



Prof-Artes
Mestrado Profissional em Artes

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS/ DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

JOÃO CARLOS PIMENTEL CANTANHEDE

**EDUCAÇÃO MUSEAL: O MUSEU COMO MEIO DE
ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS**

São Luís - MA
2020

JOÃO CARLOS PIMENTEL CANTANHEDE

**EDUCAÇÃO MUSEAL: O MUSEU COMO MEIO DE
ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Maranhão, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Orientador: Prof.^o Dr. ^o Reinaldo Portal
Domingo

São Luís - MA

2020

Cantanhede, João Carlos Pimentel. Educação Museal: o museu como meio de ensino/aprendizagem em Artes Visuais/ João Carlos Pimentel Cantanhede.. - 2020.

95 f.

Orientador(a): Reinaldo Portal Domingo.

Dissertação (Mestrado) -Programa de Pós-graduação em rede – Prof-Artes em Rede Nacional, CCH, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

1. Artes Visuais. 2. Educação de Jovens e Adultos. 3. Educação Museal. I. Domingo, Reinaldo Portal. II. Título.

JOÃO CARLOS PIMENTEL CANTANHEDE

**EDUCAÇÃO MUSEAL: O MUSEU COMO MEIO DE
ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTES VISUAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Maranhão, como requisito à obtenção do título de Mestre em Arte.

Linha de pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes.

Aprovado em 30 /09/ 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profº Drº Reinaldo Portal Domingo (Orientador - UFMA)
Orientador

Profº Drº Marcus Ramusyo de Almeida Brasil (IFMA)
Membro interno ao Prof-Artes

Profª Drª Francimary Macedo Martins (UFMA)
Membro externo ao Prof-Artes

São Luís – MA

2020

Aos meus pais, Raimundo e Antonia, e ao meu filho, Arthur.

AGRADECIMENTOS

A Deus, princípio, meio e fim de todos os meus planos e das suas realizações.

Ao Profº Drº Reinaldo Portal Domingo, pela excelência, paciência e dedicação para comigo em todos os momentos.

Ao Profº Drº Marcus Ramusyo de Almeida Brasil /IFMA, pelo zelo e ensinamentos valiosos que me propiciou ao longo do Mestrado. E à Profª Drª Francimary Macedo Martins/UFMA, pelas correções e sugestões.

Aos demais professores do Curso de Mestrado Profissional em Artes da Universidade Federal do Maranhão, pela forma como contribuíram com a minha formação em Mestre em Arte.

Aos colegas professores do CESJO. Em especial, Glinia Kelle Fernandes Coelho de Carvalho, Luzia Maria Pereira Cunha Silva, Rita Angélica Rodrigues Mendes Moraes e William Danilo da Silva, companheiros nas visitações museais (2018/2019). Bem como às Gestão e Coordenação do CESJO, pelo apoio constante.

Aos meus queridos alunos do CESJO, sem os quais esta pesquisa não teria acontecido, pela paciência, troca de conhecimentos, afetos, sonhos e realizações que tivemos juntos nos anos de 2018 e 2019.

Às amigas, Diana Claudia Costa Oliveira, pelas preciosas correções e acompanhamento nas visitas museais; Mônica Rodrigues de Farias, pelos registros fotográficos para o Museu Escola; e Marilu Moraes Araujo, por nos acompanhar no *city tour* em Alcântara.

A José Raimundo Oliveira e Lucas Cipriano Silva Cantanhede, pelas correção e normalização, respectivamente.

Aos museus que fizeram parte da nossa pesquisa, em especial suas equipes educativas. E Caroline Aranha por mediar o nosso *city tour* em Alcântara

A Deusdédit Carneiro Leite Filho, Diretor do Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão, e Ednilson Costa, Curador da Pinacoteca do Palácio dos Leões, pelo apoio e autorização para reprodução fotográfica de obras dos respectivos museus.

Aos meus pais, baluartes da minha existência.

Ao meu filho, companheiro e amigo de todas as horas.

Aos meus irmãos pelo amor que nos une e que perdurará por toda a nossa existência. Rosa, muito obrigado pelas orientações, correções e apoio perene.

Aos meus colegas do Curso de Mestrado, muito obrigado pela amizade, troca de conhecimentos e convivência durante o curso.

Aqueles que passam por nós, não vão sós, não nos deixam sós. Deixam um pouco de si, levam um pouco de nós.

Antoine Saint-Exupéry

RESUMO

A educação museal se constitui como um dos pilares para o ensino/aprendizagem das Artes Visuais na atualidade. A pesquisa apresentada neste texto dissertativo teve como objetivo geral investigar as possibilidades de utilização dos museus como meio de ensino/aprendizagem em Artes Visuais visando alcançar uma aprendizagem significativa em Arte. Sendo uma Pesquisa-Ação, foi buscado desde o princípio, o envolvimento dos alunos como agentes propositores nos diversos estágios e etapas da pesquisa realizada no subsistema da Educação de Jovens e Adultos (EJA), do Centro de Ensino São José Operário (CESJO). Tendo como recorte temporal os anos de 2018 e 2019. Foi utilizada a pesquisa narrativa em gêneros: visual e escrita a partir das experiências museais dos sujeitos pesquisadores e pesquisados. Para a construção das narrativas visuais a artografia, o par visual e o método comparativo foram os métodos aplicados. Abordagens metodológicas específicas das artes com seus sistemas de produção e leitura de objetos museais deram suporte e instrumentalização na dimensão do educar artisticamente por meio de museus. Como resultado foi constatado aspectos quanti/quali dos quais dá ênfase ao engajamento de alguns docentes da escola, bem como dos alunos e de seus acompanhantes. Apresenta os resultados obtidos com a realização dos produtos de aprendizagem observados por meio de análises e que permitiram concluir que a educação museal é uma significativa alternativa para o ensino das Artes Visuais.

Palavras-chave: Artes Visuais. Educação Museal. Educação de Jovens e Adultos.

ABSTRACT

Museum education is one of the pillars for teaching / learning Visual Arts today. The research presented in this essay had the general objective of investigating the possibilities of using museums as a means of teaching / learning in Visual Arts in order to achieve significant learning in Art. Being an action research, it sought from the beginning, the involvement of students as proposing agents in the various stages and stages of the research carried out in the Youth and Adult Education (EJA) subsystem, of the São José Operário Teaching Center (CESJO). Having the years 2018 and 2019 as its time frame. It used narrative research in genres: visual and written from the museal experiences of the research and research subjects. For the construction of visual narratives, it used artography and visual pair, and the comparative method, methodological approaches specific to the arts with their systems of production and reading of museum objects, which gave support and instrumentalization in the dimension of educating artistically through museums. As a result, he found quanti / quali aspects of which he emphasizes the engagement of some school teachers, as well as students and their companions. It presents the results obtained with the realization of the learning products observed through analyzes and which allowed to conclude that museum education is a significant alternative for the teaching of Visual Arts.

Key Words: Visual arts. Museal Education. Youth and Adult Education.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 MUSEU: aspectos gerais e históricos.....	17
1.1 Os primeiros museus brasileiros	18
1.1.1 Os museus maranhenses	20
1.2 Descolonização dos museus.....	25
1.3 Virtualidades museais	26
1.3.1 Museus virtuais maranhenses	29
1.3.2 Os museus de papel e o museu do imaginário.....	29
1.3.3 Memórias do digital.....	32
1.4 Algumas outras virtualizações.....	34
2 METODOLOGIA.....	36
3 ESCOLA E MUSEU: possibilidades educativas e metodológicas	40
3.1 Instituições museais: possibilidades educativas e conceituais no Brasil contemporâneo.....	43
4 O CASTELO E A AMPULHETA: materializando a educação museal no CESJO	47
4.1 Os operários	48
4.2 Os alicerces	49
4.2.1 Os museus visitados	49
4.2.2 Etapas da educação museal.....	52
4.3 As paredes (2018).....	53
4.3.1 O Museu Escola.....	54
4.3.2 As visitações aos museus tangíveis em 2018	59
4.4 O telhado: a educação museal em 2019	63
4.5 A torre: o olhar e o produzir dos alunos	72
4.5.1 Produtos de aprendizagem do Museu Escola (2018)	72
4.5.2 Aprendizagens da visitação à Pinacoteca e ao CPHNAMA (2018)	73
4.5.3 Produtos de Aprendizagem do city tour e museus em Alcântara (2019)	75
4.6 Narrativas dos ausentes	81
4.7 Acompanhantes: suas contribuições e aprendizagens.....	83
4.8 A areia, as ondas e o tempo: o encerramento da EJA no CESJO	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
APÊNDICE A – REQUERIMENTO SOLICITANDO AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO DE OBRAS MUSEAIS	93
APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM	94

INTRODUÇÃO

Em agosto de 2019, lendo o livro da Cristina Carvalho, “Quando a escola vai ao museu” (2016), nossos olhos brilharam ao nos depararmos com uma citação de Paulo Freire, a qual transcrevemos aqui: “Os ‘olhos’ com que ‘revejo’ já não são os ‘olhos’ com que ‘vi’. Ninguém fala do que passou a não ser na e da perspectiva do que está passando.” Esse pensamento traduz bem o nosso momento atual, no qual pesquisamos educação museal e refletimos sobre o quando e os porquês dessa temática serem tão significativos para nós, em dimensões que vão além do ato de educar.

Em um mergulho nas nossas lembranças conseguimos reminiscências da época da infância em Itapecuru Mirim, quando visitávamos locais e lugares potencialmente museais como a Fonte da Miquilina, o Morro do Diogo, o prédio da antiga Cadeia, a Rampa do Porto, a Igreja Matriz e alguns outros que nos atraíam profundamente. Ainda nos referindo a lembranças, igualmente importantes eram as ilustrações que observávamos nos livros de História Antiga e Medieval.

A infância foi um período memorável, porém a vida seguiu seu curso e assim ingressamos no ano de 1995, no Curso de Licenciatura em Educação Artística na Universidade Federal do Maranhão, concluindo-o em 2001. Durante o período da graduação, em 1998, tivemos a oportunidade de trabalhar como monitor (mediador) na Galeria de Arte SESC e, em 1999, como estagiário na mesma instituição. Essas experiências foram bastante significativas para a nossa aprendizagem como educador e nos propiciaram mais acesso ao panorama cultural local.

Entre 2000 e 2001, participamos no Convento das Mercês, em São Luís, da itinerância da Mostra Artística do Redescobrimento Brasil + 500 anos, organizada pela Fundação Bienal de São Paulo, como supervisor de monitoria; essa experiência nos propiciou um aprimoramento dos nossos conhecimentos de mediação em arte e contato com grande quantidade de obras de artes de diversos artistas de vários locais e épocas, além da leitura de bibliografia específica e aprofundada sobre a produção exposta e outras temáticas afins. Todo esse trabalho foi aprofundando nossa formação como futuro professor e posteriormente como professor/pesquisador, o que se refletiu no trabalho nas escolas com alunos.

Nesse mesmo período, ou seja, 2000 e 2001, iniciamos a pesquisa monográfica de graduação, cujo tema foi o Acervo Azulejar Maranhense. Estivemos cerca de um ano pesquisando na Biblioteca do Museu de Artes Visuais¹. E com o aprofundamento sobre os

¹ Atualmente essa biblioteca não existe mais.

espaços museais e suas possibilidades educativas, passamos a utilizar o museu como meio de ensino/aprendizagem² em Arte a partir do ano 2000, quando iniciamos a carreira docente no ensino médio da rede pública estadual maranhense, no Centro de Ensino Cidade Operária II, (trabalhamos 6 meses no ano 2000 como professor contratado nesta escola).

Essa trajetória curricular e extracurricular possibilitou experiências a serem aplicadas em práticas educativas, e um apaixonamento pela docência, somado ao gosto que já possuíamos pelos museus e suas possibilidades para o ensino/aprendizagem em Arte.

Em 2002 voltamos para a mesma escola, mas desta vez como professor efetivo, após sermos aprovados em concurso público passamos a implementar na nossa metodologia de ensino, a educação museal, levando os alunos aos espaços culturais da cidade de São Luís, dentre os quais citamos o Museu de Artes Visuais, a Pinacoteca do Palácio dos Leões e a Casa de Nhozinho.

Complementando a formação acadêmica fizemos a Especialização Arte/educação e suas tecnologias contemporâneas pela UNB, entre 2006 e 2007, realizada na modalidade Educação a Distância (EAD) com alunos e tutores de várias partes do país, promovendo intercâmbio, interação e conhecimentos sobre diversos contextos geográficos e educacionais brasileiros. Porém, a maior aquisição foi a aprendizagem sobre o ensino via ambientes *Web* e colaborativos com uso de tecnologias contemporâneas. Conhecimentos estes que, apesar das carências de recursos tecnológicos, procuramos implementar em nossa escola da época, e nas posteriores, incluindo o Centro de Ensino São José Operário (CESJO), onde lecionamos até o ano de 2019, na modalidade Educação de Jovens e Adultos (EJA), no turno noturno.

A nossa construção e reconstrução de conhecimentos caminha em consonância com o ensino artístico e a utilização das Tecnologias de Informação e Comunicação (TICs), que nas últimas décadas, vem paulatinamente se transformando e ampliando o leque de possibilidades de ensino/aprendizagem, principalmente no campo metodológico. Isso ocorreu, sobretudo, após a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) nº 9.394/96, que elevou a Arte ao nível de Componente Curricular obrigatório. Diante disso, ocorreu um contínuo movimento de formação e instrumentalização da docência em Arte, bem como por novos meios de ensino/aprendizagem nas diversas linguagens desta área de conhecimento.

Como docente da disciplina Arte, procuramos agregar em nossa docência metodologias que propiciem uma aprendizagem mais significativa aos educandos da EJA -

² Utilizamos a expressão ‘meio de ensino/aprendizagem para nos referirmos a algo tangível ou digital que contribua com o processo docente e facilite a aprendizagem dos conteúdos pelos alunos, como um livro, um site, uma pintura ou um museu.

Ensino Médio, que são adultos, vários com mais de 40 anos, e que estavam afastados da escola há vários anos. A EJA atualmente é regulamentada pelo Decreto Federal nº 6.093, de 24 de abril de 2007, que reorganiza a alfabetização de jovens e adultos de quinze anos ou mais.

Retornando ao início da docência, lembramos que realizávamos atividades educativas apenas em museus institucionais de São Luís. Mas, gradativamente, ampliamos essas ações a outros museus maranhenses e, atualmente, incluímos também os museus digitais e espaços potencialmente museais como igrejas, praças públicas, prédios históricos e outros locais igualmente significativos para práticas educativas.

Nesse cenário, vislumbramos o museu como uma instituição bastante rica em possibilidades para a arte/educação, visto que seus acervos oportunizam a aplicação de metodologias, sistemas de leitura e produção artística em seus espaços, ou como desdobramento no espaço escolar.

Ao ingressar no Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes), pela Universidade Federal do Maranhão, para a área de concentração: Artes Visuais, optamos pela Linha de Pesquisa: Processos de ensino, aprendizagem e criação em artes. A opção por esta linha ocorreu em concordância aos nossos objetivos de estudar a Educação Museal para estudantes da EJA. Portanto, assim foi construído o nosso objeto de pesquisa, o que de certo modo, se reflete nossa trajetória anteriormente já apresentada.

Com essa pesquisa buscamos ampliar e sistematizar tais conhecimentos e experiências por meio de uma Pesquisa-Ação, de forma que os alunos do CESJO pudessem ampliar seus conhecimentos e vivências artísticas. Bem como, construir e reconstruir aprendizagens que coletamos e analisamos por diversas formas objetivando a construção e socialização por meio desta dissertação.

Mesmo que tenhamos a compreensão das potencialidades museais, o seu uso pelos educadores e pelas escolas em São Luís e em outros contextos geográficos, observados a partir de mensuração empírica e pesquisa bibliográfica, encaminha-se ainda, em maior parte, para o campo do lazer e do entretenimento, os chamados “passeios” a museus. Ciente dessa realidade, buscamos novos direcionamentos para a educação museal. É neste ponto que situamos o problema científico da nossa pesquisa: Como utilizar o museu como meio de ensino/aprendizagem em Artes Visuais? Esta indagação foi o eixo central, o fio condutor que conduziu a pesquisa por diversas ramificações de campo, tipologia museal, sujeitos da pesquisa e os demais aspectos inerentes ao ato de pesquisar.

Conforme já descrito anteriormente, ao longo dos anos de docência na educação básica sempre primamos pela realização de ações educativas em espaços culturais (museus,

galerias e similares), de modo que, empiricamente, pudemos observar o quanto essas experiências são fundamentais para um processo de ensino/aprendizagem em Artes Visuais.

Nesse sentido, para o desenvolvimento desta pesquisa científica preconizamos, em princípio, como Objetivo Geral: Investigar as possibilidades de utilização dos museus como meio de ensino/aprendizagem em Artes Visuais.

Como Objetivos Específicos buscamos: realizar estudo bibliográfico, histórico e conceitual sobre a educação museal; produzir e experienciar um “museu” no espaço escolar; e desenvolver educação museal em museus tangíveis, museus digitais e espaços potencialmente museais.

Algumas perguntas científicas contribuíram para o norteamento da nossa pesquisa, questões estas que são: 1 - Qual é o estado da arte com relação ao uso do museu como meio de ensino/aprendizagem? 2 - Que metodologias devem ser aplicadas para um bom desenvolvimento da educação museal? 3 - Existem museus ou categorias de museus mais adequados para a realização de ações educativas? 4 - E que tipo de atividade deve ser desenvolvida para verificar aprendizagens em ações educativas museais?

Presumimos que as respostas para estas questões foram respondidas por meio do estudo de bibliografia específica sobre a educação museal e em nosso trabalho de campo, com coleta e análise de dados oriundos da aplicação de instrumentos de pesquisa. Tanto o levantamento do estado da arte da educação museal, quanto os seus aspectos metodológicos são apresentados sinteticamente ao longo dos capítulos do nosso trabalho.

Em princípio, visitamos e revisitamos autores e referências que se debruçaram sobre os primórdios, conceitos e finalidades dos museus, enquanto instituição de guarda e socialização de patrimônios materiais e imateriais; igualmente significativos são a literatura e a legislação que conceituam e legitimam os museus e especificam os seus diversos elementos constitutivos. Para esse âmbito citamos como autores basilares: Desvallées e Mairesse (2013), com a obra *Conceitos-chave de Museologia*; Trigueiros, com a obra *Museus: sua importância na educação do povo* (1956); Denise Grinspum e sua tese de doutoramento, *Educação para o Patrimônio: Museu de Arte e Escola Responsabilidade compartilhada na formação de públicos* (2000); e para a pesquisa relacionada aos museus maranhenses buscamos Guy de Hollanda e o seu clássico livro *Recursos educativos dos museus brasileiros* (1958).

Da mesma forma, nos instrumentalizamos com referências pautadas em *webmuseus*, instituições de caráter digital que oportunizam acesso, por meio de ambiente de rede, a acervos de museus de todo o mundo, distantes fisicamente, mas que se tornam próximos com o uso das TICs. Nesta temática específica apontamos: Pierre Lévy e a obra *Cibercultura*

(1999); Anne Cauquelin, com *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea* (2008); Ana Beatriz Bahia, com sua tese de doutorado *Jogando arte na Web: educação em museus virtuais* (2008); e Meire Assunção Souza Araújo com dissertação intitulada *Aprendizagens Estéticas On-line: Expografias interativas em ambientes virtuais de aprendizagem* (2014).

Posteriormente, apresentamos as referências metodológicas, a começar pela Pesquisa-Ação e educação colaborativa, que enfatizam uma concepção de educar/pesquisar na qual os diversos sujeitos da pesquisa sejam agentes propositores do processo. Da mesma forma, as metodologias artísticas com seus sistemas de produção e leitura de objetos museais, que podem dar suporte e instrumentalização na dimensão do educar artisticamente por meio de museus.

Dos autores escolhidos para esse grupo temático, citamos como fundamentais: Selma Garrido Pimenta e Maria Amélia Santoro Franco (org.) e a obra *Pesquisa em educação: possibilidades investigativas/formativas da pesquisa-ação* (2012); Clandinin e Connelly com a obra *Pesquisa Narrativa: experiências e história na pesquisa qualitativa* (2015); Dewey e a sua clássica obra *Arte como experiência* (2012); Hernández e o livro *Cataadores da cultura visual* (2007); Freire, com sua *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa* (1996); Barbosa e *A Imagem no Ensino da Arte* (2012); Feldman com *Practical Art Criticism* (1994) [Crítica Prática de Arte – tradução nossa]; Aguiar e sua dissertação *Pesquisa Educacional Baseada nas Artes: experiências a/r/tográficas* (2011); Dias e Fernández. A *Investigação Baseada em Arte (IBA) e a Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA): quatro questionamentos baseados nas concepções de arte e artista* (2017); e Marin-Viadel e Roldán com o livro *Metodologías Artísticas de Investigación en Educación* (2012).

O presente trabalho é composto por quatro capítulos. No primeiro apresentamos os fundamentos históricos e conceituais da educação museal abrangendo origens no mundo, Brasil e Maranhão; e Tipologias museais.

No capítulo dois abordamos a metodologia da pesquisa tomando como norteio a fundamentação da Pesquisa-Ação, suas características e adequações para este trabalho dissertativo; seguimos com a Pesquisa Narrativa e as suas possibilidades metodológicas para as artes visuais; nos fundamentamos em Dewey (2012) e o seu conceito de Experiência; em Hernández (2007) e os alicerces da cultura visual; e desbravamos as metodologias artísticas da Artografia, dos Pares Visuais e do método Comparativo de Feldman (1994). E a identificação dos sujeitos, do tempo e do campo da pesquisa.

O capítulo três é pautado nos possíveis diálogos educativos entre a escola e o museu. A LDB vigente, Lei nº 9.394/96, que instituiu a Arte como componente curricular obrigatório na Educação Básica; a Lei nº 13.415/2017, que alterou o artigo sobre o ensino da Arte; a Base Nacional Comum Curricular (BNCC); e algumas justaposições entre o ensino artístico e a educação museal.

E finalmente, o quarto capítulo trazendo a materialidade da nossa pesquisa sobre a educação museal a partir de experiências nossas e de nossos alunos durante os anos de 2018 e 2019. Aplicando conceitos e metodologias pertencentes às nossas referências bibliográficas, como a pesquisa narrativa, a cultura visual, a artografia e o método comparativo. Coletamos e analisamos registros de experiências museais dos nossos alunos por meio visuais, áudios, audiovisuais e escritos, bem como dos seus acompanhantes; e ainda a mensuração das ausências. Os porquês da não participação nas visitações museais. Não esquecendo também do Museu Escola montado no CESJO com reproduções de obras museais.

Nos registros de experiência e aprendizagem, os alunos produziram histórias em quadrinhos (HQs), slides, vídeos, pranchas visuais, narrativas em áudio e narrativas escritas que nos possibilitaram encontrar subsídios quanti/quali satisfatórios para uma metodologia de educação na qual o museu não é o protagonista, mas um meio e ao mesmo tempo um parceiro colaborador de um modelo de ensino/aprendizagem em Artes Visuais e, possivelmente de outras linguagens artísticas, bem como de outros componentes curriculares.

Por fim, apresentamos as considerações finais da pesquisa, ressaltando a sua relevância para a educação museal e seus principais resultados como: construção de um museu no espaço escolar, engajamento dos sujeitos da pesquisa, realização de produtos de aprendizagens em diversas tipologias, envolvimento da família nas atividades das experiências museais, e finalmente, apontar caminhos para outros educadores e outras pesquisas sobre essa temática.

1 MUSEU: aspectos gerais e históricos

A palavra museu é um termo derivado do grego *mouseion*, que na sua origem significava templo dedicado às nove musas. As musas eram filhas do deus grego Zeus com Mnemósine, e suas funções eram guardar as ciências, as artes e os tesouros da cultura. Os museus se afirmaram como instituições culturais no século XVIII e, desde então, as suas concepções passaram por diversas transformações. Presentemente, definimos museu a partir da conceituação estabelecida pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), que o caracteriza como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite” (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p.64). Sendo essa a definição mais aceita, até o presente momento, em virtude da sua abrangência e atribuições, bem como pelo fato de ter sido definida pelo órgão internacional legitimado para dialogar sobre políticas, caminhos e ações museais.

