Universidade Estadual de Campinas

Faculdade de Educação

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CONVITES AO OLHAR: EXPERIÊNCIAS DE EDUCAÇÃO E VIVÊNCIA ESTÉTICA A PARTIR DE REPRODUÇÕES

Adriana de Almeida Machado

Orientadora: Profa. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano

CAMPINAS
FEVEREIRO
2003

© by Adriana Almeida Machado, 2003.

Catalogação na Publicação elaborada pela biblioteca da Faculdade de Educação/UNICAMP
Bibliotecário: Gildenir Carolino Santos - CRB-8ª/5447

M18c

Machado, Adriana de Almeida.
Convites ao olhar : experiências de educação e vivência estética a partir de reproduções / Adriana de Almeida Machado. -- Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador : Ana Angélica Medeiros Albano.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Reprodução. 2. Arte. 3.Estética. 4. Museus. 5. Cultura. I. Albano, Ana Angélica Medeiros. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

03-013-BFE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Convites ao olhar: experiências de educação e vivência estética a partir de reproduções

Adriana de Almeida Machado

Orientadora: Profa. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida por Adriana de Almeida Machado e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: _____/_____/_____

Assinatura:
_____

Comissão Julgadora:
_____
_____
_____
_____

2003

Resumo

Esta pesquisa se propõe a investigar a utilização de reproduções de obras de arte como um meio para a criação de novas experiências de caráter estético. Essa nova experiência estética pode ser propiciada pelo processo intelectual de reconstrução das obras originais a partir do contato inicial com tais reproduções.

A autora, valendo-se de suas experiências como professora de Educação Artística, coordenadora da Ação Educativa da *Lasar Segall Exposição Digital*, e curadora da *Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital* elegeu analisar as transformações pelas quais o seu próprio modo de vivenciar imagens de arte foi sendo reconstruído a partir da observação dos múltiplos olhares do público em geral e, em específico, dos monitores que integraram essas mostras itinerantes.

A observação, análise e reflexão sobre esse processo transformativo-reconstrutivo possibilitou à autora uma melhor compreensão das relações entre essas duas realidades: a vivência e a experiência estéticas.

Abstract

This research paper proposes to discuss the utilization of art replicas as a mean to create new aesthetic experiences. This new experience is provided by the intellectual process of reconstruction of the original artwork, triggered by the initial contact with their replicas.

The author, taking into consideration her experiences as a teacher of art education, as the coordinator for the *Lasar Segall: a Digital Exhibition* guided tours, and as the curator for the *Brazil in the XIX Century Cultural Images Digital Exhibition* elected to analyze the transformations in her own personal experiencing of aesthetic images as it was being reconstructed under the influence of the different gazes and expressions from visitors and monitors at these two itinerant shows.

The observation, analysis and reflection on this transformative-reconstructive process have led this author to come to a better understanding of the relationships between these two realities: the aesthetic experiencing and the aesthetic experience.

Sumário

> Ame os seus assuntos e procure dar deles a sua definição, a sua síntese, a sua transposição, seja para uma crítica da vida tal como é, seja para o ideal de uma vida melhor.
>
> *Mário de Andrade*

Introdução: história-memória de vida através da arte 02

I – Mário de Andrade: um artigo, a idéia e o convite 13

1. Um artigo 13
2. A idéia e o convite 19

II – Aspectos sobre a reprodução de obras de arte 22

1. A reprodução na história da arte 22
2. A reprodutibilidade técnica em Walter Benjamin 27

III – Do projeto para a prática: as exposições digitais itinerantes 30

1. Lasar Segall Exposição Digital 32
2. Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital 46
    - A. A montagem 48
    - B. Os monitores 55
    - C. Ação Educativa 60

IV – O olhar, o tempo e o silêncio 63

1. O seu olhar melhora o meu 64
2. O tempo do olhar e a monitoria 71
3. O outro significativo nas exposições e na sala de aula 76
    - A. Descobertas e desafios: entre o ideal e o real 77
    - B. Vivência estética: modificando e construindo significados 81

Conclusão: outro calendário... uma nova iniciação 84

Bibliografia 90

Anexos 94

1. Lasar Segall Exposição Digital (encarte)
2. Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital (encarte)

Agradecimentos

> As artes são canais de expressão derivados do verbo: a escultura é a palavra coagulada, a pintura é a palavra colorida, a dança é a palavra em movimento, a música é a palavra em harmonia; mas a palavra, em si, é a própria vida.
>
> *A. Luiz*

Aos meus amados pais, **Valdelice de Almeida Machado** e **João Olavo Machado**, obrigada por eu estar aqui. Aprendi com vocês o sentido maior das palavras liberdade, compreensão e amor. Agradeço a paciência em ouvir os muitos telefonemas de uma filha ora radiante, ora tensa e desmotivada em continuar. Obrigada por não me deixarem desistir, acreditando sempre que eu era capaz de alcançar os meus sonhos com capacidade e determinação.

Às irmãs **Andréia**, **Andressa** e **Isis** pela companhia e calor familiar e especialmente ao meu irmão **André** pela tolerância em suportar as infindáveis flutuações de humor ao longo desses anos de escrita, projetos, escolas e desafios. Obrigada.

À querida amiga **Silvana Di Blásio**, presença imprescindível na realização de um sonho: concretizar a mostra *Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital*. À sua fundamental importância, sempre presente, em momentos cruciais da minha vida pessoal e acadêmica. Agradeço à doçura, calma, cuidados e palavras amigas em situações onde sua companhia me acalmava e auxiliava. Muito obrigada.

À querida orientadora **Ana Angélica Medeiros Albano** por sua inigualável paciência em me acolher, mesmo quando "parecia que o mundo era mais interessante". Pela qualidade de sua orientação que me permitiu a ausência do Mestrado para a realização de dois sonhos coordenar a Ação Educativa de *Lasar Segall Exposição Digital* e me aventurar como curadora da mostra *Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição*

Digital, sem o seu apoio isso não teria sido possível. Também por ter me apresentado à **Maria Isabel Ferraz Pereira Leite** (**Bebel**) que se tornou olhar fundamental na orientação final dessa dissertação. Obrigada por sua confiança e carinho.

À inesquecível Profa. Dra. **Lygia Arcuri Eluf** por ter me apresentado a gravura estimulando meus sentidos e ajudando a ver que eu era capaz de voltar a desenhar. Por me iniciar em Walter Benjamin e Gaston Bachelard. Pela aproximação com Renina Katz, e especialmente por instigar minhas memórias sobre o meu primeiro contato com a arte. Obrigada por compartilhar momentos tão especiais como a dissertação. O seu olhar era desejado e foi imprescindível para a redação final desta pesquisa.

À Profa. Dra. **Márcia Maria Strazzacappa Hernández** pelo corpo na dança (*La vie en rose)* e por compartilhar memórias deliciosas de sua infância e de seu avô, durante o exame de qualificação. Obrigada pela leitura fundamental para esta dissertação.

Ao Prof. Dr. **Paulo Mugayar Kühl** principal incentivador de minhas leituras das obras do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP/ SP. Pelos encontros em locais especiais como a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Agradeço suas orientações em História da Arte e a leitura deste trabalho, contribuindo assim para a defesa desta dissertação.

Aos queridos amigos do **Museu Lasar Segall** pela companhia e crescimento profissional durante as viagens da mostra *Lasar Segall Exposição Digital* e ao longo de outros encontros nos museus de São Paulo e de Campinas, meu melhor sorriso a cada um de vocês pela sempre competência e excelência profissional. Especialmente a **Anny Christina Lima**, **Denise Grinspum**, **Maria Pierina Ferreira de Camargo** e **Aguinaldo Tadeu Dias**.

Aos amigos **Audrey Regina de Jesus Lopes** e **Rory Carlos Meschiatti** pelas noites de vinho, queijo, conversas e sorrisos. A companhia de vocês auxiliou o desenvolvimento e conclusão desta pesquisa.

A **Paulo Portella Filho** e **Renato Brolezzi** do setor Educativo do MASP **- Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand** (SP) - pelas conversas, monitorias, livros, auxílios e maravilhosas aulas aos sábados no museu.

Às amigas de pós-graduação **Carú**, **Simone**, **Nilza** e **Zezé**. Carú pela possibilidade de ver o percurso de suas obras. Simone pelo corpo em cena no teatro e como professora na mostra sobre o século XIX. Nilza pelo Projeto Sol, conselhos e conchas. Zezé por sua dissertação de mestrado e confiança nas aulas. Meu abraço.

A **Oséas Singh Júnior**, amigo "apresentado" por Almeida Júnior, intensificando que nada acontece por acaso em minha vida. Obrigado por compartilhar seus conhecimentos sobre esse admirável artista, bem como por acreditar na exposição escrevendo textos saborosos e valorizando ainda mais nosso trabalho. Agradeço especialmente por ter conseguido a gentil contribuição do Prof. Dr. **Jorge Coli** com seu texto para o Módulo Almeida Júnior; aos dois minha gratidão.

À diretora do MNBA - **Museu Nacional de Belas Artes** (RJ), **Heloísa Aleixo Lustosa** e ao ex-diretor da **Pinacoteca do Estado de São Paulo** (SP), **Emanuel Araújo** por acreditarem no trabalho de uma curadora iniciante e permitirem o uso das imagens de seus acervos. Obrigada.

Ao mestre Prof. Dr. **José Roberto Teixeira Leite** por me fazer acreditar e confiar na qualidade do trabalho como curadora. Por seus textos sobre arte.

À querida profa. **Selma Regina Pato Vila Granado** pela contribuição em História do Brasil dentro da mostra sobre o século XIX e por me ajudar a estar na Universidade Estadual de Campinas.

Às amáveis amigas de sorrisos, sonhos e dor, **Maria Helena Vaz Pignatari**, **Sandra Regina Pacheco**, **Maria Estela Sigristi Betini**, **Aparecida Batista Junqueira** e sua filha **Ana Paula Batista Junqueira** (pela consultoria em arquitetura do século XIX) por

estarem juntas nos desafios da prática educativa e sonharem comigo, incentivando meus delírios e auxiliando as idéias da professora-artista. Meus agradecimentos pela confiança, amizade, cuidado, carinho e palavras de incentivo.

Às amigas **Luciana Osteto**, **Gabriela Costa** e **Maria Isabel Ferraz Pereira Leite** pelos dias incríveis no Rio de Janeiro. Dias estes que deram um norte a essa dissertação, permitindo com seus olhares que eu focasse minha pergunta, delineasse o meu objeto de pesquisa e concluísse esse importante trabalho. Meu melhor sorriso e alegria por compartilhar com vocês os desafios da pesquisa acadêmica e os prazeres culturais da cidade maravilhosa.

Aos vários alunos que durante minha prática educativa permitiram outros olhares sobre coisas aparentemente já vistas, criando assim novo desafios, especialmente a **Miriam dos Santos**, **João Igor Venceslao de Souza** e **Evandro Gianelli**.

A todas as **pessoas** que participaram das mostras ***Lasar Segall Exposição Digital*** e ***Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital***. Especialmente aos noventa e seis **monitores** e aos treze **coordenadores locais**, meu carinhoso reconhecimento pelo trabalho realizado. Obrigada.

A todos os **artistas** que trilham e tecem a minha vida. Obrigada por suas obras existirem e serem a razão do meu trabalho. O mundo é menos solitário e mais humano, graças a estas pessoas, aqui presentes ou não, que dedicam ou dedicaram sua vida à arte. Especialmente a **Lasar Segall** e a **todos os mestres** da Arte Brasileira do Século XIX, pois sem suas obras e histórias de vida as exposições não seriam possíveis.

