

# ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira


Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013



 Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

## **A vitrine invisível. Um estudo sobre o Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo**

Neiva Maria Fonseca Bohns

Docente e pesquisadora do Centro de Artes da  
Universidade Federal de Pelotas, RS

**Resumo:** O presente trabalho pretende discutir o papel da História da Arte na divulgação do conhecimento artístico e na atração do público visitante de museus. O caso aqui analisado refere-se ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), mantido pela Universidade Federal de Pelotas, RS, no sul do Brasil. A despeito da localização central do museu, um número restrito de passantes toma a iniciativa de ingressar no edifício que o abriga. A distância estabelecida entre a instituição museal e o público faz pensar em obstáculos e barreiras de outras naturezas, que dizem respeito aos múltiplos interesses das populações urbanas na contemporaneidade. Desenvolver estratégias para atrair o público é um desafio para diversos profissionais, incluindo os historiadores da arte.

**Palavras-chave:** Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo; instituições museais; história da arte; público visitante; acervo artístico.

**Abstract:** This paper discusses the role of Art History in the dissemination of knowledge and artistic attraction of

the visitors to museums. The case analyzed here refers to the Art Museum Leopoldo Gotuzzo (MALG), maintained by the Federal University of Pelotas, in southern Brazil. Despite the central location of the museum, a limited number of bystanders takes the initiative to enter the building that houses it. The distance established between the institution and the public museum is thinking about obstacles and barriers of other natures, which concern multiple interests in contemporary urban populations. Develop strategies to attract audiences is a challenge for many professionals, including art historians.

**Keywords:** Art Museum Leopoldo Gotuzzo; museum institutions, art history; visiting public; artistic collection.

O presente trabalho pretende discutir o papel da História da Arte na divulgação do conhecimento artístico e na atração do público visitante de museus. O caso aqui analisado refere-se ao Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG),<sup>1</sup> mantido pela Universidade Federal de Pelotas, RS, no sul do Brasil. (Figura 1)

A despeito da localização central do museu, um número restrito de passantes toma a iniciativa de ingressar no edifício que o abriga. A distância estabelecida entre a instituição museal e o público faz pensar em obstáculos e barreiras de outras naturezas, que dizem respeito

---

<sup>1</sup> O MALG guarda as seguintes coleções: Coleção Leopoldo Gotuzzo, Coleção Escola de Belas Artes, Coleção Faustino Trápaga, Coleção Marina Pires, Coleção Antônio Caringi, Coleção João G. de Mello, Coleção Nesmaro, Coleção Século XX e Coleção Século XXI.

aos múltiplos interesses das populações urbanas na contemporaneidade. Desenvolver estratégias para atrair o público é um desafio para diversos profissionais, incluindo os historiadores da arte.



Figura 1 - Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS

Com um importante acervo de obras do pintor Leopoldo Gotuzzo (1887-1983) e de outros artistas, o Museu Leopoldo Gotuzzo (MALG) mantém uma programação variada, que inclui exposições, palestras, seminários e encontros. Mesmo assim, o museu enfrenta dificuldades para cumprir sua tarefa principal que é a de atrair o público visitante.

Desde sua fundação, em 1986, pela professora, pesquisadora e historiadora da arte Luciana Renck Reis (1928-2012), o MALG já ocupou diversos prédios, todos

adaptados à função de museu de arte. Atualmente o MALG está instalado num casarão de dois andares, em estilo eclético, que se localiza na esquina de duas ruas centrais e muito movimentadas da cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul.<sup>2</sup>

No sobrado da Rua General Osório, nº 725, onde também já funcionaram diversas casas comerciais, a última restauração, que já previa o uso do edifício para fins museais, sem alterar a estrutura arquitetônica do prédio, acrescentou grandes portas de vidro que permitem a observação do ambiente interno pelas pessoas que passam nas calçadas. Quando o MALG passou a utilizar as instalações da nova sede, muitas pessoas ligadas à instituição consideraram que aumentaria significativamente o número de visitantes.