Trigueiros (1956) traça um breve histórico sobre as instituições museais e aponta que a mais antiga denominada *museu* situava-se no palácio de Ptolomeu I, em Alexandria, no século 3 a. C; ele também nos informa que em Atenas, na Grécia, havia uma vasta coleção de objetos de arte, no Propileu; e que em Roma, da mesma forma, havia coleções artísticas.

Em referência aos tempos mais recentes, Trigueiros (1956) comenta que em 1750 o Louvre passou a ser designado como museu, sendo que somente a partir de 1793, passou a ser aberto para a visitação do povo. Em termos de socialização do acervo, o Museu Britânico abriu suas portas para visitação pública em 1759 e Galeria Degli Uffizi (Figura 1), em Florença, em 1769. Ou seja, 34 e 24 anos, respectivamente, antes do referido museu francês.

Retomando um pouco as origens e finalidades dos museus europeus, eles foram criados e mantidos como representatividades das elites, suas posses e curiosidades, bem como de apropriação de acervos culturais de povos conquistados ou colonizados. A respeito desse assunto Lara Filho (2013) nos apresenta a seguinte afirmação:

Com a formação dos impérios europeus, os grandes museus históricos, como o Louvre ou o Britânico, incorporaram os bens tomados nas guerras e invasões, notadamente, Egito, Grécia e Roma. As grandes atrações desses museus não são os objetos de sua própria cultura, mas aquelas trazidas como verdadeiros troféus de conquistas. (p.58).

Figura 1: Galeria Degli Uffizi



Fonte: ZOCHI, Giuseppe (1711-1767). Galeria Degli Uffizi, 1744. Gravura. Disponível em <<https://www.themorgan.org/drawings/item/191933>>. Acesso em 29 nov. 2019.

Atualmente, alguns países, principalmente africanos e latino-americanos, estão reivindicando a repatriação de bens culturais levados de forma irregular para museus europeus ou dos Estados Unidos. Álvarez e Menezes (2019) comentam que:

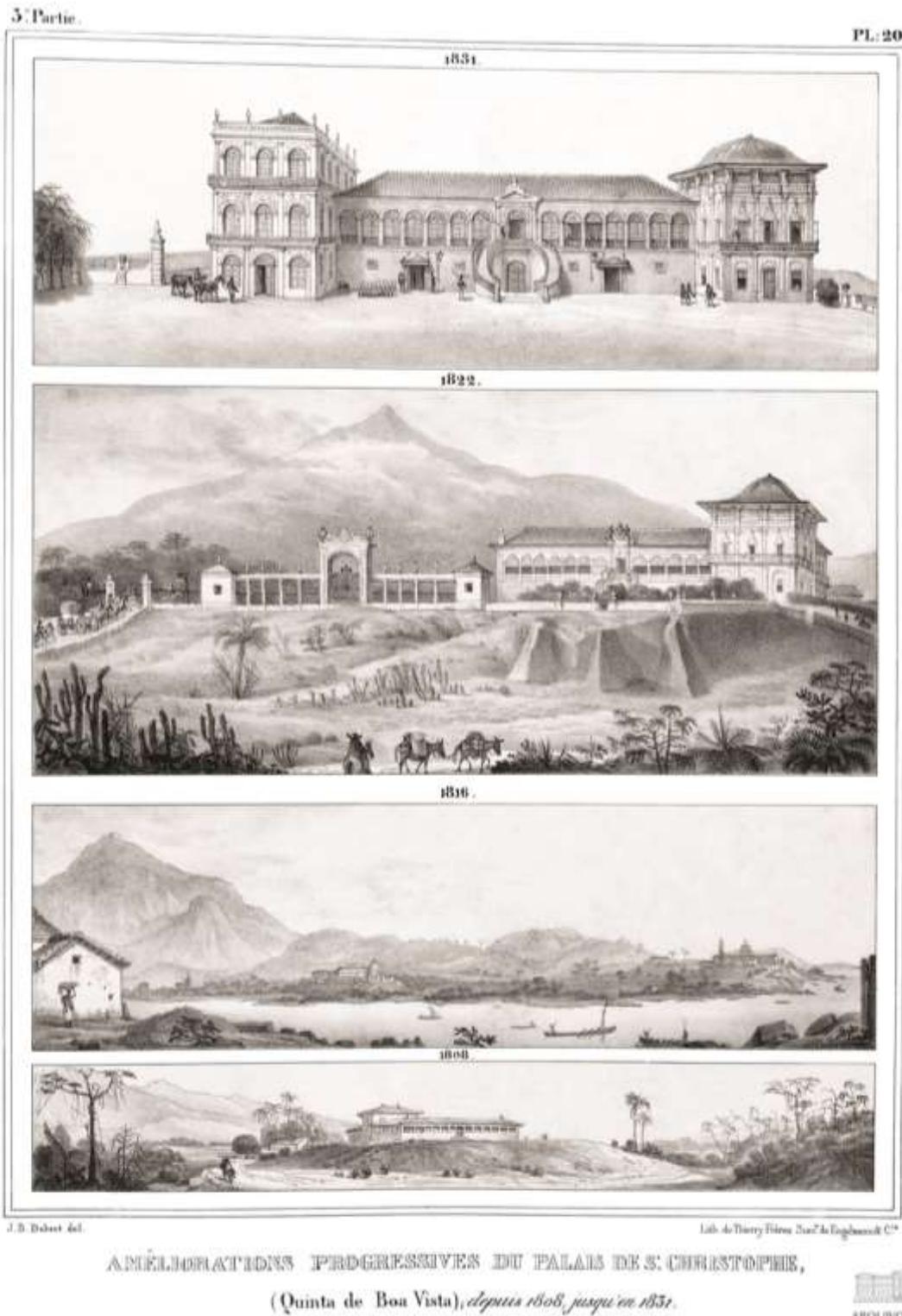
A história dos museus ocidentais está frequentemente ligada à história da exploração simbólica e econômica dos povos. Não é uma novidade que as guerras sejam acompanhadas por estupros, saques e qualquer tipo de violência que implica aculturação e alienação das vítimas (dos perdedores). (p.175).

A partir das falas de Lara Filho (2013) e Álvarez e Menezes (2019) observa-se a relevância desse assunto. No entanto, o apresentamos neste momento apenas de forma introdutória, visto que pretendemos aprofundá-lo no item 1.2 deste capítulo, “sobre descolonização de museus.”

1.1 Os primeiros museus brasileiros

No Brasil, a instituição museal mais antiga que se tem notícia foi a Casa da História Natural, criada em 1784, popularmente conhecida, à época, como “Casa dos Pássaros”, sob a direção de Francisco Xavier Cardoso Caldeira. Posteriormente, por meio do Decreto Real assinado por D. João VI, aos 6 de junho de 1818, foi criado o Museu Real, instalado no Campo de Santana, no Centro da cidade do Rio de Janeiro e transferido, a partir de 1892, para a Quinta da Boa Vista, no Palácio de São Cristóvão (Figura 2), que serviu de residência à família real portuguesa entre 1808 e 1821, e imperial brasileira entre 1822 e 1889.

Figura 2: Quinta da Boa Vista, Palácio de São Cristóvão.



Fonte: Figura 2 DEDRET, Jean Baptiste (1768-1848). Palácio de São Cristóvão, 1834/39. Litografia. Disponível em:<http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/864-arquivo-imperio-palacio-de-sao-cristovao.html>. Acesso em: 29 de nov. de 2019.

O acervo original desse museu era oriundo da antiga Casa dos Pássaros, da coleção de mineralogia adquirida na Alemanha e do acervo particular doado por D. João VI. Conforme o Brasil foi modificando a sua forma de governo, o museu foi assumindo novas denominações:

de Museu Real passou a Museu Imperial e finalmente, Museu Nacional. Este museu foi vítima de um incêndio ocorrido aos 2 de setembro de 2018, que consumiu um percentual significativo de seu acervo, restando somente os objetos feitos com materiais mais resistentes, ou então, peças que à época, por algum motivo, estavam guardadas em outros prédios, e ainda algumas poucas que foram salvas durante o incêndio³.

Ao longo do século XIX, diversos outros museus foram fundados no Brasil, sendo o Museu Paraense Emilio Goeldi, o segundo mais antigo do país, oficialmente fundado como Museu Paraense em 1871, tem suas origens na Associação Philomática fundada em 1866.

1.1.1 Os museus maranhenses

O museu mais antigo fundado no Maranhão foi o Museu Maranhense, em 1845. Esse museu funcionava no mesmo espaço da Biblioteca Pública do Estado, nas dependências do Convento do Carmo em São Luís (Figura 3).

Figura 3: Convento do Carmo (1908). São Luís, Maranhão.



Fonte: CUNHA, Gaudêncio. Convento do Carmo (1908). Fotografia. Álbum Fotográfico Maranhão 1908. Rio de Janeiro: Ed. Spala, 1985.

Nesta edificação religiosa funcionava também o Liceu Maranhense. A respeito da tipologia e origem do acervo desse museu encontramos a seguinte notícia na seção Correspondência do jornal O Publicador Maranhense, edição nº 271, de 2 de abril de 1845, p.4:

³ O Museu Nacional atualmente passa por um processo de recuperação com apoio de diversas instituições nacionais e internacionais.

Sr. Redactor do Pub. Maranhense

Rogo-lhe por bem do serviço publico queira estampar em sua Folha a incluza relação dos objectos mineralogicos, e zoologicos com que o Museu Nacional do Rio de Janeiro enriqueceo o nascente Museo Maranhense, confiado a minha direcção, pelo que lhe ficará sumamente agradecido. [sic].

O seu Att.^o V. *Or José Joaquim Rodrigues Lopes.*

Como exposto na citação, o acervo inaugural desse museu era fruto de doação do Museu Nacional. Infelizmente, o Museu Maranhense não chegou a ter sede própria como ficou evidenciado na fala do então Presidente da Província do Maranhão, Antônio Joaquim Alvares do Amaral, na abertura da Assembleia da mesma província, em 28 de julho de 1848. A respeito da Biblioteca e do acervo museológico ele fez o seguinte comentário:

Na Biblioteca Publica também se precisa faser melhores accommodações, e em ordem a se separarem de suas estantes alguns objectos de História Natural, que ali existem com os livros, podendo ser colocados em algum pequeno Gabinete, aonde se cuide convenientemente de sua conservação, promovendo-se alem disso o seu aumento; o que não he difficult em hum Paiz abundante em riquezas naturaes. [sic]. (Jornal A Revista, edição nº 455, de 18 agosto de 1848, p5).

Como essas ações não foram implementadas, a falta de zelo e de estrutura físico-administrativa para o Museu Maranhense, ocasionou a perda da sua autonomia, ficando o seu acervo vinculado permanentemente à biblioteca, que também perecia pela falta de cuidados e pelas constantes mudanças de sede durante os séculos XIX e XX. Em virtude disso, o acervo museal foi extraviado nas décadas seguintes, algo lamentável, visto que os registros encontrados, até o presente momento, confirmam que ele seria o segundo museu mais antigo do país.

Por meio de um relatório apresentado em 1915 pelo Diretor da Biblioteca Pública do Estado do Maranhão, Domingos de Castro Perdigão, temos uma ideia do museu, que à época não era mais denominado como Museu Maranhense, apenas Museu da Biblioteca, com novo acervo, e grande capacidade de ampliá-lo, conforme podemos observar no referido relatório transscrito abaixo:

Exposição permanente

Foi transferida para esta Biblioteca, por auctorisação do Governo, de 29 de janeiro do anno próximo findo, a Exposição permanente, doada ao Estado pela Sociedade Festa Popular do Trabalho e é formada dos produtos cedidos pelos expositores de 1912 e conta de 45 mostruários com produtos da agricultura do Estado, 30 amostras de madeiras de lei, 12 exemplares de produtos da nossa indústria extractiva, 51 amostras das riquezas mineraes do Estado, 42 amostras de produtos da indústria manufatureira, 96 amostras de produtos farmacêuticos, 1 modelo dos barcos da nossa navegação costeira.

Todos esses produtos foram anexados ao Museu desta Biblioteca, que continua recebendo e pondo em exposição os que lhe tem sido enviados pelos lavradores, contribuindo assim este estabelecimento para a propaganda das grandes riquezas de nosso fertilíssimo Estado. [sic]. (MARANHÃO,1915, p.15/16).

Analizando essa relação de objetos temos uma ideia da diversidade do acervo, alguns bem percíveis por serem orgânicos e não estarem acondicionados em condições adequadas para fins museais. Observa-se também que devido à dimensão desse acervo, era necessário que o Estado disponibilizasse um prédio próprio para o museu, deixando de ser apenas um apêndice da Biblioteca; e por último, esse museu tinha uma finalidade bem significativa, que era divulgar as riquezas maranhenses. No mesmo relatório, o Diretor da Biblioteca discorre sobre o acervo anterior à comentada doação:

Poucos objectos possuia o museu desta Biblioteca, que foi grandemente augmentado, não só pela contribuição que lhe trouxe a Exposição Permanente, como pelas diversas aquisições feitas utimamente por compra e por doação. Possuem os seguintes objectos, alguns delles muito raros:

Um pedaço do navio ‘Ville de Boulogne’ em que naufragou o nosso inolvidavel poeta Gonçalves Dias; um malhete de prata com que foi batida a primeira estaca da Estrada de Ferro de São Luiz a Caxias e o livro de acta lavrada nessa occasião, 1906, (junho); um vaso de barro, algumas flechas e um remo dos indigenas; dois pentes de tartaruga antiga; uma luneta e uma bengala que pertenceram ao professor Dr. Tiberio Cesar de Lemos; duas pistolas antigas e duas espadas que pertenceram a officiaes da marinha brazileira no tempo da monarchia; sete estatuetas e 15 objectos d’arte, pertencentes à Collecção Artística Arthur Azevedo; duas serras de peixe espadarte; uma costella de baleia, medindo 18 palmos de comprimento; noventa e seis animaes da fauna maranhense, artisticamente empalhados, sendo: 44 mammiferos, 29 aves, 15 reptéis e 8 peixes. [sic]. (MARANHÃO,1915, p./16).

Um pouco mais de um século após a “criação” do seu primeiro museu, o Maranhão contava com três museus, todos localizados em São Luís: o da Biblioteca Pública do Estado, a Pinacoteca do Palácio dos Leões e o Museu Pio XII. As informações a respeito destes museus nos é apresentada por Guy de Hollanda no seu livro *Recursos educativos dos museus brasileiros* (1958), a começar pelo Museu da Biblioteca:

Museu da Biblioteca Pública do Estado

Visitação: no horário de funcionamento da Biblioteca.

Acervo: exposto num salão da Biblioteca Pública. Gravuras, caricaturas e peças teatrais da coleção Arthur Azevedo. Manuscritos, mapas, álbuns, livros de registro da Câmara, jornais da coleção Ribeiro do Amaral. Estatuetas e bustos. Pequenos trabalhos manuais confeccionados em casca de coco babaçu . Objetos mais importantes: parte do letreiro “Ville de Boulogne” do navio em que pereceu Gonçalves Dias, espada do Brigadeiro Falcão, faca de prata de

Joaquim de Sousa Andrade, cruz de madeira de Antonio Conselheiro, máscara mortuária (gesso) de Monsenhor João dos Santos Chaves.

Organização: constitui uma sala da Biblioteca Pública, sem pessoal e orçamento próprios. [sic]. (HOLLANDA, 1958, p.97).

Pela descrição feita por Hollanda, observa-se que o Museu da Biblioteca, em 1958 ainda possuía parte do acervo listado por Domingos Perdigão, em 1915. Mas o que de fato não sofreu qualquer alteração foi a falta de autonomia e valorização desse museu, sendo relegado a uma sala da Biblioteca, sem funcionários e orçamento próprios. Sobre o Museu Pio XII, Hollanda (1958) faz a seguinte descrição:

Museu Pio XII. Rua 13 de Maio, 500.

Visitação: domingos, manhã e tarde.

Finalidade: museu de arte sacra e história regional.

Acervo: imagens e objetos de arte sacra, alfaias, livros raros, porcelanas, cristais, prataria, azulejos etc.

Histórico: inaugurado em 1956, em homenagem ao 80º aniversário do Papa Pio XII.

Categoria: museu diocesano. (HOLLANDA, 1958, p.97).

O Museu Pio XII foi fundado em 1956. Pertencia à Arquidiocese de São Luís. Localizava-se no Solar Barão de Grajaú, à Rua 13 de Maio, 500, em São Luís. Esse museu teve pouco tempo de duração, foi extinto em 1967, o seu acervo foi doado no início da década de 1970 ao recém-inaugurado Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Atualmente, o que restou desse acervo faz parte do atual Museu de Arte Sacra do Maranhão⁴. Quanto ao terceiro dos museus listados, a respeito dele temos as seguintes informações:

Pinacoteca do Palácio do Governo.

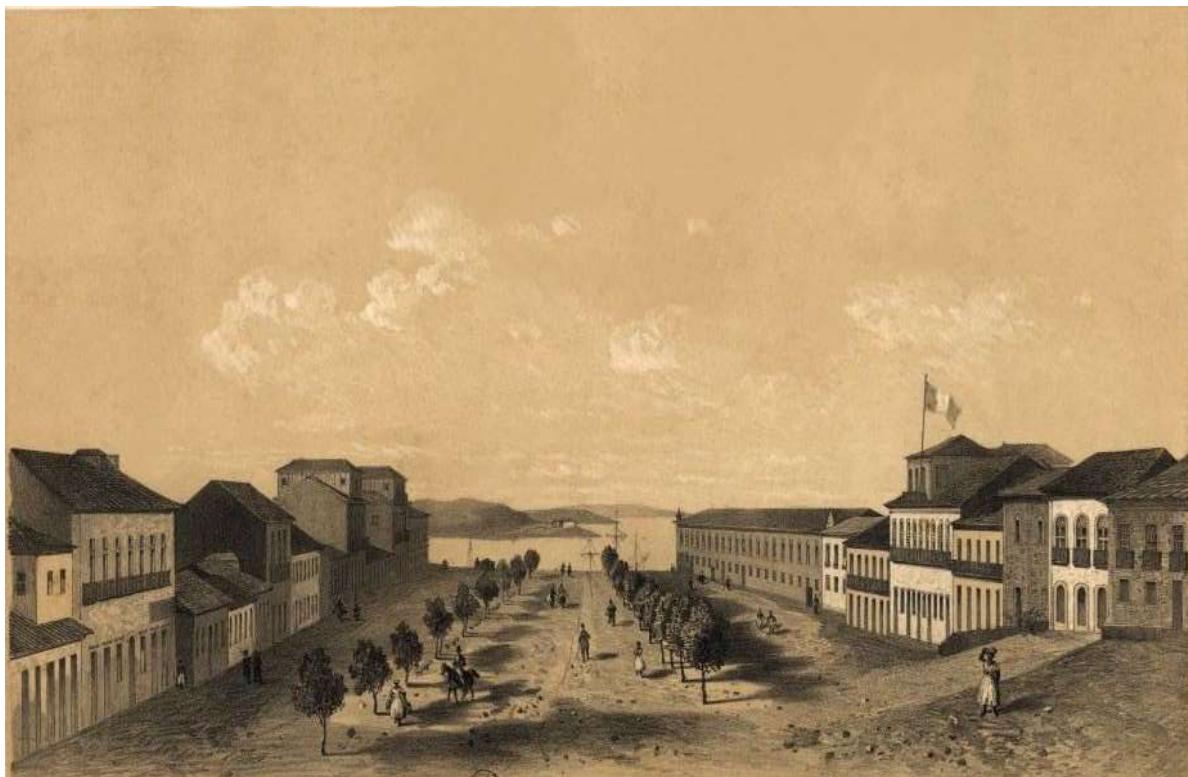
Visitação: nas horas de expediente, mediante autorização.

Acervo: na Sala Verde, “Morte de Gonçalves Dias” por Victor Meireles; Sala Rosa, pinturas de L. Lartigau, cópia de um quadro de Velázquez, por Victor Meireles, “Busto de Mulher”, por Augusto Off; na Sala Amarela, pinturas de artistas brasileiros e europeus dos séculos XIX e XX, quadros das escolas florentina, flamenga e portuguesa, escola francesa da época de Luís XV e do Primeiro Império. A Coleção Arthur Azevedo é a mais importante, pelo número e valor das peças. (HOLLANDA, 1958, p.98).

⁴ As informações sobre os museus maranhenses, sem referências, são oriundas de pesquisa empírica realizada pelo autor desta dissertação ao longo dos seus mais de dez anos de docência, nos quais a educação museal sempre esteve presente.

A Pinacoteca do Palácio (Figura 4) é o único dos três museus que ainda existe, isso ocorre em virtude da sua localização na sede do governo estadual. No entanto, não temos como afirmar se o acervo da época foi todo preservado. O que podemos afirmar é que, a ele foram incorporadas obras de pintores maranhenses da segunda metade do século XX e princípio do século XXI, como O Tríptico “Fundação de São Luís, 1972”, de Floriano Teixeira. É importante citar ainda que, antes da criação da Pinacoteca, parte do que viria a ser seu acervo pertencia ao Museu da Biblioteca.

Figura 4. Vista da Ponta do Bonfim com o Palácio do Governo ao fundo, à direita, 1855. Litografia.



Fonte: HAGEDORN, Friedrich (1814 - 1889). Vista da Ponta do Bonfim, 1855. Litografia. Disponível em: <http://purl.pt/index/geral/aut/PT/1456364.html>. Acesso em: 14 de novembro de 2010.

Atualmente, o Maranhão conta com vários outros museus dos quais destacamos: Museu Histórico e Artístico do Maranhão, Museu de Arte Sacra, Cafua das Mercês, Museu de Artes Visuais, Museu Casa de Nhozinho, Centro de Pesquisa em História Natural e Arqueologia do Maranhão, Museu Histórico de Alcântara, Museu do Reggae e Memorial da Balaiada, em Caxias. A respeito de museus maranhenses abordaremos com maior aprofundamento no quarto capítulo.

1.2 Descolonização dos museus

A descolonização⁵ e a restituição ou retorno de objetos museológicos aos territórios de origem é um dos assuntos mais recorrentes acerca dos museus a partir de meados do século XX. Mas, o que exatamente significa descolonizar e repatriar acervos museais? Para tentar responder a essa questão e esclarecer esses conceitos, recorremos a Zambelo (2020), que nos aponta o seguinte:

A restituição de peças arqueológicas, etnográficas ou artísticas para seus países e povos de origem é apenas um dos aspectos de uma discussão mais ampla que tem ganhado força em todo o mundo: a descolonização dos museus. Trata-se de um processo que busca repensar a estrutura dessas instituições, sua ética, seu propósito e como suas exposições devem ser elaboradas, deixando para trás uma atitude colonial ou predominantemente europeia (ou eurocêntrica). É uma ideia ainda em construção, mas que começa a aparecer em experiências e novas práticas, inclusive no Brasil. (2020, p.1)

Pela fala dessa autora podemos compreender que descolonizar museus possui outros elementos além da restituição ou retorno de peças aos países ou povos de origem. Preconiza também, uma mudança no discurso museal, na sua expografia e nos seus conceitos. Desconstruindo hierarquia de valores conforme o tipo de objeto museal ou conforme quem a produziu. A respeito desse aspecto da descolonização museal trazemos a fala de Álvarez e Menezes (2019), que abordam essa questão, especificamente nos Estados Unidos. Conforme esses autores:

Os movimentos negro e de povos nativos logo seguem a contestação das representações museológicas com relação à visibilidade de artistas não brancos/homens e a quantidade de mulheres/negros artistas, por exemplo. O debate sobre “decolonizar” museus se concentrará, neste país, particularmente nas demandas de repensar as representações destes povos, mais do que na restituição de obras de arte. (2019, p.176).

Observa-se que nos Estados Unidos esse debate é centrado em questões internas relacionadas à representatividade no espaço museal, artistas homens x artistas mulheres, brancos, negros, indígenas. De modo a evitar que uma única categoria se sobreponha às demais.