Ao querido **João Carlos Mani** pela terna companhia, muitos sorrisos, generosas palavras de incentivo e auxílio espiritual. Minha admiração e afeto. Obrigada.

A **Deus** sobre todas as coisas, pois permitiu que compartilhasse minha existência com essas pessoas especiais e generosas que mencionei nestes agradecimentos. Sou grata.

Convites ao olhar: experiências de educação e vivência estética a partir de reproduções

> A filosofia deve combater os absolutos rivais: homem-natureza, Deus-Natureza, Natureza-História, História-Deus. Nesse combate contra os absolutos, a filosofia recupera o valor da contingência e do acontecimento e, dessa maneira, o filósofo aparece como um homem entre outros homens e não como um detentor do Saber Absoluto. "Sua dialética ou sua ambigüidade é apenas uma maneira de pôr em palavras aquilo que todo homem sabe muito bem: o valor dos momentos nos quais sua vida se renova continuando-se, se retoma e se compreende, passando além, *ali onde seu mundo privado torna-se mundo comum*". (*Éloge da la Philosophie*)
>
> *Maurice Merleau-Ponty*

Introdução: história-memória de vida através da arte

> Duas coisas são certas a respeito da liberdade: que nunca somos determinados e que não mudamos nunca, que, retrospectivamente, podemos sempre encontrar em nosso passado o prenúncio do que nos tornamos. Cabe-nos entender as duas coisas ao mesmo tempo e como a liberdade irrompe em nós sem romper nossos elos com o mundo.
>
> *Maurice Merleau-Ponty*

A casa em silêncio.

Lá fora, o som da água saindo das torneiras para enxaguar as roupas que estão sendo lavadas. Atravesso a sala e troco um olhar cúmplice com a rainha Tômiris[1] que me sorri. Entro no quarto, tranco a porta e me certifico, olhando pela fechadura, de que ninguém percebeu o início desta ação.

Com cuidado arrasto um pouco a grande e lustrada penteadeira de madeira, repleta de frascos delicados de diversos perfumes, criteriosamente pousados sobre toalhas de crochê.

Agora, com a penteadeira próxima ao guarda roupa, inicio a retirada dos perfumes, colocando um a um sobre a cama de meus pais. Não estou sozinha - me acompanham, entretidos com cuidados mútuos, mas velando pelo meu sucesso, a

[1] Giovanni Antonio Pellegrini (Veneza, 1675 – 1741). **A Rainha Tômiris**, 1719 - 1720, óleo sobre tela, 123 x 097 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP – SP).

madona e o menino[2]. Eles me protegem enquanto termino de esvaziar o móvel. Deste modo, sem quase perigo algum, vestindo meias nos pés - afinal deixar marcas ou rastros poderia denunciar as muitas excursões solitárias pelos esconderijos da casa - começo a subir na parte baixa da penteadeira.

Finalmente em pé, estico os braços e alcanço feliz, sorriso nos lábios e olhos atentos, o desejado canudo preto de papelão. Coloco-o aconchegado contra o peito e, num salto preciso, volto à segurança do chão.

Como a cama é grande, posso acomodar o canudo sem tocar os frascos que continuam sobre a colcha bordada de veludo azul. Retiro a tampa. O som da abertura me estremece! Coloco o braço dentro do canudo e vou escorregando, aquele conjunto de folhas lisas e frias, em direção à luz. Estão libertos e pude reencontrá-los. Escorrego da cama ajoelhando-me no chão, quase numa prece, e começo a virar as grandes páginas de moldura negra e indescritível beleza, pois seu interior é iluminado por cores e formas há muito desejadas.

Somente duas imagens podem sorrir livres, iluminando e aquecendo a paz da minha casa - apenas a rainha e a madona com o menino já estão entre nós. Quanto às outras quatro, resta aguardar e comemorar os momentos de saudade dos encontros secretos.

Quem irá e quando será a próxima viagem em direção à vidraçaria? Será que o próximo quadro estará na parede do meu quarto? Essa menina loira[3] irá para lá! Mas quando? Queria estar com todos! Poder conversar com eles nas diversas horas do dia, tirar-lhes o pó e fazer brilhar o vidro, muito limpo, refletindo meu rosto junto a eles.

---

[2] Giovanni Bellini (Veneza, Itália, 1425/ 33 – 1516). **A Virgem com o Menino de pé, abraçando a Mãe** (Madonna Willys), 1480/1490, óleo sobre madeira; 075 x 059 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP – SP).

[3] Pierre-Auguste Renoir (Limoges, França, 1841 – Cagnes, 1919). **Menina com espigas** – menina com flores, 1888, óleo sobre tela; 065 x 054 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP – SP).

Pouco importa o tempo...

Agora quero conversar com os rosas e verdes das linhas do gramado, tocar os troncos retorcidos das árvores e esperar o vento que percorre e transforma o jardim, sentada no banco de pedra[4]. Só dentro do quadro poderia ver de perto as árvores próximas ao chafariz. Acho que as moças trajadas de modo alegre[5], com flores nos vestidos e chapéus coloridos, ficariam lindas num quadro colocado na parede da sala. Ou, quem sabe, não seria hora de mostrar a todos o céu azul com nuvens e árvores ao vento do bosque repleto de pessoas[6]?

O tempo passou...

Esse mesmo tempo mostraria para a menina de sete anos que muitos seriam os seus encontros às escondidas com o calendário,[7] até este se perder.

Restaram apenas três recortes de uma revista publicada pela Philips nos quais duas dessas imagens estavam registradas; justamente aquelas que foram transformadas em quadro e, por muitos anos, modificaram as paredes de minha casa e meus sonhos. O verso desses recortes permitiu o reencontro da artista com o início do seu percurso e fascínio pelas artes visuais, biografias, museus e imagens.

---

[4] Vicent Van Gogh (Groot Zundert, Holanda, 1853 – Auvers-sur-Oise, França, 1890). **Banco de pedra no asilo de Saint-Remy**, (O banco de pedra), 1889, óleo sobre tela; 051 x 045 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP – SP)

[5] Emiliano Di Cavalcanti (Rio de Janeiro, Brasil, 1897 – 1976). **Cinco moças de Guaratinguetá**, 1930, óleo sobre tela, 092 x 070 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP – SP).

[6] François Lemoyne (Paris, França, 1688 – 1737). **Piquenique durante a caçada**, 1723, óleo sobre tela, 233 x 185 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP – SP).

[7] O calendário que continha essas imagens foi publicado pela Philips do Brasil em comemoração aos 35 anos do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand MASP (MASP – SP). Apresenta seis imagens de obras pertencentes ao acervo desta instituição. Sua impressão data do período entre outubro e dezembro de 1982; a vigência do mesmo era o ano de 1983.

Minha casa, mesmo simples, sempre teve nas paredes, principalmente da sala, alguns quadros. O gosto por quadros e flores frescas sobre a mesa são marcas de minha mãe. Foi ela que, entre seis imagens do calendário do MASP escolheu a madona com o menino para o seu quarto e a rainha Tômiris para a sala. Neste espaço não apenas estava presente a imagem da obra de Giovanni Antonio Pelegrini, mas também um diferente galo colorido feito por Aldemir Martins - com certeza esse é o primeiro nome de artista de que tomei conhecimento.

Os diálogos com as imagens deste calendário deixaram marcas na memória de infância da menina que gostava de desenhar nas paredes, ver formas em nuvens e brincar de contar e perder as contas de quantos círculos coloridos formavam o galo de Aldemir Martins.

Durante esta dissertação de mestrado, quando questionada de como e qual o motivo de ter ingressado num curso de Artes Plásticas, recordava minhas conversas com as reproduções emolduradas dos quadros do MASP, noto que assim meu percurso foi iniciado.

Rememorar os diversos comentários intrigantes de minha avó materna ao se deparar com a imagem da rainha Tômiris, traz a recordação do quanto sempre achei divertido observar as ações e reações das pessoas, quando se deparam com uma imagem.

Eu não só atentava para as exclamações e comentários diante do quadro de Pellegrini como, também, ficava intrigada com a tranqüilidade do rosto daquela moça nua.

O prazer de fazer perguntas para as imagens continua juntamente com o deleite de apreciar e também de ver o outro diante de uma obra.

As obras de arte ora chamam, atraem, instigam; ora repelem, agridem e ferem; mas, sobretudo, dialogam com aqueles que as observam. O diálogo entre obra e contemplador acontece com intensidades variáveis, essa variação depende do quanto estamos propensos e afinados a atender esse chamado e, realmente, dispostos a estabelecer uma conversa. E se a obra dialoga, como se inicia essa interação com o outro? Por quais caminhos chegamos ao diálogo com a imagem? Como acontece a apreciação estética? Porcher (1982) assinala a apreciação, enfocando a percepção dos sentidos, quando esclarece que

> "a arte precisa ser sentida, experimentada [...] através da *aprendizagem das aparências* que é aprender a ver, a ouvir, a saborear as formas sensíveis em si mesmas, a perceber os objetos de acordo com a sua estrutura e a sua forma, e não apenas segundo a utilização imediata." (PORCHER, 1982: 14/ 29).

As imagens do calendário chegaram aos meus olhos e fazem parte da minha vida pela possibilidade da reprodução. Descobri que elas pertencem ao acervo do MASP, quando visitei o museu pela primeira vez, em 1993, durante o último dia da retrospectiva do artista gráfico holandês Maurits Cornelis Escher (1898-1972) no Brasil.

Conheci o MASP dez anos depois de dialogar com duas obras de seu acervo. O calendário foi para as paredes de minha casa no início de 1983, quando tinha oito anos. Fui ao museu em 1993, aos dezessete anos, para ver Escher e acabei encontrando

as obras originais que faziam parte de meu repertório visual. Ostrower (1987) associa a constituição de repertórios visuais à cultura e formação pessoais propondo que:

> "As imagens referenciais não são herdadas. Não são estereótipos de percepção, não são conceitos. Formam-se, basicamente, de modo intuitivo. Configurando-se em cada pessoa a partir de sua própria experiência, [...] isto é, como imagem qualificada pela cultura, sua visão é ao mesmo tempo pessoal e cultural." (OSTROWER, 1987: 60)

Até o ano de 1993, às vésperas de ingressar no curso de Artes Plásticas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, não havia entrado em contato com obras de arte originais. Tinha em casa folhetos do Museu Paulista da Universidade de São Paulo – USP e do Liceu de Artes e Ofícios, locais visitados por minha irmã. Gostava de ler esses folhetos, guardo-os até hoje. Fazia o curso pré-vestibular e visando me preparar para as provas específicas, fui buscar os acontecimentos culturais da cidade de São Paulo. Visitei o Museu de Arte Sacra. Conheci o Memorial da América Latina, assisti a concertos no Teatro Municipal e na Fiesp. Voltei ao MASP. Estudei para o vestibular nas bibliotecas municipais.

Mário de Andrade surge nesse contexto, onde li um exemplar de Contos Novos, dedicado à Tarsila do Amaral, estudando na biblioteca que leva o nome do escritor. Quando conheci o setor de livros raros, fui desvendando um a um, saboreando as dedicatórias para vários modernistas que estudava em literatura; encantei-me com a Semana de Arte Moderna pela figura de Mário de Andrade. As primeiras leituras de Gombrich, Argan, Walter Zanini e Janson aconteceram nesse espaço de silêncio, encontro e descoberta da Biblioteca Mário de Andrade.

