbosa, este setor passou contar com sete arte-educadores. A metodologia de ensino da arte usada no Museu de Arte Contemporânea nessa gestão integrava a História da Arte, o fazer artístico, e a leitura da Obra de Arte. Essa metodologia é conhecida popularmente como Triangular, e é muito próxima da utilizada por Robert Ott e seu Image Watching.<sup>21</sup> “Nela postula-se que construção do conhecimento em

---

<sup>21</sup> Esta proposta metodológica está presente no livro de BARBOSA, A. M. *Arte-Educação no Brasil: das origens ao modernismo*, São Paulo: Perspectiva, 1985.



Arte acontece quando há a interseção da experimentação com a codificação e com a informação.”<sup>22</sup>

Esta postura de ensino de arte foi uma versão brasileira, com forte posição crítica e preocupada com as relações estabelecidas entre o público e as obras, com interseção junto a outras tendências pós-modernas no ensino de arte, dos estudos norte-americanos e britânicos.

A Proposta Triangular interage dinamicamente entre as partes e o todo e vice-versa, ou seja do ensino de arte e outros conhecimentos, inter-relacionando três ações básicas: ler, fazer e contextualizar e em decorrência inter-relacionar outras ações que são a de decodificar/codificar, experimentar, informar e refletir. Com muitos trabalhos e debates iniciados a partir dos contextos teóricos e práticos lançados por esta proposta, os PCN's (Parâmetros Curriculares Nacionais) adotaram esta metodologia como a mais apropriada na educação formal.

Também em 1985 foi criado o Setor Educativo da Bienal, que contou com quatro professores sob a coordenação de Ana Cristina Pereira de Almeida. O principal objetivo deste setor era introduzir questões relativas à arte contemporânea no treinamento de professores de arte, além de desenvolver e testar metodologias para dar alguma consistência à arte nas escolas e na produção cultural como um todo. A aproximação à arte partia do ponto de vista histórico, levando-se em conta mudanças de conceito, formas e proposições artísticas e considerando o ato artístico como uma afirmação única. A metodologia adotada pelo setor educativo enfocava dois aspectos: o valor da mudança e o estímulo à variedade na descoberta e invenção artística.

---

<sup>22</sup> RIZZI, M.C. *Caminhos Metodológicos*, In: BARBOSA, A. M. (Org), *Inquietações e mudanças no ensino de arte*, São Paulo: Cortez, 2003, p.66.

Nos anos 1990, Abigail Housen, coordenadora da seção educativa do MoMA, realizou uma pesquisa com seus frequentadores sobre o desenvolvimento da compreensão estética com o objetivo de demonstrar como as pessoas aprendem a ver.<sup>23</sup> A partir desta pesquisa ela criou um novo modelo de desenvolvimento, com cinco estágios de compreensão estética para os visitantes: narrativo; construtivo; classificatório; interpretativo e criativo-reconstrutivo.

No nível narrativo, o visitante cria uma história, usando observações concretas, seus sentidos e associações pessoais. As suas avaliações sobre a obra são baseadas em seus gostos e em suas experiências prévias.

No nível construtivo, os visitantes criam uma estrutura para observar as obras de arte, usando as suas próprias percepções, seu conhecimento do mundo natural, seus valores morais e sociais e visões convencionais do mundo. Nesse estágio, o visitante procura entender como a obra foi feita em termos formais. Por exemplo, como as linhas, traços, volumes, cores, contrastes foram construídos

No nível classificatório, os visitantes descrevem a obra usando uma terminologia analítica e crítica similar à dos historiadores. Eles classificam a obra de acordo com o lugar, a escola, o estilo, o tempo e a proveniência. Uma vez analisada por categorias, o indivíduo racionaliza o significado e a mensagem da obra.

No nível interpretativo, os visitantes buscam criar algum tipo de relação pessoal com a obra de arte. Exploram a imagem, permitindo que interpretações apareçam; notam sutilezas da linha, forma e cor. A cada novo encontro, uma mesma obra de arte chama para novas comparações, percepções, e experiências. Aceitam a

---

<sup>23</sup> Documento encontrado na Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

idéia de que o valor e a identidade estão sujeitos a reinterpretações e que uma interpretação é passível de mudança.

No nível criativo-reconstrutivo, os visitantes, depois de terem estabelecido uma longa história de observação e reflexão sobre as obras de arte, estão prontos para entendê-la como algo familiar. Conhecer a obra- a sua história, as questões que refletem, as suas viagens e a suas complexidades permitem a esses indivíduos combinar uma contemplação mais pessoal com uma mais ampla.

A partir deste modelo alguns museus criaram metodologias que buscam a leitura do objeto artístico, procurando despertar e desenvolver em seus visitantes a capacidade de compreender, observar, analisar, interpretar, contextualizar e ressignificar.

Esta prática acabou sendo um parâmetro de trabalho para os museus brasileiros que já haviam iniciado seus trabalhos a partir de Robert Ott e, posteriormente, modernizaram seus métodos dentro desta concepção.

Novamente o MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea) foi o que mais se utilizou deste trabalho, ao reestruturar, em 1987, sua equipe de arte educadores sob a coordenação de Ana Mae Barbosa. A equipe obteve embasamento teórico a partir de cursos organizados com os professores John Swift (Birmingham, Inglaterra), Annie Smith (Universidade de Toronto, Canadá) e com o próprio Robert Ott, aprofundando assim sua metodologia de trabalho, baseada nas inter-relações da história da arte, crítica de arte e fazer artístico.

Ao setor educativo caberia interpretar uma exposição e este era um processo tão complexo e dialético quanto interpretar um quadro ou uma escultura. Ao educador caberia ajudar o público a encontrar seu caminho interpretativo e não impor

a intenção do curador. As atividades dentro do museu deveriam ocorrer integradas à proposta do curador e à ação dos arte-educadores, que deveriam ser vistas como complementares. De acordo com Barbosa:

Um dos problemas mais discutidos no curso, durante minhas aulas, foi a relação entre arte-educadores e curadores. Sabemos que estes profissionais têm o mesmo objetivo: alcançar a melhor organização estética para as exposições, tornando-as, o máximo possível, acessíveis ao público. Portanto, qualidade estética e acessibilidade são os princípios que direcionam o trabalho do curador e do arte-educador no museu. Entretanto, na maioria dos museus, o arte-educador é um apêndice e é até dirigido, orientado pelo curador, que diz o que deve ser feito ou como deve ser lida a exposição pelo público, e compete ao arte-educador apenas orientar para aquela leitura ou executar a animação proposta.<sup>24</sup>

## **CAPÍTULO II: Histórico da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu de Arte Moderna de São Paulo**

### **2.1. A Pinacoteca do Estado de São Paulo**

---

<sup>24</sup> BARBOSA, A. M. “Entrevista”. *Revista E*, SESCSP, São Paulo, v. 6, n. 34, março, 2000. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/SESC/revistas/revistas>>.

No final do século, o então distante bairro da Luz – onde se instalavam alguns palacetes de famílias ilustres como os Monteiro de Barros, os Paes de Barros e os Gavião Peixoto, além da estação da São Paulo Railways, construída em 1869 – já evidenciava os sinais de expansão da cidade para a área, com diversos estabelecimentos de ensino que ali viriam concentrar-se, como a Escola de Higiene e Saúde Pública, a Escola de Farmácia e Odontologia, escola Politécnica, além do Grupo Escolar “Prudente de Moraes”, construído em 1895, vindo a juntar-se ao tradicional Seminário Episcopal, de longa data ali fixado. Projetadas pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo, essas duas últimas edificações, assim como o Quartel da Força Pública, se somariam aos edifícios de escala monumental que marcavam a área. Erguidas nas proximidades ao Jardim da Luz, essas edificações se integravam ao novo espaço urbano que se configurava e que logo seria marcado pela abertura da Avenida Tiradentes, larga e arborizada como os boulevards parisienses, trazendo para cidade os signos da modernidade. O próprio Parque da Luz, reformado nos primeiros anos do século, inscreveria na área sua larga mancha verde como um ponto turístico da cidade.

Ligado ao centro de São Paulo por uma linha de bonde que passariam a ser movida a eletricidade, o bairro oferecia assim aos paulistanos também um importante núcleo de lazer, que atraía as elites bem como famílias operárias, nos finais de semana, para desfrutar dos passeios e de festas organizadas no parque, quando no coreto do jardim a Banda de Música da Força Pública apresentava obras de Carlos Gomes ou composições de Beethoven, Schubert e Verdi. E foi no mesmo espírito modernizador, próprio da virada do século, que em 1897 teve início a construção, também a cargo de Ramos de Azevedo, do edifício que deveria se tornar sede do Liceu de Artes e Ofícios e que mais tarde abrigaria a Pinacoteca do Estado.

Na origem do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, encontra-se a Sociedade Propagadora da Instrução Popular, ação privada fundada em 1873 com apoio da maçonaria, com o objetivo de elevar o nível intelectual e moral das classes laboriosas através do ensino e do trabalho.

Segundo Lourenço:

Procurava-se assim garantir a formação de bons cidadãos que, sabendo trabalhar e podendo viver do trabalho, não se deixavam corromper por empregos ou favores oferecidos a troco de sacrifícios do caráter, pois o proletário que sabe trabalhar foge dos vícios, que roubam tempo e saúde, seus únicos, mas produtivos capitais.<sup>25</sup>

Num período em que havia poucas escolas primárias, e raras eram as instituições de ensino, secundária e de nível superior, o Liceu se propunha, a princípio, a oferecer aulas gratuitas de caligrafia, aritmética, sistema métrico e gramática para a população de baixa renda, além de fornecer-lhe material didático, assistência médica e uma biblioteca pública. Reconhecida a importância da iniciativa para a época, vários setores apoiaram a instituição através de doações, inclusive o Governo Provincial, graças ao então Presidente da Província, Dr. João Teodoro.

Em 1895, quando o Liceu passou a estar sob a direção geral do engenheiro-arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo, a instituição ampliou suas classes de “primeiras letras”, que constavam aulas de língua portuguesa e aritmética, com a introdução de noções de álgebra, geometria e contabilidade, além de abrir, ao lado delas, cursos de comércio e agricultura. Ampliou o curso secundário com a introdução de novas disciplinas, criou um curso de artes e ofícios, que incluía

---

<sup>25</sup> LOURENÇO, M. F. *Museus acolhem o moderno*, São Paulo: Edusp, 2000, p.93.

classes de desenho com aplicação às artes e à indústria, classes de modelagem em barro e gesso, classes de pintura, além de classes de “instrução profissional”, de que constavam corte e assambladura de madeiras para aplicação na carpintaria, marcenaria e ebanistaria, talhe de ornamentação em relevo sobre madeiras, solda e curvamento de ferro para aplicação em calderaria, ferro forjado e serralheria. O que se pretendia no Liceu, conforme o projeto de Ramos de Azevedo, era criar as bases para a “futura Escola de Belas Artes de São Paulo”. Com estas novas reformas curriculares, o Liceu criaria condições para aprimorar e ampliar a produção de artigos de arte decorativa e industrial, visando atender o mercado de construções então em franca expansão na cidade e passaria, com o tempo, a executar trabalhos sob encomenda, especialmente em marcenaria e serralheria, que lhe valeram de reconhecimento e prestígio, dados a qualidade de sua produção. Entretanto, com o fortalecimento das classes de Belas Artes, Desenho, Pintura, Escultura, pretendia-se, sobretudo, transformar o Liceu num centro voltado para as artes plásticas, de modo a permitir a organização de salões e exposições temporárias, sediar a Galeria do Estado e também ateliês de artistas, alguns deles professores da instituição.

Nas aulas, os alunos produziam trabalhos que eram expostos na sede do Liceu, e que garantiriam o prestígio da instituição com a obtenção de prêmios em exposições como a de Saint-Louis e a Exposição Geral de Belas Artes do Rio de Janeiro, graças à formação que lhes era dada por professores como Domiciano Rossi, desde 1896 professor de desenho geométrico, ornato e inspetor do curso de artes; Pedro Alexandrino Borges, professor de desenho de figura e paisagem; Umberto Vigiani, Felisberto Ranzini; Túlio Mugnaini; Otelo e Adolpho Borioni, professores de desenho; Oscar Pereira da Silva, professor de pintura; Amadeu Zani, professor de escultura; João E. Ribeiro da Silva e Augusto Toledo, professores de desenho linear.

Apesar da importância reconhecida da escola pela formação de mão-de-obra, o Liceu não possuía uma sede própria, tendo se instalado em vários locais desde a sua fundação. Permaneceu até 1893 na Rua da Boa Morte, seria transferido depois para a Rua Santa Tereza e mais tarde funcionaria num edifício da Rua Onze de Agosto, posteriormente ocupado pelo Diário Oficial e pela Repartição de Estatística do Estado.

Contudo, em 1895, a diretoria do Liceu começou a negociar com o governo provincial a doação de um terreno localizado ao lado do Jardim da Luz, em frente ao Seminário Episcopal, e a concessão de subsídios para a construção de seu edifício sede. Tendo sido o terreno concedido em 1896, o prédio do Liceu de Artes e Ofícios começou a ser construído em 1897, contando com recursos provenientes de seus sócios e dos lucros resultantes da venda de seus trabalhos, bem como a concessão de 500:000\$000 do Governo Estadual.

O prédio foi parcialmente construído em 1900, sendo então nele instalados os cursos de instrução primária e artística do Liceu. Percebeu-se que, por questões técnicas e sanitárias, as oficinas industriais não poderiam ser instaladas no chão, como fora anteriormente projetado, ficando no edifício somente as oficinas de fundição, escultura e marcenaria. Sendo assim, a diretoria passou a pleitear junto ao governo de São Paulo a concessão do terreno situado à Rua João Teodoro para a instalação das oficinas industriais, sugerindo ao Governo do Estado que ali se instalasse – como de fato se instalou, em 1901 – o Ginásio do Estado, em troca do terreno e verbas para a construção.