Afinal, por ali passam diariamente centenas de pessoas que circulam pela cidade. Fazem vizinhança com o museu diversos estabelecimentos comerciais, como hotéis, farmácias, restaurantes, joalherias, relojoarias, óticas, lojas de tecidos, lojas de roupas e de eletrodomésticos. Na sua maioria, todos estes empreendimentos comerciais têm vitrines que atraem os olhares dos passantes. Algumas pessoas, mesmo as mais apressadas, fazem pequenas paradas para observar. Outras se sentem convidadas a entrar e a analisar os produtos expostos. Mas poucos, dentre os habitantes da cidade, são aqueles que espontaneamente

---

<sup>2</sup> O município de Pelotas possui 328.275 habitantes e é o terceiro mais populoso do Estado do Rio Grande do Sul. Está localizado às margens do Canal São Gonçalo (que liga as Lagoas dos Patos e Mirim), no extremo sul do Brasil, a 250 quilômetros de Porto Alegre. Ocupa uma área de 1.609 km<sup>2</sup> e cerca de 92% da população total reside na zona urbana do município.

se interessam em olhar através dos vidros que revelam o interior da principal sala expositiva do MALG. Mais raros ainda são os que se enchem de coragem para ingressar no museu, e gastar ali uma parcela do seu tempo.

A primeira pergunta que se apresenta, então é: por que o público local ignora a existência de uma instituição que existe para divulgar a produção artística, situa-se no coração da cidade, mantém as portas abertas na maior parte do dia e franqueia o ingresso aos interessados? Para tentar entender tal situação será preciso um olhar mais demorado sobre as práticas sociais que estão em vigência no mundo contemporâneo.

O sujeito que passa na calçada do museu está em plena atividade. Veio de algum lugar e vai para outro. Está em trânsito. É bastante provável que grande parte deste público circulante sequer reconheça aquele espaço como sendo de um museu de arte. Mesmo que identifique a função do prédio da esquina, talvez não admita como válida ou aceitável a possibilidade de entrar e ocupar-se de uma atividade que não lhe pareça efetivamente produtiva.

Olhar as vitrines das lojas pode ter um objetivo prático. Ou simplesmente ser uma atitude que responde a uma compulsão de consumo. Escrutinar minuciosamente um produto é uma ação que costuma preceder o ato de comprar. A compra pode ser adiada ou retardada, mas em algum momento se efetivará. É assim que se move a economia de um lugar. Todos os discursos propagandísticos e publicitários, plenos de imagens altamente convincentes e sedutoras reforçam a necessidade do consumo. Nesse

contexto, o museu de arte é uma loja vazia, uma antivitrine, um antídoto para o consumo.



Figura 2 - Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas, RS

Visitar um museu, para o senso comum, aproxima-se mais das atividades de lazer, de divertimento, de recreação. Algo, por exemplo, mais pertinente ao turista, ao viajante, ao indivíduo que se vê livre das atividades cotidianas, e portanto, pode se dedicar a explorar o desconhecido. Não é à toa que a maior parte dos visitantes espontâneos do MALG constitui-se de turistas e hóspedes dos hotéis que estão localizados no mesmo quarteirão.<sup>3</sup> Portanto, o museu atrai mais facilmente o público constituído por visitantes que não residem na cidade de Pelotas, como é comum acontecer em muitas cidades que possuem rico patrimônio artístico e arquitetônico.

<sup>3</sup> De acordo com depoimento de Raquel Shwonke, diretora do MALG na gestão 2008 - 2013, dado à autora em 26.08.2013.



Quem está ocupado em ganhar o pão de cada dia ou em resolver os problemas cotidianos não tem tempo a perder com atividades que pareçam supérfluas. Ou melhor: não estão devidamente consolidados os valores ligados a atividades artísticas ou culturais junto a certos segmentos da população brasileira, de maneira que a atividade de visitar um museu, nos dias úteis da semana, pode ser entendida como prática ociosa.