⁵ A opção pelo termo “descolonização” e não “decolonização” se dá em consonância com a argumentação apresentada por Castilho, 2013, p. 12-13 (nota de rodapé): “Para os autores que sustentam a necessidade de utilização da expressão “decolonial”, como Catherine Walsh, o prefixo “des” indicaria que os objetivos dessa corrente estariam sintetizados somente por meio da superação do colonialismo. Entretanto, no sentido político e estratégico, reconhece-se que a utilização do termo “decolonial” é mais utilizada nos artigos científicos traduzidos para o português de autores que utilizam a expressão “descolonização” não como simples superação do colonialismo, mas como síntese de uma ferramenta política, epistemológica e social de construção de instituições e relações sociais realmente pautadas pela superação das opressões e das estruturas que conformam uma geopolítica mundial extremamente desigual. [...]. Apesar dessa ressalva estratégica, destaca-se que o debate em torno da “decolonialidade” ou “descolonialidade” é extremamente relevante e deve ser introduzido e aprofundado conforme as ideias e discussões vão se tornando mais presentes para a literatura [...] brasileira.

Álvarez e Menezes (2019) também nos esclarecem os conceitos de restituição e retorno num processo de repatriamento de objetos museais, tendo a Europa como campo principal dessa disputa.

Na Europa, o debate sobre decolonização é bastante marcado pelas demandas de repatriação de patrimônio. O enquadramento dado pela UNESCO é muito importante e será usado por especialistas e acadêmicos como referência central. A terminologia será a de "restituição" ou "retorno": o primeiro termo corresponde à uma situação de "roubo" (tendo uma reivindicação de restituição), o segundo, a situações de "ilegalmente exportados" (pedido de retorno). No entanto, a palavra restituição vai dominar o debate público, seja entre especialistas ou na mídia, sendo, no entanto, rejeitado por museólogos e alguns comerciantes de arte, que afirmam que a expressão induz um pensamento tendencioso, porque envolve a presunção de furto / roubo. (ÁLVAREZ e MENEZES, 2019, p.176).

Essencialmente, descolonizar museus se pauta em dois aspectos, o da representatividade interna como referido em relação aos Estados Unidos; e o de restituição ou retorno, conforme tenha se dado a saída do objeto do seu lugar originário. A compreensão desses processos e conceitos é significativa para nós e nossos alunos para termos um entendimento mais crítico sobre o que são e o que representam os museus na contemporaneidade.

1.3 Virtualidades museais

Atualmente, museus do mundo todo tem oferecido visitas virtuais ou tour virtuais a seus acervos, a partir de suas extensões digitais na *Web*. Embora essas experiências tenham se estabelecido como experiências estéticas, o mesmo ainda não ocorre plenamente com o seu conceito como museu virtual. É possível existirem museus virtuais na *Web*? E o que os caracterizam como virtuais ou não? Para uma busca por elementos que possam apresentar alguma compreensão sobre essa temática recorremos a Levy (1996), e o seu entendimento sobre o que é virtual:

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes. (LEVY, 1996, P.15).

Pela concepção de Levy, o virtual não pode se afirmar simplesmente pela sua materialidade ou ausência desta, e sim, pela potência, força de poder ser ou vir a ser. Por exemplo, uma caverna, originalmente não é uma casa, mas pode vir a ser, ou seja, é virtualmente uma moradia.

Lévy, na sua obra Cibercultura (1999), retoma essa temática do que seria ou não virtual, desta vez, com abordagem direcionada especificamente para a área dos museus e da difusão das imagens museais em ambientes virtuais e a sua ressonância em relação aos museus tangíveis detentores de tais imagens:

Quanto mais difundidos os elementos recombináveis do museu imaginário, mais foram fundados prédios abertos ao público cuja função era abrigar e expor a presença física das obras. Ainda assim se estudássemos o destino de determinado quadro célebre, descobriríamos que foi apreciado mais frequentemente como reprodução do que como original. Da mesma forma, os museus virtuais provavelmente nunca farão concorrência aos museus reais, sendo antes suas extensões publicitárias. Representarão, contudo, a principal interface do público com as obras (LÉVY, 1999, p.154).

Assim sendo, para Levy, o museu virtual funciona como um outdoor dos museus tangíveis, e não como instituições propiciadoras de interações e aprendizagens. Esse assunto também é estudado por Cauquelin (2008), que nos apresenta um olhar, também crítico, acerca das características atuais dos museus virtuais:

Falar de obra virtual ou galeria virtual quando se expõem na internet obras já realizadas é um abuso de linguagem. Aliás, a maior parte dos museus chamados virtuais nada tem de virtual: eles apenas permitem visualizar uma sequência de fotografias e de visões panorâmicas; neste caso, o que se chama de “virtual” é a possibilidade que tem o visitante de escolher o que ver clicando um nome em um menu. (CAUQUELIN, 2008, p.130).

No entanto, gradativamente os museus virtuais web tem procurado aprimorar as suas ferramentas de visitação. E, em termos de concepção, tornando-se verdadeiramente virtuais, propiciando interações com o visitante. Tais implementações são apontadas por Bahia (2008):

Num segundo momento o ciberespaço foi tomado como ambiente propício para novas formas de ação museal. Desde aí, o termo museu virtual passou a designar sites que operam, não apenas para reafirmar o museu tangível, mas como espaço paralelo de realização dos objetivos institucionais, através de interfaces promotoras de comunicação tão efetiva – e diferencial – com o público quanto as interfaces presenciais. Museu virtual não é cópia, mas variação de museu no ciberespaço (BAHIA, 2008, p.285).

Após essa fala nos expondo elementos históricos e conceituais sobre os museus virtuais web, essa autora nos esclarece que não há ainda uma harmonia de entendimento sobre esse assunto. Mas, que ela opta por essa terminologia e nos apresenta as justificativas para tal opção:

Nem todos os pesquisadores do assunto adotam o termo “virtual”, contudo entendemos que este é duplamente pertinente para formular a ideia de museu operante no ciberespaço. Primeiro, porque afirma em linguagem inteligível ao não especialista tratar-se de um museu descolado da realidade tangível e

realizado com tecnologia de comunicação digital. Segundo, porque o próprio conceito de virtual é fecundo para pensar a comunicação em museus online. (BAHIA, 2008, p.287).

A utilização ou não do vocábulo virtual conforme comentado por Bahia (2008) não é uma unanimidade, mas a sua conceituação não pode ser vinculada/caracterizada apenas pelo sua dimensão formal concreta, digital, sonora, escrita, holográfica ou alguma outra. E sim, pelas possibilidades de experiência por ele oferecidas, conforme nos esclarece Sheiner (1998):

Nesta perspectiva, o que interessa não é o rótulo ou a categoria em que se insere cada museu, mas a sua relação com o movimento, o processo, a criatividade, a mudança. Mais que classificar, é importante compreender esses novos museus, chamados ‘virtuais’, como ambientes de plena transformação: exemplos da potência que tem o Museu de apresentar-se como “um evento, um acontecimento, uma eclosão da mente ou dos sentidos, (...) instância de presentificação dos novos modos pelos quais o homem vê o mundo. (SHEINER, 1998, p.144 Apud MAGALDI, 2010, p.192.)

Em concordância com o entendimento de Bahia (2008) e Sheiner (1998), adotamos o termo *museu virtual web* para nos referirmos aos museus localizados no ciberespaço, os quais podem ser classificados em três subcategorias: 1) aqueles que são extensões dos museus tangíveis; 2) os repositórios/hospedeiros de museus, que abrigam em ambiente web diversos museus virtuais: como exemplo desses espaços temos no Brasil o *eravirtual.org*; 3) por fim, temos os museus virtuais nativos, criados no ciberespaço, eles não possuem um correspondente no mundo físico, mas possuem em seus acervos imagens digitais de obras tangíveis. Com essas características citamos o *muva.elpais.com.uy*.

Em termos gerais defendemos atividades e visitações em museus virtuais, embora reconheçamos suas limitações, pois oportunizam acessos a acervos localizados em museus tangíveis distantes de certas localidades ou até mesmo de países. Para visitar um museu virtual basta que se consiga conectar à rede mundial de computadores, principalmente os moradores de cidades pequenas ou aqueles que residem no campo, ficando, desse modo, limitados aos museus virtuais e aos espaços potencialmente museais, como igrejas, sítios arqueológicos, ruínas, edificações antigas, fontes e alguns outros similares.

Na contemporaneidade o acesso aos museus virtuais web como forma de conhecer o mundo e a diversidade cultural se apresenta como algo valioso que agraga conhecimentos das mais diversas época e lugares para todos, e em específico nesta pesquisa para os nossos alunos.

1.3.1 Museus virtuais maranhenses

A respeito de museus virtuais, em nível de Maranhão, é louvável que citemos o estudo exploratório sobre a utilização pedagógica de webmuseus, pesquisa dissertativa de Meire Assunção Souza Araújo, intitulada *Aprendizagens Estéticas On-line: Expografias interativas em ambientes virtuais de aprendizagem* (2014). Neste trabalho a autora explora e analisa as possibilidades de aplicação das TICs em ambientes museais no ciberespaço tomando como instrumentos atividades didáticas obtidas em ambientes virtuais de aprendizagem da Universidade de Brasília e da Universidade Federal do Maranhão, complementar a esses ambientes, foram pesquisados por essa autora o “Museu virtual de Intervenção Urbana” e o “Museu virtual da memória da República brasileira”. Desse modo, ela pode apontar possibilidades didáticas e metodológicas para o ensino das artes adotando o ciberespaço como meio e campo dessas experiências educativas.

Quanto aos museus virtuais maranhenses, temos conhecimento da existência de extensões virtuais de apenas dois museus, que são o Museu da Memória Republicana abrigado no Era Virtual e o Museu Histórico de Alcântara acessados pelos seguintes links:

<http://eravirtual.org/museu-da-memoria-republicana/>

<http://www.cultura.ma.gov.br/museuhistoricodealcantara/index.html>.

Os demais museus maranhenses podem ser pesquisados na internet a respeito de seus acervos, histórico, horários e endereços físicos e programações, mas nada muito além disso. Ou seja, não têm aspectos didáticos/expositivos, somente informativos.

Embora a territorialidade desses museus na Web apresente conhecimentos, ações e interações limitadas para uma experiência virtual, no entanto, esses mesmos conhecimentos podem contribuir para um processo de educação museal no qual, os elementos disponíveis nos museus maranhenses no ciberespaço possam colaborar como estudos preliminares a uma visita a esses museus na dimensão tangível ou serem utilizados como conteúdos e fundamentos em atividades de pós-visitação museal.

1.3.2 Os museus de papel e o museu do imaginário

Como já comentado anteriormente, com o avançado desenvolvimento das TICs, os museus tem oferecido visitações aos seus acervos digitais disponíveis em suas extensões na web. Mas, ter um outro ambiente ou formato para um museu ou coleção não é uma primazia dos nossos tempos. Bem antes das mídias eletrônicas e digitais, surgiram na Europa, no século XVI, os repositórios conhecidos como museus de papel. Lara Filho (2013) na sua tese de doutoramento, a respeito desse assunto comenta:

O ‘museu’ sem edifícios e sem acervos de objetos não é uma novidade recente. Os chamados “museus de papel”, na verdade, publicações ou coleções de gravuras referentes a coleções privadas anteriores aos próprios museus, tem uma história importante. Tributários das bibliotecas que eram verdadeiros repertórios de obras escritas com a finalidade de divulgar a produção numa determinada língua ou biblioteca, os ‘museus de papel’ diferenciavam-se delas ao apresentar imagens das obras e não apenas sua descrição. O objetivo de ambas era a divulgação de obras – escritas ou visuais – que se encontravam, na maioria das vezes, distantes e desconhecidas das pessoas. (LARA FILHO, 2013, p.38).

Desse modo, a função dos museus de papel era, guardadas as devidas proporções e contextos, similar em alguns aspectos à dos atuais museus virtuais existentes na *Web* pois, possibilitava uma dinâmica diferente de apreciação e acesso a obras famosas em outros suportes e formatos visuais.

Em 1947, o escritor francês André Malraux (1901-1976) publica *Le Musée Imaginaire*, obra na qual ele aborda sobre museus, suas funções e concepções, e propõe a possibilidade de criação ou existência de um museu imaginário. Mas o que seria tal museu e o que ele teria de novo em relação aos então existentes museus?

A crítica principal de Malraux, em relação aos museus, é que estes moldam o pensamento da pessoas em relação aos objetos artísticos, metamorfoseando-os, ressignificandos-os. Os museus “impuseram ao expectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte [...].” (MALRAUX, 2015, p.9). Ou seja, objetos produzidos para finalidades específicas, ao comporem o acervo de um museu passam à categoria de obra, prioritariamente estética.

Malraux (2015) também comenta sobre a difusão e popularização das obras, em princípio, pelas interpretações por meio de gravuras que formaram grande acervos, como os já comentados *museus de papel*, passando pelas reproduções fotográficas, até cuminar com as reproduções gráficas com maior qualidade e quantidade. Possibilitando o acesso a imagens de obras do mundo todo. “Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançados, as artes plásticas inventaram a sua imprensa.”(MALRAUX, 2015, p.13).

Para melhor compreender o conceito de Museu Imaginário, recorremos ao professor Edson Rosa da Silva, um dos principais estudiosos da obra de Malraux no Brasil, que a respeito desse assunto esclarece:

Um dos conceitos mais difundidos na reflexão estética de Malraux é o de museu imaginário. Dos mais difundidos e dos menos compreendidos. Que significa, na realidade? Com efeito, não tem sempre o mesmo sentido. O conceito de musée imaginaire possui mais de um sentido na obra de Malraux.

Traduz, inicialmente, a ideia de um museu de imagens, para depois vir a significar, sobretudo, um museu do imaginário. Dois conceitos que dialogam e se completam a todo instante. (SILVA, 2002, p.1).

Assim sendo, o museu imaginário, nada mais é que, a possibilidade de apropriação tangível ou mental de um quantitativo de imagens de obras artísticas, disponíveis e difundidas por meio das reproduções. Quanto mais obras alguém tivesse acesso, mais vasto seria o seu museu imaginário. A respeito dessa percepção sobre reprodução de imagens artísticas, para Silva (2002), há uma grande influência de Walter Benjamin no pensamento de Malraux, pois “remete com clareza para a questão das técnicas de reprodução, pensamento difundido depois da publicação do conhecido artigo de Walter Benjamin "A obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica". (SILVA, 2002, p.1).

A socialização desse arcabouço de imagens observado por André Malraux e Walter Benjamin significava, então, um grande avanço no conhecimento das obras de arte das mais diversas épocas e contextos geográficos, como comenta Silva (2002):

Assim, temos o privilégio de conhecer, graças à técnica, mais do que as civilizações passadas puderam ver, tudo aquilo que, além de distante no espaço e no tempo, é intransportável, tudo aquilo que nem mesmo os grandes museus podem adquirir. O museu imaginário abole, assim, as fronteiras espaço-temporais e faz com que as artes plásticas escapem a uma circunscrição física que lhes atribuiria uma nacionalidade redutora. Torna-as atópicas e atemporais, possíveis em diversos espaços e em momentos diversos. (SILVA, 2002, p.1).

A respeito do Museu Imaginário, Silva (2002) também observa que, para além das reproduções, a concepção que mais interessa a Malraux é o do museu mental, “espaço imaginário sem fronteiras que nos habita. É porque nosso espírito pode reter as formas que admiramos que a ideia do museu imaginário se alarga: não mais um museu formado de reproduções, mas aquele que se pode conceber mentalmente.” (SILVA, 2002, p.1).

Ainda em diálogo com Silva (2002) acerca dessa temática e o quanto ela foi inovadora à época, trazemos então as seguintes considerações e impressões sobre o Museu Imaginário de Malraux, e o quanto ela repercute até hoje:

Diferentemente do museu tradicional, o museu imaginário não tem limites: põe em confronto formas de um mundo informe e atemporal, informe e atemporal no sentido em que escapa ao mundo histórico. Na realidade, o museu imaginário descentraliza e desierarquia a cultura. Não busca a totalidade (sempre impossível), mas permite que se completem suas lacunas. Embora sem conseguir em momento algum aproximar-se da totalidade, provoca o imaginário, capaz de concebê-la, e permite ainda pensar a reprodução como uma tentativa concreta, embora precária, de sonhá-la. (SILVA, 2002, p.1).

Pensar um museu a partir da difusão de imagens pelos mais diversos meios, e como essas imagens se acumulam em nosso museu mental, é algo bastante complexo e desafiador em virtude da infinidade de imagens digitais disponíveis e disponibilizadas o tempo todo no *Ciberespaço*. No entanto, a própria *Web* se encarrega de compor esse museu imaginário, construindo uma grande memória digital dinâmica.

Atualmente, o acesso a esse quantitativo imensurável de imagens é algo importante para os professores das mais diversas áreas, e principalmente de Artes Visuais, pela especificidade dos conhecimentos que podem ser trabalhados com a utilização e estudo dessas reproduções, ou mesmo das originais que são produzidas no *Ciberespaço*. No entanto, essa apropriação deve ser feita de forma crítica e ética, e não apenas como um consumo passivo sem reflexões e vinculações a contextos e autorias.

1.3.3 Memórias do digital

Ao longo do século XX, autores como Walter Benjamin e André Malraux abordaram em suas obras o impacto da reprodução de imagens, principalmente das obras de arte e a maneira como esse fenômeno modificou o nosso olhar sobre as artes visuais. Benjamin (1955), no seu clássico texto “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica”, comenta:

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. (BENJAMIN, 1955, p.1).

Para esse autor, o ato de copiar não era algo novo. Porém, com o avanço tecnológico, houve um aprimoramento dessa atividade, impactando sobre a socialização das obras por meio de suas reproduções. Isso trouxe para o campo do debate, o como isso afetaria a relação entre o público e a obra original, e quais seriam os ganhos ou perdas dessa inovação técnica. Recorremos ao próprio Benjamin e ao seu referido texto para tentar responder a essas indagações:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa a reproduzibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* Mas, enquanto autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais

autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como ampliação ou câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma de fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (BENJAMIN, 1955, p.2).

Benjamin, como um visionário, aponta benefícios sobre o acesso às obras por meio de suas reproduções, visto que a reprodução permite em certo ponto um estudo demorado e detalhado sobre o registro de uma obra ou de apenas um detalhe desta. Se tentarmos trazer esse entendimento para a atualidade, com o advento da cópia digital e da sua socialização por meio das TICs, veremos que esses ganhos são exponencialmente bem maiores, principalmente para o ensino das Artes Visuais, por permitir a alunos e professores um acesso quase ilimitado a imagens das produções artísticas dos mais diversos povos e épocas.

Gradativamente a tecnologia digital deixou de ser utilizada apenas para a reprodução de obras tangíveis, tornando-se campo e matéria de criação imagética. No entanto, havia ainda algo a ser solucionado sobre a arte digital, que é a sua preservação. Paul (2019) nos apresenta o seguinte comentário a respeito desse assunto:

A preservação dessa forma de arte tem sido um dos maiores desafios ao integrar a arte digital no mundo da arte convencional e ao promover o seu colecionismo. A arte digital está envolvida em uma luta contínua com a sua obsolescência tecnológica acelerada que serve às estratégias de geração de lucro da indústria da tecnologia. (PAUL, 2019, p. 55)

Pela fala dessa autora compreendemos que no ato de preservar também se agraga o ato de consumir, visto que toda arte tangível possui, além do valor histórico e estético, um valor de mercado, que é atribuído a obra original. Desse modo, como se daria esse aspecto em relação a uma produção digital, como manter um produto original? O que diferiria esse original digital das suas cópias digitais? São indagações que para nós ainda continuam sem respostas.

O digital na artes visuais pode ser classificado em três categorias: as cópias digitais de obras tangíveis; as obras digitais; e as cópias das obras digitais. A preservação ou apenas socialização de cada uma dessas categorias ainda é um dilema para muitos museus na contemporaneidade como nos aponta Arantes (2019), ao afirmar que, “O impacto dos meios de comunicação, o advento da cultura digital, bem como o fenômeno da globalização, trouxe modificações profundas para a área da cultura e, consequentemente, dos museus.” (2019, p. 75).

Diante desse novo paradigma, uma das medidas tomadas pelos museus foi a criação das suas, já comentadas, extensões no ciberespaço, os museus virtuais web, que de alguma forma pretendem manter as obras famosas sob os seus controles pois, se suas sedes tangíveis detêm as obras originais, as suas sedes virtuais propiciam apreciação dessas mesmas obras em formato digital em seus espaços *Web*. Isso não quer dizer que lá seja o único repositório dessas obras, que são facilmente localizadas em diversos endereços eletrônicos. No entanto, ao apreciá-las nas extensões virtuais dos museus de origem, cria-se uma impressão de apreciação mais íntima com essas produções artísticas.

Quanto às obras nativas digitais, ou seja, aquelas criadas já em formato digital, alguns museus já dispõem de espaço e tecnologias adequadas para suas exibições. Em alguns casos, essas estruturas são montadas para eventos e exposições temporárias. E já existem também aqueles museus criados para comportar esse tipo de acervo, como o Museu do Amanhã, localizado na cidade do Rio de Janeiro; e o Museu Digital, em Campina Grande, Paraíba.

Enfim, a percepção que temos é que o século XXI, tem apresentado novos desafios aos museus, tirando-os da zona de conforto e levando-os a repensar suas estruturas físicas, seus acervos e, principalmente as formas de interação com o público que os visitam, seja física ou virtualmente.

Para a docência esses conhecimentos são bastante significativos pois se apresentam como possibilidades de produção, preservação e estudo artístico em mídias e suportes digitais *on-line* ou *off-line*.

1.4 Algumas outras virtualizações

O ser humano ao longo da história tem deixado suas marcas culturais material e imaterial por diversos meios e suportes. Muitos desses objetos, locais e manifestações foram e são catalogados, sendo boa parte deles alocados em instituições museais e similares. No entanto, existem tantas outras produções da cultura humana espalhadas em milhares de localidades. A esses espaços, objetos e manifestações não institucionalizadas em museus ou como museus os referimos como espaços potencialmente museais, ou seja, são museus virtuais em potência. Como exemplos, temos sítios arqueológicos, fontes, rampas, igrejas, engenhos, fazendas e tantos outros.

Esses espaços são extremamente significativos para pensarmos no acesso a acervos naturais e culturais fora dos museus institucionais, bem como para propiciar o contato de populações distantes geograficamente dos museus ou “excluídas” por não se sentirem representadas neles. Para educadores que trabalham em lugares afastados dos museus

convencionais, esses espaços potencialmente museais se apresentam como meios importantes para os seus processos de ensino/aprendizagem.

Tão significativo quanto os aspectos históricos e conceituais sobre os museus é saber como utilizá-los para fins educativos. Desse modo, apresentamos no capítulo seguinte algumas possibilidades metodológicas sobre o uso do museu como meio para propiciar aprendizagens para alunos e professores. E por se tratar de uma pesquisa em Artes Visuais, a metodologia apresentada converge para essa área de conhecimento.

2 METODOLOGIA

Um dos pontos mais significativos para o êxito de uma pesquisa ocorre na escolha da metodologia e na sua correta aplicação, de forma que possa nortear todo o processo e os atores nele envolvidos. Tratando-se de uma pesquisa em arte, é relevante que, além dos métodos gerais, busquemos alguns inerentes e característicos dessa área de conhecimento.

A presente pesquisa tem como sujeitos, alunos da Educação de Jovens e Adultos, Ensino Médio, do CESJO, turno noturno, nos anos de 2018 e 2019. Como campo da pesquisa temos a referida escola, alguns museus e espaços potencialmente museais de São Luís e Alcântara.

Para o desenvolvimento do trabalho, buscamos um caminho no qual os alunos sejam sujeitos propositores dentro de um processo de aprender/ensinar/pesquisar. Desse modo, optamos pela pesquisa-ação, em virtude de suas possibilidades reconstrutivas no processo de ensino/aprendizagem, onde alunos e professores decidem e executam contínua e colaborativamente a pesquisa visando soluções para determinado problema socioeducacional pensando na obtenção de um impacto positivo no processo docente, em nosso caso, no ensino das Artes Visuais.