O Liceu oferecia cursos qualificados em suas oficinas, especialmente o de marcenaria, que contava com aparelhos considerados modernos e que passariam a ser movidos por eletricidade a partir de 1906.



A Pinacoteca do Estado foi o primeiro museu de artes plásticas da cidade. Inicialmente concebido para ser uma galeria de pintura, o museu teve como fundadores em 1905 Freitas Valle, poeta e mecenas das artes em São Paulo, Francisco de Paula Ramos de Azevedo, então diretor do Liceu, Sampaio Vianna, vereador e em um de seus mandatos vice-governador do Estado, e Adolpho Pinto, engenheiro paulista. Para inauguração da Pinacoteca, a 25 de dezembro de 1905, o prédio do Liceu de Artes e Ofícios, que deveria abrigá-la, passou por reformas de adaptação, sendo decidido, por Ramos de Azevedo e pelo Dr. Cardoso de Almeida, Secretário do Interior e da Justiça, que seriam adaptadas três salas no terceiro piso, formando assim um vasto salão de 24 metros de comprimento. As obras, contudo pertenciam ao acervo do Museu Paulista, e por decisão de Dr. Cardoso de Almeida, foram transferidas para a Pinacoteca do Estado, por estarem mal instaladas naquele museu.

O Museu Paulista enviou à Pinacoteca as seguintes obras de seu acervo: *Partida da Monção, Amolação Interrompida, Caipira Picando Fumo e Leitura*, de José Ferraz de Almeida Júnior; *Engraxate e Carta da Netinha*, de Berne Worms; *Na Roça e Abrigo Materno*, de Benjamin Parlagrecco; *Descoberta do Brasil, Criação da Vovó e Infância* de Giotto, de Oscar Pereira da Silva; *Manhã de Inverno e Baía Cabrália*, de Antonio Parreiras; *Preta Quitandeira*, de Antonio Ferrigno; e algumas pinturas de Pedro Alexandrino. Ao todo, o acervo inicial da Pinacoteca do Estado era composto de 26 obras de pintores conhecidos na época. Em sua maioria, os trabalhos tinham sido adquiridos pelo Estado, através da Secretária do Interior, para figurar no Museu Paulista; outros foram oferecidos pelos próprios artistas, exceto no caso de Pedro Alexandrino que, sendo pensionista do Estado desde 1896 e beneficiando-se de uma bolsa de estudos no exterior era, portanto, obrigado a enviar ao Estado, como doação, trabalhos que dessem conta do seu aperfeiçoamento artístico. Depois,

lentamente, foram incorporadas ao acervo outras obras de pintores como Georgina Albuquerque, Benedicto Calixto e Dário Barbosa.

Só mais tarde, uma lei promulgada em 1911, definiu a Pinacoteca com diretrizes de um museu estatal, embora de forma ainda falha. Um mês depois da sua regulamentação como um museu, a Pinacoteca inaugurava, a 24 de dezembro de 1911, sua primeira grande exposição coletiva, a “I Exposição Brasileira de Belas Artes”, que permaneceu aberta por um mês. No final de 1912, ocorreria ainda a “II Exposição Brasileira de Belas Artes”, que, no entanto não teria seqüência. Nesse mesmo ano, foi também regulamentado por lei o Pensionato Artístico, graças ao qual a Pinacoteca recebeu a produção de vários artistas que eram pensionistas do Estado no exterior, como José Wash Rodrigues, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Alípio Dutra, Túlio Magnaini e outros. Por essa época, o acervo, até então restrito a artistas nacionais, começou a diversificar-se, sobretudo quando, com a “Exposição de Arte Espanhola”, organizada por José Pinello no prédio do Liceu, o Estado adquiriu alguns quadros para a Pinacoteca, entre os quais os trabalhos de Cubells Ruiz e Mariano Aznar. Já em 1913, foram adquiridas as obras da exposição “Retrospectiva de Arte Francesa”, que tinha por objetivo divulgar, de maneira didática, os caminhos da arte naquele país. Assim o acervo do museu iria se expandindo, sem, contudo contar com nenhuma orientação na sua formação.

Desde a sua fundação até 1921, a Pinacoteca do Estado ficaria vinculada à mesma direção do Liceu, então a cargo de Ramos de Azevedo. A partir de 1930, porém, o museu enfrentaria sérios problemas, ficando inclusive fechado por dois anos.

Durante esses anos, e nas décadas que se seguiram, a Pinacoteca dedicou-se à complementação de seu acervo, acolhendo obras significativas da arte do século

XIX. No entanto, esta situação alterou-se nos anos 70, com as gestões de Delmiro Gonçalves, Clóvis Graciano e Walter Wey. Foi nesse período que se iniciaram as reformas do prédio, com ampliações das atividades do museu e mudanças nos critérios de escolha de obras, que passou a ser feita pelo Conselho de Orientação Artística da Pinacoteca do Estado, criado por decreto de 1970. Até os anos 80, porém, o espaço do prédio da Luz seria compartilhado pela Pinacoteca e a Escola de Belas Artes, tendo anteriormente abrigado, até o final da década de 60, também a escola de Arte Dramática, criada em 1948, pelo homem de teatro, Alfredo Mesquita. Assim, só lentamente o museu recuperaria o seu espaço próprio, sobretudo depois de oficializado em 1982 o tombamento do prédio pelo CONDEPHAAT – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico e Artístico do Estado – visando à preservação de um dos componentes do conjunto urbano do bairro da Luz, característica da arquitetura da passagem do século em São Paulo.

Foi nos anos 1990, porém, que um projeto mais sério de recuperação das instalações altamente danificadas do edifício e sua readequação às funções próprias de um museu moderno começou a ser desenvolvido. Graças à parceria entre o Ministério da Cultura e o Governo do Estado, finalmente esse projeto pôde ser concluído em 1998, com uma vasta intervenção no espaço do museu. Assinado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, o projeto resultou na mudança do eixo das edificações, cuja entrada se volta agora para a Estação da Luz, além de uma completa recuperação de suas estruturas, especialmente pisos e coberturas, e de sua infra-estrutura de instalações hidráulicas e elétricas. Desta forma foi-se readequando e reequipando uma edificação de cem anos para abrigar um museu de artes plásticas que conta hoje com um acervo de cerca de cinco mil obras, predominantemente centradas na arte brasileira do século XIX, mas que vem, aos poucos, preenchendo suas lacunas e diversificando-se graças a

uma intensa atividade de aquisição propiciada pela atuação da Sociedade Amigos da Pinacoteca, em parceria com os órgãos governamentais e a iniciativa privada, através das leis de incentivo à cultura. Enormes esforços têm sido realizados para se recuperar o antigo centro histórico da cidade de São Paulo, degradado pelo seu desordenado processo de crescimento.

Com a recuperação da Estação da Luz, da Estação Júlio Prestes e do Prédio do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), inaugurado oficialmente em 2004, e hoje transformado na Estação Pinacoteca, que abriga a Universidade Livre de Música, a Pinacoteca do Estado procura somar sua contribuição ao esforço conjunto de devolver o complexo arquitetônico da Luz, à vocação cultural e educativa que marca suas origens e à qual o museu, nesses quase cem anos, procurou manter-se fiel.<sup>26</sup>

## **2.2. O Museu de Arte Moderna de São Paulo**

A idéia de um museu de arte moderna na cidade de São Paulo começa a ser pensada por meio das manifestações ocorridas na mesma década como a Sociedade Pró Arte Moderna (Spam), o CAM (Clube dos Artistas Modernos) ou mesmo os Salões de Maio que ocorreram em três mostras (1937, 1938 e 1939) e que tem uma relação direta com a arte moderna, pois os salões funcionam como uma divulgação para a produção artística do momento.

---

<sup>26</sup>Documentos fornecidos pelo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

O CAM e o Spam tiveram vida curta, como afirma Paulo Mendes de Almeida em seu livro *De Anita ao museu*:

Essas duas sociedades, ambas de vida curta, militaram, num período posterior à Semana de Arte Moderna de 1922, no sentido de procurar assento institucional para o modernismo. Pretendia-se assim ampliar o círculo dos adeptos da arte moderna, levando-se para fora do conforto dos salões exclusivos da bem nascida elite paulistana.<sup>27</sup>

Nos anos 1930 já há um clima favorável à implantação de instituições museológicas que buscassem algo mais do que o oferecido pela Pinacoteca do Estado naquele período.

Na década seguinte, o assunto da criação de uma instituição que privilegiasse a arte moderna volta a ter destaque. Em 1946, intelectuais da cidade de São Paulo realizam publicações no jornal *Diário de São Paulo* defendendo a idéia da nova instituição, algumas endereçadas ao próprio prefeito da cidade, Abrahão Ribeiro, que prontamente responde aos artigos, afirmando já existir na cidade a Pinacoteca do Estado e a Escola de Belas Artes.<sup>28</sup> Outros personagens passam a debater, via jornal, uns a favor (Menotti Del Picchia, Anita Malfatti, Sérgio Milliet e Quirino da Silva), outros contra (principalmente Monteiro Lobato).

Nesse mesmo ano de 1946, é iniciada uma série de correspondências entre intelectuais paulistas e pessoas relacionadas ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), na tentativa de se criar uma instituição parecida à norte-americana na capital paulista.

---

<sup>27</sup> ALMEIDA, P. M. *De Anita ao Museu*, São Paulo: Perspectiva, 1976, p.25.

<sup>28</sup>O jornal “*Diário de São Paulo*” manifesta em artigo publicado em 1946 que a prefeitura deveria ter a iniciativa de criar a nova instituição e ser ligada ao Departamento de Cultura.

Os contatos entre brasileiros e americanos iniciam-se a partir da visita de Nelson Rockefeller (industrial, investidor e presidente do MoMA) ao Brasil, momento este em que ele doa, como ato simbólico, para os futuros museus de arte moderna do país (São Paulo, Rio de Janeiro além de Belo Horizonte e Porto Alegre), treze obras, cabendo à instituição paulista os seguintes trabalhos: *Mulher de circo*, 1946, óleo s/ tela, Byron Browne, *Móvil amarelo, preto, vermelho e branco*, s.d., metal, Alexander Calder, *A bestialidade avança*, 1933, aquarela, Georges Grosz, *Na Noite*, 1943, têmpera, Morris Graves, *Composição*, s.d., guache, Fernando Léger, *Germinação*, 1942. s.d., guache, André Masson, *Primavera*, 1938/39, aquarela, Marc Chagall. Estas obras ficaram sob a guarda do IAB-SP (Instituto dos Arquitetos do Brasil de São Paulo), uma vez que a instituição propriamente dita não havia sido criada e por muitos arquitetos estarem envolvidos no projeto da futura instituição.

Coordenado por Sérgio Milliet, diretor da Biblioteca Municipal de São Paulo na década de 1940, cria-se então um grupo de pessoas interessadas em formar um Museu de Arte Moderna em São Paulo, do qual participam Nelson Rockefeller, Carleton Sprague Smith (musicólogo e conferencista americano), Eduardo Kneese de Mello (presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil), Francisco Matarazzo Sobrinho, Carlos Pinto Alves e Rino Levi. (arquiteto).<sup>29</sup>

Em novembro de 1946, Carleton Sprague Smith escreve a Sergio Milliet falando dos pontos relevantes sobre a nova instituição e as disposições de Nelson Rockefeller para doação das obras que iriam dar início ao Museu de Arte Moderna de São Paulo:

---

<sup>29</sup> Nelson Rockefeller está no Brasil neste momento devido ao seu investimento em petróleo na América Latina, precisamente na Venezuela, mas que fez com que expandisse seu interesse por toda a América Latina.

como poderá verificar, esta situação é temporária e esperamos que seus planos sejam elaborados rapidamente para que um programa ativo possa ser posto em prática e os quadros possam ser doados como foi estabelecido. Ficaremos esperando, aqui no Museum of Modern Art de Nova York, para conhecer seus estatutos, planos, quadro de membros etc..., e estaremos, naturalmente, prontos a ajudar de toda maneira possível. Mandar-lhe-ei o material necessário imediatamente após minha chegada a Nova York.

Aproveito o ensejo para salientar o fato de que o lado legal do novo museu é muito importante, particularmente porque, quando se lida com exposições internacionais, podem facilmente surgir complicações. Foi um prazer encontrar com seu grupo e parece-me que este foi um ótimo começo, fundando uma organização que poderá ser de suma importância para o desenvolvimento cultural do hemisfério.<sup>30</sup>

O MAM/SP busca, como paradigma, a fase inicial do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que vai até praticamente 1948, momento em que Alfred Barr passa a apoiar a produção de artistas norte-americanos. Outra contribuição importante do MoMA em sua primeira década de funcionamento são as exposições relacionadas à arquitetura, principalmente moderna, sendo ele um dos organismos responsáveis pela difusão dessa produção em todo território norte-americano.

Paralelamente a esses encontros, Francisco Matarazzo Sobrinho, em viagem pela Europa, compra, sobretudo na Itália e na França, grande quantidade de obras de artistas modernos.

Em 10 de maio de 1947, Matarazzo Sobrinho formaliza a iniciativa da Galeria de Arte Moderna, que futuramente iria tornar-se o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Esta iniciativa acontece durante o período em que Francisco Matarazzo

---

<sup>30</sup> HORTA, V. d'. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: DBA, 1995, p.16.

Sobrinho está na Europa, sendo Carlos Pinto Alves o responsável pela ata de fundação da Galeria e pela comunicação com o MoMA.<sup>31</sup>

Na ata de fundação da Galeria de Arte Moderna não estão presentes nenhum dos intelectuais ou arquitetos que vinham trabalhando em nome da instituição. A Galeria tinha como principais objetivos o resguardo, a exibição e transmissão à posteridade de obras de arte de artistas então atuantes no Brasil e no exterior; organizar cursos, conferências, palestras, catálogos, publicações e reproduções, com o intuito de divulgação artística; organizar uma biblioteca especializada em assuntos referentes à arte; educar o gosto artístico do público.