Buscando eventos culturais, descobri o ICI, antigo Instituto Cultural Itaú, hoje Itaú Cultural, fui "adotada" pelos orientadores desse espaço, desde o primeiro dia, manual do vestibular nas mãos, solicitando ajuda para a prova de aptidão, até a comemoração da aprovação no vestibular da Unesp e da Unicamp.

Robson, Andréia, Margarida e Malú foram meus primeiros professores de arte. Freqüentava esse espaço três vezes por semana. Krajcberg, Di Cavalcanti, Flávio de Carvalho, Volpi, Regina Silveira e tantos outros começaram a fazer parte do meu universo imagético. O primeiro curso de História da Arte com o Professor Doutor José Roberto Teixeira Leite aconteceu lá. A visita ao Pátio do Colégio se deu através de Malú, que seis anos depois me indicaria para trabalhar na exposição digital sobre Lasar Segall.

Escher começa no MASP num domingo, dia único onde pude ver seus trabalhos originais e me apresenta a possibilidade de reprodução de uma imagem através das diversas técnicas de gravura. Desde então pesquiso sobre o assunto, fascinada por ver como a gravura permite disseminar a mesma imagem para muitos lugares.

Lasar Segall surge, quando o escolho como tema para a primeira pesquisa na universidade, em 1994. Estabelecendo diálogos com suas obras através dos livros, descubro a existência de um museu sobre ele em São Paulo, ocupando o espaço de sua antiga residência. Pesquisando apaixono-me pelo artista, sua obra, a casa, o ateliê, torno-me sócia do museu e passo a ter aulas de xilogravura com Cláudio Mubarac no mesmo ateliê onde Segall produzia.

Procuro estabelecer relações de casa e de afeto com os museus e artistas que me instigam, cresci tendo um pedaço do MASP em minha casa. Depois fiz do MASP a minha casa em termos de aconchego, pesquisa e apreciação. Descubro a casa-museu de Segall e sinto tudo tão familiar que me filio ao espaço-casa que propõe uma relação afetiva com a obra. É pelo afeto que vejo-sinto imagens.

Durante a graduação estudei gravura vendo Goeldi, Renina Katz entre outros; aprendi a conservar e encadernar livros; estagiei na Galeria de Arte da Unicamp, onde conheci a Arte Postal, catalogando o acervo; trabalhei próxima aos artistas nas montagens de exposições.

Tomei gosto por biografias de artistas e, resolvi sempre que solicitado, realizar as pesquisas de história da arte diante de obras originais - deste modo além da "casa" MASP, outros espaços-casa foram surgindo como o MAC-USP e o Museu Paulista, com cursos sobre restauro de documentos e indumentária. Direcionei meu olhar para artistas e movimentos de arte brasileiros. Visitei Portinari na Pampulha, em Belo Horizonte, e Aleijadinho, em Ouro Preto.

Em 1997 começa o prazer pela licenciatura em Arte. Inicio paralelamente um estágio no Laboratório de Restauração do Centro de Memória da Unicamp (CMU) para a recuperação de documentos antigos e livros.

Presto o concurso para professor de Educação Artística na cidade de Paulínia e ingresso no magistério, onde atuo inicialmente no Projeto Sol, com crianças. Ao mesmo tempo, ministro aulas de Educação Artística para adolescentes na rede Estadual de Ensino em Valinhos.

Sou aprovada na seleção de monitores que iriam atuar na XXIV Bienal de São Paulo (de 03 de outubro a 13 de dezembro de 1998), participo de parte do treinamento, mas tenho que deixá-lo por questões pessoais. Priorizo atender as aulas assumidas, entretanto tão intenso era o meu desejo de estar na Bienal que sou convidada para trabalhar como educadora na "Sala do Professor". Continuo participando dos cursos, palestras e treinamentos relacionados à mostra.

Conheço, via XXIV Bienal, Denise Grinspum, coordenadora do Setor Educativo do Museu Lasar Segall (atual diretora dessa instituição); Paulo Portella Filho, Coordenador do Setor Educativo do MASP; Guilherme Vergara, Coordenador do Setor Educativo do Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC Niterói; e Paulo Herkenhoff, Curador Geral da Bienal. Estas pessoas trazem questões que me instigam e auxiliam na melhoria do projeto para a prova de seleção do mestrado, permitindo assim, o ingresso na pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp em 1999.

No ano de 2000, pensando nas questões que envolvem a reprodução de obras de arte, com a finalidade de propor um museu itinerante composto por reproduções (tema do projeto de ingresso no mestrado), sou indicada para atuar como coordenadora da Ação Educativa da mostra *Lasar Segall Exposição Digital*[8]: por Malú Leal (ex-orientadora do ICI) e Denise Grinspum.

Aceito o desafio e levo a mostra a sete cidades do interior do Estado de São Paulo. Ao término dessa itinerância, sou convidada a atuar como curadora de uma nova exposição com reproduções, agora abordando a arte brasileira do século XIX[9]. Peço licenciamento do mestrado e realizo este projeto em seis cidades interioranas durante o ano de 2001 até o início de 2002.

Retorno ao programa de pós-graduação, após um ano de licenciamento, onde tive o privilégio de vivenciar na prática as questões que me levaram ao mestrado. A experiência com essas exposições modificou perguntas, outrora teóricas e instigou reflexões sobre a relação sujeito/ obra a partir de reproduções.

A intenção de refletir sobre o uso de reproduções visando a divulgação da arte continua, atualmente busco analisar como acontece o diálogo entre as imagens de arte e o observador. Avaliando e assumindo os riscos de ser ao mesmo tempo pesquisadora e objeto de análise, alio diversos autores que ajudaram a pensar sobre o quanto capacitar monitores modificou minha relação com imagens de arte.

A dissertação de mestrado a seguir apresentada, foi formulada a partir de reflexões geradas sobre o uso de reproduções de obras de arte em exposições de réplicas, com a função principal de divulgar a arte valendo-se da tecnologia. Para tanto procurei,

---

[8] Lasar Segall Exposição Digital. Projeto coordenado pelo Museu Lasar Segall, com curadoria de Pierina Camargo e coordenação de Denise Grinspum. A mostra percorreu dez cidades. Assumi a Ação Educativa a partir da terceira cidade até o encerramento do mesmo, itinerando por Piracicaba, Araraquara, Bauru, Americana, Franca, Barretos e Espírito Santo do Pinhal. Informações no site: www.expodigital.com.br.

[9] Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital, esteve em de Piracicaba, Americana, São Carlos, Marília, Bauru e São José do Rio Preto. Visitas à mostra através do site: www.expodigital.com.br.

ao longo dos dois primeiros capítulos, situar o leitor sobre a idéia que desencadeou minha pesquisa e sobre aspectos da reprodução de imagens ao longo da história da arte.

No terceiro capítulo descrevo e analiso as duas experiências com mostras digitais itinerantes, respectivamente tendo como tema o artista Lasar Segall e em seguida a arte brasileira do Oitocentos, mais especificamente elegendo o gênero pintura.

O quarto e último capítulo deste trabalho, aborda as reflexões desencadeadas a partir da prática itinerante dos referidos projetos. Esta possibilitou a capacitação de pouco mais de uma centena de pessoas que formaram as equipes de monitoria. Cada cidade modificava e ampliava o meu olhar, sobre imagens de obras que eu pretensamente acreditava já vistas e até mesmo 'desvendadas'. Dedico a conclusão da pesquisa à ampliação de repertório visual gerada pela reprodução de imagens de arte.

Minha memória registrou momentos vivenciados nos meus diversos campos de atuação. Nesse contexto, interessa o deslumbramento/ estranhamento daquele que vê e dialoga com a imagem em busca do conhecimento estético.

> "Uma das primeiras imagens de que me lembro, com plena consciência de ter sido criada sobre a tela e pintada por mão humana, foi um quadro de Vincent van Gogh, de barcos de pesca sobre a praia de Saintes-Maries. Eu tinha nove ou dez anos, e uma tia, que era pintora, me convidara para ir ao seu ateliê para conhecer o local onde ela trabalhava. [...] Minha tia puxou um volume dedicado a van Gogh, acomodou-me em uma poltrona e pôs o livro sobre os meus joelhos. Em seguida, deixou-me só. [...] Mas as imagens que minha tia me apresentou naquela tarde não ilustravam nenhuma história. Havia um texto: a vida do pintor, fragmentos das cartas ao seu irmão, que não li senão muito mais tarde, o título das pinturas, sua data e local. Mas, em um sentido muito categórico, aquelas imagens se mantinham isoladas, desafiadoras, me aliciando para uma leitura. Nada havia para eu fazer exceto olhar para aquelas imagens: a praia cor de cobre, o barco vermelho, o mastro. *Olhei para elas demorada e atentamente. Nunca as esqueci.*" (MANGUEL, 2001: 19/ 20 – grifos meus).

Imagens do calendário comemorativo do aniversário de 35 anos do MASP
Patrocínio da Philips do Brasil: Impressão 1982 – ano 1983
Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP/SP

Janeiro/ Fevereiro

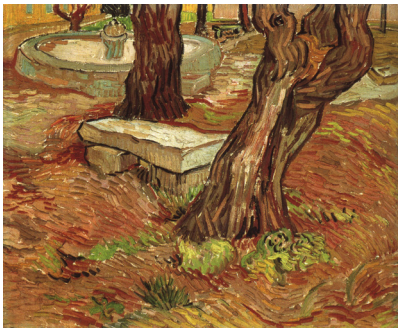
Giovanni Antonio Pellegrini
(Veneza, Itália, 1675 – 1741)
A Rainha Tômiris, 1719 ─ 1720
Óleo sobre tela, 123 x 097 cm

Março/ Abril

Emiliano Di Cavalcanti
(Rio de Janeiro, Brasil, 1897 – 1976)
Cinco moças de Guaratinguetá, 1930
Óleo sobre tela, 092 x 070 cm

Maio/ Junho

François Lemoyne
(Paris, França, 1688 – 1737)
Piquenique durante a caçada, 1723
Óleo sobre tela, 233 x 185 cm



Julho/ Agosto

Vincent Van Gogh
(Groot Zundert, Holanda, 1853 – Auvers-sur-Oise, França, 1890)
Banco de pedra no asilo de Saint-Remy, (O banco de pedra), 1889
Óleo sobre tela, 051 x 045 cm

Setembro/ Outubro

Pierre-Auguste-Renoir
(Limoges, França, 1841– Cagnes, França, 1919)
Menina com espigas – menina com flores, 1888
Óleo sobre tela, 065 x 054 cm

Novembro/ Dezembro

Giovanni Bellini
(Veneza, Itália, 1425/33 – 1516)
A Virgem com o menino em pé abraçando a mãe (Madonna Willys), 1480/ 1490
Óleo sobre madeira, 075 x 059 cm

I – Mário de Andrade: um artigo, a idéia e o convite

> O verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social.
>
> *Mário de Andrade*

1. Um artigo

A leitura do livro de Aracy Amaral, *Arte para quê?* [10], abriu um campo de diálogo com uma faceta de Mário de Andrade (1893-1945) que até então desconhecia: sua preocupação com a educação estética nas artes visuais através dos museus. Ao fazer referência ao artigo[11] escrito por Mário em 1938, Aracy menciona a inovadora idéia do escritor que propõe a criação de *Museus Populares*.

Enfatizando a carência de museus não só no país, mas na América Latina como um todo, o autor contextualiza o tema pontuando que:

> "A atuação da América, em relação ao assunto museu de artes, tem sido até agora perfeitamente ridícula. Está claro que nem mesmo reunindo todas as obras de bons autores e de boas épocas, existentes em todos os museus e todas as coleções particulares de todas as duas Américas, se conseguiria formar um só Museu do Prado." (ANDRADE, 1938: 54).