Historicamente atribui-se ao psicólogo alemão-americano Kurt Lewin (1890-1947) a primazia da conceituação e estruturação do método de Pesquisa-Ação. Dentre os autores brasileiros que abordam essa metodologia, temos Pimenta e Franco (2012). É a essas pesquisadoras que recorremos para fundamentar esse nosso processo de investigação participativa:

Assim, o método da pesquisa-ação deve contemplar o exercício contínuo de suas diversas etapas, por meio das espirais cíclicas: *planejamento (seta) ação (seta) reflexão (seta) pesquisa (seta) ressignificação (seta) replanejamento* em um movimento que busca ações cada vez mais ajustadas às necessidades coletivas; que produz novas reflexões para o aprofundamento da pesquisa; e assim, em movimentos sempre cílicos e aprofundados, a prática de refletir começa a ser uma exigência da convivência coletiva. (PIMENTA e FRANCO, 2012, p. 121).

A partir dessa compreensão sobre a Pesquisa-Ação, observa-se que esta metodologia preconiza o trabalho processual e colaborativo dos diversos atores envolvidos na pesquisa, bem como a sua dinâmica cílica reconstrutiva, algo significativo para o processo de ensino/aprendizagem na contemporaneidade.

Justapondo-se à Pesquisa-Ação utilizamos a Pesquisa Narrativa pelas peculiaridades dos sujeitos envolvidos, alunos adultos da Educação de Jovens e Adultos, do Ensino Médio. A relação entre o conhecimento museal e as suas histórias de vida convergem

para registros narrativos. Como referência sobre Pesquisa Narrativa temos Clandinin e Connelly (2015). Para esses autores:

Devemos dizer que entendemos o mundo de forma narrativa, como fazemos, então faz sentido estudá-lo de forma narrativa. Para nós, a vida – como ela é para nós e para os outros – é preenchida de fragmentos narrativos, decretados em momentos históricos de tempo e espaço, e refletidos e entendidos em termos de unidades narrativas e descontinuadas. (CLANDININ e CONELLY, 2015, p.48).

Assim sendo, a Pesquisa Narrativa se alicerça nas experiências dos sujeitos em determinados tempo e espaço que se interconectam com outros tempos e espaços. E para compreender o conceito de experiência buscamos Dewey (2012). Conforme esse autor, “A experiência é o resultado, o sinal e a recompensa da interação entre organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (DEWEY, 2012, p.88-89).

Após definirmos conceitos e caminhos da nossa pesquisa, revisitamos outros autores que nos dão direcionamentos para uma abordagem mais específica para as Artes Visuais, ou seja, para uma narrativa visual. O primeiro desses teóricos é Fernando Hernández (2007), que nos chama a atenção para esse tipo de conhecimento e metodologia:

Os estudos da Cultura Visual nos permitem a aproximação com estas novas realidades a partir de uma perspectiva de reconstrução das próprias referências culturais e das maneiras de as crianças, jovens, famílias e educadores olharem (-se) e serem olhados. Reconstrução não somente de caráter histórico, mas a partir do momento presente, mediante o trabalho de campo ou a análise e criação de textos e imagens. (HERNANDEZ, 2007, p.37).

Hernandez nos mostra a importância das visualidades para a compreensão do nosso meio e de nós mesmos, bem como nos apresenta um fio condutor para novos caminhos de ensino/aprendizagem em Arte.

Em consonância com a narrativa visual temos a Artografia como metodologia de pesquisa em artes. Para compreendê-la, retornamos às últimas décadas do século XX, quando pesquisadores de diversas partes do mundo procuraram desenvolver metodologias específicas para o ensino e a pesquisa em artes. Foi o período em que Tom Barone e Elliot Eisner sistematizaram a Arts Based Research (ABR), na Universidade de Standford, nos Estados Unidos. Concomitante à ABR, esses autores conjuntamente com outros desenvolveram também a ABER – Arts-based Educational Research . Tais metodologias possuem como tradução livre para o português como sendo Investigação Baseada em Arte (IBA) e Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA), sendo, portanto, a Artografia uma modalidade dessas referidas metodologias artísticas.

Conforme Aguiar (2011), o vocábulo A/r/tografia compõe-se da junção das primeiras letras das palavras inglesas *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador), *Teacher* (professor) e o radical *Graph* (escrita). Resultando numa metodologia que contempla diversas características de ação do sujeito: artista, pesquisador e educador. Convergindo numa materialidade justaposta de pesquisa, ensino e produção artístico-literária.

Em relação aos aspectos históricos dessa metodologia, ela foi proposta por um grupo de pesquisadores da Universidade da Colúmbia Britânica do Canadá. Esse vocábulo apareceu pela primeira vez na literatura acadêmica no ano de 2003, na dissertação de Alex de Cosson. Dos autores brasileiros que pesquisam artografia utilizamos em nossa pesquisa, Dias (2017) e Aguiar (2011) por apresentarem em suas obras fundamentos históricos e conceituais pontuais para o nosso trabalho.

Também como possibilidade de estudo visual para a construção de narrativas trazemos o sistema de Par Visual. Quem nos fala sobre esse método são Marin-Viadel e Roldan (2012). De acordo com esses autores,

Um Par de Imagens Visuais é uma unidade estrutural básica do pensamento visual, organizada com duas imagens visuais (sejam fotos, desenhos, mapas, esculturas ou qualquer outro tipo de imagem), que são interligadas de maneira que chegam a construir uma afirmação, um argumento ou uma demonstração visual e o significado de um Par de imagens Visuais são qualidades que correspondem ao Par Fotográfico, como uma unidade semântica e visual e não dependem da qualidade ou do significado de cada uma das imagens separadamente.

Um Par de Imagens Visuais pode ser composto de duas imagens do mesmo tipo, duas fotos, dois desenhos, dois vídeos ou uma combinação deles; por exemplo, uma foto e um desenho, uma foto e um objeto, um mapa e uma escultura etc.

A combinação de duas imagens visuais não configura necessariamente um Par de imagens Visuais (da mesma forma que a união de duas frases escritas não necessariamente constrói um argumento em um relatório de investigação). Se duas imagens juntas não compõem um Argumento Visual, elas não são, pelo menos para fins de pesquisa, um Par de Imagens Visuais. (MARIN-VIADEL e RÓLDAN, 2012, p.70-71).⁶

Após essa descrição precisa de MARIN-VIADEL e RÓLDAN (2012) do Par Visual e de como eles são compostos, além das suas características semânticas, recorremos a esses mesmos autores para o encadeamento sistemático para a análise dos pares visuais. Sugere-se uma estrutura constituída de seis etapas, conforme os referidos autores:

⁶ Tradução nossa.

Um, descrição e contexto do Par: quem é o autor? Qual é a especialidade artística ou disciplina acadêmica do livro ou revista em que o par foi publicado? Quais são as principais características do documento completo? E qualquer outra informação que contextualize o par?

Dois, a identificação das figuras representadas: personagens, objetos, edifícios, obras de arte, com atenção especial àqueles que são decisivos para o significado do Par.

Três, análise da estrutura do par, indicando as correlações, concordâncias e equivalências estabelecidas entre os elementos principal e secundário de cada uma das duas fotografias; identificando quais elementos funcionam como conectores entre as duas imagens. Que significados o par adquire como uma unidade visual que as duas imagens não têm separadamente? Que semelhanças e associações entre objetos, pessoas ou elementos representados em cada uma das imagens provocam ou favorecem a transformação das duas imagens em um par? Que vínculos temáticos ou formais entre as duas imagens são responsáveis por alcançar a unidade visual do par? Que vínculos temáticos ou formais entre as duas imagens são responsáveis por lograr a unidade visual do par?

Quatro, uso de estratégias argumentativas do Par fotográfico na pesquisa artística ou na pesquisa baseada nas artes. Nos Pares que discutimos neste capítulo, encontramos exemplos de descrições, análises de contextos, comparações, interpretações, inferências e explicações causais.

Cinco, estabelecer relações entre os usos da pesquisa realizados pelo Par e as estratégias ou técnicas e pesquisas já estabelecidas em metodologias quantitativas e qualitativas.

Seis, finalmente, identificar as ideias visuais no Par Fotográfico que podem ser usadas na pesquisa artística ou na pesquisa baseada nas artes. (MARIN-VIADEL e RÓLDAN, 2012, p.72-73).⁷

O sistema com etapas apresentados pelos citados autores norteiam o uso dessa metodologia, mas não impõem um rigor hermético na sua utilização, podendo o pesquisador fazer algumas variações que melhor se adequem às características da pesquisa.

Como último método ou sistema para o estudo artístico, em nossa pesquisa, mais especificamente a análise das obras e objetos museais, apontamos o sistema desenvolvido por Edmund Burke Feldman, que preconiza, assim como o sistema de Par Visual, a leitura comparativa entre as obras de arte, ou seja, o professor deve estimular o aluno realizar suas leituras visuais comparando duas ou mais imagens. Esse teórico, ainda sem tradução de suas obras para a língua portuguesa, tem o seu sistema analisado por Ana Mae Barbosa. Conforme Barbosa (2012, p.45), “Para Feldman, aprender a linguagem da arte implica desenvolver técnica, crítica e criação e, portanto, as dimensões sociais, culturais, criativas, psicológicas, antropológicas e históricas do homem”. Para o desenvolvimento desse processo de leitura de

⁷ Tradução nossa.

imagens, Feldman propõe uma estrutura procedural de quatro estágios que se justapõem: descrição, análise, interpretação e julgamento.

Na descrição, o aluno detalha os objetos e formas percebidos na obra; na análise, ele deve observar o processo compositivo da materialidade da obra; na interpretação o aluno procura relacionar o conteúdo/contexto da obra com o seu próprio contexto e com os conhecimentos prévios a respeito daquela temática; e finalmente o julgamento, etapa na qual o aluno deve fazer a sua análise reconstrutiva contemplando conhecimentos estéticos, artísticos e socioculturais.

Os métodos de Pesquisa Narrativa Visual convergindo para a Artografia, Par Visual e o Método Comparativo nos propiciaram o arcabouço teórico e os instrumentos de coleta que subsidiaram os resultados da pesquisa implementada sobre a educação museal com alunos da EJA. E quais seriam tais instrumentos frutos desses métodos acima referidos?

Por se tratar de visualidades narrativas, utilizamos produções realizadas pelos alunos, que chamamos de produtos de aprendizagem por serem também instrumentos avaliativos. Em princípio, sugerimos produções audiovisuais (videonarrativas) com um ou dois minutos de duração; slideshow, história em quadrinhos (HQs), pranchas digitais com múltiplas imagens justapostas ou aglutinadas, produção de pares visuais. Complementando esses produtos, solicitamos breves narrativas textuais escritas ou narrativas em áudio.

A metodologia é um componente fundamental para o desenvolvimento de qualquer trabalho; desse modo, a partir do exposto neste capítulo esperamos ter contemplado de forma adequada aquelas que melhor atendem às nossas necessidades, de maneira que pudéssemos aplicar a educação museal com alunos da EJA ensino médio, objeto e sujeitos da nossa pesquisa.

Em se tratando de uma pesquisa docente faz-se necessário que estabeleçamos um diálogo entre a educação e o museu, suas justaposições, suas contradições e demais elementos que se apresentem como necessários para o nosso processo de educação museal. Assim sendo, abordaremos no terceiro capítulo a relação entre escola e museu.

3 ESCOLA E MUSEU: possibilidades educativas e metodológicas

A partir do final do século XX, o ensino das Artes no Brasil passou por importantes transformações, principalmente após a publicação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) nº 9.394/96, cuja redação do seu Capítulo II, Da Educação Básica, Seção I, Das Disposições Gerais, no seu §2º trazia a seguinte redação: O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos.

Com essa sustentação legal, a Arte passou a ser olhada com mais atenção, contribuindo, para isso, publicações de diversos intelectuais que tem militado pelo campo das artes, dentre os quais a mais (re) conhecida é Ana Mae Barbosa e a sua proposta triangular, pautada no tripé: produzir/apreciar/contextualizar.

Recentemente, o referido parágrafo 2º, que regulamenta o ensino da Arte foi alterado pela Lei nº 13.415/2017, passando a ter a seguinte redação: “O ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, constituirá componente curricular obrigatório da educação básica.”

Como pode ser observado, essa nova redação é bastante vaga, apenas diz que é obrigatório na educação básica, mas não faz nenhuma referência a qual ou quais níveis de escolaridade deva ser implementada; também não coloca nenhum indicativo de qual deva ser a finalidade desse ensino artístico, como tratava a redação antiga que visava “promover o desenvolvimento cultural dos alunos.”

Em relação às aprendizagens em Arte nos diversos níveis de escolaridade, estes são presentemente definidos pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC), que estão sendo implementados nas diversas redes, sistemas e instituições de ensino em 2020, na Educação Infantil e Ensino Fundamental, e a partir de 2021, no Ensino Médio. Para termos uma compreensão conceitual do que é e representa essa Base apresentamos a definição constante nela própria:

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica, de modo a que tenham assegurados seus direitos de aprendizagem e desenvolvimento, em conformidade com o que preceitua o Plano Nacional de Educação (PNE). Este documento normativo aplica-se exclusivamente à educação escolar, tal como a define o § 1º do Artigo 1º da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB, Lei nº 9.394/1996)¹, e está orientado pelos princípios éticos, políticos e estéticos que visam à formação humana integral e à construção de uma sociedade justa, democrática e inclusiva, como fundamentado nas Diretrizes Curriculares Nacionais da Educação Básica (DCN). (BRASIL, 2017, p.7).

Como consta na sua redação, a finalidade principal da BNCC é criar um marco comum norteador do ensino brasileiro nos diversos níveis da Educação Básica, contemplando os vários componentes curriculares, dentre os quais a Arte, cuja concepção para o Ensino Fundamental é a seguinte:

No Ensino Fundamental, o componente curricular Arte está centrado nas seguintes linguagens: as Artes visuais, a Dança, a Música e o Teatro. Essas linguagens articulam saberes referentes a produtos e fenômenos artísticos e envolvem as práticas de criar, ler, produzir, construir, exteriorizar e refletir sobre formas artísticas. A sensibilidade, a intuição, o pensamento, as emoções e as subjetividades se manifestam como formas de expressão no processo de aprendizagem em Arte. (BRASIL, 2017, p. 193).

Observa-se que a BNCC orienta que o ensino artístico na escola deve contemplar os conteúdos das suas quatro macros linguagens, Artes Visuais, Dança, Música e Teatro vinculados a certas competências e habilidades para serem desenvolvidas pelos alunos no Ensino Fundamental. Posteriormente temos as orientações e concepções para a Arte no Ensino Médio:

A proposta de progressão das aprendizagens no Ensino Médio prevê o aprofundamento na pesquisa e no desenvolvimento de processos de criação autorais nas linguagens das artes visuais, do audiovisual, da dança, do teatro, das artes circenses e da música. Além de propor que os estudantes explorem, de maneira específica, cada uma dessas linguagens, as competências e habilidades definidas preveem a exploração das possíveis conexões e intersecções entre essas linguagens, de modo a considerar as novas tecnologias, como internet e multimídia, e seus espaços de compartilhamento e convívio. (BRASIL, 2018, p. 482).

Para o Ensino Médio, a BNCC preconiza o aprofundamento dos conhecimentos artísticos e enfatiza do uso das TICs no processo de ensino/aprendizagem em Arte. Por fim, procuramos na BNCC as orientações para a Educação de Jovens e Adultos, modalidade de ensino na qual a nossa pesquisa é desenvolvida. Em princípio, esse documento frisa sobre a importância da construção dos currículos respeitando as especificidades dos diversos sistemas e redes de ensino:

A BNCC e currículos têm papéis complementares para assegurar as aprendizagens essenciais definidas para cada etapa da Educação Básica, uma vez que tais aprendizagens só se materializam mediante o conjunto de decisões que caracterizam o currículo em ação. São essas decisões que vão adequar as proposições da BNCC à realidade local, considerando a autonomia dos sistemas ou das redes de ensino e das instituições escolares, como também o contexto e as características dos alunos. Essas decisões, que resultam de um processo de envolvimento e participação das famílias e da comunidade. (BRASIL, 2017, p.16).

Em sequência, a BNCC complementa as orientações sobre os diversos currículos citando a variedade de modalidades de ensino, dentre as quais a Educação de Jovens e Adultos, conforme norteiam as Diretrizes Curriculares Nacionais:

Essas decisões precisam, igualmente, ser consideradas na organização de currículos e propostas adequados às diferentes modalidades de ensino (Educação Especial, Educação de Jovens e Adultos, Educação do Campo, Educação Escolar Indígena, Educação Escolar Quilombola, Educação a Distância), atendendo-se às orientações das Diretrizes Curriculares Nacionais. (BRASIL, 2017, p.17).

Desse modo, a BNCC orienta que, para a EJA, assim como para outras modalidades com características peculiares, o currículo deva ser adequado e adaptado, de forma que os alunos pertencentes a esta modalidade de ensino consigam adquirir as competências e habilidades necessárias para a sua aprendizagem e formação escolar. Assim sendo, o ensino da Arte na Educação de Jovens e Adultos deve levar em consideração as necessidades e características específicas dos educandos.

3.1 Instituições museais: possibilidades educativas e conceituais no Brasil contemporâneo

Com a apresentação, análise e retrospecto sobre o panorama recente do ensino da Arte do tópico anterior, faz-se necessário abordar sobre o papel das instituições museais dentre as possibilidades educativas e conceituais dos processos de ensino/aprendizagem em Artes Visuais no âmbito da contemporaneidade no Brasil.

Advertimos que, o enfoque que procuraremos apresentar será a partir do olhar da escola para o museu, e não o inverso. Ou seja, o museu se apresenta em nossa pesquisa como um meio de ensino-aprendizagem utilizado em nossa metodologia de ensino das Artes Visuais, o qual podemos conceituar como educação *exomuseal*, ou seja, uma educação museal definida de fora para dentro, em contraposição a *endomuseal*, que são as ações educativas protagonizadas e definidas pelas instituições museais.

Os museus oportunizam um campo vasto de possibilidades de aprendizagem, variando conforme a tipologia de seus acervos e as metodologias aplicadas em cada uma dessas instituições. Ao processo de apreciação e compreensão do acervo pelo público denomina-se mediação museal.

O termo designa essencialmente toda uma gama de intervenções realizadas no contexto museal, com o fim de estabelecer certos pontos de contato entre aquilo que é exposto (ao olhar) e os significados que estes objetos e sítios podem portar (o conhecimento). A mediação busca, de certo modo, favorecer o compartilhamento e experiências vividas entre os visitantes na sociabilidade da visita, e o aparecimento de referências comuns. Trata-se, então, de uma estratégia de comunicação com caráter educativo, que mobiliza as técnicas

diversas em torno das coleções expostas, para fornecer aos visitantes os meios de melhor compreender certas dimensões das coleções e de compartilhar as apropriações feitas. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p.53).

Por se tratar de uma atividade educativa, alguns autores preferem o termo educação museal. O Caderno Educativo do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (2018), ao tratar desse termo e da sua aplicação em âmbito teórico e prático nos apresenta o seguinte conceito:

O termo “Educação Museal” passa a ser utilizado como uma reivindicação tanto de uma modalidade educacional – que contempla um conjunto integrado de planejamento, sistematização, realização, registro e avaliação dos programas, projetos e ações educativas museais – quanto de um campo científico. (IBRAM, 2018, P.73).

Em consonância com esse entendimento, adotamos em nossa pesquisa esse termo como conceito para os diálogos ativos entre os agentes museais, os diversos públicos que frequentam essas instituições culturais, e fundamentalmente para todas as nossas ações, com e para os alunos, relacionadas aos museus.

Sendo a educação museal um meio de ensino/aprendizagem, de que maneira ela pode contribuir para uma aprendizagem em Artes Visuais? Um dos caminhos para tentar responder a essa indagação é apontado por Denise Grinspum, na sua tese de doutorado, *Educação para o Patrimônio: Museu de Arte e Escola Responsabilidade compartilhada na formação de públicos* (2000). De acordo com essa autora, as mudanças ocorridas no ensino da Arte, “discutidas e implantas nas instituições escolares a partir dos anos 80, beneficiaram os educadores de museus de arte, que passaram a conhecer diversas metodologias de leitura de obra e as teorias sobre o desenvolvimento da compreensão estética.” (GRINSPUM, 2000, p.29). Outro conceito que procuramos abordar nesta pesquisa é o público:

A noção de público associa estreitamente a atividade do museu a seus usuários, mesmo àqueles que deveriam se beneficiar de seus serviços, embora não o façam. Os usuários são os visitantes do museu – o público mais amplo – sobre quem somos levados a pensar em primeiro lugar, esquecendo que eles nem sempre ocuparam o papel central que o museu lhes confere hoje, porque existem vários públicos específicos. Lugar de formação artística e território da “república dos sábios” em sua origem, o museu só se abriu a todos progressivamente ao longo de sua história. Essa abertura, que conduziu a equipe do museu a se interessar cada vez mais pelos visitantes, mas igualmente pela população que não frequenta museus, favoreceu a multiplicação de possibilidades (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 88).

Atualmente, museu e público possuem diálogo mais ativo, fazendo intervenções, questionamentos e agregando conhecimentos a ambos. Preocupado com essa relação com

público, os museus procuram capacitar sua equipe educativa com novas metodologias de mediação e conhecimentos sobre o acervo. Em referência ao público escolar nos museus, Martins (2013) nos apresenta o seguinte comentário:

A visita de grupos escolares a exposições é, em muitos casos, a roda d'água de museus e centros culturais durante os dias úteis da semana. Não é à toa que essa relação nos parece tão direta e óbvia, já que existem relatos de visitas escolares a museus desde o final do século XIX. Apesar de os educadores terem sido, ainda naquele século, contratados inicialmente para receber o público escolar, é somente a partir da década de 1960 que essas visitas se tornaram corriqueiras.

Atualmente, os grupos organizados são a principal demanda dos serviços educativos de exposições; representando, em média 50% do público frequentador desses espaços. (p. 26).

Pelas informações apresentadas por Martins (2013) podemos verificar o histórico da presença de grupos escolares em museus, bem como do seu percentual em relação à totalidade do público museal, no entanto, advertimos que, conforme já apontado por nós anteriormente, o nosso enfoque sobre a visitação museal se dá a partir do olhar e planejamento escolar. Assim sendo, é significativo os conhecimentos sobre as ações educativas praticadas pelas instituições museais, mas sem perder de vista que na nossa pesquisa o protagonismo para o uso do museu como meio de ensino/aprendizagem pertence à escola.

Nesse contexto, observamos que a escola ainda detém certo status sociocultural para a formação do indivíduo para as mais diversas áreas do conhecimento. Demo (2015), afirma que, “o que melhor distingue a educação escolar de outros tipos e espaços educativos é o *fazer-se e refazer-se na e pela pesquisa.*” (p.7). Em consonância com esse autor buscamos caminhos e formas seguras que propiciem o amálgama do pesquisar e educar colaborativamente a partir do viés da educação museal. No campo do ensino da arte isso deve ser primordial e significativo. Maria F. R. Fusari e Maria H.C.T Ferraz na sua obra *Arte na educação escolar* (1992), acrescentam ainda que,

A colaboração da escola no aperfeiçoamento dos saberes artísticos dos alunos, tem como objetivo auxiliá-los a apreender e aprimorar uma cultura básica nessa área de conhecimento humano para que participem, como cidadãos, da produção e da comunicação expressivas em imagens, sons, falas, movimentos, cenas, gestos na e sobre a vida atual e passada. (FUSARI e FERRAZ, M., 1992, p.33).

A escola e o museu são efetivamente instituições detentoras e propiciadoras de diversas aprendizagens. “O que distingue definitivamente a natureza do trabalho educativo nos museus é o fato de que os processos de ensino e aprendizagem são centrados na interação entre o visitante e o objeto exposto em um determinado ambiente.” (GRINSPUM, 1991, p.60).