Logo após a realização da ata de fundação e da aprovação dos Estatutos do MAM/SP, Carlos Pinto Alves envia cópias desses documentos para Nova Iorque, aos cuidados de Carleton Smith para que este repasse as informações a Nelson Rockefeller. Este prontamente responde, mas não sem apontar uma certa decepção por não constar na ata de constituição intelectuais envolvidos desde o princípio com o projeto:

Numa entidade representativa dos elementos da sociedade paulista interessados na arte contemporânea, esperaríamos ver nomes como os de Sérgio Milliet, Tarsila, Eduardo Kneese de Mello, Luiz Saia, Almeida Salles etc. A nossa entidade gostaria de trabalhar com uma entidade civil particular brasileira, mas seria preciso que a mesma exprimisse vários pontos de vista, apresentando um bom equilíbrio entre as diferentes atitudes da crítica estética. Compreendemos, naturalmente, que o grupo que vocês criaram é apenas o começo,

---

<sup>31</sup> Os registros legais da Galeria de Arte Moderna de São Paulo têm em sua primeira versão assim estabelecida: Francisco Matarazzo Sobrinho, presidente perpétuo; Yolanda Penteadó, Paulo Matarazzo (irmão de Cicillo) e Carlos Pinto Alves, diretores. Moussia Pinto Alves e Dora Matarazzo (cunhada de Cicillo) assinam o documento na qualidade de sócias-fundadoras. Esta fundação torna a Galeria de Arte Moderna de cunho familiar.



mas acreditamos que os seus fins não serão levados a sério no estrangeiro se a base não for alargada.<sup>32</sup>

Com o descontentamento apresentado por Nelson Rockefeller em carta a Carlos Pinto Alves, este providencia as modificações formais necessárias no estatuto da Galeria de Arte Moderna de São Paulo, conforme as indicações dos conselheiros do MoMA. Francisco Matarazzo Sobrinho continuava viajando pela Europa, adquirindo obras de arte e pensando na exposição inaugural da futura instituição em São Paulo, inauguração essa pensada juntamente com o crítico e galerista Karl Nierendorf, o qual conhece quando ambos estão em tratamento médico no sanatório Schatzalp, em Davos. Numa comunicação quase diária, idéias sobre o futuro do museu vão paulatinamente sendo planejadas, dando o crítico alemão a conceituação inicial para o futuro museu, conforme o texto abaixo onde Nierendorf expõe suas idéias sobre a estruturação do futuro MAM, ainda na época, Galeria de Arte Moderna:

Idéia e plano: fundação e instituição de um Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Finalidade: colecionar e expor as obras dos mais importantes mestres de nossa época e encorajar entre os jovens aqueles com talento evidente.

Meio: sr. Matarazzo junto a um grupo de amigos (de arte) formarão um comitê fundador e uma sociedade de arte em São Paulo para financiar e pôr em prática o museu. O presidente será o Sr. Matarazzo, que dará as direções gerais e os pormenores de todo o trabalho.

Execução: uma comissão de arte será formada por um grupo de especialistas internacionais que tendo experiência e a prática, serão

---

<sup>32</sup> Trecho da carta de Nelson Rockefeller em resposta a enviada por Carlos Pinto Alves no ato da constituição jurídica do museu de arte moderna de São Paulo.

responsáveis pela seleção, qualidade e autenticidade das obras escolhidas. Eles trabalharão conforme as intenções do Sr. Matarazzo, que é o único a decidir definitivamente as questões de compra e venda das obras.

O presidente da Comissão de Arte, responsável por essas ações, deverá ser alguém com a maior experiência. A Comissão de Arte se ocupará somente das questões da qualidade e nível de tudo o que diz respeito ao museu, mesmo da construção, mas sempre sob a direção do Sr. Matarazzo. O presidente da Comissão é o iniciador e o executor ao mesmo tempo da Comissão, propondo projetos para exposições à Comissão, que ele aprova ou debate, tendo o direito de rejeitá-los; o presidente também é responsável pela execução detalhada das resoluções fixadas.<sup>33</sup>

Pode-se perceber que o plano de Nierendorf apoia-se na constatação dos proveitos a serem obtidos do capital respeitável e já acumulado pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, assegurado na gestão que pretendia criar na instituição. Ao mesmo tempo, propõe uma comissão de especialistas internacionais para direcionamento das aquisições a serem realizadas, já visando uma projeção internacional e possibilidades de parcerias e emprego na América do Sul.<sup>34</sup>

As idéias do galerista vinham ao encontro do projeto de Francisco Matarazzo Sobrinho e algumas delas foram seguidas à risca, como podemos observar nos estatutos da Galeria de Arte Moderna de São Paulo.

Nierendorf encaixa-se, portanto, perfeitamente para assumir a função de primeiro diretor do MAM, mas o infortúnio do seu falecimento repentino, na última

---

<sup>33</sup> Trecho onde Nierendorf expõe sua posição sobre o Museu de Arte Moderna de São Paulo.

<sup>34</sup> Quando Hitler assume o poder na Alemanha, Nierendorf – assim como tantos outros intelectuais – emigra para os Estados Unidos. Fixa residência em Nova York, onde ocupa o cargo de Diretor da Fundação Solomon R. Guggenheim paralelamente atua como marchand, na Nierendorf Gallery, situada à rua 57, número 53.

semana de outubro de 1947, fez com que fosse necessário um rearranjo para que as atividades inicialmente propostas continuem sendo encaminhadas.

Em 12 de janeiro de 1948 é assinada a escritura de constituição da nova versão da Galeria de Arte Moderna de São Paulo, denominada neste momento como Fundação de Arte Moderna, situada na rua Estados Unidos, 1093, que utilizava como paradigma os estatutos do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Somente em 15 de julho de 1948 é finalmente criado o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Assinam a ata de constituição do museu 68 pessoas entre elas empresários, intelectuais, artistas e diversos arquitetos; mas nos moldes institucionais “sugeridos” pelo MoMA. No estatuto de sua fundação constava que o MAM/SP era uma instituição sem fins lucrativos, políticos ou religiosos. Seus fins eram de adquirir, conservar, exibir e transmitir à posteridade obras de arte moderna do Brasil e do estrangeiro.

O pintor italiano Magnelli, amigo pessoal de Matarazzo Sobrinho, é quem estabelece o contato entre este e o crítico de arte belga, Léon Degand, que vivia em Paris desde a ocupação alemã, e é assim convidado por Matarazzo Sobrinho para assumir a direção do MAM/SP.

Mas antes mesmo de vir a assumir definitivamente a direção do museu Léon Degand é convidado por Matarazzo para realizar uma série de conferências no auditório da Biblioteca Municipal. A imprensa paulista dá bastante destaque a estas conferências e publica artigos e entrevistas com Degand, sempre destacando a importância do público, dando início à necessária preocupação educativa na apresentação de uma exposição de arte moderna ou abstrata na capital paulista.

Degand realiza, num primeiro momento, três conferências no auditório da Biblioteca Municipal. A primeira tinha como título “Arte e Público” com presença na mesa de Francisco Matarazzo Sobrinho e Carlos Pinto Alves. Segundo o jornal, *Diário de São Paulo*, ligado ao MASP, o palestrante iniciou a conferência ressaltando o valor e a importância da educação visual de um público para compreensão de uma obra de arte e, a partir de alguns exemplos, levantou a tese de que “a obra é, antes de qualquer coisa, um sentimento plástico e não apenas literário”. Ressaltou a importância dos museus, principalmente os de arte moderna, que propiciam uma comunicação direta entre a arte e o seu público. Apresento abaixo um trecho da fala de Léon Degand em sua primeira conferência:

em meu modo de entender, porém, a questão mais importante a ser enfrentada pelos críticos e diretores de museus, pelos artistas mesmo, por todos enfim que se interessam pela arte é o esclarecimento do público. Infelizmente, em torno do “abstracionismo” há muitas idéias preconcebidas que devem ser esclarecidas. Só com um esclarecimento pertinaz, chegaremos a ter um campo mais vasto para a Arte, faremos com que esta não fique circunscrita a uma elite cada vez menor.<sup>35</sup>

Em sua segunda conferência sob o título “O que é arte figurativa?”, Degand abordou a questão da figuração sob diversos aspectos, fazendo referência à pintura como sendo uma superfície coberta de cores e organizada segundo determinada ordem (Claude Monet).

A terceira e última conferência é anunciada sob o título “O que é arte abstrata?”. Ela centrou-se na relação entre o figurativo e o abstrato e na necessidade de

---

<sup>35</sup> Jornal *O Diário de São Paulo*, São Paulo, 1947.

domínio da pintura, pois, segundo ele, a arte abstrata tende cada vez mais a valorizar a pintura enquanto pintura.

As palestras de Léon Degand buscavam, antes de mais nada, a formação e o aprendizado de um público específico, o interessado artes plásticas, pode-se dizer ser esta uma utopia pela escassez deste espectador. O discurso do crítico possuía uma visão evolucionista e de compreensão da arte moderna, que culminaria com a abertura da exposição. Mas devido aos mais variados transtornos, as conferências acabam antecedendo em meses a exposição que só vai ocorrer em março de 1949, o que dificultou a visão e entendimento do público que lá estava presente, a platéia viu um palestrante muito didático, transparecendo em sua fala certo desprezo ou subestimação em relação ao público e os organizadores do evento. Segundo o jornalista Geraldo Ferraz: Degand buscava a formação de um público interessado por artes plásticas, um espectador estudante de artes plásticas, e este pretense espectador era escasso, visto que a cidade de São Paulo era ainda muito provinciana em termos artísticos, apesar das novas instalações da Biblioteca Municipal, com a Sala de Artes, do número de edificações diferenciadas, e do funcionamento, há cerca de um ano, do MASP. Após as palestras, havia ainda debates sobre os assuntos abordados.<sup>36</sup>

A inauguração do Museu de Arte Moderna aconteceria com a exposição intitulada – *Do Figurativismo ao Abstracionismo*.

---

<sup>36</sup> “Acompanhávamos, nesse tempo (1948), o radicalismo militante de Léon Degand, o crítico que viera para São Paulo, a convite de Matarazzo Sobrinho, e que expunha as conferências, divulgadoras e didáticas, a base estética do Museu de Arte Moderna. Ele expunha as suas idéias e a missão de que investira entre nossos bugres, seguro de que estava formulando novidades, numa atuação que visava a que “se eliminem as distâncias entre a obra de arte e o público”, empenhando-se num esforço educativo como dizia “de larga educação informativa, de como a evolução de sensibilidade crítica transitou, desde a metade do século passado até hoje, da pintura narrativa, para autonomia do quadro” Geraldo Ferraz

Em entrevista ao Jornal *Correio Paulistano*, ao jornalista Geraldo Ferraz, Roberto de Paiva Meira apresenta as intenções do MAM/SP, não só expositivas no campo pictórico mas também na música, arquitetura e educação como veremos abaixo:

Precisamos de um maior intercâmbio com os artistas de outros países e esta nova instituição (MAM/SP) que pretende levar adiante este propósito. Como disse o senhor Léon Degand é necessário estimular a curiosidade já reinante a respeito das questões artísticas. Pretende pois o Museu de Arte Moderna de São Paulo executar um programa bem vasto nesse sentido e suas atividades abrangerão não só o terreno pictórico, mas a música, a arquitetura, a educação...

Levaremos a efeito as exposições nos bairros e cidades do interior, propiciando às populações oportunidades de conhecer artistas nacionais e estrangeiros por nosso intermédio. Abrindo nossas exposições, apresentaremos um artista brasileiro, Cícero Dias. Somos um Museu de Arte Moderna, e, portanto teríamos que defender toda a arte moderna, do impressionismo aos nossos dias. Por ora, o “Museu” está instalado à rua Caetano Pinto ,575, em instalações provisórias. Embora ainda não esteja aberto ao público, pode ser visitada pelos artistas e críticos desta capital.” (Roberto de Paiva Meira).<sup>37</sup>

O ensino de arte era visto por Degand como uma tarefa necessária. É preciso promover a educação do público, seu preparo antes das exposições. Essas idéias sobre o ensino de arte e sua relação com o público seriam postas em prática durante sua atuação à frente do MAM/SP.

No fim de janeiro de 1949, Léon Degand é oficialmente contratado por Francisco Matarazzo Sobrinho para o cargo de Diretor Executivo do Museu de Arte

---

<sup>37</sup> Entrevista de Léon Degand e Roberto de Paiva Meira no auditório da Biblioteca Municipal de São Paulo ao Jornal *Correio Paulistano*, em novembro de 1948, ao crítico e jornalista Geraldo Ferraz.

Moderna de São Paulo pelo período de 12 meses, a contar de 1º de janeiro de 1949. Suas principais atribuições eram: responsabilizar-se pela “Direção Artística do Museu, mediante a execução de planos e programas previamente aprovados” e zelar pela direção da sede do museu.<sup>38</sup>

O Museu de Arte Moderna de São Paulo não é visto como um museu tradicional, não cabe apenas a conservação, o “enlatamento” da obra de arte para uso de uns poucos entendidos e iniciados; ele procura o seu público, vai até ele e o prepara para ir ao museu.

A necessidade de educar o grande público, como afirma Léon Degand, viria através de um projeto que levasse em conta a formação global dos indivíduos – o que passava pelo ensinamento dos novos conceitos de arte, literatura e cinema – reflete-se nas atividades programadas pelo MAM: Escola de Artesanato, Cursos de História da Arte, Palestras, Ciclos de Cinema da filmoteca e exposições explicitamente “didáticas”.

O projeto didático do museu tinha como pressuposto a necessidade de educar o público – acostumado aos valores estéticos tradicionais – quanto ao novo conceito de arte moderna. Era, portanto, um projeto intelectual.