[10] Uma idéia em 1938: museus populares. In: AMARAL, Aracy Abreu. Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984. p.104-105.

[11] ANDRADE, Mário de. "Museus populares". Problemas. São Paulo, (5): 53-5, janeiro de 1938.

Propondo amenizar tal fato e defendendo a necessidade da arte, ele desperta para o uso das reproduções de obras de boa qualidade visando museus claros, didáticos e dinâmicos permitindo assim, o acesso à população em geral.

Atento às questões artístico-culturais, o também professor e crítico de arte cria a proposta do *Museu Popular*, refletindo sobre a precária possibilidade brasileira de acesso aos bens culturais: "O Museu Popular é um instituto que tem o destino de pôr as suas coleções ao alcance de qualquer compreensão." (ANDRADE, 1938: 54). Deste modo, pode-se melhor compreender sua preocupação em propor museus com acervos formados por reproduções de obras originais que, inclusive, seriam facilitadas devido ao progresso técnico já obtido pela técnica da reprodução.

> "Hoje qualquer Mogi das Cruzes pode ter a sua Gioconda, impossível à primeira vista de distinguir da legítima. Não sou dos que vêem nas utilíssimas malazartes da técnica moderna, a desvalorização dos quadros legítimos. [...] o valor cultural da reprodução é o mesmo, ou quase, nos ensinam as coleções científicas de estudo, em que se aprende o atraente colorido (diria o meu amigo Flávio de Carvalho, que admiro) dum tumor, tanto no caso vivo como na sua reprodução em cera." (ANDRADE, 1938: 54).

As palavras do escritor deixam claro que ele não acredita que as reproduções de obras tragam prejuízos em relação ao original e mais adiante, no mesmo artigo, reforça sua posição ao dizer: "O que de principal nós podemos tirar da Gioconda, a reprodução dela nos dá." (ANDRADE, 1938: 55).

Ao defender a proposta de um museu com reproduções, certamente Mário não está pensando que uma reprodução possa substituir de modo absoluto a obra original. Sua preocupação maior é difundir as imagens de arte para um grande número de pessoas.

Deste modo, sua preocupação é mais do que cabível dado que, em 1938, poucos e ainda bastante tímidos eram os museus brasileiros. O Museu Nacional de Belas Artes, localizado na cidade do Rio de Janeiro - (MNBA-RJ), havia sido fundado há apenas um ano, em 13 de janeiro de 1937, com seu acervo formado a partir de um núcleo inicial composto por cinqüenta e quatro obras trazidas pela Missão Artística Francesa, no século anterior. Já a Pinacoteca do Estado de São Paulo, museu de arte mais antigo do país, inaugurada em 1905, foi formada com um acervo inicial de vinte e seis quadros que ocupavam apenas uma sala do então Liceu de Artes e Ofícios. [12]

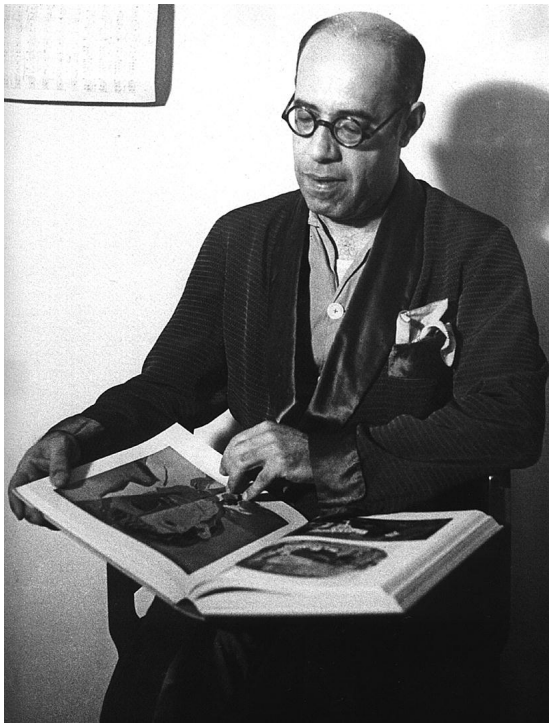
Outro aspecto importante é que os *Museus Populares* são pensados num contexto nacional, no qual as poucas instituições existentes tinham caráter de museu histórico e não especificamente de museu de arte; nesse âmbito, vale mencionar o recém inaugurado Museu Mariano Procópio, em Minas Gerais, criado em 1936.

A São Paulo da primeira metade do século XX era ainda provinciana, não possuindo nenhum espaço com um número considerável de obras de grandes mestres. E é nesse cenário que Mário questiona "se não poderíamos estender a todas as cidades e cidadinhas e a todos os seres a possibilidade de ver as obras geniais da humanidade." (ANDRADE, 1938: 53/ 54).

Na data da publicação do artigo sobre *Museus Populares*, janeiro de 1938, o escritor acumulava as funções de chefe da Divisão de Expansão Cultural e a diretoria do Departamento de Cultura de São Paulo; devido a questões políticas acaba por desligar-se desses cargos em junho, mudando-se para o Rio de Janeiro, onde apesar dos acontecimentos culturais da capital republicana, nos deparamos com um MNBA há pouco inaugurado. Nesta cidade, Mário assume os cargos de catedrático de Filosofia e História da Arte e diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal. Sua aula inaugural é o importante ensaio *"O artista e o artesão"*.

[12] Para uma visão geral sobre a história dos museus brasileiros, confira: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural. Guia de museus brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

Intelectual ativo com vasta correspondência entre personalidades e artistas brasileiros e estrangeiros, Mário optou por nunca sair do país; como pesquisador incansável da cultura e do folclore nacionais ausentou-se do Brasil uma única vez, durante sua "viagem etnográfica" onde percorreu parte da Amazônia, chegando a Iquitos no Peru, desta aventura resultou a primeira parte do diário *O turista aprendiz*. Não é estranho o escritor propor museus com reproduções diante do fato de nunca ter saído do país, vale dizer, não ter visitado os grandes museus da época?



Mário de Andrade (1893-1945)

Pode parecer estranho... entretanto é relevante ressaltar outro fato: sua permanente atualização sobre a produção intelectual-artística internacional através do estudo de algumas revistas importadas do exterior, por exemplo, entusiasmado com o expressionismo alemão passa a aprender o idioma e assinar "a Deutsch Kunst und Dekoration, onde há reproduções de obras daquele movimento". (FOTOBIOGRAFIAS, 2000: 19). Além do que contava com os 'olhos' de seus amigos modernistas!

As viagens dos amigos bem como suas cartas, são seus 'olhos viajantes' que mesmo fixos no país estavam atentos e atualizados as vanguardas modernas internacionais. Tanto que em 1923 Oswald de Andrade (1847-1954) e Sérgio Milliet (1898-1966), em viagem à Paris, põem Mário em contato com o poeta e novelista suíço Blaise Cendrars (1887-1961), Ivan Goll (1891-1950) poeta de origem alemã e Marinetti (1876-1914) escritor italiano fundador do futurismo, com os quais troca livros e dedicatórias.

Ainda que Mário partisse de reproduções, cujo original nunca foi visto, é ímpar pesquisar suas considerações sobre as vanguardas artísticas européias publicadas em crônicas e artigos de jornais. O escritor tem a percepção de alguém que vivenciava esteticamente toda produção que lhe era apresentada por meio de obras originais, além da experiência estética obtida a partir de reproduções de obras de artistas estrangeiros.

Mas isso não era tudo! Também se tornou um respeitável colecionador de arte, com compras importantes como o bronze de Brecheret, *Cabeça de Cristo*, em 1920 e a aquisição, em 1925 da tela do pintor e escultor cubista francês André Lhote (1885-1962), *Futebol*, através de Tarsila do Amaral (1886-1973) que voltava de uma de suas viagens à Europa.

Maria de Lourdes Moraes Andrade Camargo (irmã caçula do escritor), em sua residência em São Paulo; na parede, a pintura à óleo sobre tela, *Futebol* de André Lhote, adquirido por Mário de Andrade em 1925.

Cabeça de Cristo, 1920. (Victor Brecheret - escultura em bronze, 33,5 x 13,5 x 23,5 cm)

Mário de Andrade falece seis anos após a escrita de seu ‘famoso’ artigo, sem ver a consolidação e a criação de importantes museus de arte brasileiros como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP-SP). O professor, pesquisador e historiador de arte Pietro Maria Bardi (1900-1999) e o empresário Assis Chateaubriand (1892-1968) iniciam os preparativos para a constituição do museu em 1946. A inauguração só ocorre a 02 de outubro de 1947, ou seja, dois anos após a morte do poeta.

Vista do acervo permanente do *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*
MASP – Sede Avenida Paulista – SP

Hoje a São Paulo de Mário tem um dos mais importantes museus de arte da América Latina, algo que penso ele não vislumbraria, com a presença de obras originais de mestres como Rafael, Velásquez, Delacroix, Ingres, Poussin, Rembrandt, Botticelli, Mantegna, Picasso, Van Gogh, El Greco, Goya, entre outros. Também fazem parte do acervo, contemporâneos do escritor como Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1896-1964), Lasar Segall (1891-1957), Di Cavalcanti (1897-1976), Flávio de Carvalho (1899-1973), Cândido Portinari (1903-1962) e Victor Brecheret (1894-1955).

Da época de Mário aos dias de hoje muito se modificou no panorama das artes e instituições museológicas no Brasil. Se a preocupação de Mário em falar sobre a importância de museus francos, visando a educação estética, era pertinente em 1938, ainda seria atualmente? Já não temos o MASP, os MAMs e MACs, e tantos outros excelentes museus em todo território nacional? Não temos a Internet e a difusão de obras a partir de sites dos principais museus mundiais? Qual é a relevância de se expor reproduções num contexto de mega exposições acontecendo com bastante freqüência, desde 1995, no país? Principalmente no eixo Rio – São Paulo? O que essa proposta poderia acrescentar, ou mesmo instigar neste contexto? Os museus existem, mas com qual freqüência nos permitimos entrar neles? Apreciar o seu acervo? Prestigiar as mostras temporárias? Essas são algumas questões que a leitura do artigo sobre os *Museus Populares* suscita e provoca.

Foi este sentimento, de provocação, que surgiu após ter recebido o convite para atuar em uma mostra itinerante composta por reproduções – sessenta e dois anos depois de Mário!

2. A idéia e o convite

Foi refletindo sobre os argumentos explicitados ao longo do artigo de Mário de Andrade que propus como tema de projeto para ingresso na pós-graduação formular teoricamente um museu itinerante, que pudesse expor reproduções de obras de arte brasileiras em localidades aonde os originais não chegariam. Pensava com isso discutir uma proposta que atendesse cidades afastadas dos grandes centros urbanos, priorizando principalmente o público estudantil infantil e seus educadores.

As intenções iniciais situavam-se no plano hipotético de construções teóricas sobre como seriam as etapas para a montagem de um museu constituído por réplicas; entretanto um ano após ingressar no programa de pós-graduação recebo um convite para

integrar um projeto de exposição itinerante com acervo formado por reproduções de obras de arte do Museu Lasar Segall.