Em referência às práticas educativas em espaços museais, Grinspum (1991) comenta que o público busca as visitas mediadas porque sente a necessidade de uma compreensão mais aprofundada do acervo exposto. As visitas orientadas existem desde o século XVIII, época em que os museus se tornaram públicos, porém, passaram a ser institucionalizadas nos grandes museus europeus, a partir do século XX. Conforme essa autora,

O Museu Britânico de Londres, por exemplo, implantou em 1911 o Serviço de Visitas Guiadas. Era um dos serviços que os museus se viam obrigados a prestar à comunidade. Além de coletar e preservar curiosidades, deveriam transmitir um painel ilustrado do conhecimento humano. Por meio de visitas guiadas oferecidas ao público, os curadores ou conservadores passaram a utilizar peças do acervo para ilustrar seus conhecimentos, empregando a linguagem discursiva, não possibilitando a participação do grupo visitante. (GRINSPUM, 1991, p. 60).

No Brasil, Grinspum (1991, p.18) comenta que as ações dos museus que buscavam “suprir as deficiências do sistema precário das escolas de ensino formal, alterou-se a partir da década de 1980, quando começou a surgir a sistematização de metodologias que evidenciavam as especificidades entre as práticas dos museus de História e os de Arte”.

Uma autora que teve grande contribuição para essa mudança de paradigma foi Ana Mae Barbosa e a sua já referida Proposta Triangular, que germinou no Brasil entre as décadas de 1980 e 1990, em cursos e ações realizadas, principalmente, na Escola de Comunicações e Artes da USP. No seu livro “*A Imagem no Ensino da Arte*”, (2012), Ana Mae discorre, dentre outras coisas, sobre o Método Comparativo de Análise de Obras de Arte, de Edmund Feldman.

Feldman (1994), comentando a respeito do seu sistema de aprendizagem da leitura da imagem, afirma que ver um trabalho verdadeiramente e bem leva tempo. E em seguida, complementando a sua fala, ele afirma:

Não é só isso, exige um esforço considerável. Em outras palavras, queremos ajudar o leitor visual fazendo três coisas que ele ou ela pode não ter feito: (1) queremos que veja mais do que ele ou ela possa ter visto; (2) queremos que invista mais em si mesmo do que ele ou ela possa ter investido; e (3) queremos que ele ou ela prolongue sua experiência. Esse atraso ou adiamento do fechamento será benéfico, pois cria tempo para que várias coisas boas aconteçam: o leitor visual começa a "ver" muito bem, a sua imaginação entra em jogo e as suas capacidades e conhecimentos de leitura visual se ampliam. (FELDMAN, 1994, p.24).⁸

Para fins didáticos, optamos por traduzir o termo ‘crítico’, utilizado por Feldman, por leitor visual e leitor-crítico, sem, no entanto, desvirtuar ou apresentar uma conotação

⁸ Tradução nossa.

diferente ao pensamento desse autor, que ainda comentando sobre leitor e leitura de obra arte adverte:

Muitos equívocos de leitura e interpretação de uma obra são causados por (1) não ver o trabalho completamente, e (2) encerramento prematuro do processo de leitura crítica. O fechamento prematuro, por sua vez, leva ao que chamo de "aborto" da experiência estética; geralmente é causado pela impaciência, preconceito ou falta de vontade do leitor, suspendendo o julgamento. Ou seja, o leitor-crítico sabe antecipadamente que o trabalho é ruim ou bom e, portanto, não lhe dará o benefício de um exame minucioso. Esse erro é comum na leitura crítica de uma obra. Para evitar esse erro, temos nossa disciplina crítica: observar/descrever os fatos, analisar os fatos, interpretar os fatos e julgar todo o trabalho posteriormente. (FELDMAN, 1994, p.24).⁹

Como citado anteriormente, Feldman preconiza a leitura comparativa entre as obras de arte, ou seja, o professor deve estimular o aluno realizar suas leituras visuais comparando duas ou mais imagens. Por essa característica, julgamos esse sistema adequado à nossa proposta de educação museal com jovens e adultos em virtude da sua sistemática de aprendizagem com uso de imagens comparadas, nos dando a oportunidade trabalhar com os alunos a interrelação entre os acervos dos museus visitados.

Após discorrermos sobre os museus; comentarmos a metodologia da nossa pesquisa; e analisarmos a relação entre o museu e a escola, é chegado o momento de materializarmos a nossa pesquisa no próximo capítulo, as suas etapas, atividades, sujeitos, campo e tempo de pesquisa, e finalmente a coleta e análise de dados de modo que possamos verificar o resultado do nosso processo de educação museal desenvolvido ao longo do biênio 2018-2019.

⁹ Tradução nossa.

4 O CASTELO E A AMPULHETA: materializando a educação museal no CESJO

A nossa pesquisa é um castelo constituído e construído colaborativamente com areias de conhecimentos e experiências, nossas e de nossos alunos. Num processo contínuo de aprender por meio da pesquisa como comenta Freire (1996):

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazeres se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocuroando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo, edoco e me edoco. Pesquiso para conhecer e o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade. (FREIRE, 1996, p.16).

Esse ensinar/aprender pesquisando, como enfatiza Freire (1996), foi praticado por nós sobre educação museal, almejando experiências de aprendizagem para compor um arcabouço dissertativo regulado por uma ampulheta, cuja passagem da areia teve início em 2018 e os seus últimos grãos se esvaíram em fins de 2019, em virtude do encerramento do turno noturno e consequentemente das turmas da EJA no CESJO, a então, nossa escola, sobre a qual comentaremos a seguir.

4.1 Os operários

Com esse título “os operários” apresentamos respectivamente, o local, o tempo e os sujeitos da pesquisa, assim, inicialmente contextualizamos em poucas palavras a escola. O Centro Educacional e Social São José Operário (CESJO) é uma instituição pertencente à Igreja Católica sob a gestão da Congregação dos Pobres Servos da Divina Providência. Está localizada no bairro Cidade Operária, São Luís, Maranhão. Parte dessas instalações são alugadas para a Secretaria de Estado da Educação, onde funciona a escola de Ensino Médio da rede pública estadual, nos turnos matutino e vespertino¹⁰, que toma por empréstimo o nome CESJO da Instituição Católica.

O tripé “operário” composto pelo bairro Cidade Operária, Escola São José Operário e os alunos operários, sujeitos da pesquisa, estudantes da Educação de Jovens e Adultos, Ensino Médio, do Centro de Ensino São José Operário, turno noturno, nos anos de 2018 e 2019, com idades variando em 18 e 50 anos, e alguns com um pouco mais, residentes no próprio bairro e áreas adjacentes, exercendo ofícios na construção civil, comércio, feiras, empregadas domésticas e trabalhos informais. Ou seja, pessoas com renda mensal baixa, e dependentes de programas sociais de renda mínima como o bolsa família.

¹⁰ As turmas de EJA, turno noturno, funcionaram até 2019, mas foram extintas pela gestão da escola.

4.2 Os alicerces

A experiência é um dos pilares para a construção de uma aprendizagem de qualidade, pois nos propicia uma estrutura de conhecimentos para um caminhar seguro, como bem afirma Dewey (2012, p. 83): “A experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade.” Desse modo, apresentamos resumidamente a nossa experiência docente vinculada à educação museal.

Nos anos 2000 e 2001 participamos como supervisor de monitoria da itinerância da Mostra Artística do Redescobrimento Brasil + 500 anos; nesse mesmo período realizamos a pesquisa monográfica de graduação sobre o Acervo Azulejar Maranhense, cuja pesquisa foi realizada na, então existente, Biblioteca do Museu de Artes Visuais. Essa foi a época que iniciamos a nossa docência com jovens e adultos¹¹ no ensino médio da rede pública estadual maranhense.

Entre os anos 2000 e 2019¹² sempre implementamos em nossa metodologia docente como professor de Artes Visuais a educação museal, realizando experiências com nossos alunos nos espaços culturais das cidades de São Luís e Alcântara, principalmente em museus.

Iniciamos a docência no CESJO em 2017, e como fazíamos nas escolas anteriores, inserimos no nosso planejamento pedagógico anual, ações de educação museal, oportunizando a todas as turmas do turno noturno da referida escola, esse tipo de aprendizagem cultural. Dentre as ações de educação museal as visitas aos museus são primordiais e é sobre os museus visitados que tratamos a seguir.

4.2.1 Os museus visitados

Apresentamos de forma resumida, os diversos museus de São Luís e Alcântara que fizeram parte do nosso processo de educação museal no biênio 2018-2019. As suas características, tipologias de acervo, localizações, horários e dias de visitação. Enfatizamos também que, todos os museus visitados possuem algum tipo de programa de visitação mediada por estudantes universitários de cursos afins aos respectivos acervos museais.

¹¹ Embora fosse no turno noturno, os alunos pertenciam ao ensino médio regular.

¹² Trabalhamos no ano 2000, no Centro de Ensino Cidade Operária II, como professor contratado; 2002 a 2014 no Centro de Ensino Cidade Operária II, como professor efetivo nomeado; no biênio 2015-2016, no Centro de Ensino José Justino Pereira, como professor efetivo; e finalmente, de 2017 a 2019, no Centro de Ensino São José Operário, como professor efetivo.

Casa de Nhozinho

O Museu Casa de Nhozinho tem esse nome em homenagem ao artista Antonio Bruno Pinto Nogueira (1904 - 1974), conhecido popularmente como Nhozinho, e que era notável no domínio de produções artísticas em miniatura ligadas à cultura popular maranhense.

Esse museu é característico pelo significativo acervo composto por objetos artísticos regionais de uso cotidiano ou festivo. “Possui em seu acervo peças indígenas, utensílios de pesca, carros de bois, teares de rede, vasos de cerâmica, toalhas de buriti, bonecos populares e brinquedos que imitam bichos.” (SECMA, 2020, p.1). Vale ressaltar desse acervo as produções dos povos de matriz indígena maranhense, bem como os objetos produzidos pelo artista Nhozinho, principalmente os personagens do Bumba meu boi.

O Museu Casa de Nhozinho está localizado à Rua Portugal, 185, Praia Grande, São Luís, Maranhão. Pode ser visitado de terça a sábado das 9h às 18h e aos domingos das 9h às 13h30. Para visitação de grupos escolares sugere-se o agendamento prévio.

Museu de Artes Visuais (MAV)

O MAV foi criado em 1989 para abrigar o acervo de artes visuais do Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Sendo composto por obras de renomados artistas maranhenses como Dila, Jesus Santos, Flory Gama, Newton Sá, Celso Antonio de Meneses, Antonio Almeida, Luís Carlos, Newton Pavão e Amina Paula Barros. E nacionais e internacionais como Leon Regini, Maia Ramos, Ado Arcangeli, Nagy Lajos, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi e Picasso. O MAV, assim como o Museu Casa de Nhozinho, está localizado na Rua Portugal e possui os mesmos horários.

Museu do Reggae do Maranhão

O Museu do Reggae foi inaugurado em janeiro de 2018, no espaço onde ficava a extinta Galeria de Arte Nagy Lajos, na Rua da Estrela, Praia Grande, São Luís. “O Museu do Reggae do Maranhão preserva, estuda e celebra a Cultura Reggae no nosso Estado.” (SECMA, 2020, p.1). Tornando-se um espaço significativo para esse gênero musical jamaicano adaptado à realidade maranhense. Nas salas expositivas existem diversos objetos relativos ao universo do reggae.

Além do acervo, o museu realiza “atividades como aulas de dança, rodas de conversa, projeção de filmes e a Quinta do Reggae, atividade que ocorre de julho a dezembro e reúne toda a cadeia produtiva em torno do Movimento (cantores, bandas, DJs, moda reggae etc.).” (SECMA, 2020, p.1). Desse modo, o museu contribui para a dinamização e socialização

dos conhecimentos da cultura regueira. As visitações acontecem de terça a sábado das 10h às 20h; e aos domingos das 10h às 13h.

Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão (CPHNAMA)

No ano de 2002, o Governo do Estado do Maranhão criou o Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão (CPHNAMA) com finalidade de pesquisar, preservar e socializar o acervo de paleontologia, de arqueologia e de etnologia do Maranhão. “A criação do CPHNAMA derivou-se do reconhecimento pelo Estado do fato de que salvaguardar e difundir a herança cultural maranhense significa assegurar a perpetuação da memória como elemento essencial na construção da identidade e fortalecimento da cidadania.” (LEITE FILHO, 2013, p. 9).

O acervo de paleontologia composto de fósseis zoomórficos e fitomórficos, e réplicas da fauna e da flora pré-histórica maranhense ocupa o espaço térreo do museu, enquanto os objetos arqueológicos coloniais e pré-coloniais e os etnológicos dos povos indígenas maranhenses são distribuídos em duas salas no primeiro pavimento.

O CPHNAMA está localizado na Rua do Giz, 59, Praia Grande e pode ser visitado gratuitamente de segunda a sexta das 8h às 12h, das 14h às 18h. Este museu também possui visitas mediadas para todos os públicos.

Pinacoteca do Palácio dos Leões

A respeito da Pinacoteca do Palácio dos Leões comentamos no Capítulo 1 deste trabalho dissertativo. Acrescentamos apenas que as visitações ao Palácio dos Leões ocorrem de terça a sexta-feira das 9h às 18h; e aos sábados e domingos das 9h às 17h.

Museu Histórico de Alcântara (MHA)

O Museu Histórico de Alcântara, dentre os museus existentes atualmente é o segundo mais antigo do Maranhão¹³, foi fundado em 1978. Está instalado em sobrado colonial e recria,

[...] a estrutura das casas no período colonial. Destaques para exemplares de imagens de santos elaboradas no Maranhão, nos séculos XVII e XIX, e uma coleção de cabeças de imagens de roca esculpidas em madeira. Há vitrines com joias em ouro, prata e pedrarias, vindas de irmandades religiosas como as de São Benedito, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora do Livramento, entre outras. O Museu é enriquecido, ainda, por pinturas antigas sobre metal e madeira e uma coleção de imagens e objetos da Igreja do Carmo. (FAPEMA, 2013, p.1).

¹³ O mais antigo é o Museu Histórico e Artístico do Maranhão, sediado em São Luís, inaugurado em 1973.

É um museu em estilo casa de época do período imperial representando a opulência dos senhores brancos enriquecidos graças à exploração da mão de obra escrava de origem africana.

Visitar esse museu possibilita reflexão e questionamento sobre certas estruturas de poder e exploração em tempos idos, mas com reflexos fecundos atualmente. O MHA está localizado na Praça Gomes de Castro, nº 31, Centro de Alcântara e pode ser visitado de terça a sexta das 9h às 15h; e aos sábados e domingos das 9h às 13h.

Casa do Divino – Alcântara

É um museu dedicado à Festa do Divino em Alcântara, sua história e demais elementos caracterizadores, “o espaço oferece visita mediada com informações sobre a história do casarão e da Festa do Divino, uma das manifestações religiosas mais tradicionais do estado e que anualmente recebe muitos turistas. (SECMA, 2020, p.1).

O Museu Casa do Divino está situado à Rua Grande, 88, Centro de Alcântara, e possibilita uma compreensão abrangente sobre a Festa do Divino realizada naquela cidade. Pode ser visitado de terça a sexta-feira das 9h às 15h; e aos sábados e domingos das 9h às 13h.

4.2.2 Etapas da educação museal

Para o desenvolvimento da educação museal como metodologia educacional, estruturamos o processo em três etapas ou estágios: o antes (pré-visitação); o durante (a visitação); e o depois (pós-visitação).

No primeiro estágio ou etapa, **pré-visitação**, o professor colaborativamente com os alunos e outros sujeitos do processo, escolhem os museus, fazem os respectivos agendamentos para visitação, realizam pesquisas e estudos sobre essas instituições culturais, planejam a logística e as atividades educativas que serão realizadas nas etapas seguintes.

Na **visitação**, segundo estágio do processo, o espaço museal é o campo de aprendizagem e registro, realiza-se a visitação ou visitações, na totalidade ou com recorte temático ou de espaço dependendo da quantidade de museus agendados para aquela data. Registra-se a visitação por meio de imagens, vídeos, áudios e outras formas de registro planejadas, e que sejam permitidas ou autorizadas nos espaços museais.

E por fim, na última etapa, **pós-visitação**, os alunos materializarão suas experiências e aprendizagens por diversos meios, conforme tenha sido planejado na primeira etapa, podendo esses produtos de aprendizagem serem escritos, áudios, audiovisuais, visuais e webproduções, e outras possibilidades que podem ser pensadas pelos sujeitos envolvidos no

processo. Da mesma forma, a maneira de socializar essas aprendizagens podem ser as mais diversas possíveis: seminários, rodas de conversa, mostras, sessões de exibição etc.

4.3 As paredes (2018)

No início do ano de 2018, inserimos no nosso planejamento anual o processo de educação museal já com a expectativa de uma possível aprovação no mestrado Prof-Artes, o que nos levaria a replanejar e sistematizar de forma mais aprofundada, a então ação educativa, transformando-a em projeto de pesquisa de mestrado.

Lembramos que anterior ao resultado do Mestrado, iniciamos as primeiras etapas da Pesquisa-Ação, no início do ano letivo de 2018, com atividades diagnósticas nas seis turmas da EJA em que lecionávamos naquele ano. Eram turmas com quantidade reduzida de alunos, variando entre dez e vinte alunos frequentes.

Nessas verificações de conhecimentos prévios dos alunos, perguntamos sobre os conhecimentos que eles possuíam sobre os museus maranhenses e, se para eles era importante conhecer museus. As respostas a essas questões são importantes para pensar um processo colaborativo que respeite os conhecimentos prévios dos educandos como preconiza Freire (1996):

Por isso mesmo pensar certo coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os da classes populares, chegam a ela - saberes socialmente construídos na prática comunitária - mas também, como há mais de trinta anos venho sugerindo, discutir com os alunos a razão de ser de alguns desses saberes em relação com o ensino dos conteúdos. (FREIRE, 1996, p.16).

Assim sendo, a maior parte dos alunos respondeu não conhecer os museus, mas ter interesse em conhecê-los. Tendo outro percentual de alunos respondido não ter tempo para tais visitas em virtude das suas rotinas no trabalho, em casa ou mesmo por falta de dinheiro para deslocamentos para as áreas museais de São Luís e Alcântara.

Ao participar do processo seletivo de ingresso no Mestrado Profissional em Artes, em 2018, apresentamos nossa proposta de pesquisa voltada para a educação museal. Em princípio, pensávamos em aplicar a pesquisa no CESJO com a produção do Museu Escola e em dois museus de São Luís: a Pinacoteca do Palácio dos Leões e a Casa de Nhozinho. A escolha desses dois museus foi motivada pelas comparações possíveis que os seus acervos possibilitam: obras representativas da elite econômica e política maranhense na Pinacoteca do Palácio e obras de caráter popular e etnográfico na Casa de Nhozinho.

No entanto, o Museu Casa Nhozinho foi fechado para visitação por tempo indeterminado, em virtude de obras de recuperação da sua edificação. Em decorrência desse

fato, o substituímos na pesquisa pelo CPHNAMA, pelo contraponto que este também faz em relação ao Palácio.

Logo após o trágico incêndio de 2 de setembro de 2018 que dizimou o Museu Nacional, já como aprovado no Mestrado, realizamos uma atividade de sensibilização na qual focamos a importância dos museus para as sociedades contemporâneas. Uma questão discutida era sobre os museus maranhenses e a nossa relação de pertencimento com eles. Posterior a essa etapa, iniciamos estudos sobre os principais museus maranhenses por meio de conhecimentos prévios, vídeos, slides e pesquisa bibliográfica, que culminou com a realização do Museu Escola.

4.3.1 O Museu Escola

Com intensão de propiciar uma experiência museal no CESJO, realizamos de forma colaborativa, entre setembro e outubro de 2018, o *Museu Escola* (Figura 5) com reproduções fotográficas de obras dos museus da Pinacoteca do Palácio dos Leões e do CPHNA, devidamente autorizadas pelas autoridades competentes desses espaços culturais.

Figura 5: Banner do Museu Escola



Fonte: fotografia e acervo do autor

Mas o que realmente foi o *Museu Escola*? Quais as suas características e finalidades? O *Museu Escola* foi concebido e inspirado em duas referências históricas e

literárias de experiências museais: os museus de papel analisados por Lara Filho (2013) e o Museu do Imaginário de Malraux (2015), ambos já comentados no primeiro capítulo.

Conceitualmente, somou-se aos citados autores, Feldman (1994), comentado no segundo capítulo, e o seu sistema comparativo de estudo de obras artísticas, que nos propiciou montar um “museu” a partir de reproduções de obras de dois museus tangíveis de São Luís e realizar a educação museal nos três estágios preconizados em nossa pesquisa: pré-visitação, visitação e pós-visitação.

Na **pré-visitação** solicitamos autorização para registro fotográfico¹⁴ e impressão das imagens para fins educativos; constituímos uma equipe de alunos para realizar a expografia da exposição e demais ações do museu escola; planejamos o vernissage da exposição; preparamos o livro de assinaturas, montamos a exposição em uma sala ociosa do CESJO (Figura 6); aprontamos e fixamos as etiquetas com abas para ocultar os títulos das obras, de forma que o apreciador primeiro olhasse as imagens sem interferência de informações da legenda. Posteriormente o visitante deveria mover a aba da etiqueta e complementava a sua leitura com as informações da etiqueta (Figura 7); e fizemos o agendamento das turmas para visitação.

Durante a **visitação** os alunos foram ao *Museu Escola* acompanhados pelo (a) professor (a) da turma naquele horário. Assinaram o livro (Figura 8), apreciaram as obras com breve mediação feita pelo autor desta pesquisa (Figura 9), e em seguida se dirigiram para o espaço onde foi servido o coquetel (Figura 10).

As atividades realizadas na pós-visitação do *Museu Escola*, bem como as das experiências em museus tangíveis de São Luís e Alcântara serão devidamente comentadas e analisadas no item 4.5 deste capítulo.

¹⁴ As fotos foram realizadas por Mônica Rodrigues de Farias, Mestre em Artes Visuais pelo Prof-Artes, Ufma, 2018.

Figura 6: Montagem da exposição do Museu Escola



Fonte: fotografia do autor

Figura 7: Fixando as etiquetas do Museu Escola, 2018.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 8: Assinando o livro de visitação do Museu Escola, 2018.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 9: Alunos apreciando a exposição do Museu Escola, 2018.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 10: Alunos desfrutando do coquetel no vernissage da exposição.



Fonte: fotografia do autor.

4.3.2 As visitações aos museus tangíveis em 2018

Após a experiência com o *Museu Escola* realizamos a educação museal nos museus tangíveis ludovicense Pinacoteca do Palácio dos Leões e CPHNAMA, em outubro de 2018. No entanto, o estágio da **pré-visitação** ocorreu ainda em setembro paralelo às ações do *Museu Escola*. O agendamento foi realizado por meio da homepage do Circuito de Visita Cultural <http://casas.cultura.ma.gov.br/portal/eventos/2016/agendamento/> para o dia 20 de outubro de 2018, um sábado, à tarde, em virtude de serem alunos adultos, cujos dias da semana são preenchidos com suas atividades de sustento, trabalho doméstico e rotinas com os filhos. Ainda como atividades da pré-visitação fizemos a locação de um ônibus mediada por um dos nossos alunos; arrecadamos o dinheiro entre alunos e professores para custear o aluguel do ônibus; passamos orientações prévias sobre a visitação e as formas de registro para a pós-visitação.

A visitação: às 14h o ônibus saiu do CESJO e se dirigiu ao Centro Histórico de São Luís, deixando os alunos nas proximidades do Palácio dos Leões, onde puderam conhecer o Museu da Pinacoteca do Palácio (Figura 11). Porém, esse conhecer aqui é posto como sinônimo de ver brevemente, pois a mediação ao acervo dura aproximadamente 15 minutos, com pequenas pausas para fotos e algumas perguntas às mediadoras culturais da Pinacoteca que acompanharam o nosso grupo (Figura 12).

Figura 11: Visitação à Pinacoteca do Palácio dos Leões, 2018.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 12: Visitação à Pinacoteca do Palácio dos Leões, 2018



Fonte: fotografia do autor.

Figura 13: Visitação aos museus. Pausa para fotos no Largo da Sé, 2018.