Contudo, pouco mais de duas semanas após a contratação de Degand, ele e Francisco Matarazzo Sobrinho entram em conflito e logo se dispõem, e passados somente três meses da inauguração do museu, Léon Degand se desliga dele, rompendo o contrato firmado com Ciccilo Matarazzo seis meses antes do previsto.

---

<sup>38</sup> Trecho da carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Leon Degand sobre suas atribuições no museu. Cf. Regina Teixeira BARROS, *em Revisão de uma História Museu de Arte Moderna de São Paulo -1946/49*.

## **CAPÍTULO III: Os Setores Educativos da Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte Moderna**

### **3.1. O Setor Educativo da Pinacoteca do Estado de São Paulo- Histórico até 1979**



O Secretário de Estado, no uso de suas atribuições, manda publicar no Diário Oficial do Estado de São Paulo de 18/01/1978:

considerando a necessidade de despertar nos escolares de 1º e 2º Graus de São Paulo o interesse e conhecimentos pelo menos rudimentares de arte; considerando o oferecimento do Museu de Artes de São Paulo “Assis Chateaubriand” e da Pinacoteca do Estado no sentido de serem incrementadas as visitas a essas entidades culturais resolve:

Artigo 1º\_ Ficam os Srs. Diretores de Escolas de 1º e 2º Graus da rede oficial de ensino autorizadas a manter entendimentos com os Srs. Administradores ou Diretores do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” e da Pinacoteca do Estado, no sentido de serem viabilizadas as visitas escolares às referidas entidades culturais, pelo menos uma vez durante o ano letivo.

Parágrafo único\_ As visitas serão realizadas por turmas de alunos, de preferência que curse o mesmo grau de ensino ou se possível a mesma série.

Artigo 2º\_ As visitas às entidades culturais citadas, deverão constar obrigatoriamente do planejamento escolar anual com os objetivos a serem atingidos.

Artigo 3º\_ A fim de facilitar a programação das visitas citadas, poderá o Secretário designar um professor que exercerá a função de Coordenador.

Artigo 4º\_ O professor designado para exercer a função de Coordenador, deverá encaminhar trimestralmente às Coordenadorias de Ensino, relatórios em que constem nominalmente as escolas que visitaram as entidades culturais citadas, bem como o número de alunos visitantes.

Artigo 5º\_ Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. Decreto de 18\01\1978. Secretário de Educação: José Bonifácio Coutinho Nogueira.

A partir da data da publicação acima citada, as escolas públicas procuraram criar vínculos com as entidades culturais sugeridas pela Secretaria da Educação. Com isso também desenvolveram os setores educativos para assim poder receber os alunos que lá visitavam.

Num primeiro momento a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que tinha em sua história um vínculo educacional com o Liceu de Artes e Ofícios, procura desenvolver atividades diversificadas.

A primeira etapa a ser implantada pelo setor educativo da Pinacoteca foram as visitas guiadas ao acervo exposto, procurando promover o debate, a troca de idéias entre os participantes, assim como o desenvolvimento crítico. Segundo Amaral: “à postura convencional do guia informante, expositivo, “papagaio”, estamos tentando trazer a visão do educador, daquele que respeita o tempo, as dificuldades.”<sup>40</sup>

Apesar de o museu entender a importância do ensino de arte no currículo escolar para alunos do 1º e 2º graus, fica claro que a Pinacoteca também necessitava de público; no ano de 1975 teve como visitantes perto de 6.000 e após a publicação do secretário o número passou para 20.000.<sup>41</sup>

O setor educativo procurava levar a informação artística de maneira que ela não desaparecesse, mas que esta experiência vivida no museu fosse levada para dentro da sala de aula, da escola, interagindo com o trabalho do professor. A visita trazia informações específicas sobre a história da arte, a vida dos artistas e características dos movimentos e tendências artísticas.

Os estudantes já chegavam com um objetivo bem definido, e definido em sala de aula pelo professor, tendo em vista uma futura avaliação escolar. Era difícil nesse contexto, trazer a vista do

---

<sup>40</sup> AMARAL, A. *História da arte educação em São Paulo*, São Paulo: Perspectiva, 1986, p.83.

<sup>41</sup> PORTELLA, P. *Seminário: A criança e o museu*, Rio de Janeiro: ICOM/FUNARTE, 1979.

estudante para o quadro. No cômputo afetivo de solicitações, acabava quase sempre pesando mais, a solicitação anterior do professor: era mais funcional, urgente, necessário em verdade anotar dados técnicos das obras, presentes nas etiquetas, que aceitar o desafio da arte. Aqueles dados acabariam constituindo o relatório posteriormente enviado.<sup>42</sup>

No fim de 1977, após concurso público realizado pela Secretaria da Cultura, são contratados dois monitores – Irineu Chamiso Jr. e Vitória Daniela Bousso que iriam, a partir daí, desenvolver um contato mais próximo com a escola e a visita ao museu passou a ser organizado de maneira efetiva. Este concurso não beneficiou somente a Pinacoteca, mas também outros museus da cidade. Os monitores tinham como obrigação visitar escolas, efetuando um cadastro das escolas próximas ao museu, visto que o transporte para levar as crianças até a Pinacoteca acabava por gerar um obstáculo. As escolas próximas tinham como visitar as exposições com mais frequência.

Em 1978, a Pinacoteca chega a atender 2.500 estudantes divididos em 70 turmas de 23 escolas diferentes. Posteriormente, houve um contato com mais 110 escolas públicas da capital e de cidades próximas a esta. Eram sugeridas, como atividades, oficinas de desenho, apelos sensoriais e jogos.

Paralelamente a isso, desde 1976, a Pinacoteca oferecia a atividade de “Laboratório de Desenho” sob orientação de Paulo Portella Filho e, posteriormente de Rosely Nakagawa, Rubens Matuck e Luise Weiss, chegando a atender 140 pessoas aos sábados, objetivando o exercício da expressão criadora como trabalho. Para participar do “Laboratório de Desenho” não havia necessidade dos interessados apresentarem

---

<sup>42</sup> Idem

dons ou aptidão artística apenas o interesse em participar. Ao fim de cada ano, era promovida uma exposição com os trabalhos no laboratório e o caminho trilhado pelo orientador e seus participantes.

No segundo semestre de 1978, a Pinacoteca ofereceu ainda 6 outras atividades, três destinadas a irradiadores culturais, pessoas que iriam atuar junto ao público dentro ou não da instituição, tirando dúvidas e fornecendo informações, e três para professores e educadores: “Criatividade na Educação”, com a Prof<sup>a</sup>. Fany Abramovich, “Redação Criativa”, com o Prof<sup>o</sup>. Celso Luiz Paulini, e “Iniciação ao Teatro”, com a Prof<sup>a</sup>. Heloisa M. Salles, além de três outros cursos para o público na faixa dos 12 aos 18 anos: “Do outro lado do Espelho: uma experiência de teatro com adolescentes”, Prof<sup>a</sup> Regina Stella Machado; “Iniciação à linguagem musical”, Prof<sup>o</sup> Marco Antônio da Silva Barros, resultando este último trabalho em uma peça teatral.

Com a curadoria de Rubens Matuck, ocorreu na mesma época a exposição didática “A Arte e seus Processos: O Papel como Suporte”, inicialmente apresentada na Pinacoteca, mas concebida para um programa de exposição itinerante pelas cidades do interior do estado divulgando, o próprio museu e suas atividades.

Em 1979, a Pinacoteca estava sob a gestão de Fábio Magalhães, o setor educativo tem Vitória Bousso como coordenadora e apresenta ao público a proposta: “O museu como instrumento de educação através da arte”, a qual seria desenvolvida em três etapas, iniciando-se com uma visão geral do museu. Segundo Bousso, as linhas gerais da proposta seriam:

1º Etapa: Um contato retinal com o museu;

Objetivos Gerais: Situar o museu no contexto do bairro;

Visão geral do panorama das artes plásticas no Brasil do Sec.XIX à contemporaneidade;

Objetivos Específicos: Exploração do espaço do museu em seu aspecto externo e interno;

Conhecer as formas de organização do acervo da Pinacoteca do ponto de vista cronológico e museológico;

Conteúdo Pinacoteca: O bairro em que está situada, seu histórico, sua organização, suas atividades, suas obras;

Procedimentos: Recepção dos alunos pelo monitor no portão da Pinacoteca;

O monitor deverá estar motivando os alunos através do levantamento de questões pertinentes a cada etapa da visita;

Observação e discussão da parte externa do museu: o edifício, a construção neo-clássica, a fachada inacabada, seu aspecto monumental;

Condução dos alunos para o lado da Pinacoteca que se situa em frente a Estação da Luz: a estação, o jardim da luz comparação entre uma construção antiga com uma atual. Situação do edifício da Pinacoteca no contexto do bairro;

Breve explanação sobre o histórico do museu;

Entrada no museu: Passeio pelo saguão, discutindo as tapeçarias, pinturas e esculturas, destaque do mês, mostrar a biblioteca;

Explicação a respeito da organização do acervo: contato com as obras, observações técnicas, cor, luz.<sup>43</sup>

Esta proposta vigorou até 1990, quando em 1992, Lúcia Helena Takeuti Bonasio e Nadir Rosângela da Silva, coordenadoras do setor educativo apresentaram uma nova proposta para o serviço de arte-educação da Pinacoteca intitulada *Fator Museal*, e que visava proporcionar ao público uma relação maior com o acervo.

Para atender a seus objetivos educacionais esta proposta desenvolveria as seguintes atividades: 1. Oficina de criatividade: atividades artísticas que podem ou não ser dirigidas ou baseadas na criatividade espontânea, se manifestando através dos

---

<sup>43</sup> Pinacoteca do Estado-*Boletim e Histórico*, BOUSSO, V. D, responsável pelo setor educativo da Pinacoteca de 1979 a 1981, p.5.

meios da expressão plástica, na manipulação de vários materiais. Objetivando o estudo das diversas áreas do conhecimento humano: artes-plásticas, teatro, ecologia, cinema, cultura em geral. 2.Oficina de História da Arte proporcionava ao público juvenil a oportunidade de trabalhar as técnicas artísticas juntamente com o conhecimento da história da arte. 3.Atendimento à escolas tratava-se de um serviço integrado do setor de cursos (ateliê), e da monitoria para atender o Projeto Museu Criança (DEMA-Secretaria de Estado da Cultura) e escolas interessadas em trazer os alunos ao museu para uma tarde cultural junto com o seu professor de arte.

Em 1995, a Pinacoteca mostra-se novamente em evidência quando traz para São Paulo a mostra com esculturas e fotografias de Rodin, as quais foram dispostas de forma que o espectador pudesse circular ao redor da obra, como no museu Rodin de Paris. Esta mostra atraiu um grande número de visitantes e o setor educativo elaborou um circuito para a visita monitorada. Os educadores recebiam seus grupos na porta e percorriam toda a mostra em 45 minutos.

Esta mostra recebeu a visita de 183.329 pessoas, apesar do museu já estar em processo de reforma, a qual durou até junho de 1997. Durante este período, as obras da Pinacoteca foram transferidas para o Pavilhão Manoel de Nóbrega, no Parque do Ibirapuera.

Esta foi uma década em que os museus brasileiros assumiram novamente um “papel” de destaque. O MASP realiza em 1997, a mostra de Claude Monet, em comemoração aos seus 50 anos de fundação, e recebeu um público de 400 mil pessoas.

As exposições como as citadas acima ganham grande atenção da mídia, o que certamente gerou interesse no público. Em debate realizado na Pinacoteca do Estado em agosto de 2008, Marcelo Araújo, diretor da Pinacoteca, citou a advertência feita por Maurício Segall alguns anos atrás: “A grande ameaça não é a existência das

estratégias de marketing, mas a maneira como a médio e longo prazo essa prevalência acabará por determinar o próprio pensamento curatorial, em função dos interesses de marketing.”<sup>44</sup>

O próprio ICOM<sup>45</sup>, entende que o museu deva estar voltado para os interesses da população, infelizmente, segundo as políticas atuais torna-se difícil para as instituições realizarem grandes mostras que não tenham como financiadoras as instituições privadas, que se beneficiam da Lei Rouanet na estruturação de suas atividades. Com isso, os museus acabam ficando a mercê da mídia como divulgadora de seus trabalhos e a população é induzida a visitar grandes mostras não no sentido de adquirir conhecimento, mas de estar presente ao momento de destaque sugerido pela mídia.

De acordo com Bourdieu:

Se a única finalidade consiste em levar ao museu o maior número possível de visitantes, sem qualquer outro tipo de preocupação, os meios utilizados na maioria dos casos, são sem dúvida, os mais bem adaptados à “vocação” dos freqüentadores habituais de museus. No lado complementar oposto, uma política inspirada pela vontade de fazer vir ao museu aqueles que não sentem a necessidade de freqüentá-lo só poderia ter, a curto prazo, uma eficácia extremamente limitada e, sem dúvida, exigiria a utilização de outros meios e, segundo parece, de um público dotado de uma formação e de um espírito totalmente diferentes.<sup>46</sup>

### **3.2 O Setor Educativo da Pinacoteca hoje**

---

<sup>44</sup> COHEN, A. P. *Trópicos na Pinacoteca 3*, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, agosto, 2008.

Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1404,1.shl>>.

<sup>45</sup> ICOM: *Conselho internacional de museus*.

<sup>46</sup> BOURDIEU, P. *O amor pela arte*, São Paulo: Edusp, 2007, p.139.

Em entrevista realizada com a coordenadora do setor educativo, senhora Milene Chiovatto, em 15 de fevereiro 2008, a educadora e artista plástica falou-nos dos primórdios do setor educativo da Pinacoteca do Estado, que após um longo período sem atividades, retoma força em 2002, junto com a nova gestão de Marcelo Mattos Araújo.