Esse convite veio ao encontro das minhas inquietações iniciais, pois me permitiria na prática vivenciar o que até então era somente uma hipótese. Assumir a coordenação da Ação Educativa da mostra *Lasar Segall Exposição Digital* no ano de 2000, representou um salto motivador para a pesquisa, superando minhas pretensões. Mesmo não sendo um museu, como havia formulado no projeto de pesquisa, a mostra me ofereceu possibilidades de participar diretamente de uma exposição que contava com a estrutura e supervisão de uma instituição como o Museu Lasar Segall e recursos financeiros de um patrocinador de grande porte.

Foi um presente dos deuses... Poder desenvolver a pesquisa acadêmica transitando entre os meios empresariais de patrocínio, leis de incentivo à cultura e instituições museológicas, configurou-se oportunidade única de amadurecimento profissional e intelectual. Com esse convite entrei realmente na pesquisa.

Durante o período de recesso da exposição sobre Segall (julho de 2000), recebo outro convite: criar um novo projeto inspirado nos moldes do anterior, ou seja, constituir um acervo digitalizado de imagens sobre a arte brasileira no século XIX, tema encomendado pelo patrocinador CPFL – Companhia Paulista de Força e Luz.

A grandeza do desafio foi superior aos meus questionamentos. Afinal, o que sabia a respeito do século XIX na arte brasileira? Possuía entendimento suficiente para ser curadora de uma mostra com tal porte? Antes falava sobre um artista, agora precisava estabelecer diálogos e relações com a história da arte brasileira de um século. Ao aceitar a proposta, essas e outras perguntas sustentaram os estudos que deram origem ao trabalho de curadoria da mostra *Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital*.

Como curadora deste novo projeto as possibilidades de pesquisa foram ainda mais ampliadas pois, diferentemente da mostra *Lasar Segall Exposição Digital*, a escolha das obras originais a serem reproduzidas, a construção de módulos temáticos, textos teóricos e estruturação da ação educativa teriam a minha autoria.

Muitos temas de pesquisa apresentaram-se no decorrer da prática itinerante dessas duas mostras. Diferentemente do imaginado inicialmente, onde o principal assunto era o uso de reproduções, interessou-me também o modo pelo qual o meu olhar e dos monitores que integraram as exposições foram mutuamente modificados pelo olhar dos outros, sobretudo do público visitante.

O foco deste trabalho portanto, se detém na análise de como os conceitos de vivência e experiência estéticas fundem-se e transformam-se mutuamente na relação entre público/ obra e observador/ imagem. Antes porém, cabe discutir alguns aspectos sobre questões relativas à reprodução de obras de arte, assunto tratado no capítulo seguinte.

II – Aspectos sobre a reprodução de obras de arte

> Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível.
> *Walter Benjamin*

1. A reprodução na história da arte

A proposta deste capítulo é traçar associações sobre o advento da reprodução de obras de arte através da reflexão que alguns interlocutores teóricos e artistas trazem sobre o tema.

Segundo Benjamin (1994: 166) "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."

Partindo das considerações supracitadas, nota-se que a história da arte é permeada por relações entre discípulos e mestres, onde se observa o uso da imitação com finalidade de estudo. Visando compreender tanto a técnica quanto as características estilísticas dos mestres, artistas iniciantes valiam-se da cópia como meio de aprendizagem. A associação entre a contemplação e o estudo das obras dos mestres pela cópia acontecia não só nos ateliês, mas também nos museus.

Leonardo Da Vinci (1452-1519) inicia seus estudos como aprendiz de Andrea Del Verrocchio (c.1435-1488) importante ourives, pintor e escultor de Florença. Um aprendizado típico durava cerca de treze anos, tempo que Da Vinci serviu a Verrocchio.

> "Freqüentando o ateliê de um artista, o aprendiz tornava-se artífice, o que o qualificava a trabalhar em várias tarefas sem supervisão. Depois, mestre artesão (*maestro*). Como mestre, Da Vinci deveria *imitar com perfeição* o trabalho de Verrocchio, porque tudo o que era produzido no ateliê era vendido com seu nome." (MÜHLBERGER, 2000: 8/ 9 - grifos meus).

A intenção dos mestres em propagar suas obras pode ser sintetizada pela necessidade de *difundir*. Essa máxima traduz o caráter que norteia a produção de imagens através da gravura. A gravura é um processo de formação de imagens em que um mesmo desenho é passível de reprodução, pois este é "gravado" através de incisões feitas em diversos suportes como madeira, borracha, placas de metal ou pedra.

"Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reprodutível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita." (BENJAMIN, 1994: 166).

> "São obscuras as origens da gravura em madeira, encontram-se no Oriente Médio selos cortados neste material, para estamparia em tecidos que datam do século V d.C., e há indícios de que a técnica já fosse empregada em tempos ainda mais remotos. A mais antiga das xilogravuras que temos notícias aparece num livro de escritura budista impresso na China no ano de 868." (CHILVERS, 1996: 578).

A arte da gravura adquiriu um novo impulso com a invenção da imprensa pelo alemão Johann Gutenberg (c.1398-1468). A criação de tipos móveis de metal, que podiam ser combinados para compor qualquer texto a ser impresso com tinta e uma prensa, veio facilitar sobremaneira a reprodução de livros. Com a invenção da tipografia,

abre-se espaço para o uso de ilustrações feitas em pequenos tacos de madeira, tal processo denominado xilogravura - do grego *xylon* (madeira) e *graphein* (escrever).

O início do século XVI marca a era de ouro dessa técnica, onde Albrecht Dürer (1471-1528) destaca-se como um dos primeiros artistas de renome a se tornar famoso principalmente por seu trabalho gráfico, a partir de obras gravadas em madeira e metal. Grande parte das gravuras produzidas ao longo dos séculos XVI, XVII e primeira metade do século XVIII, apresentava reproduções de obras pictóricas.

Um expressivo número de artistas utiliza a gravura como meio para popularizar e difundir suas obras, confeccionando estampas de suas pinturas mais famosas. Diversos artistas especializaram-se em ser copistas dos grandes mestres e, assim, possibilitaram ao público que não tinha acesso à obra original, adquirir, por exemplo, um detalhe dos afrescos da Capela Sistina feitos por Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Estas imagens eram reproduzidas sobre chapas de cobre por exímios conhecedores das técnicas da gravura em metal. Rubens (1577-1640), no início do século XVII, vai além ao patrocinar uma importante escola de gravadores para este fim.

O estudo dos mestres, alicerçado na contemplação de suas obras e cópia das mesmas, acontecia não somente nos ateliês como também nos museus. Acervos de instituições, internacionais como o Museu do Louvre em Paris; e nacionais como o MNBA no Rio de Janeiro e o MASP em São Paulo contribuíram para a formação de muitos artistas.

Mesmo sem conhecer o museu, imagens de algumas obras do acervo do MASP influenciaram, ainda na infância, minha formação e escolha profissional. Foi grande o impacto quando vi os originais pela primeira vez. Ler os depoimentos do artista plástico Tuneu para Albano (1998), faz com que me reconheça em sua fala, ao mesmo tempo em que observo que ele esteve perante os originais no espaço do museu, enquanto estive diante de reproduções em minha casa.

> "Fui ao MASP sozinho, a primeira vez com 12 anos. Tomei bonde sem contar pra ninguém. Se soubessem, me matavam. Naquela época um garoto de 12 anos não podia ir sozinho ao centro. Mas eu ia sem contar pra ninguém, ninguém sabia. Entrei e andei sozinho. Não ia ninguém naquele museu. Tinha um "gato pingado" aqui, outro ali. *Tomei prazer*. Aquilo ficou meio uterino. Era na 7 de Abril, no segundo andar dos Diários Associados. Era um ambiente para dentro, todo fechado. O MASP hoje tem aquela coisa para fora, mas antes era diferente. *Era um contato muito forte, mesmo que eu não entendesse certas coisas*. Estar na frente de um Rembrandt com 12, 13, 14 anos é fundamental. Hoje sou capaz de entender como aquela pintura é feita, tenho uma leitura. Tenho outro repertório de informação, que abrange muito mais coisas. Sei que azul é aquele. Mas com 12 anos, *é fundamental o contato.* Não importa o azul, não importa a química. Isto vem depois. Mas *era um ambiente transformador para mim.*" (ALBANO, 1998: 62 - grifos meus).

Os conceitos de *vivência* e *experiência estética*[13] podem ser explicitados e diferenciados partindo da dualidade entre estar diante da obra original em um museu, como citado por Tuneu, e contemplar a imagem de uma obra num outro lugar como a minha iniciação através das obras reproduzidas no calendário do MASP.

Como vivência estética estou entendendo o contato com a obra original, com sua materialidade em um espaço de fruição que permita acesso ao histórico do objeto/ obra contemplada, como menciona Benjamin (1994: 167-169) "estar diante de sua aura, com a história de sua existência". A experiência estética é o contraponto de semelhante contexto. Esta acontece diante de uma reprodução que não possui e não permite acesso à matéria com a qual o artista produziu a sua obra. A reprodução exclui a possibilidade do observador estar no contexto do original, quando altera relações de dimensão, cor e forma da obra. Experiências estéticas podem acontecer diante de livros, calendários, réplicas; entretanto a vivência pressupõe o diálogo do público com o original.

---

[13] Agradeço a contribuição da Profa. Dra. Lygia Eluf que no exame de qualificação chamou a atenção para a diferenciação entre esses conceitos, sugerindo a leitura de autores como CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994. e PORCHER, Louis (org.). Educação artística: luxo ou necessidade?. São Paulo: Summus, 1982.

A reprodução de obras de arte acontece a partir da necessidade de transmissão/ difusão de conhecimento, possibilitando o acesso à experiência estética, quando o público passa a ter contato com a imagem da obra; entretanto, não é capaz de desencadear a vivência estética que só acontece diante de um original. Uma imagem reproduzida pode contribuir para uma vivência diferenciada, despertando o desejo de conhecer o original, ser um convite ao olhar, mas não substitui o contato com a obra.

Os meios tecnológicos não modificaram a necessidade humana de reproduzir imagens. A reprodução é adequada a sua época e aos recursos de que esta dispõe.

A gravura serviu inicialmente como meio difusor da pintura, mas emancipou sua existência enquanto técnica, passando de recurso gráfico a linguagem expressiva. A fotografia não acabou com a pintura como se temia ao longo do século XIX, mas tornou-se uma nova maneira de registrar o mundo.

Os meios digitais com impressoras, computadores e internet são recursos contemporâneos para gravação e reprodução de imagens, contudo sua função continua a mesma: transmitir informação, conhecimento e convidar o espectador ao prazer de olhar.

2. A reprodutibilidade técnica em Walter Benjamin

> Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente; o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra.
>
> *Walter Benjamin*

Walter Benjamin (1892-1940) foi um dos mais notáveis intelectuais alemães do século XX. O ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, escrito pelo filósofo, entre 1935 e 1936 na Dinamarca, em virtude da ascensão do nazismo em seu país, tece uma análise crítica severa sobre a reprodução de obras de arte. "Nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias." (BENJAMIN, 1994: 175).

Traçando um panorama a respeito da reprodutibilidade técnica da obra de arte, Benjamin pontua que as artes gráficas, em geral, e especificamente, a litografia no início do século XIX, adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana, pois permitiram colocar as produções em massa no mercado.

O autor esclarece que:

> "[...] com a fotografia, pela primeira vez no processo de reprodução de imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia." (BENJAMIN, 1994: 167).

Amplio a referida argumentação benjaminiana pontuando que exposições e museus de réplicas também estavam contidos virtualmente na fotografia, afinal o registro fotográfico ampliou a velocidade, a qualidade e o custo de cópias das obras de arte.