Fonte: fotografia: Eliane Ferreira Lopes

Saindo do Palácio tivemos uma breve pausa no Largo da Sé para fotos (Figura13). Posteriormente nos dirigimos ao CPHNAMA onde já éramos aguardados. Fomos recebidos por dois mediadores e pelo Diretor da Casa, o arqueólogo Deusdedit Carneiro Leite Filho. A visitação teve a duração necessária e satisfatória para que os alunos pudessem conhecer o acervo, fazer os registros da visitação e esclarecer as possíveis dúvidas sobre as obras e o museu (Figuras 14 e 15).

O CPHNAMA é um museu carente de reformas estruturais, melhorias na climatização, equipamentos adequados para restauro e conservação das obras e ampliação para melhor acomodar o seu grande e valioso acervo. No entanto, a mediação cultural realizada pela sua equipe educativa é bem significativa e esclarecedora para os visitantes, sejam grupos agendados ou visitantes avulsos.

Figura 14: Visitação ao CPHNAMA, 2018.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 15: Visitação ao CPHNAMA, 2018.



Fonte: fotografia: Eliane Ferreira Lopes

Posterior à visitação nos referidos museus, os alunos foram incumbidos de apresentar produtos de aprendizagem, ou seja, produzirem algo que significasse o entendimento e a experiência vivida nessas idas aos museus de São Luís. Para isso, procuramos seguir a concepção de John Dewey sobre experiência. Tais atividades e seus produtos serão apresentados como já comentado anteriormente, no item 4.5 deste capítulo.

Apresentamos, por meio de tabela, um demonstrativo da visitação aos museus ludovicense no ano de 2018, representados nas categorias de professores, alunos e acompanhantes de alunos.

Tabela 1: Visitação aos museus Pinacoteca e CPHNAMA em 20/10/2018.

Categoría	Quantidade
Docente	4 (Arte, Biologia, História e Língua Portuguesa) ¹⁵ .
Discente	31 (20 alunas e 11 alunos) de 6 turmas.
Acompanhante	15 (10 crianças e 5 adultos)

¹⁵ Arte: professor João Carlos Pimentel Cantanhede, autor desta pesquisa; Biologia: professora Glinia Kelle Fernandes Coelho de Carvalho; História: professora Luzia Maria Pereira Cunha Silva; e Língua Portuguesa: professora Diana Claudia Costa Oliveira.

Como já citado anteriormente, as visitas museais realizadas por nós ocorreram aos sábados em virtudes das rotinas semanais do alunos. Ainda assim, é difícil um grande engajamento em virtude das mesmas rotinas nos finais de semana ou por falta de dinheiro.

Analisando as linhas da **Tabela1**, o segmento docente foi bem representativo na visitação, 3 disciplinas afins e Biologia, cuja professora explorou os aspectos convergentes para o seu componente curricular. Lembrando também que, as datas das visitas museais, embora realizadas aos sábados, foram contabilizadas como dias letivos pelo turno noturno da escola.

Na categoria **discente** tivemos uma participação mais significativa das alunas, mas isso pode ser justificado pela proporção de alunas matriculadas e frequentes nas turmas, que era de aproximadamente 70%. Quanto aos **acompanhantes**, estes, a maioria crianças acompanhando as mães. De todo modo, a presença desse quantitativo significativo de acompanhantes nos motivou a investigar se eles também aproveitavam as visitações como meio de aprendizagem. Algo não previsto no início da pesquisa. Tal verificação apresentaremos no Item 4.7 deste capítulo.

Entre o final de 2018 e o início de 2019, produzimos uma videoaula disponível no endereço eletrônico: https://www.youtube.com/watch?v=3-kFRnJbbZ8&feature=emb_logo abordando alguns aspectos da educação museal. Esta produção foi socializada para o Brasil todo por meio da disciplina EaD Elaboração de Projetos e Tecnologias Digitais Para o Ensino das Artes, disciplina obrigatória (30 horas) do Mestrado Profissional em Artes em Rede (Prof-Artes), no primeiro semestre de 2019, do qual participaram onze universidades federais e estaduais do país.

4.4 O telhado: a educação museal em 2019

Iniciamos o ano de 2019 com a expectativa de trabalhar *tours virtuais* em *Webmuseus* relacionados aos nossos conteúdos anuais. No entanto, fomos informados pela gestão do CESJO que a escola não dispunha de recursos para disponibilizar *Internet* para fins didáticos. A existente atendia apenas, e precariamente, as atividades administrativas daquela instituição.

A *Internet* atualmente é uma ferramenta indispensável para infindáveis atividades. Na área da educação não seria diferente. O não fornecimento de *Internet* para um processo educativo é algo inaceitável em uma escola urbana da rede pública estadual do Maranhão. É comum haver funcionamento precário, mas ausência total chega a ser um descaso das autoridades competentes para com alunos e professores, comprometendo a qualidade do ensino e consequentemente da aprendizagem.

A aplicação dessa metodologia era algo que havíamos combinado com os alunos no final de 2018, e diante da frustrante situação tivemos um diálogo aberto com todas as turmas explicando as alterações que teríamos de implementar em nossas aulas. Isso foi fundamental para manter a relação franca que existia entre nós, como enfatiza Freire (1996):

Não posso escapar à apreciação dos alunos. E a maneira como eles me percebem tem importância capital para o meu desempenho. Daí, então, que uma de minhas preocupações centrais deva ser a de procurar a aproximação cada vez maior entre o que digo e o que faço, entre o que pareço ser o que realmente estou sendo. (FREIRE, 1996, p.59).

Poderíamos tentar trabalhar essa metodologia com cada aluno utilizando seu celular, mas isso também não foi possível porque muitos não dispunham de pacotes de dados de *Internet* consistentes para navegar em museus virtuais web constantemente. Alguns alunos inclusive nem tinham celular; outros tinham, mas não levavam para a escola por medo de serem roubados ou assaltados, algo bastante comum na Cidade Operária, principalmente à noite.

De todo modo, para não ficarmos sem nenhuma experiência de *tour virtuais* antes das visitações aos museus tangíveis de São Luís e Alcântara em 2019, visitamos o Museu da Memória Republicana e o Museu Histórico de Alcântara disponíveis e acessados nos links:

<http://eravirtual.org/museu-da-memoria-republicana/>

<http://www.cultura.ma.gov.br/museuhistoricodealcantara/index.html>.

Para a realização desses tours virtuais utilizamos os dados móveis de *internet* do nosso celular, que também por serem limitados não permitiram que pudéssemos realizar essas visitações com mais constância. A *internet* do celular foi compartilhada com o nosso *notebook* propiciando a projeção por meio de *datashow* dos referidos museus digitais.

Outra alternativa encontrada e utilizada foi fazer *download* previamente de alguns episódios do programa *Conhecendo Museus*, da TV Brasil sobre os museus brasileiros, disponível no endereço eletrônico <https://www.youtube.com/user/museus02>.

No início do ano letivo de 2019, quando realizamos atividade diagnóstica sobre os conteúdos e atividades realizadas em 2018 e as expectativas para 2019, o assunto museus apareceu em quase 100% das respostas para ambos os anos, dentre os alunos da EJA etapa 2; e como expectativas para os alunos da etapa 1, recém-chegados na escola.

Em agosto de 2019, decidimos coletivamente pela visitação aos museus Casa de Nhozinho (aberto para visitação apenas o térreo), Museu de Artes Visuais e Museu do Reggae, em São Luís; e em Alcântara, o Museu Histórico e Casa da Festa do Divino, bem como diversos espaços potencialmente museais como o Pelourinho, as ruínas da Matriz de São Matias, a Igreja do Carmo e vários outros logradouros daquela histórica cidade maranhense.

As decisões definidas conjuntamente com os alunos se deram pelo nosso entendimento que os alunos devem ser ouvidos e respeitados no processo de ensino/aprendizagem, de forma que contribuam com a tomada de decisões e sejam sujeitos propositores no processo educativo. Tal entendimento se pauta no pensamento de Freire (1996), que afirma:

Todo ensino de conteúdos demanda de quem se acha na posição de aprendiz que, a partir de certo momento, vá assumindo a autoria também do conhecimento do objeto. O professor autoritário, que recusa escutar os alunos, se fecha a esta aventura criadora. Nega a si mesmo a participação neste momento de boniteza singular: o da afirmação do educando como sujeito de conhecimento. É por isso que o ensino dos conteúdos, criticamente realizado, envolve a abertura total do professor ou da professora, à tentativa legítima do educando para tomar em suas mãos a responsabilidade de sujeito que conhece. Mais ainda, envolve a iniciativa do professor que deve estimular aquela tentativa no educando, ajudando-o para que a efetive. (FREIRE, 1996, p.78).

Em conformidade com o pensamento freireano demos andamento ao nosso processo de educação museal, e em agosto de 2019, ao retornarmos às atividades letivas do referido ano, iniciamos a etapa de **pré-visitação** com agendamento dos museus, aquisição das passagens de barco, reserva do restaurante em Alcântara, planejamento das atividades para a pós-visitação, estudo textual, visual e audiovisual das cidades de São Luís e Alcântara, bem como dos espaços previstos para a nossa visitação. Foi nesse momento que realizamos os comentados tours virtuais nos museus da Memória Republicana¹⁶ e no MHA. (Figura 16).

Figura 16: Pré-visitação, estudo museal: tour virtual, 2019.



Fonte: fotografia do autor

No dia 21 de setembro de 2019 realizamos a **visitação** aos museus Casa de Nhozinho (Figura 17), MAV e Museu do Reggae (Figura 18), em São Luís acompanhados ao longo do percurso na Rua Portugal por uma guia da Secretaria Estadual de Turismo, que discorreu sobre

¹⁶ O Museu da Memória Republicana nunca esteve no nosso planejamento como museu tangível, no entanto, utilizamos a sua extensão digital por ser, até então uma das poucas existentes no Maranhão.

os mais diversos aspectos da referida rua, bem como sobre o bairro da Praia Grande. Dentro dos museus a visitação foi conduzida pelos mediadores específicos de cada instituição museal.

Figura 17: Visitação ao Museu Casa de Nhozinho, 2019.



Fonte: fotografia do autor

Figura 18: Visitação ao Museu do Reggae, 2019



Fonte: fotografia: professora Rita Angélica Rodrigues Mendes Moraes.

Tabela 2: Visitação aos museus Casa de Nhozinho, MAV e Museu do Reggae em 21/09/2019.

Categoría	Quantidade
Docente	6 (Arte, Física, Biologia, História e 2 Língua Portuguesa) ¹⁷ .
Supervisão	1 (Apoio pedagógico) ¹⁸
Discente	16 (12 alunas e 4 alunos) de 5 turmas.
Acompanhante	6 (3 adultos, 2 jovens e 1 criança)

Verificando os elementos da **Tabela 2**, observamos o bom engajamento docente a essa atividade museal, inclusive com a presença do professor de Física, disciplina que não havia participado em 2018. As demais disciplinas permaneceram, porém, desta vez, participaram duas professoras de Língua Portuguesa.

Na categoria **discente** houve redução de 50% na quantidade de alunos. Essa redução se justifica pelo fato de que em 2018 tivemos o ônibus para levar os alunos da escola aos museus, e destes de volta à escola. Em 2019, os alunos foram de forma individualizada pelos meios que cada um dispôs. Observa-se porém que a participação feminina foi predominante como no ano anterior. A respeito dos **acompanhantes**, além da redução, tivemos a presença de apenas uma criança, público predominante dentre os acompanhantes no ano anterior.

Cumprida essa etapa em São Luís, no mês seguinte realizamos a educação museal em Alcântara, no sábado, dia 26/10/2019. A viagem foi realizada em uma lancha que faz translado diário de passageiros pela Baía de São Marcos.

Ao chegarmos em Alcântara fomos recebidos pela guia local Caroline Aranha, que nos deu as orientações e informações iniciais sobre o nosso *city tour* (Figura 19). O roteiro possibilitou a visitação às principais edificações históricas daquela cidade, além dos museus MHA e Casa do Divino previamente agendados (Figuras 20, 21, 22, 23 e 24).

¹⁷ Arte: professor João Carlos Pimentel Cantanhede, autor desta pesquisa; Biologia: professora Glinia Kelle Fernandes Coelho de Carvalho; Física: William Danilo da Silva; História: professora Luzia Maria Pereira Cunha Silva; e Língua Portuguesa: professoras Diana Claudia Costa Oliveira e Rita Angélica Rodrigues Mendes Moraes.

¹⁸ Apoio Pedagógico: Maria Vilene Martins Reis.

Figura 19: A guia Caroline Aranha acolhendo o grupo em Alcântara, 2019.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 20: O grupo na Ladeira do Jacaré, Alcântara, 2019.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 21: Sinos dos desejos, Alcântara, 2019.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 22: A guia Caroline Aranha com o grupo em frente ao Pelourinho, Alcântara, 2019.



Fonte: fotografia do autor.

Figura 23: O grupo sendo mediado no MHA, Alcântara, 2019.



Fonte: fotografia do autor

Figura 24: O grupo sendo mediado no Museu Casa do Divino, Alcântara, 2019.



Fonte: fotografia do autor.

Ao meio-dia a visitação estava concluída com todos os registros possíveis feitos pelos alunos; almoçamos, nos despedimos da guia Caroline Aranha e ficamos no cais aguardando o horário da lancha para retornarmos para São Luís, o que se deu no início da tarde.

Tabela 3: Visitação aos museus de Alcântara: MHA e Casa do Divino em 26/10/2019.

Categoría	Quantidade
Docente	5 (2 Arte, Física, História e Língua Portuguesa) ¹⁹ .
Discente	23 (18 alunas e 5 alunos) de 4 turmas.
Acompanhante	15 (6 crianças e 9 adultos)

Observando a **Tabela 3**, relativa ao *city tour* em Alcântara, devemos observar alguns fatores favoráveis e outros desfavoráveis para a participação ou ausência nessa experiência museal. Como itens favoráveis listamos o estímulo em conhecer uma cidade turística, que embora próxima, era desconhecida por quase todos os alunos, acompanhantes e até mesmo por alguns docentes; dos aspectos desfavoráveis, citamos o medo de viajar em embarcações e a falta de dinheiro para custear as passagens e o almoço. Estes dados nos foram passados oralmente, e outros serão comentados no item **4.6 Narrativas dos ausentes**.

Retomando a análise, observamos a ausência da professora de Biologia e de uma das professoras de Língua Portuguesa. No entanto, fomos prestigiados pela companhia da professora de Arte do diurno do CESJO e nossa colega de mestrado, Marilu Moraes Araujo. Houve um relativo aumento na participação **discente**, mas manteve-se a proporcionalidade das alunas em relação aos alunos. E finalmente, os **acompanhantes**, com presença significativa, principalmente adultos interessados em conhecer a cidade de Alcântara, dos quais destacamos uma carioca, de férias em São Luís, e que foi acompanhando um dos nossos alunos. A respeito desta e de alguns outros acompanhantes comentaremos com maior aprofundamento no item **4.7 Acompanhantes: as suas contribuições e aprendizagens**.

Para a pós-visitação indicamos aos alunos que apresentassem narrativas textuais e visuais dessas experiências museais: essa atividade também foi sugerida aos acompanhantes. E para os alunos ausentes pedimos que apresentassem justificativas em áudio ou escrita sobre o porquê da não participação nas visitas museais. O resultado dessas investigações será agora apresentado nos itens 4.5, 4.6 e 4.7.

¹⁹ Arte: professor João Carlos Pimentel Cantanhede, autor desta pesquisa e a professora do diurno, Marilú Moraes Araujo, também mestrandando no Prof-Artes, turma 2018; Física: William Danilo da Silva; História: professora Luzia Maria Pereira Cunha Silva; e Língua Portuguesa: professoras Diana Claudia Costa Oliveira.

4.5 A torre: o olhar e o produzir dos alunos

Iniciamos, a partir deste item de capítulo, a análise dos diversos produtos de aprendizagem realizados pelos alunos inspirados em suas vivências museais nos anos de 2018 e 2019, a começar pelas produções vinculadas ao *Museu Escola*. Tais análises não se apresentam como uma crítica artística ou um julgamento aprofundado sobre teorias da arte. E sim, como uma contribuição ao acesso de obras museais a sujeitos potencialmente excluídos desses bens culturais, como enfatiza Feldman (1994, p.12), que dentre as finalidades dos especialistas e produtores da cultura artística devem ser inseridas “educação pública, defesa da arte e elevação ou refinamento do gosto popular.”²⁰ E o gosto se eleva na medida em que se estuda e se tem contato com as mais diversas produções artísticas, tornando os sujeitos mais críticos e culturalmente mais educados.

4.5.1 Produtos de aprendizagem do Museu Escola (2018)

Embora já tenhamos comentado detalhadamente sobre o *Museu Escola*, vale frisar que ele foi montado como algo efêmero composto por 27 reproduções fotográficas de obras, em formato A3, sendo 12 da Pinacoteca do Palácio e 15 do CPHNAMA. Após o período expositivo, essas pranchas visuais foram recolhidas juntamente com as etiquetas e trabalhamos atividades de leitura de imagem em sala de aula utilizando o método comparativo de Feldman, já explicado anteriormente. Os alunos em dupla receberam um par de imagens, sendo uma de cada museu, juntamente com uma ficha com questões descritivas e argumentativas conforme preconiza o sistema de Feldman, nos seus quatro estágios: *descrição, análise, interpretação e julgamento*. Sem esquecer os aspectos análogos entre as duas imagens. (Figura 25).

Figura 25: Atividade de pós visitação ao Museu Escola. Leitura de imagem pelo sistema de Feldman, 2018.



Fonte: fotografia do autor.

²⁰ Tradução nossa.

4.5.2 Aprendizagens da visitação à Pinacoteca e ao CPHNAMA (2018)

Para a verificação de aprendizagem sobre a visitação à Pinacoteca e ao CPHNAMA, apresentamos aos alunos uma lista de possibilidades de realização de produtos de aprendizagens: narrativa em áudio, narrativa em vídeo, HQs, poesia²¹, *slideshow*, performance, dramatização, narrativa textual e ficou aberta a possibilidade para eles proporem algum outro formato de produção.

Dentre os modelos citados, tivemos produções em poesia, HQs, narrativa em vídeo e *slideshow*, sendo este último, a tipologia mais utilizada pelos alunos, possivelmente pela facilidade na elaboração e apresentação (Figura 26). Essas produções nos permitem uma “Reconstrução não somente de caráter histórico, mas a partir do momento presente, mediante o trabalho de campo ou a análise e criação de textos e imagens.” (HERNANDEZ, 2007, p.37). A exemplo do que se refere esse autor, temos a HQ (Figura 27) de autoria da aluna PJVO 100/2018²², produzida com lápis 2B sobre papel Kraft, na qual ela narra a viagem de ônibus da Cidade Operária à Praia Grande para a visitação ao Palácio dos Leões.

Figura 26 – Apresentação de Produtos de Aprendizagem. Atividade de pós-visitação aos museus, 2018

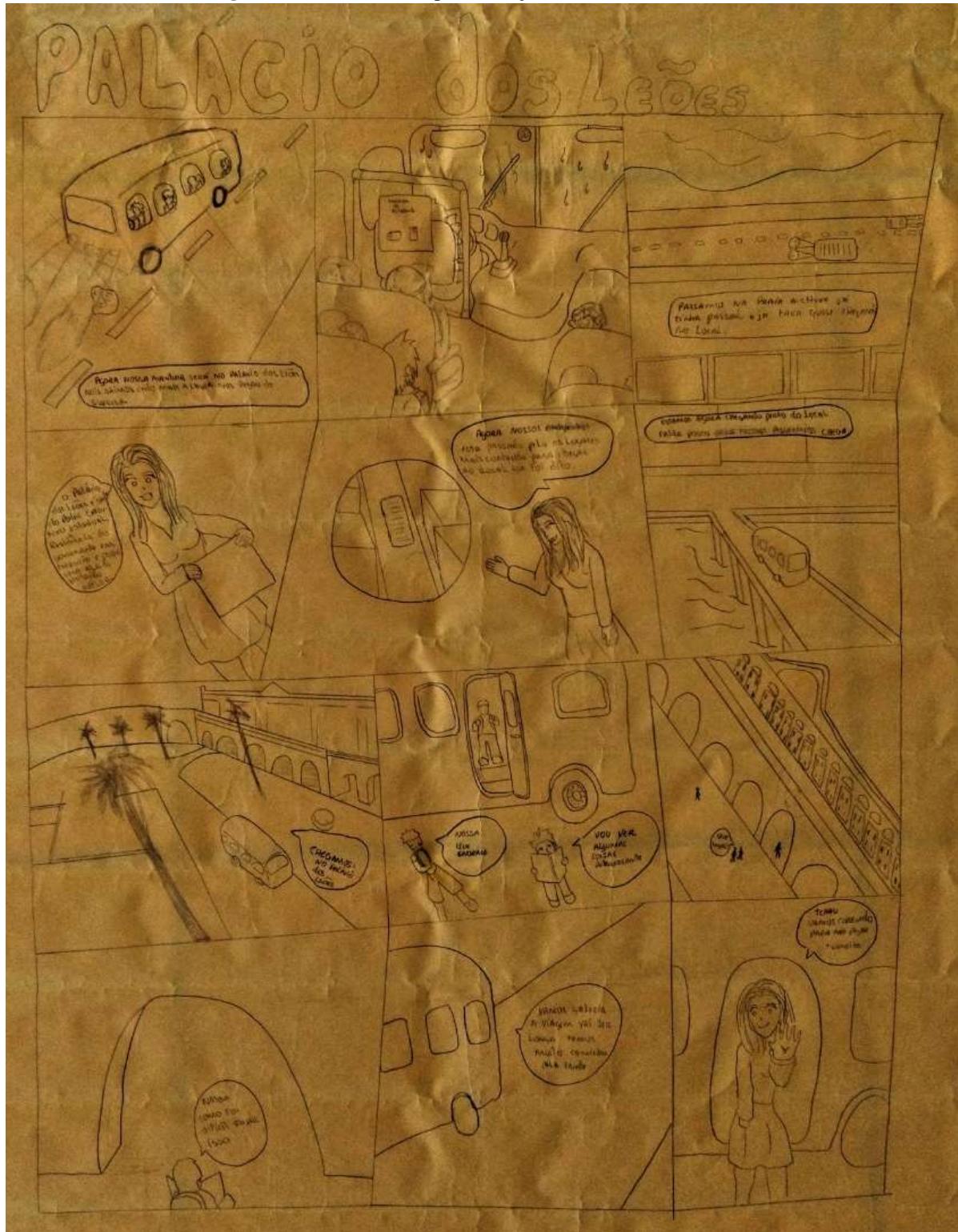


Fonte: fotografia do autor.

²¹ Lamentavelmente eu perdi a minha pasta com as poesias e as atividades de leitura de imagem do Museu Escola.

²² O nome codificado dos alunos é composto pelas iniciais, a turma e o ano letivo.

Figura 27 – Atividade de pós-visitação aos museus – HQ, 2018.



Fonte: narrativa visual da aluna PJVO 100/2018 (acervo nosso).