No intuito de fazer do setor educativo da Pinacoteca do Estado um marco, Araújo convida Milene Chiovatto para assumir a ação educativa da instituição, solicitando a ela que a Pinacoteca seja uma referência nacional e, se possível, internacional na atividade educativa dentro dos museus.

Num primeiro momento, foi realizada uma pesquisa com a qual pretendia-se traçar o perfil do público que efetivamente frequentava a Pinacoteca do Estado, para que assim fosse possível criar a nova proposta para a instituição. Foi questionado: Quem vinha ao museu? Qual era o seu interesse? Frequentava apenas a Pinacoteca ou outras instituições e quais eram estas? Descobriu-se com isso que o público que frequentava a instituição era escolarizado e elitizado e que necessitava aprofundar-se mais e mais na história da arte. Com isso, o primeiro passo da Pinacoteca foi oferecer cursos de história da arte.

O próximo passo foi a preocupação de trazer aqueles que não vinham à instituição e discutir porque não vinham. Neste levantamento, apontou-se que as escolas eram as que menos vinham, não todas, mas na seguinte ordem : primeiro as escolas municipais, com atendimento às crianças do ensino fundamental I (1º a 4º série), depois, as escolas privadas e por último as escolas públicas estaduais.

No entendimento do setor educativo, a ação que deveria ter prioridade era a escola pública estadual. Com isso, foi solicitada junto à Secretaria Estadual de Educação de São Paulo, na época sob a gestão do então secretário Gabriel Chalita,



uma grande parceria, para que professores obtivessem um preparo para posteriormente atuar com seus alunos dentro da Pinacoteca. Forma-se assim a proposta da ação *Bem Vindo Professor*.

Nesta ação cada escola pública estadual teria um núcleo composto por um professor das disciplinas de história e arte e o coordenador pedagógico da unidade escolar. Estes passariam por capacitações na Pinacoteca do Estado por, aproximadamente, 30 horas e posteriormente atuariam na unidade escolar com os demais professores e seus alunos, como preparação para a visita à instituição acima citada. Cada um dos participantes tinha dispensa de ponto para participar e recebia ainda, ao final de cada encontro, pranchas com as obras apenas do século XIX e século XX, e os seus representantes no período. Isto ocorreu no primeiro ano do projeto.

O material entregue aos professores participantes em cada encontro era um envelope contendo de duas a três obras Na seguinte ordem:

Volume I- Arte Brasileira – Século XIX

Artistas : Almeida Junior- *Caipira picando fumo*.

Pedro Alexandrino- *Bananas e Metal*.

Volume II- Arte Brasileira – Século XIX

Artistas: Arthur Timotheo da Costa – *Auto-retrato*

João Batista Castagneto – *Tarde em Toulon*

Volume III- Arte Brasileira \_ Século XX

Artistas: Tarsila do Amaral – *São Paulo*

Lasar Segall – *Bananal*

Volume IV- Arte Brasileira – Século XX

Artistas: Anita Malfatti – *Tropical*

Flávio Carvalho – *Ascensão definitiva de Cristo*.

Para cada uma das pranchas, no verso, existem indicações sobre como o professor poderá conduzir o trabalho dentro da sala de aula. Assim o professor estaria mais seguro de suas falas e prepararia os alunos para as visitas que realizariam junto ao acervo na Pinacoteca do Estado.

No segundo ano, uniu-se à proposta o professor da disciplina de língua portuguesa e a capacitação na Pinacoteca passou a ter 40 horas. De acordo com Milena Chiovatto, foi o melhor ano do projeto *Bem Vindo Professor*. Já no terceiro ano, a carga horária do encontro caiu para 20 horas apenas e a parceria com a Secretaria Estadual da Educação tornou-se difícil.

O setor educativo da Pinacoteca registra que, no decorrer dos três anos do projeto, participaram 30 mil alunos da rede pública estadual nos períodos da manhã, tarde e noite.

Esta ação tinha como intenção subsidiar a utilização das imagens do acervo da Pinacoteca como recurso educativo em sala de aula, tendo como agentes os professores. Na verdade, a intenção era despertar em um novo público a curiosidade de conhecer obras de artistas do século XIX, apreciando e pensando sobre elas e, conseqüentemente, refletindo sobre a nossa própria história e cultura. O material entregue era organizado da seguinte forma:

- Orientação aos educadores: como trabalhar com imagens na sala de aula;
- Focos de interesse: definição dos limites que norteiam a abordagem educativa proposta pelo material;

---

<sup>47</sup> Este material era disponibilizado em pranchas no tamanho A-3 para uma melhor visualização do aluno. Juntamente com as imagens havia o roteiro com sugestões de atividades a serem realizadas na sala de aula pelo professor de artes.

- Contextos: breves comentários sobre temas de interesse para o uso educativo das imagens;
- Glossário;
- Cronologia: dados da carreira artística, assim como fatos ocorridos na história do Brasil, de São Paulo e na história internacional;
- Reprodução das obras e propostas educativas: em cada obra reproduzida há propostas de leitura da imagem, relações interdisciplinares e de respostas poéticas.

Na verdade, a idéia era que o professor fosse um mediador entre o encontro do aluno e a imagem, mas para que isso acontecesse era preciso que o professor compreendesse que hoje existe uma grande quantidade de imagens no mundo as quais os alunos estão acostumados a ver, mas não a pensar profundamente sobre elas. Como qualquer outro conteúdo educativo, o aluno só se interessa por conteúdos que para ele fazem sentido ou que demonstrem alguma significação para sua vida prática, garantindo alguma aplicabilidade presente ou futura, e o mais importante, que o trabalho com arte não pode somente ser considerado como recreação, equilíbrio psíquico, pura expressão criativa ou meio de habilidades motoras, mas que se constitui em área de conhecimento, com seus objetivos e habilidades específicas.

Assim, era necessário preparar o educador na maneira de como agir com o material em sala de aula, como expor as imagens em sala de aula, já que expor uma imagem significa conduzir a observação para que ele perceba a imagem e possa analisá-la e, ao mesmo tempo, potencializar a interpretação que cada aluno atribui a ela, estimulando o ato de compartilhá-las, pois é a partir da somatória dessas interpretações que se dá a atribuição dos sentidos possíveis para a obra.

Conhecer informações e conteúdos sobre as imagens, processos de produção, autores e épocas são fatores importantes para ampliar e estimular a percepção, interpretação, análise e crítica sobre as obras, por isso, a escolha do professor de história para trabalhar em conjunto com o educador de arte.

A imagem a ser apresentada deveria ser o ponto de partida para que se estabelecesse o diálogo. O principal era compartilhar com os alunos o prazer de observar imagens do universo da arte e o prazer das descobertas deles; para que isso ocorresse, era necessário primeiro conscientizar o professor, ou melhor, prepará-lo para trabalhar com segurança com os alunos e, posteriormente, apresentar-lhes as obras ao vivo dentro da Pinacoteca.

É evidente que há pontos de convergência entre as propostas apresentadas pelo setor educativo da Pinacoteca e a proposta triangular defendida por Barbosa, difundida entre os professores a partir dos Parâmetros Curriculares Nacionais. Projetos como este trouxeram um novo apoio e significado ao trabalho do professor.

Nas minhas entrevistas, os professores que participaram do projeto *Bem Vindo Professor* durante 3 anos relataram que as modificações ocorridas na escola, mais precisamente em sala de aula, foram bastante significativas. Segundo a professora de arte Walquíria (professora do 1º ano do Ensino Médio):

os alunos do ensino médio normalmente, não apresentam nenhum interesse pelo conteúdo de artes...após a primeira visita a Pinacoteca parecem ter descoberto um mundo novo, apesar de já terem passado por quase 9 anos na escola, nunca tinham percebido nada sobre as obras já estudadas anteriormente e olha que eu já havia mostrado e falado sobre muitas das obras vistas lá na Pinacoteca.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Entrevista realiza à autora em escola pública estadual da zona sul de São Paulo, em setembro de 2008.

Na mesma escola da professora acima citada, o professor de história também reconheceu que ficou mais fácil desenvolver seu conteúdo após a visita aos museus, e que suas aulas ficaram menos “chatas” e os alunos prestavam mais atenção.

A docente de língua portuguesa é a que mais lamenta o fim do projeto, de acordo com ela os alunos tornaram-se mais sensíveis à leitura e à escrita durante aquele período. Comenta que os textos eram mais criativos, e que as narrativas tinham começo, meio e fim.

Para Ivanise Mattos coordenadora pedagógica da unidade escolar E.E. Profº José Geraldo de Lima:

É uma pena que os projetos que trazem resultados positivos para nossos alunos terminem, e nada de novo ou melhor seja colocado no lugar. A Secretaria de Educação deveria perguntar para nós professores que realmente trabalhamos com os alunos qual o resultado obtido posteriormente ao projeto e não acabar sem mais nem menos.

Até na disciplina dos alunos ocorreram modificações, eles tornaram-se mais interessados em assistir as aulas, ler para poder questionar e participar das perguntas do educador e suas atividades no museu.

Acho que o único problema é que os professores faltavam as aulas para irem às capacitações, e isso dificultava nosso trabalho aqui na escola, mas que também muitos professores que não gostavam de ler e preparar suas aulas começaram e ser mais comprometidos com sua ação docente.<sup>49</sup>

O educador tinha que entender que, para trabalhar uma obra de arte, vários caminhos poderiam ser trilhados, porém, para aprofundar qualquer análise, os caminhos deviam ser percorridos por etapa, selecionando focos de interesse. As obras que foram selecionadas para compor o material do *Bem Vindo Professor* foram

---

<sup>49</sup> Entrevista realizada à autora em escola pública estadual da zona sul de São Paulo, em outubro de 2008.

escolhidas pelo seu potencial educativo e também pelo seu caráter emblemático dentro da produção dos artistas. A abordagem adotada tinha como pano de fundo um momento bem definido: o fim do século XIX em São Paulo, com sua cultura e sociedade. Conforme observa Denise Grinspum: “levar estudantes ao museu pode enriquecer muito o trabalho dos professores. Entretanto, para que uma visita monitorada seja bem sucedida, não basta que os educadores de museus realizem uma visita de qualidade. É necessário que a responsabilidade por esse trabalho seja compartilhada.”<sup>50</sup>

Este realmente foi um dos pontos positivos na parceria realizada entre a Secretaria de Educação e a Pinacoteca do Estado. A preocupação com a preparação do professor e posteriormente a visita dos alunos, monitorada, com material disponível para ambos trabalharem, tanto na visita como na escola.

Milene Chiovatto declara que durante o projeto *Bem Vindo Professor* o número de visitantes aos finais de semana aumentou consideravelmente, porque as crianças traziam seus familiares à Pinacoteca e também os professores viam a vinda até a instituição como um grande passeio com sua família.

Esta preocupação, troca de informações, sondagens realizadas previamente, trouxe às partes segurança em suas atuações até para aqueles (professores) menos preparados ou que jamais tivessem trabalhado com obras antes no ensino de artes. Antes de qualquer coisa, é preciso que o professor tenha clareza do que ele foi buscar na instituição, seja movimentos artísticos, conhecimento ou simplesmente a possibilidade de apresentar o que é um museu ou as linguagens

---

<sup>50</sup> GRINSPUM, D. *Educação para o patrimônio : museu e escola-Responsabilidade compartilhada na formação de público*. Tese de Doutorado- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2000.

utilizadas. É necessário que este trabalho ocorra em sintonia, com divisão de responsabilidades em todos os momentos em que o projeto ocorre.

A meu ver, a proposta da Pinacoteca atendia aos propósitos apresentados desde o início por teóricos como Ott, Munro, Ana Mae e Duarte Jr., que valorizava a educação pelo sensível. De acordo com Duarte Jr.:

O ensino da arte leva ao refinamento e desenvolvimento dos sentidos e a educação do sensível se reconhece e se descobre nos signos estéticos da arte, ou seja, como diz o autor: “um jogo circular, na medida em que os sentidos remetem-se à arte e esta, de volta, apela aos sentidos.”<sup>51</sup>

Infelizmente, no ano de 2007, com a mudança interna na Secretária Estadual da Educação, quando o Secretário de Educação Gabriel Chalita deixa de ocupar o cargo, muda-se também o foco de interesse do projeto, do professor para o aluno e, ainda assim, tentando manter a parceria, a Pinacoteca elabora o projeto *Vem*. Nele os alunos vinham à instituição sem nenhum preparo prévio; recebiam fichas como cartões postais, visitavam o acervo e depois, na escola, trocavam as fichas para o trabalho com o professor de arte. Neste caso, o professor não recebia mais o suporte para preparar e desenvolver um trabalho, antes ou depois da visita à instituição. As escolas não tinham mais esta obrigatoriedade; novamente a Pinacoteca voltou a ficar esperando que o seu público tenha interesse em visitá-la, caindo assim o número de frequentadores.

Atualmente (2008), as negociações de parceria entre a Pinacoteca do Estado e a Secretaria de Educação estão paradas. A coordenadora do setor educativo da Pinacoteca diz não conseguir mostrar a importância desta parceria para o professor

---

<sup>51</sup> DUARTE, J. F. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*, Curitiba: Criar, 2001, p.215.

da rede pública, que tem interesse em investir em si, no seu conhecimento e aperfeiçoamento; mas não é esta a visão da Secretaria da Educação.

Paralelamente a estes projetos vinculados ao Governo do Estado de São Paulo e especificamente à Secretaria da Educação, a Pinacoteca elaborou também o projeto de inclusão sociocultural denominado *Arte + (2000)*, que visava promover o acesso aos bens culturais, presentes no museu, a grupos que se encontram em situação de risco e que estão na sua maioria localizados nas imediações da própria instituição. Este programa tem como proposta contribuir para a promoção de mudanças qualitativas no cotidiano daqueles que se aproximam da instituição, assim como a formação de um novo público.