Os cromos[14] fotográficos são a primeira e principal etapa para a obtenção das imagens de livros e catálogos de arte, bem como todo processo de digitalização de obras que formam o acervo das mostras digitais itinerantes. Esse recurso viabilizou, por exemplo, a existência do projeto Artequin[15], museu cujo acervo é composto por reproduções de obras de arte de diversas e importantes instituições museológicas mundiais.

> "[...] enquanto o autêntico preserva toda 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, 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. [...] Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar o indivíduo da obra, [...]. Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora[16]." (BENJAMIN, 1994: 167/ 168).

[14] Cromo: semelhante a um negativo de fotográfico é usado como matriz no processo de reprodução de um objeto fotografado. Muito utilizado em fotografia publicitária, fotojornalismo e produção de catálogos pois apresenta ótimos resultados em fidelidade cromática e definição da imagem quando digitalizado.

[15] Artequin: um espaço para a arte – Museu Interativo de Reproduções. Foi inaugurado em maio de 1993 na cidade de Santiago, no Chile. Sua sede comporta exposições, atividades didáticas e mostras itinerantes. Seus objetivos são incentivar a percepção e a criatividade, desenvolver a capacidade de criação e abrir múltiplas "janelas" para a apreciação da arte para uma grande quantidade de público. Visitas através do site www.artequin.cl/

[16] 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 (Benjamin, 1994: 167).

Pondero que entre Mário de Andrade e Walter Benjamin, vivenciei o *caminho entre eles* com as exposições digitais. As imagens reproduzidas realmente não fornecem todo o vigor de uma obra original, são suscetíveis por exemplo a severas alterações cromáticas, reduções matéricas e dimensionais; entretanto na experiência com as mostras itinerantes pude observar como, olhar atentamente e com critérios para réplicas, pode enriquecer o encontro com os originais.

III – Do projeto para a prática: as exposições digitais itinerantes

> A arte ensina-nos a visualizar as coisas, e não apenas conceitualizá-las ou utilizá-las. A arte nos propicia uma imagem mais rica, mais viva e mais colorida da realidade, e uma compreensão mais profunda de sua estrutura formal. É característico da natureza do homem não estar limitado a uma única abordagem específica da realidade, mas poder escolher seu próprio ponto de vista e assim passar de um aspecto das coisas para outro.
>
> *Ernst Cassirer*

A intenção deste capítulo é contextualizar a memória do trabalho realizado em contraste com a proposta inicial de Mário de Andrade, décadas após a sua idéia ter sido lançada, refletindo sobre o que as mostras digitais realizadas diferem da idéia original do escritor. Abordando a relação entre o observador e a reprodução, partindo das reações/ indagações do público que prestigiou as exposições, detendo-se sobretudo na experiência de capacitação das equipes de monitoria.

> "Qualquer fato narrado é alicerçado na memória, na lembrança e no esquecimento. Para lembrar é preciso ter esquecido. É no depois que se dá o entendimento – é o vazio, o silêncio entre as palavras que nos deixa ouvi-las. A origem do sentido está no antes; sua completude, no depois. O esquecimento está para a memória do mesmo modo que a atenção flutuante está para o olhar ativo, da mesma forma que a escuta flutuante está para a atenção auditiva. São os movimentos ininterruptos que fazem as coisas 'acontecerem-nos'." (LEITE, 2001: 20).

Tomando as palavras supracitadas de Leite (2001), ressalto que o exercício de escrita e reflexão que se pretende apresentar, sobre a prática concretizada, só foi

possível após o término do trabalho. Num tempo de silêncio e afastamento do cotidiano intenso de viagens e pessoas, quando meus pares foram os livros, imagens e registros fotográficos do processo.

A primeira mostra – *Lasar Segall Exposição Digital* – fundamentou-se na vida do artista trazendo imagens de suas principais obras em todas as técnicas pelas quais se manifestou artisticamente. A segunda mostra – *Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital* – traçou um panorama do século XIX, a partir de relações artístico-históricas com obras de mais de trinta artistas, privilegiando a produção pictórica dos mesmos.

Lasar Segall Exposição Digital.
Bauru (28 de abril a 14 de maio de 2000)

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital. Bauru (12 a 23 de setembro 2001)

Na primeira proposta o tema de trabalho explorou uma biografia, na segunda abrangeu a história da arte de um século, valendo-se da reprodução de cem trabalhos em pintura.

1. Lasar Segall Exposição Digital

> Somos todos homens, filhos do mesmo tempo, vivemos ligados estreitamente um ao outro, dependentes um do outro, e como tais devemos nos esforçar para nos compreender mutuamente e um dos caminhos mais diretos que conduzem a este fim é a arte. A arte é assim uma linguagem universal.
>
> *Lasar Segall*

O projeto da mostra *Lasar Segall Exposição Digital* contou com organização e supervisão do Museu Lasar Segall, realização do Instituto de Tecnologia Brasil Brazilian Network – IBBNET e patrocínio da Companhia Paulista de Força e Luz – CPFL, através da Lei 8.313/91 (Lei Rouanet - Ministério da Cultura) pelo mecanismo de Mecenato, que tornava os custos do evento gratuito para a população e remunerava os profissionais envolvidos na concretização do trabalho.

A mostra foi projetada para atender localidades distantes dos centros urbanos, visando possibilitar ao público em geral o contato com imagens de obras de arte dos principais museus brasileiros. Deste modo a exposição itinerante do acervo nacional digitalizado, serviria como um convite, a estimular o público à apreciação de obras originais em museus e galerias.

Ao assumir a mostra encontrei sua estrutura física, museológica e pedagógica montada. Ou seja, a seleção de obras, a forma de exposição das mesmas, o material destinado aos educadores, o programa de monitoria e as atividades educativas (como as palestras para os professores) já haviam sido organizadas pelo próprio Museu Lasar Segall.

Fachada do museu com sua atual entrada principal

Vitrine com diversos objetos pessoais do pintor. Apresentando instrumentos de pintura, desenho, gravura, tintas, avental de trabalho, entre outros.

Duas salas de exposições do museu. Com acervo da coleção permanente doada pela família do artista.

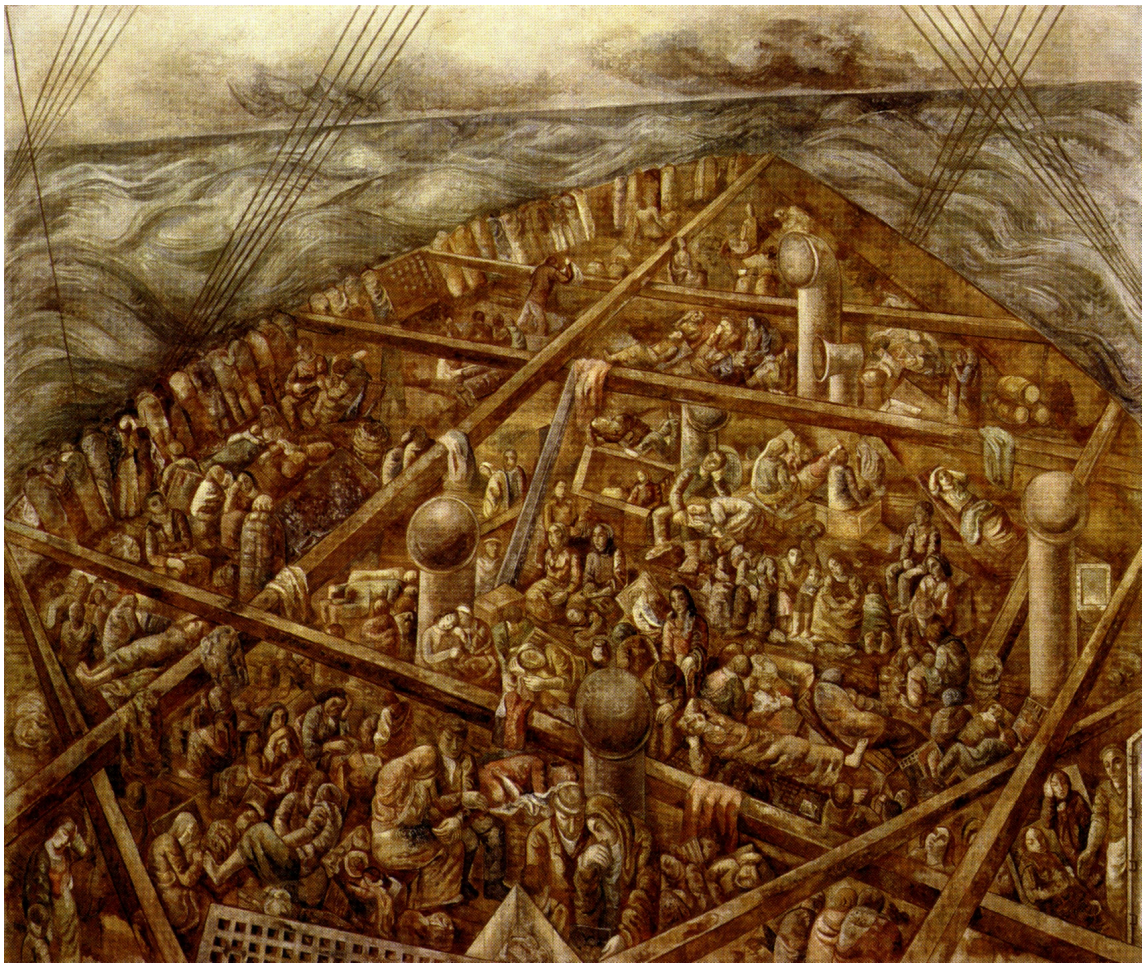
O acervo geral da exposição, formado por um conjunto de setenta imagens, foi selecionado, organizado e disposto de forma cronológica. Para a apresentação destas imagens, um aspecto considerado foi a técnica originalmente empregada por Segall na criação de suas obras: pintura a óleo sobre tela, gravura, desenho, escultura e pintura sobre papel (aquarela).

Do universo de obras selecionadas, trinta eram originalmente pintadas a óleo sobre tela, as quais foram reproduzidas sobre *canvas*[17], com 90% do seu tamanho original. Emolduradas de forma simples e discreta, essas reproduções não tinham a pretensão de simular a moldura das obras originais expostas no museu. Foram reproduzidas obras importantes de Segall como Pogrom, 1937; Floresta crepuscular, 1956 e o célebre Navio de emigrantes, 1939/ 41, maior obra da mostra que mesmo reduzida apresentava dimensões com cerca de 160 x 210 cm. Estas imagens constituíam o núcleo principal da exposição.

Lasar Segall (1891-1957)
Pogrom, 1937.
Óleo com areia sobre tela
184 x 150 cm
Museu Lasar Segall - SP

Lasar Segall (1891-1957)
Floresta crepuscular, 1956.
Óleo com areia sobre tela
131 x 97,5 cm
Museu Lasar Segall - SP

[17] *Canvas* - Nome dado ao tecido de algodão com textura semelhante à tela utilizada em pintura. A superfície de um de seus lados recebe um tratamento especial que permite absorção de sete canais de tintas de uma plotter para impressão em grandes formatos. Esse material se apropria do termo que em língua inglesa significa tela.



Lasar Segall (1891-1957)
Navio de emigrantes, 1939/ 41.
Óleo com areia sobre tela
230 x 275 cm
Museu Lasar Segall - SP

Outras quarenta imagens foram associadas segundo as demais técnicas empregadas na sua realização: pintura sobre papel, escultura, gravura e desenho. Para a exposição destas utilizou-se a digitalização dos cromos originais. Assim foram dispostas em quatro totens (monitores digitais planos de alta definição, ligados à memória de um computador), sendo que cada um desses totens alternava dez imagens acompanhadas por textos referentes às mesmas.