Há também nesta equação um componente ligado à posição social do indivíduo, especialmente no caso de uma cidade como Pelotas, que conheceu tempos de fartura ainda no período imperial brasileiro, e que construiu importante acervo arquitetônico utilizando prioritariamente mão de obra escrava. A memória do período escravocrata, e as fortes distinções existentes entre os segmentos sociais talvez ainda esteja presente no imaginário coletivo da população local. Enquanto a intensa atividade das charqueadas manchava de vermelho o Arroio Pelotas e espalhava pela região o odor característico da matança de animais, floresciam as residências assobradadas e ricamente ornadas do século XIX pertencentes à elite enriquecida pela indústria saladeril. Mas o período passou para a história como sendo de grande fartura econômica. Tanta opulência gerou, por parte de um determinado grupo social que tinha pretensões aristocráticas, enorme interesse pelos assuntos culturais e artísticos.

No imaginário coletivo local, o interesse pelas atividades artísticas pode, desta maneira, ser relacionado a um status social diferenciado. Assim, a rejeição em

igual medida às mesmas atividades pode ser um sintoma da sensação de não pertencimento ao grupo social associado à dita classe dominante. Sob essa perspectiva, o museu de arte seria, portanto, uma instituição alinhada com outras de cunho privado, como clubes e associações, nas quais só é permitida a entrada dos sócios, e existem regras rigorosas que regulam formas de se vestir e de se comportar.

A segunda pergunta, que beira a uma situação absurda, é: como pode um edifício imponente, situado na convergência de duas ruas de grande circulação, tornar-se invisível aos olhos dos habitantes da cidade? Se pensarmos que o sobrado de esquina já abrigou, entre outras, uma loja de lãs muito frequentada, parece que a associação com um museu pode significar uma condenação até mesmo para o prédio preservado, restaurado e nobremente destinado a funções culturais.

Mesmo quando as grandes portas de madeira são abertas, deixando para os vidros a dupla função de, por um lado, dar visibilidade ao ambiente interno, e, por outro, de protegê-lo de visitantes indesejados, o edifício mantém sua aura de lugar reservado a atividades muito específicas, e frequentado por um público preferencialmente escolar e universitário. Afora o grupo de gestores e de funcionários que diariamente trabalham no local, o público visitante só aumenta em ocasiões festivas, como as aberturas de exposição, ou quando algum projeto especial se encarrega de levar grupos especiais para participar de atividades educativas.

Para o cidadão comum, que não está mais vinculado a instituições educacionais, e que se ocupa com diferentes atividades econômicas, a visita ao museu, ainda que agradável, pode parecer um desfrute impróprio e inaceitável. A auto-exclusão pode se dar por outras razões: algumas pessoas podem achar que o ingresso no museu, por ser uma experiência diferenciada, exigiria maiores cuidados com a aparência, como se costuma fazer em ocasiões especiais, como aniversários, casamentos, formaturas.

Há que observar que, nos dias que correm, neste atordoado início de século XXI, as experiências pessoais são compartilhadas instantaneamente no mundo virtual, e se tornou quase uma epidemia a necessidade de registrar – muitas vezes de forma exibicionista – situações de diversas naturezas, incluindo relatos prosaicos e totalmente desinteressantes da vida privada.

Portanto, o grau de invisibilidade junto ao público adquirido justamente por uma instituição dedicada a divulgar a produção artística de diferentes épocas, incluindo a arte contemporânea, torna-se um tema que desperta grande interesse. Visto sob o atual contexto, em que tudo o que existe no mundo das aparências pode ser colocado em exposição, para o conhecimento imediato de uma infinidade de indivíduos, qualquer coisa que tenha a capacidade de se tornar invisível chama a atenção. Neste caso, caberia pensar se a invisibilidade é uma característica do museu ou se os passantes é que preferem não ser vistos em situação de “despreparo”. Ingressar num museu

que tem portas de vidro assemelhadas a vitrines pode expor o visitante aos olhares indiscretos. A função do normal do visitante, então, passaria de sujeito observador a objeto observado.