Foram parceiros neste projeto entidades públicas e privadas que desenvolvem trabalhos sócio-educativos; o programa elaborou e realizou ações educativas continuadas, com o fim de responder às características de cada grupo.

Atualmente o setor educativo trabalha com uma ampla variedade de perfis, como cooperativas e grupos de artesãos, grupos em situação de risco, moradores de cortiços, adultos em processo de alfabetização.

Os principais objetivos desse programa foram a ampliação de repertório e da noção de pertencimento cultural dos indivíduos, o desenvolvimento de sua percepção estética, a promoção de oportunidades de diálogo que estabeleçam a autoconfiança dos participantes e a aquisição e manejo de conhecimento e habilidades cognitivas, emocionais ou vivências.

Segundo Paulo Pitombo<sup>52</sup>, desde 2003, o setor educativo também realiza ações para públicos especiais as quais têm por prioridade:

---

<sup>52</sup> PITOMBO, P.F.D.T. *Práticas artísticas para todos: as artes plásticas no cenário da inclusão social na cidade de São Paulo.* (Dissertação) Instituto de Artes, UNICAMP, 2007.



- Ampliar as ações educativas;
- Aprofundar a compreensão das obras do acervo;
- Afirmar uma visão contemporânea da museologia, que defende o acesso cada vez maior ao acervo a diferentes públicos.

O trabalho com públicos especiais desenvolvido na Pinacoteca tem como mentora Amanda Tojal e participação da educadora Margarete de Oliveira sob coordenação geral de Milene Chiovatto. Na grande reforma de 1994 à 1997, as instalações da Pinacoteca do Estado foram adaptadas para atender às normatizações de acessibilidade. Elevador amplo e acessível, banheiros adaptados, corrimãos em duas alturas próximos aos percursos de risco, etiquetas em braile e em tinta com tipos ampliados das obras selecionadas colaboram nas visitas especiais.

Ainda de acordo com Pitombo, dentro do programa educativo para públicos especiais, os funcionários da Pinacoteca também realizam cursos de capacitação, a partir das convivências com estes diferentes públicos. Neste serviço, a Pinacoteca oferece visitas orientadas por educadores a fim de explorar obras selecionadas do acervo, por meio de recursos sensoriais de apoio que exploram outros sentidos além do visual. São eles as maquetes táteis, reproduções em relevo de obras de arte, jogos tridimensionais e publicações em tinta com letra ampliada e braile.

A partir de 2005, em parceria com o IMPES (Instituto Minidi Pedroso de Arte e Educação Social), a Pinacoteca também promove o curso Ações Multiplicadoras: o museu e a inclusão sociocultural. O IMPES tem como proposta apoiar e desenvolver projetos no campo da arte-educação social por meio da formação de multiplicadores voltados especialmente à população de baixa renda. As ações promovidas pelo IMPES não visam formar artistas, mas disseminar o potencial da arte

como meio transformador, estimulando o crescimento pessoal ao ampliar as capacidades dos indivíduos.

Todas as ações desenvolvidas pelo setor educativo da Pinacoteca foram concebidas a partir do pressuposto de que toda experiência é geradora de conhecimento. O conhecimento vai constituir-se e integrar-se a conhecimentos preexistentes trazendo, no final, uma modificação no sujeito.

### **3.2 O Setor Educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo**

Segundo declaração de Lívio Abramo:

a Escola de Artesanato do MAM surgiu com o objetivo de formação de elementos artesanal, profissional e artisticamente capazes de, amanhã influírem, por sua vez, sobre novos círculos de pessoas interessadas, ampliando cada vez mais a área de influência cultural do Museu de Arte Moderna.<sup>53</sup>

Lívio Abramo começou dar aulas na Escola de Artesanato do MAM em junho de 1952, sob a direção de Néelson Nóbrega. Havia inicialmente cursos de Cerâmica e Gravura. Em agosto de 1953, Lívio Abramo assumiu a direção da escola. Wolfgang Pfeifer, à época diretor técnico do MAM, responsabilizou-se pelo curso de História da Arte. Em 1953 é criado o curso de Desenho. Com grande presença de alunos, a escola funcionou na Praça Franklin Roosevelt, 227, ao lado da Igreja da Consolação, como um núcleo de atividade artística básica dentro do plano cultural do MAM. Um convênio inicial com a prefeitura garantia a concessão de bolsas de estudo. No início de 1954, por problemas com esse convênio, a direção do MAM decidiu interromper as aulas. A escola reabriu em março de 1955, com os professores

---

<sup>53</sup> HORTA, V. d'. *MAM: Museu de arte moderna de São Paulo*, São Paulo: DBA, 1995, p.31.

concordando em dar aulas sem remuneração, mas dificuldades financeiras acabaram por restringir essas atividades da escola.

Durante muitos anos o Museu de Arte Moderna de São Paulo não realizou atividades educativas em sua instituição, principalmente pelas dificuldades encontradas na estrutura administrativa do museu.

O setor educativo retoma suas atividades na década de 90 com o intuito de reaproximar o público do museu e da arte. Para isso, foi necessário montar um grupo de monitores e realizar grupos de estudos com o objetivo de aprofundar os conhecimentos em relação ao conteúdo das exposições e, posteriormente, elaborar abordagens adequadas às visitas, atendendo assim às necessidades e possibilidades de aproximação e relações com a arte.

Novamente uma instituição museológica vai buscar o seu público junto às escolas públicas e privadas, realizando projetos em parceria com o Governo do Estado de São Paulo mais precisamente com a Secretaria de Educação.

Surge, assim, a necessidade de multiplicar o conhecimento primeiramente com os professores, que seriam posteriormente multiplicadores e que trariam seus grupos até o museu, os quais seriam atendidos pelos monitores. Os professores, muitas vezes, tinham pouco conhecimento sobre o que veriam. Para que pudessem familiarizar-se e aprofundar seus conhecimentos estes eram convidados a participar de capacitações antes das exposições, podendo assim realizar um trabalho prévio com seus alunos, além de se sentirem amparados para dar continuidade à discussão na escola.

Com esta proposta, procurava-se instrumentalizar o professor, para que ele pudesse trabalhar em sala de aula o que foi vivenciado no museu, e cada vez mais

fazer com que os alunos pensassem a respeito da arte. Estabelecer relação, com outras áreas do conhecimento e experiências atuais era de extrema importância, já que as exposições ocorridas no MAM/SP eram na maioria das vezes, de arte contemporânea.

Para cada exposição eram propostos, no mínimo, cinco encontros com os professores, com uma visita cuidadosa e comentada à exposição e, posteriormente, atividades práticas no ateliê, com o objetivo de despertar a criatividade do próprio professor, mais do que apresentar fórmulas acabadas.

Este trabalho foi se consolidando, alargando-se em diversas direções. A equipe de monitores estabilizou-se, e, desta maneira, pôde construir idéias comuns a todos. Os monitores passaram a ser educadores, funcionários do museu, assumindo um papel mais claro e consciente na formação do público para frequentar um museu, e não apenas para ser visitante de uma exposição. Como afirma o educador Ozório a esse respeito em depoimento à Mariza Szpigel:

Eu acreditava mesmo que o trabalho que estávamos realizando era muito mais que monitorar o público. Afinal, não somos guias, muito pelo contrário, ocupamos um lugar muito delicado: estar entre a obra e o espectador. Não podemos ser espaçosos nem tímidos demais, não podemos tampouco falar como papagaios, porque nossas palavras podem vendiar os olhos. Devemos sim colocar questões e suscitar questões afinal a arte reflete o mundo, como ele cheia de questões e indagações, e por isso o museu não pode ser um lugar de refúgio e tranqüilidade, ele é um lugar as vezes estranho quanto os dias de hoje, sem respostas, mas cheio de perguntas. Queremos que o público saia com muitas interrogações, com perguntas que o façam retornar. Para isso é preciso ser responsável e profissional, conhecer arte e pessoas, ser educador.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Trecho do texto de Marisa Szpigel, coordenadora do educativo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.1998-2001. Fala do educador Ozório. Documento encontrado na Biblioteca Paulo Mendes de Almeida no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Pasta sem identificação.

O MAM/SP apresentou neste momento um trabalho intenso junto aos seus educadores do setor educativo, uma vez que seu público começou a se expandir e os próprios educadores viam a necessidade da troca de informações e interesses. Este grupo participava ativamente de reuniões e preparação; para a visita utilizava eixos condutores em que uma questão central é trabalhada durante toda a visita. Esta questão era compartilhada com o grupo, desde o início da visita. A idéia de trabalhar sob um eixo condutor visava ajudar o espectador a construir um pensamento sobre arte que poderia ser generalizado para outras exposições. Os educadores traçavam um percurso, recortando a exposição de acordo com o que está sendo discutido. O eixo é flexível e pode ser modificado de acordo com as respostas do grupo.

Abaixo, apresento comentários sobre os percursos e eixos condutores feitos pela equipe de educadores e comentários da coordenação de Marisa Szpigel:

Na exposição de Nuno Ramos percebi nesta exposição que o eixo condutor está muito ligado a faixa etária. Com os menores, a conversa sobre os materiais é tão fértil que nos leva a um mundo imaginário distante. Com adolescentes, querendo detonar o mundo, botar defeito em tudo e fazer gracinhas, o eixo condutor mais interessante foi apresentá-los ao mundo da arte contemporânea, para que eles passassem a respeitar o trabalho do artista. (Carla-educadora)

De 7 a 10 anos, o eixo condutor foi a relação entre os materiais e como esses materiais são usados. Os eixos condutores para adolescentes e adultos mais usados foram a cosmogonia e a ruptura com a tradição. (Betânia-educadora)

Até 7, anos trabalhei com o eixo condutor de materiais, questões ligadas ao suporte e de como foi elaborado. Outro eixo condutor foi sobre a cosmogonia, o caráter monumental e mítico. Tradição e

ruptura, questões formais e conceituais. O Bi e o Tridimensional, como complemento nas outras abordagens. (Patricia-educadora).<sup>55</sup>

Para a idealizadora da proposta Marisa Szpigel: “A realização de percursos e diferentes eixos condutores nos permite aprofundar conhecimentos sobre as possíveis abordagens, além de fazer adequações cada vez mais acertadas em relação as faixas etárias com as quais trabalhamos.”

Com estes relatos percebi que a coordenação trabalhava para que os educadores pudessem criar com autonomia e liberdade percursos e eixos condutores, enriquecendo assim a experiência de cada um na criação coletiva e cooperativa. Esta prática reflexiva era fundamental para que ocorresse uma constante transformação de idéias, tanto do público quanto dos educadores, além de ter atuando no setor educativo um sujeito aberto e atualizado.

Como apoio ao eixo condutor eram utilizados kits, materiais elaborados para uma única exposição, respeitando-se assim suas características. Variavam desde imagens de trabalhos do mesmo artista com o intuito de entrar em contato com o seu processo, sua poética e os princípios de seu trabalho; jogos para construir e entender mais sobre os princípios da obra; imagens da natureza que se relacionam com o trabalho; objetos do cotidiano ou antigo; e ainda invenções; fotos dos artistas, sempre que possível trabalhando em seu ateliê.

Após o trabalho, o grupo realizava relatórios contando suas conquistas e suas dificuldades, para que pudessem ser sanadas no próximo momento, como veremos abaixo, no relato de alguns educadores que atuaram neste período. Estes educadores realizavam as reuniões discutindo formas diferenciadas de trabalho como

---

<sup>55</sup> Idem.

na exposição de Nuno Ramos, onde foi desenvolvido uma ação paralela ao de Carl Andre.

Não senti uma grande falta de imagens adicionais, talvez uma foto de pintura “tradicional” teria sido útil para introduzir questões sobre os quadros de Nuno. Foi grande a perda de tempo que tivemos pesquisando na biblioteca imagens que não poderiam ser liberadas para Xerox. Meu kit de imagens seria para abordar questões sobre a História da Arte: *Coluna de Brancusi*, dois trabalhos de Carl Andre, ambos para discutir a *Coluna de Cal* de Nuno Ramos. (Bartolomeu-educador)

Pensei no uso da imagem de um trabalho de Carl Andre, *Pyramid* de 1959, criando paralelo com a *Escultura de Cal e madeira* de 1987. Tony Smith com *Die* de 1962 com relação ao *Manorá*. Terry Winters que se utiliza de telas bem grandes e da cor relacionando com os campos de trabalhados por Nuno. Frank Stella e Jackson Pollock, artistas que o inspiraram. (Carla-educadora)

Além do preparo do material teórico discutido e elaborado pelo grupo ainda eram preparados kits tanto para os educadores como para o público. Para os educadores, os kits ajudariam a descontrair as visitas e a formar uma idéia mais concisa dos procedimentos do artista, “ênfatizando o lado concreto, criando uma intimidade com a exposição e liberando um pensamento poético ou relações inusitadas”, conforme afirma o educador Marcelo.

Para a coordenação do setor educativo deste período:

O trabalho com os kits, assim, é fundamental tanto para os educadores, como para o público que recebemos.

Se nós, estudantes assíduos de arte, temos a iniciativa de sempre procurar saber mais sobre arte, sua história, nos debruçando na poética de artistas, nas relações com outras áreas de conhecimento, devemos nos comprometer com o contágio e envolvimento cada vez

mais aprofundado de nosso público com a arte, seja ela em livros, vídeos, revistas e outras fontes de documentação, que podem modificar e resignificar a relação das pessoas com a obra original.<sup>56</sup>

A utilização dos diferentes materiais como apoio às exposições não desvalorizava em nada o contato com a obra original presente no museu. Já que as obras originais jamais poderão sair do museu, as reproduções tornavam-nas mais acessíveis, estabelecendo um vínculo efetivo entre os conhecimentos do público e os novos conhecimentos que poderiam ser gerados a partir da apreciação dos trabalhos expostos.