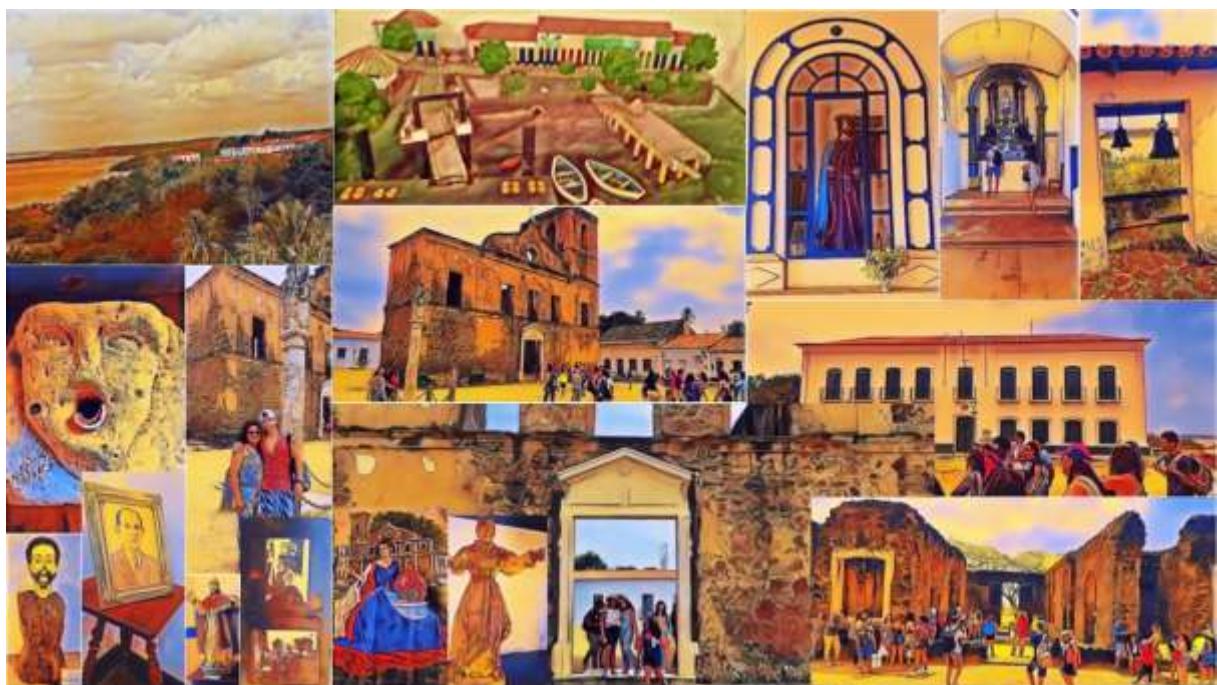
4.5.3 Produtos de Aprendizagem do *city tour* e museus em Alcântara (2019)

Devido à proximidade entre as datas de visitação aos museus em São Luís e Alcântara, optamos por solicitar atividades somente após as duas excursões museais. Desse modo, como havíamos feito em relação à verificação de aprendizagem sobre a visitação à Pinacoteca e ao CPHNAMA em 2018, sugerimos aos alunos as mesmas possibilidades de realização de produtos de aprendizagens, acrescentando apenas a produção de pranchas visuais digitais, uma adaptação/variação do Par Visual de Marin-Viadel e Roldan (2012), nas quais os alunos deveriam construir narrativas somente com imagens justapostas a partir de um eixo central que eram as visitações em São Luís ou Alcântara, ou uma justaposição das duas.

Pela concepção de Marin-Viadel e Roldan (2012) cria-se uma unidade visual a partir de duas imagens, independente da tipologia a qual pertençam, desde que justapostas formem uma unidade, uma afirmação, um argumento e uma demonstração, enquanto nós tentamos adaptar esse conceito para a possibilidade de uso de mais imagens na composição, de forma a permitir que os alunos pudessem construir suas narrativas visuais mais extensas, sem texto escrito complementar, porém preservando o caráter de unidade, argumento e demonstração da teoria do Par Visual.

Como amostragem desta pretensão temos a prancha visual produzida pelo aluno CECJ 101/2019 (Figura 28) utilizando *Powerpoint* e aplicativos de celular para edição de fotos, posteriormente convertido em arquivo de imagem e nos enviado por *e-mail*.

Figura 28 - Meu passeio em Alcântara – prancha visual



Fonte: narrativa visual do aluno CECJ 101/2019.

Apresentamos uma leitura nossa da prancha visual utilizando o encadeamento do sistema de Par Visual Marin-Viadel e Roldan (2012) que é estruturado em seis estágios ou etapas: 1 - descrição e contexto; 2 - identificação das figuras representadas; 3 - análise da estrutura da composição; 4 - uso de estratégias argumentativas da composição; 5 - estabelecer relações entre os usos da pesquisa realizados pela composição; e 6 - identificar as ideias visuais na composição que podem ser usadas na pesquisa artística ou na pesquisa baseada nas artes.

A composição visual *Meu passeio em Alcântara*, 2019 é de autoria de CECJ 101/2019, aluno da primeira etapa da EJA, ensino médio, do CESJO noturno. Esta obra foi produzida em *PowerPoint* e convertido em arquivo JPG, a partir de fotografias digitais feitas em Alcântara no *city tour* realizado em 26 de outubro de 2019. O autor do trabalho utilizou diversas fotos características da paisagem natural e urbana da cidade de Alcântara, em vistas panorâmicas, vistas internas, detalhes e objetos museais. O artista mesclou imagens com e sem pessoas intercalando entre a *exoparticipação* (estar fora/observar) e a *endoparticipação* (estar dentro/ fazer parte do evento).

A intencionalidade de criar uma unidade visual a partir de diversas fotografias da área histórica de Alcântara, mais especificamente sobre uma experiência *de city tour* nessa cidade, é composta pelo autor encadeando pelo padrão de leitura ocidental, da esquerda para direita da parte superior para a parte inferior, iniciando com uma foto da paisagem natural na qual aparecem a vegetação e o princípio da Baía de São Marcos; o porto em vista panorâmica, edificações religiosas, Largo da Matriz de São Matias, imagens museais e registros grupais dos sujeitos vivenciando a experiência. Desse modo, o artista compõe uma unidade espiral de imagens cujo eixo central é a foto das ruínas da Matriz.

Como construção de uma narrativa visual o aluno/autor da composição se utilizou de fotos que caracterizam um encadeamento temporal e geográfico da visitação, mesclando imagens de espaços externos e internos, com e sem presença humana no momento do registro. Assim, o leitor tem uma compreensão da experiência vivida pelo autor da obra, por meio do encadeamento e totalidade das imagens que se justapõem na construção do texto visual.

Ao realizar esta obra, o aluno/autor externa visualmente o quanto significativa foi estudar, vivenciar e registrar a experiência da educação museal contribuindo para a nossa pesquisa e aplicação do sistema de *par visual*. Por fim, observamos que ao utilizarmos uma metodologia de narrativa visual, embora não seguindo com fidelidade, nos propiciou muitos produtos de aprendizagem à semelhança deste que acabamos de analisar, o que aponta para a constatação do quanto é importante se permitir experimentar novas metodologias e ao mesmo tempo dar autonomia aos sujeitos da pesquisa.

Das demais narrativas dos alunos, apresentamos a produzida pela aluna RSCB100/2019, em dois formatos: visual e escrito. Como fundamento teórico do registro e da análise, lançamos mão da Artografia, apontada por nós no segundo capítulo como uma das possibilidades metodológicas da nossa pesquisa, em virtude de ser uma metodologia específica da arte e que permite ao sujeito ser pesquisador e pesquisado. As pesquisas artográficas “constituem em muitos sentidos as primeiras formas de construir saberes e conhecimento que requerem procedimentos estéticos como deslocar sentidos, pensar de forma visual, agir sobre uma determinada realidade ou sonhar acordado.” (DIAS e FERNÁNDEZ, 2017, p.42).

A aluna RSCB100/2019 entregou junto com a sua narrativa visual (Figura 29) a seguinte mensagem: “Professor, eu não tirei muitas fotos porque eu saí de casa com um objetivo, que era curtir cada momento, aproveitar muito desse passeio. Então eu não tive muito tempo pra celular *rsrs*.” Ou seja, antes de pensar em registros por qualquer meio ela estava predisposta a viver aquela experiência da forma mais intensa e significativa que fosse possível. Ainda assim, ela nos entregou a sua prancha visual em formato de mosaico com as fotos organizadas em forma de ‘X’ com as imagens de coroas formando o ponto de interseção das áreas. Embora as coroas sejam específicas do festa do Divino em Alcântara, as suas presenças na composição como eixo central nos permitem outras leituras como, o aspecto imperial da cidade de Alcântara; as ruínas dos palácios imperiais; ou até como uma alusão a ela, a aluna, sujeita daquela experiência, e que pode apresentar-se como uma rainha, não de um império, mas de si mesma e de suas decisões, na medida em que se coloca como um elemento de destaque da sua composição no mesmo plano visual do acervo artístico alcantarensse. Apresenta-se imponente e feliz, sabendo que está ali para aprender, e principalmente para viver intensamente aquele momento.

Antes de apresentarmos e analisarmos a narrativa escrita da aluna RSCB100/2019 revisitamos Clandinin e Connelly (2015) para reafirmar os elementos basilares desta forma de registro de experiência:

[...] pesquisa narrativa é uma forma de compreender a experiência. É um tipo de colaboração entre pesquisador e participantes, ao longo de um tempo, em um lugar ou série de lugares [...]. Um pesquisador entra nessa matriz no durante e progride no mesmo espírito, concluindo a pesquisa ainda no meio do viver e do contar, do reviver e do recontar as histórias de experiências que compuseram as vidas das pessoas, em ambas perspectivas: individual e social [...] pesquisa narrativa são histórias vividas e contadas (CLANDININ & CONNELLY, 2015, p. 51).

Figura 29 – Aproveitando cada momento – prancha visual, 2019.



Fonte: narrativa visual da aluna RSCB 100/2019.

Em conformidade com a compreensão de Clandinin e Connelly (2015) a respeito de narrativa, apresentamos dois relatos da aluna RSCB100/2019, construídos como registros das suas experiências de educação museal em São Luís e Alcântara. Na primeira, ela comenta sobre as duas visitações, enquanto a segunda é especificamente sobre Alcântara.

Nos museus de São Luís foi muito boa a experiência, eu sempre quis conhecer museus e suas histórias e eu tive essa oportunidade de conhecer um pouco da nossa história. Por exemplo, o Museu de Nhozinho que é uma homenagem a um artista popular, os demais, como o de Artes Visuais que foi muito interessante conhecer um pouco da história do reggae [no Museu do Reggae – grifo nosso].

Nos museus e ruas de Alcântara foi muito maravilhoso, primeiramente porque eu nunca tinha ido para Alcântara e andado de barco. Me senti naquela época e saber um pouco da história de Alcântara. RSCB100/2019.

Em sequência temos a narrativa de RSCB100/2019 a respeito da sua experiência museal exclusiva sobre Alcantara. Esta, um texto um pouco mais longo.

Casarões coloniais

Desembarcando no porto do Jacaré subimos a ladeira do Jacaré que vai dar ao centro histórico de Alcântara.

Algumas pessoas ainda moram nas casas históricas, outras são órgãos públicos ou museus.

Nossa primeira “parada” foi na Capela das Mercês. Então seguimos para o Museu Histórico de Alcântara que fica em frente à Praça da Matriz. A Praça da Matriz é a praça principal da cidade!

Igreja Nossa Senhora do Carmo, a igreja principal da cidade, construída também na época colonial. Dentro dela uma coisa muito interessante são os túmulos de algumas pessoas que eram muito importantes na época, outra coisa muito interessante também são os anjos que ficam no altar, foram todos “castrados” por um padre que achava errado mostrarem suas “partes íntimas”.

Batemos os sinos e fizemos nossos pedidos na Capela de Nossa Senhora do Desterro. Entramos na “Casa” do Divino, a casa funciona como museu temático do Divino Espírito Santo. Dizem que quem for em Alcântara e não comer o “doce de espécie” nem foi kkk... eu comi e achei muito bom. Lá também “na festa do Divino” que são 15 dias de festa são servidos licores e doces e eles abatem bois para servir as pessoas mais “pobres”.

Meu resumo

Quando nós subimos a ladeira do Jacaré já deu pra mim, me senti naquela época. RSCB100/2019.

Posterior às narrativas da aluna RSCB100/2019, transcrevemos mais seis outras, de forma a abranger uma diversidade maior de relatos de experiência. Desse modo, buscamos nesses registros, elementos que extrapolam o caráter meramente descritivo da experiência, percebemos também aspectos cognitivos, sensoriais e afetivos de um determinado recorte temporal e geográfico desses sujeitos narradores em interação com outros sujeitos.

No dia 26 de outubro de 2019 tivemos a oportunidade de conhecer Alcântara, uma cidade linda que eu tinha muita vontade de conhecer mas ainda não tinha dado pra ir. Eu tava com muito medo de ir de lancha, mas a vontade de conhecer Alcântara era maior. Eu amei.

Levei meu filho comigo, ele também gostou muito. É uma cidade diferente, as casas e as ruas são ainda de pedra.

Eu também já tive a oportunidade de conhecer os museus daqui de São Luís. Também achei muito bonitos. Talvez se não fosse o professor eu nunca tivesse conhecido esses pontos turísticos de São Luís e nem de Alcântara. Obrigado professor João Carlos por essa oportunidade que o senhor deu pra gente. Esses passeios vão ficar guardados pra sempre no meu coração.

Aluna DRRAA, 201/2019.

Vou relatar para vocês como foi minha visita a Alcântara.

Fui a Alcântara de barco, só pra chegar lá já foi uma aventura. Foi muito bom viajar de barco. Chegando lá, visitamos os museus e algumas ruínas. Levei minha esposa que ficou muito contente com meu convite. Ela achou muito lindo tudo o que viu.

Aluno DASAS, 100/2019.

Minha experiência em Alcântara foi muito boa, conheci muitas coisas boas. Fiz amizades. Me assustei com a embarcação. Vomitei muito, mas foi ótimo. Adorei! Aluna JF,200/2019.

Participei da Ação do museu a Alcântara para ampliar os meus conhecimentos. Apesar de eu ter nascido lá, eu não conhecia a beleza da minha cidade.

Pra mim foi uma experiência espetacular, até porque é muito importante não só para nós que somos maranhenses, mas também para as pessoas que vem de fora como foi o caso que eu levei uma amiga que veio do Rio de Janeiro para conhecer o Maranhão.

Eu só não participei da visita do museu aqui em São Luís por motivo que eu estava no trabalho, mas logo vai haver outra oportunidade para que eu possa desfrutar e conhecer as obras fantásticas que existem em nossos museus brasileiros. Aluno RCG,101/2019.

Participei das ações museais porque queria conhecer tanto os museus da minha cidade, como também a cidade de Alcântara.

Desde que eu me entendo por gente, nascida e criada aqui, nunca tinha conhecido ou entrado num museu.

Sempre passei na porta, mas nunca tinha entrado.

Gostei da experiência do conhecimento. Passei a gostar. Sempre que tiver um tempo vou visitá-los. Agora fiquei curiosa pra conhecer os outros.

Gostei demais da cidade de Alcântara. Eu conhecia só da TV, mas estando lá foi uma experiência maravilhosa. Muitas histórias, muitas lendas. A cidade é rica em conhecimentos. Gostei muito. Espero que no próximo ano tenha mais novidades. Aluna MFSA,101/2019.

Participei das ações museais porque gosto de conhecer mais lugares, gosto de interagir, e o mais importante, adquirindo conhecimentos. Como seria bom que todos os jovens e adultos gostassem. Ou melhor, se interessassem mais pela história do nosso país...Para mim, além de uma história rica, linda, é importante que saiba sempre um pouco mais pois, além de tudo já sou avó e gosto de contar história para minhas netas. E não existe história mais interessante que nossa história... Não conhecia Alcântara e gostei muito de tudo, só não me identifiquei com aquele sol...(risos).

Amei interagir com a equipe que estava conosco. Todos unidos.

Nossa, quero outro passeio...

É isso que tenho a dizer. Aluna EMSC,101/2019

Ao analisar essas experiências dos nossos alunos pesquisados e pesquisadores, observamos o quanto esse processo de educação museal foi significativo para todos (nós, eles e seus acompanhantes), agregando a cada um, novos conhecimentos, novas percepções, novos olhares e estabelecendo ou construindo uma relação de pertencimento com o seu próprio meio, que embora nele vivessem ou estivessem próximos, mantinham uma relação de distanciamento. Observamos também que, “ao fazermos a transição dos textos de campo para os textos de pesquisa, tentamos ligar nossa experiência de pesquisadores sobre a experiência em estudo com formas narrativas de pesquisa daquele fenômeno.” (CLANDININ & CONNELLY, 2015, p. 174). Ou seja, ao proporcionar essas vivências a esses sujeitos, também havia a expectativa

sobre o como e o que extrair dessas experiências, e de como isso afetaria ou conduziria o nosso olhar sobre o objeto pesquisado, no nosso caso, a educação museal a alunos da EJA.

4.6 Narrativas dos ausentes

Na nossa pesquisa pudemos dividir os sujeitos em duas categorias: a dos que vivenciaram a experiência e a dos ausentes. A primeira categoria é composta por dois grupos: alunos e acompanhantes de alunos; enquanto a segunda categoria é formada pelos alunos ausentes nas vivências. E são estes últimos que iremos abordar neste item de capítulo. Escolhemos 4 respostas para análise. As demais aparecem como estatística no gráfico constante em sequência.

AJS,101/2019 nos apresentou uma justificativa curiosa. Um infortúnio,

Aos museus de São Luís eu até fui, mas quando cheguei perto do Terminal, meu marido passou em uma poça de lama e me melou toda, pois nós estávamos de moto e eu resolvi voltar para casa. E em Alcântara eu estava sem dinheiro para ir. (AJS,101/2019).

Enquanto EBRC,200/2019 nos apresentou a seguinte justificativa.

Não pude comparecer no dia por questões pessoais. Mas os colegas de sala disseram que foi lindo o passeio. Gostaria muito de ter ido, creio que seria uma linda experiência.

Quero aproveitar a oportunidade e agradecer você, professor, por tamanha iniciativa, continue assim, influenciando e demonstrando a essa geração que a história não pode ser esquecida.

Obrigado, professor. (EBRC,200/2019).

A aluna KCSS,102/2019 trouxe uma justificativa, de certo modo, fatalista.

Eu não pude ir aos museus porque eu estava ocupada no dia. A Alcântara não fui por causa que eu tenho medo de pegar a lancha e cair no mar afogada. (KCSS,102/2019).

E por último, a fala do aluno TJRV,100/2019, que infelizmente é relevante não só como justificativa nas ações museais, mas como um aspecto que muito tem contribuído com a evasão escolar dentre alunos com renda familiar instável.

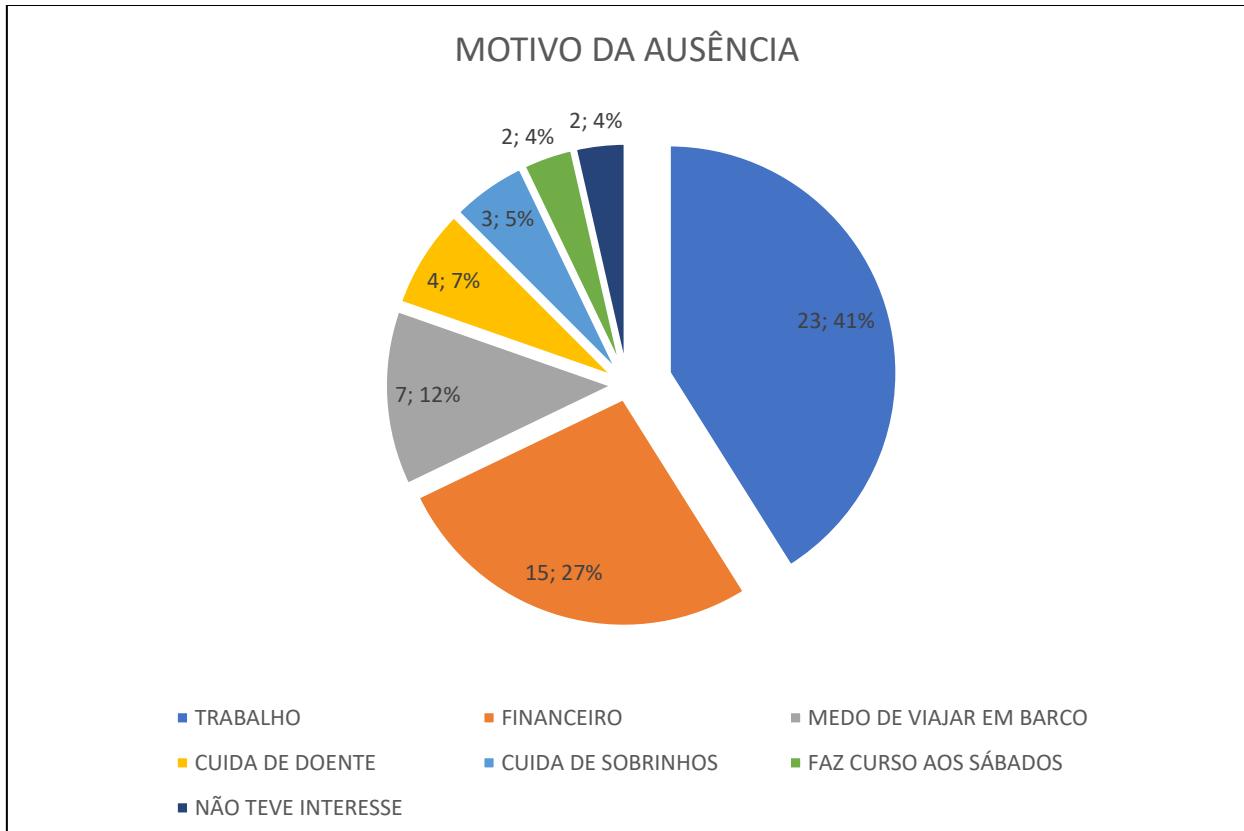
Não fui porque minha família estava passando por um momento de dificuldade financeira. Então, na verdade tive que parar até de vir à escola por quase um mês.

Nesse período fui chamado para trabalhar como apoio no Mateus da Cohama por um mês, mas na verdade nem completei o mês. Fiquei só 25 dias por medo de reprovar. (TJRV,100/2019).

Das justificativas dos alunos, duas tiveram amplo predomínio sobre as demais, O trabalho e a falta de recursos financeiros. No entanto, além dessas, outras tiveram também certa

recorrência dentre as respostas: o medo de viajar de barco/lancha; cuidar de pessoa doente na família; cuidar de sobrinhos; fazer cursos aos sábados; e falta de interesse.

Gráfico 1: Estatística de ausências



Fonte: justificativas apresentadas pelos alunos.

Além dos motivos constantes no gráfico apareceram nas justificativas de maneira individualizada os seguintes motivos para a não participação nas visitas museais em São Luís e Alcântara:

- Estava doente;
- Mudança de residência;
- Falta de acompanhante (justificativa de uma aluna cega);
- Não sabia das visitações pois não estava frequentando a escola;
- Motivos pessoais;
- Precisava ficar em casa com as filhas;
- Não conseguiu pegar o ônibus em tempo;
- Não gosta de lugares movimentados e com pessoas estranhas;
- Ia fazer cirurgia na boca;
- Dormiu muito e perdeu o horário.

A partir da observação do gráfico, das justificativas transcritas e das demais listadas acima, observamos que, educar por qual meio ou método sempre terá algum percalço que deve

ser observado pelo professor e demais segmentos escolares. Não como uma barreira, pois mesmo fazendo ajustes é impossível que consigamos atingir êxito pleno em termos quantitativos. No entanto, os aspectos qualitativos observados nos apontam para uma provável convicção que caminhamos almejando uma educação de qualidade para a EJA.

4.7 Acompanhantes: suas contribuições e aprendizagens

Os últimos relatos que apresentamos, também feitos por amostragem, são os da categoria acompanhantes dos alunos. Normalmente parentes, mas alguns eram namorados ou amigos. Ao longo de quase duas décadas de docência, sempre observamos a presença desses acompanhantes em atividades fora da escola, mas também até mesmo nas aulas. Principalmente crianças acompanhando as mães, por não terem com quem ficar em casa.

O primeiro desses registros nos foi passado em áudio via *WhatsApp*, é de autoria de uma turista, amiga de um dos nossos alunos, *o RCG 101/2019*, cujo registro já transcrevemos anteriormente, no item 4.5.3 deste capítulo. Sabendo da nossa programação, ela demonstrou interesse em nos acompanhar a Alcântara.

Boa tarde, meu nome é M. Magalhães.

Foi em outubro de 2019, eu tive a oportunidade de conhecer São Luís do Maranhão. E nesse passeio eu amei São Luís. Muita bonita a cidade! Tudo. E tive o prazer de fazer uma viagem com meu amigo Reinaldo, o professor Carlos, que acompanhou a gente nessa viagem e fomos para Alcântara. Adorei o lugar. Perfeito! Conta a história do Brasil, Entendeu?!