A terceira pergunta, que se relaciona mais diretamente ao propósito deste artigo, é: como podem os profissionais da área de História da Arte abandonar os gabinetes e os arquivos documentais e atuar de maneira inclusiva (e não apenas exclusiva), colaborativa, e em conjunto com outros agentes, na formação de público capaz de apreciação artística?

Responder a esta questão exige discutir o estatuto da História da Arte como disciplina autônoma, voltada essencialmente para o estudo dos objetos artísticos e suas relações com o contexto histórico e social em que foram produzidos. Em princípio, não é função específica do historiador da arte realizar a mediação entre os objetos em exposição e o público visitante de um museu, a não ser de maneira indireta, através de textos explicativos.

O trabalho do historiador da arte convencionalmente está mais relacionado com o manuseio de documentos, com a análise dos artefatos, com a formulação de discursos sobre as obras e sobre os indivíduos que as produziram. Os historiadores da arte também se ocupam em desenvolver e aplicar teorias e metodologias específicas de estudo do objeto artístico, que serão discutidas e aprofundadas nos círculos mais especializados.

Na prática, portanto, a maior parte da produção intelectual dos historiadores da arte é divulgada nos

meios acadêmicos e científicos: constitui-se construção de conhecimento de alto nível. No panorama atual, nossos mais renomados pesquisadores disputam, junto aos órgãos brasileiros fomentadores do desenvolvimento científico, espaços e verbas com os profissionais de outras áreas, incluindo as ciências exatas.

Mas, evidentemente, o resultado deste esforço que motiva a todos os participantes deste círculo não atinge a parcela mais ampla do público potencialmente apto a frequentar espaços expositivos. O problema se agrava sobremaneira quando as mostras artísticas expõem conteúdos vinculados aos procedimentos contemporâneos, como bem observou Hans Belting.<sup>4</sup> Nestas ocasiões fica claro que os procedimentos da história da arte precisam sofrer adaptações e atualizações, sob pena de sucumbir à voracidade dos novos tempos.

Normalmente os historiadores da arte trabalham na produção de textos que aumentam o repertório dos profissionais que atuam diretamente com o público. Entre o texto do historiador (elaborado de acordo com parâmetros científicos), e o público leigo, muitas vezes precisa haver uma intermediação. Então, um outro profissional pode entrar em atuação para “traduzir” o texto do historiador para o público leigo. Provavelmente neste momento entre em cena o educador. Mas este educador pode ser um professor de história da arte.

Entre a obra exposta e o público que a recebe existem várias instâncias de mediação. Quem em primeiro lugar

---

<sup>4</sup> BELTING, H., 2012.

tem contato com a obra é o próprio artista. Depois um grupo mais ampliado de artistas e apreciadores. Então podem vir os críticos de arte, os curadores, os jornalistas, os professores, e finalmente chegam os historiadores. Claro que no caso brasileiro o papel dos críticos, dos curadores, dos historiadores, muitas vezes se confunde. Mas diminuir a distância entre o público em geral e as instituições museais deveria ser um desafio para todos os profissionais da área da cultura.

Recentemente um episódio curioso chamou a minha atenção. Um estudante do curso de Bacharelado em Artes Visuais do centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, que há vários anos atua como grafiteiro na cidade participava, juntamente com colegas e professores, de um projeto de visitação de museus de arte e instituições culturais de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Ao chegarem num importante museu da cidade, a Fundação Iberê Camargo, o vigilante solicitou ao jovem que tirasse o boné ou virasse a aba para trás. Profundamente ofendido com a solicitação, como forma de protesto, o jovem negou-se a entrar no museu. Enquanto os colegas visitavam duas das melhores exposições já ocorridas naquela instituição,<sup>5</sup> o estudante amargou uma espera de duas horas do lado de fora do museu, num chuvoso dia de inverno gaúcho. O ônibus que os levara estava estacionado num lugar distante, e os organizadores do projeto, temendo um desencontro, não permitiram que ele se afastasse do local.