Fechando a visita ao MAM/SP eram realizadas as atividades práticas, sempre relacionadas ao eixo condutor, que poderiam ocorrer no ateliê, marquise ou mesmo no parque. A proposta era fazer o visitante experimentar descobrir mais sobre as idéias tratadas no espaço expositivo, criando um novo produto fruto da sua apreciação e reflexão.

Nas experiências de ateliê, uma das educadoras, Patrícia Moraes, da equipe de educadores relata que:

ênfatisou os quadros, materiais, uso da cor, a maneira como são amalgamados, o suporte e passou a ser o exercício do percurso. A euforia dos alunos ao chegar no ateliê se não for direcionada torna-se um elemento que atrapalha a conclusão da visita. Falar sempre da arrumação durante a apresentação da atividade e dos materiais, fazer uma boa introdução e rápida, faz toda diferença no resultado final. A participação dos professores também é fundamental, tanto na hora de orientar as necessidades dos alunos, quanto ao se integrarem à atividade, o ateliê funcionou muito melhor. Para a próxima

---

<sup>56</sup> SZPIGEL, M. Documento encontrado na biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Relatos sobre a ação educativa, 2001.



exposição é necessário que a circular com os procedimentos sobre o ateliê cheguem antes das atividades começarem.

De acordo com os documentos que encontrei na biblioteca do MAM/SP, percebi que ao final da visita, ou seja, no ateliê é que podemos realmente concluir a amarração dos conteúdos presentes na exposição e o experimentar dos materiais e propostas oferecidas pelo educativo

Como foi apresentado acima o setor educativo do MAM/SP preocupou-se neste momento com a formação do seu educador, um educador que realiza uma reflexão a respeito da arte, e da educação das pessoas sobre a arte. Apreciar arte e contextualizá-la não é algo feito individualmente, é um exercício de interação entre as pessoas, que podem desenvolver-se no compartilhar de idéias.

No momento em que o público frequenta os museus, ele pode pensar sobre arte e, junto ao educador, ouvir outros pontos de vista, entrando em contato com informações desconhecidas a respeito da arte ou da história da arte, e posteriormente refletir sobre a sua própria prática. Na verdade, é a visita, um primeiro desencadear de pensamentos e idéias a partir do que é/ou foi visto dentro museu. Nesse sentido, ela traz ao professor ou ao público em geral alguns instrumentos que estabelecem relações com os conhecimentos prévios que cada indivíduo já traz consigo antes mesmo de entrar no museu.

Até 1995 o setor educativo do MAM/SP atuou com seu público conforme a exposição que iria apresentar. Em nenhum momento partiu de uma única linha de trabalho, um direcionamento específico. Na maioria das vezes, a forma de trabalhar com seu público partia do próprio curador, que determinava os tópicos que deveriam ser levados até o público.

Durante uma década, o MAM/SP sofreu desgaste com sua imagem assim como viu seus recursos financeiros serem diminuídos, uma vez que o museu tem como mantenedores a iniciativa privada sem ajuda estatal. Estava prestes a fechar suas portas novamente quando Milú Villela, maior acionista do banco Itaú, assume sua presidência em 01/12/1994.

Villela inicia sua gestão em 1995, com a campanha “MAM passa o chapéu”, cuja idéia era conquistar a adesão, da iniciativa privada, visando arrecadar fundos para recuperar o espaço físico da instituição. Conforme acordo fechado com a empresa, poderia utilizar o espaço do museu para conferências, convenções ou qualquer outro evento. Em cinco meses de campanha, a arrecadação chegou a R\$ 3.2 milhões. Foram efetuadas 111 doações, sendo 82 de pessoas jurídicas e 29 de pessoas físicas e a prefeitura de São Paulo tornou-se a principal doadora com uma contribuição de R\$ 900 mil.

O museu ampliou seu espaço, de 800m<sup>2</sup> passando a 3.500m<sup>2</sup>. O espaço expositivo teve seu piso e teto totalmente refeitos, assim como foram instaladas nova iluminação e nova fiação e colocação de temperatura ambiente. O teto do museu foi impermeabilizado. Esta reestruturação adequou as instalações do museu às regras museológicas e museográficas internacionais.

O ano de 1995 apresenta intensa atividade no museu, como, por exemplo, o Clube de gravura, que neste ano editou gravuras dos artistas, Carmela Gross, Evandro Carlos Jardim, Regina Silveira, Anna Bella Geiger, Edgar de Souza.

Foram igualmente oferecidos cursos como: oficina de artes para crianças, curso de gravura, metal, xilogravura, e desenho.

Foram realizadas 12 exposições, dentre elas: Ambiente Configurado: design e ecologia; Destaques da Coleção; Cindy Sherman “Livro-Objeto: a fronteira dos vazios”, com curadoria de Marcio Doctors. Essa exposição marcou o início da monitoria em visitas de escolas no MAM/SP atendendo aproximadamente 3.555 estudantes.

Os curadores passam a desempenhar um papel de destaque não só na montagem das exposições como também na atuação do setor educativo, direcionando o olhar do espectador durante a mostra.

A monitoria nas exposições vai ocorrer a partir de um convênio com os alunos de arquitetura da Universidade Mackenzie, que passam a dar assessoria e atendimento a escolas e visitantes nas exposições do MAM/SP. Paralelamente, o setor educativo ainda ofereceu palestras de Kátia Canton, Carlos Basualdo, Leopoldo Nozek, Walte.

Em 1996, para tornar-se mais atrativo às escolas o MAM/SP inicia uma parceria com a viação de transporte coletivo urbano Paratodos. Um antigo ônibus é transformado em sala de exposições. O objetivo deste projeto foi levar as exposições do museu às escolas municipais da cidade. Esta ação educativa tinha como coordenador Ricardo Resende, que via a necessidade de divulgar o acervo do museu para o público mais carente. Segundo Resende: “É importante despertar o interesse das pessoas pela arte<sup>57</sup>. Num primeiro momento, a mostra itinerante reuniu acervo de 12 trabalhos de consagrados gravuristas, entre eles Arthur Luiz Piza, Lívio Abramo, Amilcar de Castro, Caetano de Almeida e Gilda Samico. Esta mostra duraria três meses e teria todas as visitas monitoradas pelos educadores do MAM. Antes do ônibus

---

<sup>57</sup> *Jornal da Tarde*, São Paulo, 1996, SP, p.02.

ir às escolas, os professores receberiam um livreto com informações básicas sobre técnicas de gravura e posteriormente poderia ser utilizado em sala de aula.

A nova presidência do MAM/SP elegeu a área educativa como uma das prioridades da instituição. Desde o início desse novo ciclo, a instituição decidiu que se converteria em um centro de referência no atendimento à escolas públicas e privadas, dando uma contribuição efetiva ao processo educacional na cidade de São Paulo e região metropolitana. De acordo com Ricardo Resende:

A idéia é fazer com que a própria escola enriqueça a formação de seus alunos. Na iniciativa do ônibus, por exemplo, escolhemos as obras levando em conta o equilíbrio e a diversidade; vamos mostrar estilos abstratos, figurativos, tudo de forma muito didática.<sup>58</sup>

A partir de 1995 e nestes 14 anos o MAM/SP sob a gestão de Milú Villela ocorreu um aumento do acervo, o qual que praticamente dobrou a quantidade de obras. Em 1994, o museu dispunha de 1.931 trabalhos, hoje seu acervo chega a 4.500 obras, que chegaram até a instituição através de doações de empresas ou colecionadores particulares.

Durante este período ocorreram exposições e retrospectivas de destaque na instituição: “Retratos de Portinari” (1996), curadoria de Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris; “MAM-15 artistas brasileiros” (1996), curadoria de Tadeu Chiarelli; “Vicente do Rego Monteiro 1899-1970” (1997), curadoria de Walter Zanini; “Arte Construtiva no Brasil- Coleção Adolpho Leirner” (1998); “Lygia Clark” (1999), curadoria de Paulo Herkenhoff; “Cildo Meireles” (2000), curadoria de Dan Cameron e

---

<sup>58</sup> Jornal “*Metrô News*”, São Paulo, 1996, SP, p. 03.

Gerard Mosquera; “Matrizes do Expressionismo no Brasil” (2000), curadoria de Marcelo Araújo, Lauro Cavalcanti e Tadeu Chiarelli; “Vik Muniz- Ver para Crer” (2001), curadoria de Charles Steinback; “Portinari:100 anos”-Alegorias do Brasil” (2003), curadoria de Tadeu Chiarelli; “O século de um brasileiro: Coleção Roberto Marinho”(2005), curadoria Lauro Cavalcanti; “Pierre Verger”(2006), curadoria de Alex Varadel. Em termos de visitação de público, destacam-se as exposições de Portinari: 100 anos, com 80.325 e da Cildo Meireles com 48.903 visitantes.

Durante o período de 2005 e 2006 o setor educativo do MAM/SP estabeleceu também uma parceria com o Governo do Estado especificamente com a Secretaria de Educação no qual os professores recebiam 4 horas de capacitação obtendo conhecimento sobre a exposição do período, o artista e sua obra assim como um material de apoio que poderia ser utilizado por este em sala de aula. Esta parceria retoma de certa forma o projeto inicial da formação do museu que pretendia ser didático em sua atuação na formação do público.

Para tornar real esta iniciativa, a partir de 1994 foi criada uma nova estrutura no funcionamento do setor educativo visando melhor atender as escolas públicas ou privadas. Para cada uma das exposições o educativo preparava seus monitores, elaborando projetos e propostas específicas para a mostra; o curador atuava na maneira em que o setor educativo iria atuar na mostra.

Com grandes exposições, trabalho mais direcionado e a parceria com a Secretaria de Educação no ano de 2005, a instituição recebeu 49 mil alunos, um aumento quase de 1.500% frente ao volume apresentado anteriormente até 1994. Desde 1998 o setor educativo atendeu 391 mil alunos para visitas monitoras e atividades em seu ateliê.

Nesta parceria com a Secretaria de Educação foram capacitados 540 professores para a troca de informações acerca do uso da arte nas atividades curriculares após a visita ao MAM/SP, contribuindo para melhorar a performance e aprendizado dos alunos.

Durante minha pesquisa participei de uma visita monitorada junto a uma escola privada. Percebi que a dinâmica apresentada é interessante, mas que a maioria dos alunos tem dificuldade de participar por não ter um conhecimento prévio sobre o artista ou mesmo sua obra. Os monitores estão preparados para verbalizar todo seu conhecimento, e o setor educativo de fato torna-se dinâmico uma vez que não simplesmente mostra a obra e fala sobre o autor, mas utiliza quebra-cabeças, caixa de mistérios, manipulação de objetos relacionados às obras para despertar e criar relações da obra com o artista e seu momento histórico e social.

Infelizmente esta parceria que incentivava a busca pelo conhecimento e atualização dos docentes, assim como a vinda de alunos até a instituição durou apenas dois anos. Com isso, a instituição foi buscar outros segmentos de público, como os portadores de necessidades especiais, criando assim o programa *Igual Diferente*, que recebeu 135 pacientes de instituições de saúde e educação especial-Apae, Derdic, Hospital Juquery, entre outras para atividades dedicadas à melhora da qualidade de vida e integração social destas pessoas.

Hoje o setor-educativo do MAM/SP atende conforme agendamento escolas e instituições, mas não chega mais a atingir um grande número de visitantes. Segundo a coordenadora do setor educativo, Laima Leyton, as pessoas que frequentam o parque do Ibirapuera nem sempre se acham preparadas ou mesmo vestidas para entrar na instituição.

O MAM/SP tentou modificar até mesmo sua portaria na tentativa de atrair o público. Anteriormente a porta giratória com seu grande segurança vestido de preto com braços cruzados, remetia diretamente o pensamento às portas encontradas em bancos, com seus guardas de segurança. Hoje as portas sempre abertas tentam mostrar ao público que o museu está sempre pronto a receber a todos.

De acordo com Bourdieu:

Sabendo que os visitantes oriundos das classes populares que se arriscam a visitar os museus sentem-se aí, muitas vezes, como que deslocados e sempre desambientados, por não estarem preparados para enfrentar obras expostas e por não encontrarem, no próprio museu, os subsídios adequados a facilitar sua visita, pode-se pressupor que, diante de uma dificuldade igual das obras apresentadas, seria possível reduzir a confusão dos sujeitos menos cultos, oferecendo-lhes a ajuda que esperam.<sup>59</sup>

O número de monitores atuando na instituição também foi reduzido e só são contratados em maior número quando é prevista uma grande mostra.

As parcerias com a Secretaria Estadual e Municipal de Educação estão suspensas por enquanto e a frequência de professores para participar de cursos ou palestras já não é tão grande como nos anos anteriores. Apesar de disponibilizar entrada gratuita aos domingos, quando o número de pessoas no parque do Ibirapuera é grande, a instituição diz não receber muitas pessoas.

---

<sup>59</sup> BOURDIEU, P. *O amor pela arte*, São Paulo: Edusp, 2007, p.141.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Após alguns anos dedicados a compreender a importância do setor educativo da Pinacoteca do Estado e do Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi ficando mais evidente, a cada momento, que tudo depende da gestão, tanto da Secretaria de Educação como da pessoa que esta à frente do museu e/ou do setor educativo. Em diversas ocasiões da pesquisa esta questão se apresentou claramente.

A Pinacoteca no período de 1976 à 1979 é referência na ação educativa do que se procura demonstrar. Aracy Amaral estava na gestão neste período, estabelecendo a primeira parceria com a Secretaria de Educação, ou seja com a



educação formal. A partir desse período a proposta educativa fica incorporada em todas as gestões que se sucederam, haja vista a solidez das propostas que deram origem à Pinacoteca, espaço de acolhimento de toda diversidade cultural e social.