Compunham o espaço expositivo, outros dois totens: um deles apresentava imagens institucionais do Museu Lasar Segall, mostrando fotografias históricas

pertencentes ao acervo de imagens do museu; o outro, de caráter publicitário, apresentava o patrocinador, CPFL. Contávamos ainda com dois computadores em quiosques, ligados ao site da mostra na Internet.

Uma primeira equipe de profissionais residentes na cidade de São Paulo, foi responsável pelo aspecto didático da mostra, que iniciou seu roteiro de cidades no segundo semestre de 1999. Neste momento a Ação Educativa era formada por três profissionais[18] que atuaram no projeto até o final daquele ano, realizando a exposição em São Carlos (1ª. cidade do circuito itinerante – 10 a 21 de novembro de 1999) e São José do Rio Preto (2ª. cidade visitada – 01 a 12 de dezembro de 1999).

O convite para coordenar a Ação Educativa aconteceu em janeiro de 2000. Enquanto organizava minha rotina de horários a exposição foi montada na cidade de Araçatuba (de 16 a 27 de fevereiro de 2000) com uma coordenação intermediária no setor educativo.

Iniciei o novo trabalho ainda em janeiro, revendo pesquisas pessoais sobre Lasar Segall realizadas no período da graduação e estudando as orientações, objetivos e metas que norteavam este projeto de exposição digital de arte. Assumi os desafios das muitas viagens, decorrência do roteiro itinerante intenso e contínuo, em fevereiro de 2000.

Foram percorridas sete cidades do interior do Estado de São Paulo entre os meses de março a agosto de 2000. A primeira cidade onde a Ação Educativa esteve sob minha responsabilidade foi Piracicaba (de 17 de março a 02 de abril de 2000). O encerramento deste projeto aconteceu em Espírito Santo do Pinhal (de 16 a 27 de agosto de 2000). O projeto ficava parcialmente em férias durante o período de recesso escolar,

[18] Tânia de Souza Rivitti (coordenação), Denise Emerich e Maria Lúcia Pereira Leal (Malu Leal – pela qual fui indicada para assumir a Ação Educativa). Este grupo coordenou o trabalho educativo nas duas primeiras cidades do roteiro da mostra, no ano de 1999. Esta percorreu ao todo dez cidades do interior do Estado de São Paulo.

pois nossas atividades eram atreladas ao calendário das escolas, já que o público alvo era formado fundamentalmente por estudantes e seus professores.

Roteiro de cidades - Lasar Segall Exposição Digital		
Cidade visitada/ Local de exposição	**Abertura/ Período de exposição**	**Número estimado de visitantes**
1. SÃO CARLOS SESC – São Carlos	09 de Novembro de 1999. 10 a 21 de Novembro de 1999.	14.491
2. SÃO JOSÉ DO RIO PRETO SESC – Rio Preto	30 de Novembro de 1999. 01 a 12 de Dezembro de 1999.	16.377
3. ARAÇATUBA Salão de Eventos - Multi-Shop	15 de Fevereiro de 2000. 16 a 27 de Fevereiro de 2000.	10.809
4. PIRACICABA Casa das Artes Plásticas "Miguel Dutra"	16 de Março de 2000. 17 de Março a 02 de Abril de 2000.	10.000
5. ARARAQUARA Teatro Municipal	06 de Abril de 2000. 07 a 22 de Abril de 2000.	15.000
6. BAURU Centro Cultural "Carlos Fernandes de Paiva"	27 de Abril de 2000. 28 de Abril a 14 de Maio de 2000.	10.000
7. AMERICANA Edifício particular cedido.	18 de Maio de 2000. 19 a 30 de Maio de 2000.	10.000
8. FRANCA MIS – Museu da Imagem e do Som	03 de Junho de 2000. 04 a 15 de Junho de 2000.	10.000
9. BARRETOS Edifício particular locado.	29 de Junho de 2000. 30 de Junho a 11 de Julho de 2000.	10.000
10. ESPÍRITO SANTO DO PINHAL Escola Estadual Cardeal Leme	15 de Agosto de 2000. 16 a 27 de Agosto de 2000.	10.000

A rotina de trabalho das exposições começava pela escolha da seqüência de cidades a serem percorridas. Esta agenda cumpria uma ordem pré-determinada pelo patrocinador do evento (Companhia Paulista de Força e Luz – CPFL). Selecionada a seqüência de cidades (normalmente o roteiro era definido a cada três localidades), a coordenação geral do IBBNET, (Instituto de Tecnologia Brasil Brazilian Network) contactava a Secretaria de Educação e/ ou Cultura de cada localidade solicitando indicações de possíveis espaços físicos que abrigassem a mostra.

Esse espaço deveria, preferencialmente, ser cedido pela prefeitura local bem como, estar situado numa área central que permitisse boa visibilidade e fácil acesso ao público. Normalmente atendiam as prerrogativas museus locais, espaços culturais, casas de cultura e escolas. Com uma lista de possibilidades em mãos, as primeiras viagens da

equipe responsável pelo projeto de montagem aconteciam. Uma das dificuldades era justamente aliar a chegada da exposição à agenda de eventos já tradicionais em cada localidade.

Definidos o espaço e a data começavam os preparativos da Ação Educativa. O contato inicial partia da própria equipe de montagem ao informar pessoas e setores regionais que auxiliariam a realização dos quatro eixos fundamentais deste trabalho, a saber: recebimento, avaliação e seleção de currículos dos interessados em atuar na monitoria, entrevista com os pré-selecionados, capacitação da equipe escolhida e palestra para professores da rede de ensino.

O processo de seleção iniciava-se pela avaliação dos currículos enviados, levando-se em consideração os seguintes critérios: formação acadêmica na área de ciências humanas (principalmente em arte), experiência de monitoria em museus e/ ou exposições e disponibilidade de horário para capacitação e atuação durante a mostra. Um número considerável de pessoas inscrevia-se para o trabalho visando uma oportunidade de emprego temporário sem ter, muitas vezes, mínima formação escolar para o treinamento, bem como dificuldades no trato com pessoas. A escolha final para formação da equipe acontecia após entrevistas com os pré-selecionados, onde era observada sua articulação em comunicar-se publicamente e seu interesse/ disponibilidade em estudar a biografia e obras do artista.

Nas cidades que possuíam faculdades e/ ou universidades um expressivo número de estudantes universitários se apresentava para o trabalho. Em sua maioria, mais interessados na possibilidade de aprendizado e estudo sobre arte, do que prioritariamente nos ganhos financeiros. Professores de ensino fundamental e médio também se inscreviam, entretanto muitas vezes foram excluídos do processo seletivo pela restrição de horários.

Lasar Segall Exposição Digital.
Bauru (28 de abril a 14 de maio de 2000)
Crianças desenhando durante a monitoria

Como o perfil ideal de monitor, o projeto desejava que os mesmos fossem estudantes ou profissionais formados em arte, com experiência em monitoria, atuação no magistério, conhecimentos em história da arte e prática de produção artística. Entretanto entre o ideal e o real existem diversas possibilidades e entre elas, pessoas que se mostraram muito dispostas ao aprendizado mesmo com formação distante do perfil idealizado. As cidades visitadas possuíam excelentes profissionais com padrão semelhante ao pretendido (normalmente tinha a oportunidade de conhecê-los durante a palestra realizada para os educadores locais e no decorrer da mostra), contudo era raro terem horário disponível.

A remuneração oferecida pelo patrocinador para este trabalho não auxiliava o processo seletivo. Na maioria das cidades a equipe de monitores foi constituída por estudantes universitários e profissionais liberais das ciências humanas como bibliotecários, cientistas sociais, historiadores, professores e artistas plásticos.

Era diretriz fundamental da Ação Educativa compor a equipe de monitores com moradores das localidades visitadas pela mostra. Assim a cada cidade o projeto deixou cerca de dez profissionais com vivência em monitoria e estes poderiam propagar o trabalho realizado.

Após a seleção de sete a dez pessoas, era fornecido material de estudo, constituído por textos diversos sobre Segall, o período histórico e artístico no qual atuou e viveu, além do Material do Professor,[19] especialmente elaborado para a mostra. Esse conjunto deveria ser lido integralmente e estudado previamente para depois, em data futura, ser debatido e aprofundado durante o treinamento coletivo, que acontecia em vários dias. Todo o processo de capacitação durava entre doze e treze horas de encontros com os participantes selecionados. Os gastos gerados durante o treinamento de monitores (textos, alimentação e viagens) foram custeados pela empresa (IBBNET) que gerenciava o projeto.

A partir de uma exigência do Museu Lasar Segall, era realizado um dia de treinamento em São Paulo, onde a equipe de monitores se deslocava da cidade sede da mostra para a capital do Estado, visando possibilitar o encontro dos monitores com as obras originais do artista, no espaço físico da antiga residência da família Segall, transformado em museu, situado no bairro de Vila Mariana. Entretanto as equipes de Americana, Franca e Barretos não apreciaram os originais, pois os funcionários do museu estavam em greve no período em que a mostra esteve nessas cidades.

De maneira geral as monitorias realizadas nas cidades onde a capacitação foi promovida através de reproduções mecânicas, devido à greve, por meio de slides, vídeos, fotografias e xerox colorido, apresentou uma qualidade de trabalho diferenciada daquelas onde a equipe pôde conhecer as obras originais de Segall. A começar pela dimensão das imagens digitais que são reduzidas proporcionalmente em 10% com relação ao original, redução que atende a normas do museu para a reprodução de imagens do seu acervo com fins expositivos.

[19] Material do Professor – Lasar Segall Exposição Digital – Realização: Museu Lasar Segall – IPHAN – MinC. Concepção e elaboração: Denise Grinspum. Textos históricos e edição de textos: Vera d'Horta. A estrutura didática desse material foi baseada em pastas para professores elaboradas pelo *Art Institute of Chicago* – EUA. Um exemplar do Material do Professor (distribuído gratuitamente aos educadores, que participavam da palestra preparatória, e aos integrantes da equipe de monitoria), bem como o folder do evento, ofertado a todo visitante; está anexado no final desta dissertação.

Notei que possibilitar a vivência estética diante do original era fundamental no desempenho de fruição e leitura das imagens digitais da exposição (experiência estética). Os monitores conheciam uma outra atmosfera, estavam diante da aura que só o original possui. Era notória a diferença do olhar dos monitores antes e depois de conhecerem o museu.

A qualidade diferenciada do trabalho dos monitores situava-se no plano entre a vivência estética construída diante das obras originais em detrimento a limitada experiência estética propiciada pelas reproduções. Ter conhecido ou não o espaço onde Segall morou e produziu sua obra mobilizou diferentemente o empenho e fala dos monitores diante do público das mostras digitais. Aqueles que estiveram no museu mostraram-se mais estimulados junto aos visitantes, não falavam apenas de modo vago sobre algo visto em um livro de arte. Partindo daquela vivência inteira tendo interagindo com espaço e obras do artista, como que compartilhando tempo e lugar interagiam de maneira mais vibrante com o público, contando detalhes que só poderiam ter sido contemplados diante dos originais.