---

<sup>5</sup> Estavam em cartaz exposições de Paulo Pasta, com curadoria de Tadeu Chiarelli, de Éliida Tessler, com curadoria de Glória Ferreira.

Quando conversei com o jovem alguns dias depois, disse-me ter se sentido ultrajado pela exigência de tirar o boné. Entendi que o boné era, para ele, um fator de identidade e que tirá-lo seria uma experiência humilhante. Mas a instituição, evidentemente, tinha razões legítimas para fazer tal exigência, relacionada ao sistema de monitoramento dos visitantes, através de câmeras de segurança.<sup>6</sup>

Qualquer pessoa que já tenha tido alguma experiência institucional compreende a situação. O museu tem responsabilidades. As obras precisam ser preservadas. Não são poucos nem raros os casos de furtos e de vandalismos acontecidos em museus de arte no Brasil. Mas a experiência negativa do jovem pode afetar decisivamente tanto a sua relação com museus de arte quanto a sua produção artística posterior.

Para um historiador da arte interessado em abordagens antropológicas, o incidente revela uma situação de intersecção entre dois universos que coexistem no mundo contemporâneo mas que se desconhecem mutuamente. Nem o grafiteiro se interessa pelo interior do museu, porque seu foco está nas grandes e sedutoras paredes externas, nem os gestores de instituições museais, com raras exceções, costumam propor diálogo com os artistas que atuam preferencialmente no espaço urbano. É uma dupla cegueira que atinge justamente aqueles que vivem no mundo das artes visuais.

Voltando ao caso do MALG, na longínqua cidade de Pelotas: naquele museu não há qualquer exigência ligada

---

<sup>6</sup> A aba do boné encobre o rosto do visitante. Em caso de furto ou de vandalismo, a identificação dos autores, e a conseqüente punição, é mais rápida.

à indumentária que possa impedir o ingresso do visitante. Mesmo assim, isso dificilmente se dá de maneira espontânea. Este assunto pode ser fonte de interesse do historiador que trabalhe com as relações entre a arte e suas instituições. Afinal, a principal função do museu é proteger o acervo artístico sob sua responsabilidade ou divulgar sua existência ao maior número possível de pessoas, no decorrer dos anos? As duas vocações, igualmente importantes, parecem existir em pólos opostos. De um lado, a missão de proteger, guardar e conservar (=fechar). De outro, a obrigação de expor, mostrar e divulgar (=abrir).

Ao organizarem exposições, os curadores (muitas vezes historiadores da arte) normalmente também se preocupam em escrever textos nos quais explicitam as linhas adotadas. São textos explicativos, que permitem ao leitor ter um quadro mais amplo de informações sobre as mostras, os artistas e as obras. Os textos escritos e publicados em catálogos ou folders normalmente funcionam como uma forma de registro das exposições, especialmente as temporárias.

Embora nem todas as instituições museais brasileiras tenham recursos para publicar catálogos a cada mostra, aquelas que o fazem tem lançado uma enorme quantidade de livros que registram a atividade cada vez mais intensa dos museus brasileiros. Onde vão parar estes catálogos? Nas bibliotecas, é claro. Nos acervos públicos e privados. Mas os textos dos catálogos dificilmente atingirão o público em geral, e muito menos os contingentes que transitam nas proximidades do museu, às vezes durante décadas, sem jamais sentir curiosidade de saber o que existe lá dentro.



As pessoas que passam apressadas constituem a população que está muito mais habituada a receber informações através dos meios de comunicação de massa. Reconhecem com facilidade o MALG se a rede local de teledifusão inserir em sua programação normal pequenos vídeos informativos mostrando a fachada do museu, as salas de exposição e algumas obras. Mesmo que conheçam fisicamente o local, a informação válida precisa ser filtrada pela tela da TV. E, se por coincidência, na trama de alguma novela houver algum personagem que desempenhe atividade artística, mais sentido terá a associação com o museu recém-descoberto, que há tanto tempo mora no mesmo lugar.