Após um longo período de diferentes gestões e propostas no viés educativo, a Pinacoteca do Estado volta a ganhar fôlego a partir de 2002 com a gestão de Marcelo Araujo que traz para coordenar o setor educativo, Milene Chiovatto. Ela vai solidificar o setor com propostas de atendimento aos diferentes públicos: moradores de rua, pessoas em situação de risco, centros comunitários, escolas públicas estaduais, municipais, (escola particular não é o grande foco, visto que este público já era um grande frequentador) públicos especiais que passam a ter acesso às obras, adaptadas às suas necessidades.

Em relação ao MAM/SP que nasceu com a perspectiva de se constituir de forma similar ao MoMA já existente em Nova Iorque, ou seja, que tem como objetivo uma relação didática com público, já apresenta dificuldades em sua fundação, Léon Degand demonstra um certo descontentamento com a cultura da sociedade paulista e problemas de relacionamento com a gestão, abandona o trabalho iniciado. Nesse sentido o MAM/SP passa por desestruturações e fica a deriva até meados de 1995, quando Milu Vilella assume sua direção e volta a priorizar a ação educativa no museu, estabelecendo parcerias com: a empresa de ônibus Paratodos, promovendo o acesso aos bens culturais conforme a perspectiva de Maurício Segall (1979) que acreditava que a arte deveria ir ao público num primeiro momento e não o inverso; a Secretaria da Educação de São Paulo, objetivando o acesso das crianças e jovens das escolas públicas a arte moderna e contemporânea elabora projetos de parceria com o MAM/SP.

Muito embora a proposta tenha um cunho didático, na prática o MAM/SP não avança neste sentido, visto que o setor educativo fica a mercê dos curadores que em geral determinam quais obras que devem ser trabalhadas, nem sempre acessíveis a todos os segmentos sociais. Pode-se dizer que o Museu de Arte Moderna de São Paulo assume uma perspectiva didática muito mais discursiva do que de fato prática.

Observa-se, apesar das diferenças pontuadas que, tanto a Pinacoteca do Estado como o Museu de Arte Moderna de São Paulo inventam e reinventam formas para que o público participe e se integre. Para isso são utilizadas, inclusive as tecnologias que estão à disposição na atualidade.

A utilização das tecnologias pode ser um fator colaborativo ou de padronização da arte e nesse ponto é discutível sua forma de inserção. Hoje é impossível pensar em qualquer ação de conhecimento onde a tecnologia não tenha atuado em algum momento, e não seria diferente nas instituições museológicas.

Constatou-se que professores e alunos ao participarem de atividades em museus e, simultaneamente passarem por processos de formação contínua, podendo contar com material e logística adequada, foram extremamente beneficiados. O primeiro no sentido de ser mais bem preparado como observador da arte, que detém a compreensão estética e desenvolve a sensibilidade para apreciação das mesmas e o segundo porque melhor se prepara, possibilitando que a sua prática docente seja mais efetiva, consoante seus propósitos.

Dentro de minha experiência como arte-educadora, conclui que só a educação formal não dá conta de preparar indivíduos atuantes e participativos. Nesse sentido é necessário que o museu pense na formação de pessoas atuantes no setor educativo, com preparo para atrair um público que em geral não frequenta o museu.

A educação formal em geral não desenvolve a estética da sensibilidade, visto que os professores carecem de uma formação sólida que os preparem para essa tarefa.

As instituições pesquisadas mostraram que é preciso que o museu oportunize uma apropriação significativa de conteúdos e que exista uma preocupação em distinguir quem é o público atendido e também o não atendido, desvelando suas especificidades para então definir propostas metodológicas apropriadas, procurando alcançar as metas propostas pelo museu, pelo setor educativo que é a de atrair os diferentes públicos para participar, interagir com as diferentes obras. Independentemente das bases teóricas em que se sustentam os museus o objetivo final é o de permitir o acesso á arte, indistintamente da classe social ou conhecimento pré-existente.

O museu ocupa lugar de evidência frente à construção de conhecimento, porque conserva, guarda e promove o aprendizado de forma lúdica e sensível. Cabe ao educador do setor educativo dos museus e ao professor serem os intermediários, articuladores entre o público e a arte.

O museu e o conhecimento e arte pelo primeiro abrigado não eliminará as diferenças culturais ou sociais, mas possibilitará a redução dos contrastes sociais constituídos e mantidos por uma sociedade seletiva.

## Referências Bibliográficas

### Livros

ALBANO, A. M. *O espaço do desenho: a educação do educador*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ALMEIDA, P. M. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, A. *História da Arte Educação em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira*, São Paulo: Nobel, 1984.

BARBOSA, A. M. *Arte Educação: Leitura no subsolo*. 4ed. São Paulo: Cortez, 2000.

\_\_\_\_\_. *Arte-Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

\_\_\_\_\_. *A imagem no ensino de arte: anos oitenta e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva/Iochpe, 1991.

\_\_\_\_\_. *A educação do olhar no ensino de arte*. In *Inquietações e mudanças no ensino de arte*. 2ed. São Paulo: Cortez, 2003.

- \_\_\_\_\_. *Arte-educação no Brasil: das origens ao modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Teoria e prática da educação artística*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- \_\_\_\_\_. *O ensino de arte e sua história*. São Paulo: ECA/USP, 1989.
- BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. *Parâmetros curriculares Nacionais: arte*. Brasília: MEC/SEF, 2001.
- BENOIST, J. *Rechazo a los objetos o rechazo al museo?* In: SCHMILSHUCK, G. *Museos: comunicación y educación*. Antologia comentada, Inba, México: Cenidiap, 1987.
- BOSI, A. *Reflexão sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- BUORO, A. B. *O olhar em construção: Uma experiência de ensino aprendizagem da arte na escola*. 6ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Os olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva. Porto Alegre, Fundação IOCHPE, 1991.
- \_\_\_\_\_. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2001.
- BOURDIEU, P. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2007.
- CALABRESE, O. *A Linguagem da arte*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- CHIARELLI, T. *Grupo de estudos em curadoria*. São Paulo: MAM/SP, 1999.
- COLE, H. *On the Facilities Afforded by the Departamento of Pratical Art*. Londres: Department of Pratical Arts, 1853.
- DEWEY, J. Coleção Os Pensadores. *John Dewey*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- \_\_\_\_\_. *El arte como experiência*. México: Fondo de Cultura Economica, 1949.
- \_\_\_\_\_. *Tendo uma experiência*. In: CIVITA, V. Textos selecionados. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.247-263. (Col. Os Pensadores, vol. XI).
- DUARTE JR, J. F. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Curitiba: Criar, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentos estéticos da educação*. Campinas: Papirus, 1998.
- DURAND, J. C. *Arte, Privilégio e Distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1941.
- FERNANDEZ, L. A. *Museologia y museografía*. Barcelona: Ediciones Del Sebal, 1999.
- FERRAZ, M. H. C. de T. & REZENDE E FUSARI, M. F. *Arte na educação escolar*. São Paulo: Cortez, 1991.
- HERNÁNDEZ, F. *Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- HORTA, V.d'. *MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: DBA, 1995.

- IABELBERG, R. *Para gostar de aprender arte: sala de aula e formação de professores*. Porto Alegre: Artmed, 2003.
- LEITE, M. I. F. P. & OSTETTO, L. E. *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. São Paulo: Papirus, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Arte, infância e formação de professores*. São Paulo: Papirus, 2008.
- LUCA, M. *The museu as educator*. In: *MUSEUMS imagination and education*. Paris: UNESCO, 1973.
- LOURENÇO, M. C. F. *Museus acolhem o moderno*. São Paulo: Edusp, 2000.
- MASON, R. *Por uma arte-educação multicultural*. Campinas: Mercado das Letras, 2001.
- MARTINS, M. C. Expedições instigantes. In: São Paulo, Secretaria de Educação. *Expedições culturais: Guia educativo de museus de arte de São Paulo*. São Paulo: FDE/SSEISP, 2003.
- MUNRO, T. *Art Education; its Philosophy and Psychology*. Nova York, Liberal: Arts Press, 1956.
- OTT, R.W. *Thomas Munro: A Pioneer in Art and Museum Education*. Texas: Trends in Art Education, 1987.
- OSINSKY, D. *Arte, história e ensino -uma trajetória*. São Paulo: Cortez, 2001.
- OSTROWER, F. *Universo da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- PARSONS, M. *Compreender a arte*. Trad. Ana Luísa Faria, Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Mudando direções na arte-educação contemporânea*. A Compreensão e o Prazer da Arte. 5º Encontro. São Paulo, SESC Vila Mariana, 1998.
- PEDROSA, M. *Política das artes*. São Paulo, Edusp, 1995.
- READ, H. *A educação pela arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RIZZI, M. C. *Caminhos metodológicos*. IN: BARBOSA, A.M. (Org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 2.ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- ROSSI, M. H. W. *Imagens que falam: Leitura da arte na escola*. Porto Alegre: Mediação, 2003.
- SÃO PAULO. Secretaria da Educação. Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas. *Proposta Curricular para o ensino de educação artística: 1º grau*. São Paulo: SE/CENP, 1992.
- ZANINI, W. (Org.) *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, vol. 1-2.

### **Dissertações/Teses/Seminários**

- BENEDETTI, S. C. G. *Arte e transformação na cultura escolar*. (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo-USP, 2001.

CINTRÃO, R. L. *As salas de exposição em São Paulo no início do século: da Pinacoteca à Casa Modernista (1905-1930)*. (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo-USP, 2001.

GRINSPUM, D. *Discussão para uma proposta de política educacional da divisão de ação educativo-cultural do museu Lasar Segall*. (Mestrado em Artes)-Escola de Comunicação e Artes-Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. *Educação para o patrimônio: museu e escola-Responsabilidade compartilhada na formação de público*. (Doutorado)-Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo-USP, 2000.

HOUSEN, A. *Niveles Dei desarrollo estético*. São Paulo: Biblioteca Paulo Mendes de Almeida MAM/SP, (Texto mimeografado).

LEITE, M. I. F. *O que e como desenham as crianças?: refletindo sobre condições de produção cultural da infância*. (Doutorado)-Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP, 2001.

MACHADO, A. A. *Convites ao Olhar: experiências de educação e vivência estética a partir de reproduções*. (Mestrado em Educação)-Faculdade de Educação, Universidade de Campinas-UNICAMP, 2003.

PITOMBO, P. F. D. T. *Práticas artísticas para todos: as artes plásticas no cenário da inclusão social na cidade de São Paulo*. (Dissertação de Mestrado)-Instituto de Artes, Universidade de Campinas-UNICAMP, 2007.

PORTELLA, P. Seminário "Acriança e o museu". ICOM/FUNARTE. Rio de Janeiro, 1979.

RESENDE, R. *MAM, O museu romântico de Lina Bo Bardi: Origens e transformações de uma certa museografia*. (Mestrado em Artes)-Universidade de São Paulo-USP, 2002.

TEIXEIRA, R. B. *Revisão de uma história: A criação do MAM 1946-49*. (Mestrado)-Escola de Comunicação e Artes-Universidade de São Paulo-USP, 2005.

TOJAL, A. P. *Museu de Arte e público especial*. 1999. Dissertação (Mestrado) -Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo-USP, São Paulo, 1999.

## **Periódicos**

SZPIGEL, M. *Relatório de atividades do setor educativo do MAM/SP. Documento de apresentação*. São Paulo: Biblioteca Paulo Mandes de Almeida, MAM/SP, 2001.

BARBOSA, A. M. *Entrevista*. *Revista E* - SESCSP, São Paulo, v.6, n.34, mar.2000.

Disponível em:

[http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas\\_link.cfm?Edicao\\_Id=75&Artigo\\_ID=731&ID\\_Categoria=917&reftype=2](http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=75&Artigo_ID=731&ID_Categoria=917&reftype=2).

BARBOSA, A. M. *Arte Educação no Brasil: do modernismo ao pós-modernismo*. Revista Digital Art&. Out.2003. Disponível em: <http://www.revista.art.br/>.

BONASIO, L. H. T. *Proposta do serviço de arte-educação para 1992*, Biblioteca da Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1992.

LEITE, M. I. *O serviço educativo dos museus e o espaço imaginativo das crianças*. Proposições, Campinas, v.15, n. 43, p.121-128, 2004.

Diário Oficial do Estado de São Paulo. Secretário: José Bonifácio Coutinho Nogueira-18/01/1978. São Paulo, 1978.

Jornal *A Gazeta*- “Pinacoteca desenvolve a educação e cultura”- 11/05/1978, Biblioteca da Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1978.

Jornal *Diário Popular*-“Visitas de escolares à Pinacoteca”-14/05/1978. São Paulo, 1978.

Jornal *City News*- “A arte chega aos estudantes”-04/06/1978-Caderno de Educação, São Paulo, 1978.

Jornal *Folha de São Paulo*- “Visitas à Pinacoteca”, 25/06/1978, Biblioteca da Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1978.

Jornal *Shopping News* – “Nossos museus tentam conquistar o público (com cursos, dança, música, cinema)”- 15/07/1979. São Paulo, 1979.

Jornal *Folha de São Paulo* – “Arte e frutas para as crianças: Na Pinacoteca, alunos mostram um grande senso crítico”- 14/10/1983, Biblioteca da Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1983.

*Jornal da Tarde*- “Museus chegam ao presente: os museus da cidade estão se modernizando e investindo em tecnologia para poderem preservar o passado”, 10/07/1995, Biblioteca da Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1995.

Jornal *Folha de São Paulo*- “MAM reabre como museu interativo: Reforma quer atrair novo público com banco de dados eletrônico sobre arte e ateliês comandados por artistas”- 26/09/1995, Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM/SP, 1995

*Jornal da Tarde*- “Um Museu Itinerante”- 13/09/1996, Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM/SP, 1996.

Jornal *Metrô News*- “MAM leva seu acervo a escolas públicas”- 13/09/1996, Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM/SP, 1996.

Jornal *Carta Capital*- “D.Milú vai à luta”-01/10/1997, Biblioteca Paulo Mendes de Almeida, MAM/SP, 1997.