O lugar em si é fascinante. E o professor Carlos muito inteligente. Muito bacana. Ele explicou tudo direitinho. Foi muito atencioso.

Foi uma viagem perfeita. Vários professores, não só o professor Carlos, como outros professores também foram nessa viagem, entendeu?!

E quero voltar. Quero ter a oportunidade de voltar. Afinal faltou conhecer outros lugares em São Luís. E quero a companhia deles outra vez. Eles foram muito bacanas, muito bacana mesmo. De um carisma, de uma atenção fora de série. E é esse o meu depoimento.

E boa tarde para todos. Fiquem com Deus!

O segundo relato é de autoria de M. Martins, irmã da aluna MPM,201/2019. Ela nos acompanhou em visitações a museus em São Luís e Alcântara. Mas a sua narrativa é somente sobre a experiência museal em Alcântara.

Professor João Carlos...

Há muito tempo sonhava em conhecer a cidade de Alcântara. Surgiu então na escola que minha irmã estuda, a programação de um passeio para a cidade de Alcântara no dia 26/10/2019 que ocorreu num sábado no qual foram alguns professores, alunos e parentes de alguns deles. Minha irmã Meirilene me convidou. Confesso que senti um pouco de medo porque sempre ouvia alguns comentários que a cidade de Alcântara era muito bonita, mas que a travessia era muito arriscada. A lancha balançava muito, enfim, esses detalhes quase me faziam desistir. Mas pensei: não vou jogar essa

oportunidade fora. Eu só vou saber a verdadeira sensação se eu conferir eu mesma. E ao chegar em alto mar, senti o quanto foi maravilhoso chegar até lá e sentir a brisa no rosto, aquele cheiro do mar, da natureza, olhar pro horizonte e realmente agradecer a Deus todos os dias por essa perfeição que é a natureza.

Amei o passeio, a cidade de Alcântara, as ruas, suas tradições como o Divino Espírito, as caixearas; o museu, as praças, as igrejas, os casarões inacabados, as ruas, restaurantes, bares e hotéis com o nome simbólico de “Jacaré”. Mas o que gostei mesmo foram os sinos dos desejos. Claro fiz logo os meus; e bastante interessante o casarão onde é realizado a festa do Divino, a casa dos doces, o poço construído pelos escravos. Outra coisa que também me chamou bastante a atenção foram as paredes do museu com tantas portas e janelas (segundo a guia turística era porque fazia muito calor). É uma cidade muito hospitaliera, bem aconchegante. Pena que não deu para conhecer a cidade toda porque tínhamos que retornar às 14 horas. Mas, foi uma viagem fantástica. Realizei meu sonho.

Bjos M. obg...

As duas últimas narrativas transcritas são de crianças, netos (criados por ela como filhos) e companheiros inseparáveis da aluna EFL, 201/2019. Nas visitações museais que realizamos nos anos de 2018 e 2019, ela e eles sempre estiveram presentes. No entanto, assim como o relato anterior, este também é referente apenas a Alcântara. A primeira narrativa é do garoto JWRD, de 11 anos, e em sequência a da garota EYLR, de 9 anos.

JWRD assim descreveu a sua viagem a Alcântara,

Na ida fui sem medo, mas voltei com medo porque a corrente do mar tava muito forte e a lancha balançava. Gostei do doce e comprei muitos. Gostei de outros barcos. Eu gostei do ar livre, mas o sol tava muito quente. Gostei da ponte que esqueci o nome. Gostei das viravoltas de Alcântara. Gostei dos bonecos de madeira e também do papai do céu que tava deitado. Gostei da mesa que escondia comida. JWRD.

EYLR, em um texto um pouco maior que o do seu irmão, fez o seguinte relato,

Eu gostei do barco de lancha. Gostei da comida e do sino dos desejos. Passamos na casa do doce e gostei. Gostei dos casarões. Muito lindas as casas feitas de pedras. Gostei do museu. Gostei da caminhada. Gostei das pinturas nas paredes. Gostei das igrejas. Gostei das árvores grandes de Alcântara. Gostei das ondas do mar. Gostei da parte de cima e de baixo da lancha. Achei interessante também as escadas de um barco pro outro. Gostei das casas que eram bem coloridas. Gostei da cômoda de madeira que não parecia tão velha.

Fica uma pergunta no ar: por que por lá é tão bonito e tem tantos casarões abandonados?

EYLR.

Na análise dos relatos da categoria acompanhantes é possível observar que as suas experiências são tão ricas quanto as dos alunos, embora eles não tenham participado da etapa de pré-visitação, e de alguma forma, isso reduza a sua aprendizagem em alguns conhecimentos específicos sobre os museus visitados, isso não os impediu de terem experiências significativas.

4.8 A areia, as ondas e o tempo: o encerramento da EJA no CESJO

Olhando a ampulheta pudemos observar que os últimos grãos de areia estavam por cair, era o final do ano de 2019. Tentamos acelerar as etapas da nossa pesquisa que ainda dependiam da escola. Comentava-se que o turno noturno seria fechado.

O mar estava mais próximo, a qualquer momento o nosso castelo de areia seria diluído pelas ondas. Gradativamente o turno noturno escolar está sendo extinto na rede pública estadual do Maranhão. O fechamento do noturno do CESJO praticamente significaria o fim da docência para nós, visto que no diurno trabalhamos em outra atividade, o que cria uma incompatibilidade de horários para o exercício da docência durante o dia. Foram quase vinte anos de docência com jovens e adultos, que possivelmente se encerraram juntamente com a pesquisa e o nosso processo de educação museal.

Então, o que era esperado aconteceu, os últimos grãos de areia desceram pelo funil da ampulheta e as ondas arrastaram todo o nosso castelo sob a luz do luar. Era noite de Conselho de Classe e, resolvida a situação dos alunos, começavam os nossos problemas. O Gestor com toda a autoridade que lhe foi concedida anunciou o encerramento do turno noturno do CESJO. A partir do dia seguinte, todos teríamos quinze dias de recesso, e após esse período, cada um estava a mercês das ondas e das marés, sem um destino certo.

Dias depois os alunos ainda tentarem fazer uma pequena manifestação contra o fechamento do noturno. *Agora, Inês é morta!* E todos foram transferidos para o noturno do CE Cidade Operária I, escola que fica a menos de cem metros do CESJO, mas sem carência para professor de Arte. Assim sendo, ficamos aguardando novas oportunidades de virar a ampulheta e ter tempo para construir novos castelos de areia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que ora concluímos e que tinha como propósito investigar as possibilidades da aplicação da educação museal com jovens e adultos foi realizada tendo por opção metodológica fundamental, a Pesquisa-Ação vista como uma possibilidade que melhor responderia aos nossos objetivos de estudo, quando foi possível, juntarmos experiências, teorias e expectativas sobre os resultados a serem obtidos.

Ao olharmos para trás, percebemos que o lastro sobre esses conhecimentos em termos de passado, retroage a quase 20 anos, visto que ao iniciarmos a docência no ano 2000, já possuímos alguma experiência com a metodologia da educação museal. No entanto, se o tempo nos alicerça, nos fortalece e nos dá segurança, as ações realizadas no período anterior a 2018, nunca foram construídas com o rigor da pesquisa científica e nem passaram por análises e considerações formais como aquelas vivenciadas, principalmente, nas disciplinas do Mestrado e na construção e defesa da dissertação. Assim, a educação museal se apresentava para nós com uma conotação diferenciada, era um trilhar o mesmo caminho, mas desta vez, com mais bagagens e responsabilidades sobre o caminhar e sobre a chegada ao final do caminho.

Em se tratando do ponto de chegada, muitos foram os desafios, dentre eles o fechamento da escola no turno noturno em que se dava a pesquisa. De todo modo, estamos aqui apresentando as considerações sobre a nossa pesquisa, realizada colaborativamente com empenho e afinco por nós, nossos alunos e com apoio de alguns outros colegas professores. A nossa pesquisa seguiu uma trajetória pautada no problema científico que questionava como utilizar o museu como meio de ensino/aprendizagem em artes visuais, e nessa busca estabelecemos como objetivo investigar as possibilidades de utilização dos museus como meio de ensino/aprendizagem em Artes Visuais. Como dissemos anteriormente, já contávamos com uma significativa experiência com a metodologia da educação museal, porém, estávamos diante de novos “comos” e “porquês”.

Almejando encontrar bases teóricas e metodológicas, desde o início, recorremos a autores que fundamentaram o nosso caminhar nas diversas etapas e objetivos a serem alcançados. E ao longo dos anos 2018 e 2019 cumprimos o que estabelecemos inicialmente como objetivos, visto que de modo geral investigamos as possibilidades de utilização dos museus como meio de ensino/aprendizagem em Artes Visuais; realizamos estudo bibliográfico, histórico e conceitual sobre a educação museal; produzimos e experienciamos o Museu Escola; e desenvolvemos educação museal em museus tangíveis, museus digitais e espaços

potencialmente museais cumprindo as etapas por nós estruturadas da pré-visitação, visitação e pós-visitação.

A respeito das perguntas científicas: - quanto ao estado da arte com relação ao uso do museu como meio de ensino/aprendizagem, encontramos diversos autores com trabalhos significativos sobre essa temática, dentre os quais citamos Grinsepum (2000) e Levy (1999);

Sobre metodologias aplicadas para um bom desenvolvimento da educação museal, diversos autores e obras foram fundamentais, dentre os quais: Pimenta e Franco (2012) sobre a *Pesquisa Ação* (2012); Clandinin e Connelly (2015) que nos propiciaram fundamentos sobre a *Pesquisa Narrativa*; Dewey (2012) alicerçou o nosso entendimento sobre experiência; Hernández (2007), apontando caminhos para a compreensão da cultura visual; Freire (1996), nos ensinando a respeitar e dialogar com nossos alunos; Feldman (1994) com o seu Método Comparativo nos trouxe segurança para trabalhar leitura de imagem com nossos alunos em atividades de pós-visitação; Dias e Fernández (2017) nos esclareceram sobre o que é e como fazer uma pesquisa artográfica; e finalmente, Marin-Viadel e Roldan (2012) e o conceito de Par Visual utilizado de forma adaptada por nós. Lembramos que estas últimas referências tivemos conhecimento nas disciplinas ministradas pelo Profº Drº Marcus Ramusyo de Almeida Brasil.

Quanto a museus ou categorias de museus mais adequados para a realização de ações educativas, no nosso trabalho de educação museal optamos por museus com acervos mais específicos para estudos das artes visuais. No entanto, isso não anula a possibilidade de experiências com qualquer tipo de acervo museal.

E finalmente sobre atividades desenvolvidas para verificar aprendizagens em ações educativas museais, a partir dos autores estudados elegemos por trabalhar com narrativas visuais e escritas pelas características dos sujeitos da pesquisa, alunos adultos com rotinas e históricos de vida marcados por dificuldades e pouco conhecimento e vivências em espaços culturais como museus.

Em referência a coleta de dados, realizamos atividades de pós-visitação como HQs, slides, vídeos, pranchas visuais, audionarrativas e narrativas escritas. Ao analisarmos essas produções com uso de tabelas e gráficos e outros aspectos qualitativos, pudemos verificar que a educação museal é uma possibilidade significativa para um processo de ensino/aprendizagem com alunos da EJA, visto que os seus registros foram carregados de descobertas e as suas experiências, tão ricas e constituídas de elementos sensoriais, afetivos e cognitivos, que nos deram dados quanti/quali suficientes para atingirmos os objetivos propostos e apontar caminhos para responder o problema por nós investigado ao longo desses dois anos de mestrado.

Ainda em tempo, lembramos também das narrativas dos alunos ausentes nas visitações museais, os quais na maioria lamentaram não participar por estarem trabalhando, ou simplesmente por não terem dinheiro para custear as despesas com passagens e alimentação nesses eventos.

Porém, um aspecto não pode deixar de ser citado, se no item anterior as impossibilidades de participação de alguns alunos nos causaram um sentimento de tristeza, por outro lado ressaltamos o quanto foram válidas as participações dos acompanhantes dos alunos que usufruíram dessas atividades para conhecer diversos museus e outros espaços potencialmente museais em São Luís e Alcântara. A nossa ideia de colher suas narrativas nos possibilitou a constatação do quanto importantes foram essas experiências para todos eles.

Como palavras conclusivas e provisórias, gostaríamos de registrar que o encerramento das atividades, da oferta do ensino noturno no CESJO, não só nesta escola, mas de outras que também encerraram o atendimento no turno noturno, inviabilizou a continuidade do nosso processo educativo com alunos da EJA, pois embora tenhamos conseguido concluir a pesquisa, as perdas significativas foram para os alunos que, em seu relatos deixaram registrado a expectativa para a continuidade dessas vivências de educação museal.

Em síntese, pela presente pesquisa realizada pudemos observar que para a realização de experiências museais exitosas é necessário que se planeje tais ações abrangendo as três etapas: pré-visitação, visitação e pós-visitação. De forma que se possa ter uma justaposição dessas etapas e consequentemente daquilo que compete a cada uma delas, resultando assim, numa educação museal mais completa e concreta.

Em relação aos museus escolhidos, foi verificado que dependendo do local e possibilidades, é possível explorar museus oficiais, espaços potencialmente museais como igrejas, sítios arqueológicos e outros espaços igualmente significativos; e ainda espaços virtuais. Ou seja, sempre é possível realizar educação museal, basta apenas que façamos o planejamento adequado atentando sobre a melhor metodologia e espaços que se adequem ao êxito da atividade que pretendemos executar.

Por fim, observamos que o estudo revelou que a educação museal é oportuna para o ensino das Artes Visuais, as experiências são ricas para professores, alunos, familiares, para a sociedade como um todo, com tamanha importância o que se espera é que algumas sementes tenham sido plantadas e que outros estudos se dediquem a essa temática em outros tempos e espaços.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Adriana. **Pesquisa Educacional Baseada nas Artes**: experiências a/r/tográficas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 138 f, 2011.
- AMARAL, Antônio Joaquim Alvares do. **Fala do Presidente da Província do Maranhão na abertura da Assembleia da mesma província, em 28 de julho de 1848**. São Luís: jornal A Revista, edição nº 455, de 18 agosto de 1848, p5.
- ARANTES, Priscila. **Museu-interface**: a implosão do cubo branco e a museologia radical. (p.69-87). Em GOBIRA, Pablo (org.). **A memória do digital e outras questões das artes e museologia**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.
- ARAÚJO, Meire Assunção Souza. **Aprendizagens Estéticas On-line**: Expografias interativas em ambientes virtuais de aprendizagem. 2014. Impresso por computador (fotocópia). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, São Luís.
- BAHIA, Ana Beatriz. **Jogando arte na Web**: educação em museus virtuais. 2008. 400 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.
- BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **A imagem no ensino da arte 1980 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. - 2. ed. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRASIL, MEC, **Base Nacional Comum Curricular – BNCC**, versão aprovada pelo CNE, novembro de 2017. Disponível em:
http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_versaofinal_site.pdf.
 Acesso em: 12 de jul. 2020.
- CANTANHEDE, João Carlos Pimentel. **Utilização de museu como meio de ensino aprendizagem em Artes**. São Luís: Prof-Artes, Dinte, Ufma, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3-kFRnJbbZ8&feature=emb_logo. Acesso em: 23 jul. 2020.
- CAUQUELIN, Anne. **Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008.
- CARVALHO, Cristina. **Quando a escola vai ao museu**. Campinas, SP: Papirus, 2016 (Coleção Ágere).
- CLANDININ, D. Jean e CONELLY, F. Michael. **Pesquisa narrativa**: experiências e história na pesquisa qualitativa. Tradução: Grupo de Pesquisa Narrativa e Educação de Professores ILEEL/UFU. – 2ª edição rev. – Urbelândia: UDUFU, 2015.

DEDRET, Jean Baptiste (1768-1848). **Palácio de São Cristóvão**, 1834/39. Litografia. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/br/difusao/arquivo-na-historia/864-arquivo-imperio-palacio-de-sao-cristovao.html>. Acesso em: 29 de nov. 2019.

DEMO, Pedro. **Educar pela pesquisa**. 10^a ed. – Campinas, SP: Autores Associados, 2015. – (Coleção educação contemporânea).

DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de Museologia**/ editores; Bruno Bralon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Organização: Jo Ann Boydston. Editora de texto Harriet Furt Simon. Introdução: Abraham Kaplan. Tradução: Vera Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2012 – (Coleção Todas as Artes).

DIAS, Belidson e FERNÁNDEZ, Tatiana. **A Investigação Baseada em Arte (IBA) e a Investigação Educacional Baseada em Arte (IEBA)**: quatro questionamentos baseados nas concepções de arte e artista. (p.27-44). In VIS: publicação eletrônica do Programa de Pós-graduação em Arte. Universidade de Brasília. Departamento de Artes Visuais. Instituto de Artes. – v.16, n.2 (2017) – Brasília: UnB, 2017- v. Semestral. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/index> . Acesso em: 10 nov. 2019.

ERA VIRTUAL. **Museu da Memória Republicana**. Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://www.eravirtual.org/museu-da-memoria-republicana/>. Acesso em: 23 ago. 2019.

FAPEMA Fundação de Apoio à Pesquisa no Maranhão. **Museu Histórico de Alcântara comemora 35 anos**. São Luís, 2013. Disponível em: <http://www.fapema.br/index.php/museu-historico-de-alcantara-comemora-35-anos-de-fundacao>. Acesso em: 21 out. 2019.

FELDMAN, Edmund Burke. **Practical art criticism**. New Jersey: Prentice-Hall, 1994.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (coleção Leitura).

FUSARI, Maria F. R.; FERRAZ, Maria H. C. T. **Arte na educação escolar**. São Paulo: Cortez, 1992.

GOBIRA, Pablo (org.). **A memória do digital e outras questões das artes e museologia**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.

GRINSPUM, Denise. **Discussão para uma proposta de política educacional da Divisão de Ação Educativo Cultural do Museu Lasar Segall**. São Paulo: s.n., 1991. Dissertação. (mestrado) – Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo.

GRINSPUM, Denise. **Educação para o Patrimônio**: Museu de Arte e Escola Responsabilidade compartilhada na formação de públicos. Tese de doutoramento apresentada à comissão de pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), São Paulo, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual:** transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Revisão técnica: Jussara Hoffmann e Susana Rangel Vieira da Cunha. Tradução: Ana Duarte. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HOLLANDA, Guy de. **Recursos educativos dos museus brasileiros.** Rio de Janeiro: CBPE/Onicom, 1958.

Instituto Brasileiro de Museus. **Caderno da Política Nacional de Educação Museal.** Brasília, DF: IBRAM, 2018.

LARA FILHO, Durval de. **Modos do museu:** entre a arte e seus públicos. 2013. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação. Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo.

LDB: Lei de diretrizes e bases da educação nacional. – 2. ed. – Brasília: Senado Federal, Coordenação de Edições Técnicas, 2018.58 p.

LEITE FILHO, Deusdédit Carneiro. **Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão:** conhecendo, valorizando e preservando o patrimônio cultural maranhense. São Luís: SECMA, 2013.

LÉVY, Pierre (1996). **O Que é Virtual?**. Rio: Editora 34 Ltda.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1999.

LOPES, José Joaquim Rodrigues. **Correspondência.** O Publicador Maranhense, São Luís, 2 de abril de 1845, p.4.

MALRAUX, André. **O Museu do Imaginário.** Lisboa: Edições 70, LDA, 2015.

MARANHÃO. **RELATÓRIO DA BIBLIOTHECA PUBLICA** do Estado do Maranhão apresentado ao Exm.^º Sr. Dr. Secretário do Interior pelo Respectivo Director Domingos de Castro Perdigão. São Luís: Imprensa Official, 1915.

MARIN-VIADEL, Ricardo. RÓLDAN, Joaquin. **Metodologías Artísticas de Investigación em Educación.** Málaga, Espanha: Ediciones Aljibe, 2012.

MARTINS, Luciana Conrado [et al.]. **Que público é esse?** Formação de públicos de museus e centros culturais. 1^a ed. – São Paulo: Percebe, 2013.

NUNES, L. B. (2017). **Experiências a/r/tográficas: gênero e sexualidades. Visualidades,** 14(2). <https://doi.org/10.5216/vis.v14i2.40177>.

PAUL, Christiane. **Os museus no passado e no futuro do pós-digital:** materiais, mediação, modelos. (p.51-67). Em GOBIRA, Pablo (org.). **A memória do digital e outras questões das artes e museologia.** Belo Horizonte: EdUEMG, 2019.

SANDER, Roberto. **O museu na perspectiva da educação não-formal** e as tendências políticas para o campo da museologia. 2006.101f.; 29 cm. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de Passo Fundo.

SECMA. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, Casas de Cultura. **Museu do Reggae do Maranhão.** São Luís, 2020. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/museu-do-reggae-do-maranhao/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

SECMA. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, Casas de Cultura. **Casa de Nhozinho.** São Luís, 2020. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/casa-de-nhozinho/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

SECMA. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, Casas de Cultura. **Museu de Artes Visuais.** São Luís, 2020. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/museu-de-artes-visuais/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

SECMA. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, Casas de Cultura. **Palácio dos Leões.** São Luís, 2020. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/palacio-dos-leoes/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

SECMA. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, Casas de Cultura. **Casa do Divino.** Alcântara, 2020. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/casa-do-divino-alcantara/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

SECMA. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, Casas de Cultura. **Museu Histórico de Alcântara.** Alcântara, 2020. Disponível em: <https://cultura.ma.gov.br/museu-historico-de-alcantara/>. Acesso em: 13 jul. 2020.

SECMA. Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão. **Círculo de Visita Cultural.** São Luís, 2016. Disponível em: <http://casas.cultura.ma.gov.br/portal/eventos/2016/agendamento/>. Acesso em 4 set. 2018.

SILVA, Edson Rosa da. O Museu imaginário e a difusão da cultura. Rio de Janeiro: Semear, v. 6, 2002. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_14.html. Acesso em: 15 jan. 2020.

TRIGUEIROS, Florisvaldo dos Santos. **Museus:** sua importância na educação do povo. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1956.

TV Brasil. **Conhecendo Museus.** Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/museus02>. Acesso em: 25 jul. 2019.

ZOCHI, Giuseppe (1711-1767). **Galeria Degli Uffizi,** 1744. Gravura. Disponível em <https://www.themorgan.org/drawings/item/191933>. Acesso em 29 nov. 2019.

APÊNDICE A – REQUERIMENTO SOLICITANDO AUTORIZAÇÃO PARA REPRODUÇÃO DE OBRAS MUSEAIS

Ao Ilmº Sr.
XXXXXXXXX
Diretor/curador do Museu

REQUERIMENTO

JOÃO CARLOS PIMENTEL CANTANHEDE, aluno regularmente matriculado no Mestrado Profissional em Artes, matrícula nº 2018108071, portador do registro de identidade de nº 031898122006-3 – SSP/MA e CPF nº 483.526.593-91, residente e domiciliado na cidade de São Luís, na Rua 18, nº 23, Unidade 203, Cidade Operária, vem respeitosamente requerer a V.S.ª. autorização para fotografar as obras expostas nas salas abertas à visitação pública, objetivando trabalho educativo com os alunos do Centro de Ensino São José Operário, e posterior registro dissertativo.

- N. Termos
- P. Deferimento

São Luís, ____ / 2018

João Carlos Pimentel Cantanhede

APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Neste ato, e para todos os fins em direito admitidos, autorizo expressamente a utilização da minha imagem, em caráter definitivo e gratuito, constante em fotos e filmagens decorrentes da minha participação nas atividades de Educação Museal do professor João Carlos Pimentel Cantanhede.

As imagens poderão ser exibidas, sem fins lucrativos, em meio impresso ou digital, assim como disponibilizadas no banco de imagens resultante da pesquisa e na internet, fazendo-se constar os devidos créditos.

Por ser esta a expressão de minha vontade, nada terei a reclamar a título de direitos conexos a minha imagem ou qualquer outro.

São Luís, / /20__.

Assinatura

Nome:_____

RG.:_____ CPF:_____

Telefone1: ()_____ Telefone2: ()_____