A expansão e a popularização dos recursos da internet também gerou, nos últimos anos, formas instantâneas de comunicação que podem ser utilizadas pelas próprias instituições para divulgar suas atividades. Mas será que as instituições culturais já se adaptaram aos novos tempos e aprenderam a usar estas novas ferramentas? Em caso positivo, onde entram, novamente, neste contexto, os historiadores da arte? De que maneira podem participar?

A missão de popularizar o conhecimento sobre arte parece afinar-se melhor com o trabalho dos jornalistas da área da cultura. Ou então com o trabalho dos publicitários, que conhecem os segredos da comunicação direta com o grande público consumidor. A solução para o impasse nesta relação entre os historiadores da arte e a instituição museal, de maneira que o último tenha uma atuação mais pró-ativa, seria o trabalho em equipe, e o desenvolvimento

de projetos direcionados a públicos específicos. Também parece ser uma fórmula produtiva a atuação do historiador em diferentes registros, a saber:

- 1 - Registro comunicacional/ informativo – voltado para o público em geral;
- 2 - Registro educativo/ extensionista – voltado para grupos específicos;
- 3 - Registro científico/ acadêmico – voltado para o público especializado.

No caso do MALG, um museu que tem muitos desafios pela frente, incluindo a urgente necessidade de adequação da reserva técnica aos padrões minimamente recomendáveis, o trabalho dos historiadores da arte pode colaborar de forma decisiva para a ampliação do público visitante, assim como para o aprofundamento dos estudos sobre o acervo e sobre as exposições temporárias.

Assim, também o historiador pode atuar na construção de novos sentidos de objetos já existentes. Dar visibilidade a uma instituição que se esquece de existir na urbe apressada. Um lugar que exhibe, como contraponto a um mundo ruidoso, seu silêncio cotidiano. Assombrar a casa desabitada. Fazer história no cruzamento das ruas.

**Referências bibliográficas:**

ARCHER, M. Arte contemporânea. Uma História Concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, 263 p.

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurício. Guia de história da arte. Lisboa Editorial Estampa, 1994. [Teoria da Arte, 8] 158 p.

BAZIN, Germain. História da história da arte. De Vasari a nossos dias. São Paulo: Martins Fontes, 1989. [Coleção a] 545p.

- BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 448p.
- CASTILLO, S. S. del. Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008. 347p.
- CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 168p.
- CAUQUELIN, A. No ângulo dos mundos possíveis. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Coleção Todas as Artes) 264p.
- CAUQUELIN, A. Teorias da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 177p.
- CRIMP, D. Sobre a s ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005, 303p.
- DANTO, Arthur. Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós, 1999. 252p.
- DANTO, Arthur. The transfiguration of the commonplace. Cambridge: Harvard University Press, 1981. 212p.
- DE FUSCO, R. História da arte contemporânea. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- FARIAS, A. Arte brasileira hoje. São Paulo: Publifolha, 2002, 121 p.
- FERNIE, Eric. Art history and its methods. A critical anthology. London: Phaidon, 1998. 384p.
- FOSTER, Hal. The return of the real. The avant-garde at the end of the century. Cambridge: The MIT Press, 2001. 299p.
- MELO, A. O que é Arte. Lisboa: Difusão Cultural, 1994.
- MILLET, C. A arte contemporânea. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, 147p.
- MONTANER, J.M. Museus para o século XXI. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. 158p.
- MOSCHOUTIS, H.; GONÇALVES, E. Cartografando as ações educativas do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG), 2012.
- MOULIN, R. O mercado de arte. Mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre: Zouk, 2007, 1240p.
- ROCHA, M.C.S. Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo: contribuição e integração com o ensino de arte através de seu setor educacional. Pelotas : UFPel, Instituto de Artes e Design; Curso de especialização em Patrimônio Cultural, 2010.