Se "todas as experiências do olhar fazem parte de nossa educação visual" como nos diz Leite (2001: 42), torna-se evidente que estar diante do original e no espaço-casa da obra, o museu, provoca outros sentidos no contemplador que diante de uma reprodução ficaria mais limitado. É como a diferença das possibilidades estéticas oferecidas quando assistimos a um vídeo e freqüentamos o cinema, pois "a imensidão da tela, a poltrona, as pessoas, o volume do som, sua distribuição, o cheiro (de pipoca?) – esses, só no cinema"; ou ainda, quando um grupo teatral apresenta-se na escola em contraposição ao acesso dos estudantes ao teatro, pontuando que "o teatro não vai a escola – toda a sua ambientação, sua arquitetura, cheiro, temperatura, *glamour*, as pessoas que ali estão... isso é insubstituível." (LEITE, 2001: 42).

A possibilidade de ir aos museus e fazer seus próprios percursos, suas seleções pessoais marca monitores mais autônomos, confiantes, atentos e dinâmicos junto ao público. Mário já nos dizia em 1938 "que cultura não vai sem seleção"

(ANDRADE, 1938: 53) e posso dizer agora, ampliando sua fala: a formação estética e repertórios visuais também não acontecem sem a seleção obtida com a vivência diante de obras originais!

Lasar Segall Exposição Digital
Bauru (28 de abril a 14 de maio de 2000)
Grupo de escolares utilizando o quiosque interativo
Visita ao site da mostra com auxilio do monitor

Lasar Segall Exposição Digital
Americana (19 a 30 de maio de 2000)
Público espontâneo visitando o site da mostra
Ao fundo painéis de fotobiografia

> "Freqüentar os diferentes espaços de cultura e expressar-se culturalmente é direito de todo cidadão mais do que tornar-se melhor professor/ educador, todos têm o direito a aceder ao conhecimento. Sem dúvida, um sujeito com experiências mais variadas, mais plurais, terá também possibilidade de oferecer/ favorecer experiências diversas às crianças com as quais convive." (LEITE, 2001: 42/ 43).

Como última etapa do processo de treinamento a equipe, no dia de inauguração, horas antes do vernissage, fazia o roteiro completo, imagem por imagem, acompanhados por algum representante oficial do Museu Lasar Segall, que comparecia

para a solenidade de abertura da mostra. Normalmente os monitores eram recebidos por Pierina Camargo, museóloga da instituição. Esta traçava comentários sobre possibilidades de observação das imagens, bem como trazia novos dados históricos e técnicos sobre o artista.

Paralelamente ao processo de seleção e treinamento dos monitores, toda a rede de ensino local era convidada através da Diretoria Regional de Ensino (escolas estaduais e particulares) e Secretaria Municipal de Educação (escolas municipais), por meio de carta-convite, a participar de palestra preparatória sobre a mostra e sobre o artista. Deste modo, buscava-se incentivar os agendamentos de grupos de escolares para visitas monitoradas com duração de uma hora. Os grupos, formados por no máximo vinte alunos para cada monitor, junto aos seus respectivos professores, eram acompanhados em percursos de leitura de imagem das obras de Lasar Segall.

A privilegiada posição de mediadora da apresentação de Lasar Segall para os grupos de monitores, gerou reflexões e uma revisão dos conceitos que estabeleci ao longo dos anos, sobre o estudo de observação de imagens. Se inicialmente acreditava que a instrumentalização dos monitores passava por conhecimentos técnicos de dados e datas sobre o artista, movimentos da história da arte e contextualização histórica do período em que viveu e produziu; foi através da prática na coordenação da ação educativa que percebi a menor importância dessas informações teóricas.

Afinal, os monitores precisavam motivar o olhar das pessoas que visitavam a mostra, pois eles seriam responsáveis por estabelecer uma relação prazerosa do público com as imagens. Ou seja, para provocar prazer o monitor tinha que sentir e ter prazer em buscar conhecimento, associar dados sobre as obras, vida e produção de Segall a partir de uma ordenação pessoal e muitas vezes afetiva sobre o artista.

Defino como prazer, o fato dos visitantes saírem dessa experiência de visitação monitorada estimulados a voltar a uma exposição, pelas imagens apreciadas terem sido significativas na sua formação, propiciando uma experiência estética de

qualidade. Esta só é atingida pela fruição. A esse respeito vale mencionar Barthes (1977) que define prazer aliando este à fruição, para ele o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens. Argumentando sobre o prazer o referido autor questiona:

> "O prazer não é uma pequena fruição? A fruição é apenas um prazer extremo? O prazer é apenas uma fruição enfraquecida, aceita – e desviada através de um escalonamento de conciliações? A fruição não é senão um prazer brutal, imediato (sem mediação)? Da resposta (sim ou não) depende a maneira pela qual iremos contar sobre a nossa modernidade, digo também que a história está pacificada, [...] Mas se creio ao contrário que o prazer e a fruição são forças paralelas, que elas não podem encontrar-se e que entre elas há mais que um combate: uma incomunicação, então me cumpre na verdade pensar que a história, a nossa história, não é pacífica, nem mesmo pode ser inteligente, [...] o prazer é dizível, a fruição não o é." (BARTHES, 1977: 29-31).

Lasar Segall Exposição Digital
Americana (19 a 30 de maio de 2000)
Grupo de escolares durante monitoria
Ao fundo painéis de fotobiografia e totem institucional

Lasar Segall Exposição Digital
Americana (19 a 30 de maio de 2000)
Público espontâneo visitando a mostra com monitor
Ao fundo imagens impressas em canvas (90% do tamanho original)

Relação de obras ao fundo

Esquerda:
Auto-retrato II, 1919
óleo sobre tela, 068 x 58,5 cm
Museu Lasar Segall, São Paulo

Centro:
Eternos caminhantes, 1919
óleo sobre tela, 138 x 184 cm
Museu Lasar Segall, São Paulo

Direita:
Meus avós, 1921
óleo sobre tela, 090 x 73,5 cm
Museu Lasar Segall, São Paulo

Lasar Segall Exposição Digital
Americana (19 a 30 de maio de 2000)
Público espontâneo durante visita
Totens eletrônicos e painel com linha do tempo

2. Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital

> Diante de qualquer obra, o olhar que interroga é sempre mais fecundo do que o olhar que define.
>
> *Jorge Coli*

O projeto Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital foi proposto como um desdobramento das ações institucionais da Companhia Paulista de Força e Luz (CPFL), iniciadas com a itinerância da mostra sobre Lasar Segall. O tema deste novo trabalho foi, portanto, encomendado pelo patrocinador: a arte brasileira no século XIX. Tal como a mostra anterior, esta foi viabilizada pelo Instituto de Tecnologia Brasil Brazilian Network (IBBNET), que contou também com a parceria do Instituto Herbert Levy (Rio de Janeiro). Como o acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA-RJ) era de fundamental importância para se estudar o século XIX, coube ao Instituto Herbert Levy estabelecer o elo de negociações com a direção do MNBA-RJ para obtenção dos direitos de uso das imagens a serem reproduzidas.

Diferente do "Projeto Segall", onde encontrei a estrutura física, museológica e pedagógica já pensada e organizada, para o "Projeto Século XIX" havia apenas a idéia do tema, tudo mais estava por criar. E esta seria a minha função!

Era fascinante pensar na possibilidade de escolher as obras a serem reproduzidas, sendo responsável por gerar interlocuções e associações de temas. Assumindo a tarefa como um desafio, voltei-me aos estudos e pesquisas sobre a arte brasileira do Oitocentos. O que o século XIX dizia para mim? O que eu achava e/ou conhecia sobre esse período? Essas eram algumas de minhas perguntas.

Buscando responder a essas indagações pessoais, percebi que até então, havia estudado superficialmente o tema e considerava-o, preconceituosamente, como o século

dos pintores acadêmicos preocupados em retratar, de modo realista, paisagens, pessoas e cenas de caráter histórico. Classificava os artistas desse período como um grupo de acadêmicos ultrapassados predecessores da Semana de Arte Moderna de 22. Notei ter me detido freqüentemente, ao longo do meu percurso universitário, nos estudos sobre artistas participantes da Semana e pós-evento, julgando os "acadêmicos" como um estilo de pintura e mentalidade transformado a partir do marco modernista fomentado em 1922.

Como traçar um perfil curatorial, selecionando obras e artistas, com tal visão sobre o tema proposto pelo patrocinador? Lembrava das palavras de Gombrich (1993: 11): "não existe maior obstáculo à fruição de grandes obras do que nossa relutância em descartar hábitos e preconceitos.". Deste modo iniciei um processo em busca de novos olhares, procurando ver as obras dos artistas oitocentistas, através de ângulos renovados, despida das convenções estereotipadas que construíra ao longo dos anos.

A cada dia era mais indispensável ir ao MNBA para visitar seu acervo e ver detalhes das obras que as imagens em livros não continham. Já aprendera com a experiência de Segall que ver ao vivo, o original, é infinitamente mais amplo que ver uma reprodução, em termos de dimensões, cores, moldura, enfim a aura apontada por Benjamin! Além de tudo, não conhecia a cidade do Rio de Janeiro e tampouco imaginara entrar naquele museu, até então visto apenas por fotografias, com a incumbência de projetar e montar uma nova exposição itinerante com base nesse importante acervo de obras mantido no MNBA-RJ.

Quase tudo era novidade. Com artistas pouco conhecidos e outros que nem de longe formavam meu repertório visual e textual, a pesquisa tornava-se cada vez mais instigante, repleta de descobertas. Ir ao Rio de Janeiro após meses de trabalho sobre as imagens a partir dos livros, revelou o quanto o século XIX era assunto vasto e encantador, além de reforçar a crença na necessidade de vivência estética com os originais... Mais uma vez Gombrich (1993) tinha razão:

> "Nunca se acaba de aprender no campo da arte. Há sempre novas coisas a descobrir. As grandes obras artísticas parecem ter um aspecto diferente cada vez que nos colocamos diante delas. Parecem ser tão inexauríveis e imprevisíveis quanto seres humanos de carne e osso. É um mundo excitante, com suas próprias e estranhas leis, suas próprias aventuras. Ninguém deve pensar que sabe tudo a respeito delas, pois ninguém sabe." (GOMBRICH, 1993: 17/ 18).

A. A montagem

A escolha do patrocinador por esse tema advém do desejo de articular um assunto em muitas áreas do conhecimento, falando sobre cultura para pessoas heterogêneas; assim *Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital* pretendia responder ao desafio de abordar o Oitocentos com tecnologia, repertório e vivências do século XXI.

Qual seria a relevância de se estudar, em pleno 2001, artistas e obras do século XIX? Que aproximações e reflexões pretendiam ser despertadas, a partir desse conjunto de imagens, na atualidade? Quais seriam as possibilidades desse tema?

Uma primeira exigência para a viabilização do trabalho era a elaboração de uma pré-seleção de imagens do acervo do MNBA, com o qual negociaríamos o direito de uso das mesmas para reprodução. Esta listagem deveria conter no máximo setenta obras, de diferentes artistas, realizadas a óleo sobre tela, que seriam exibidas em vinte canvas e cinqüenta imagens digitalizadas nos totens. Vale mencionar que toda a referência aqui vinha da experiência obtida com o "Projeto Segall".

Foi através da pesquisa em diferentes livros que se iniciou o processo seletivo das obras, a partir de algumas premissas como: serem pinturas realizadas a óleo sobre tela (solicitação do patrocinador), ênfase nos artistas considerados mais destacados

e importantes do Oitocentos e dimensão dos originais (dado que estas imagens sofreriam reduções na reprodução, necessárias para a itinerância).

Não foram apenas os critérios objetivos acima citados que determinaram as escolhas curatoriais. Outros critérios, mais subjetivos, como afinidades que fui estabelecendo com artistas como José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) foram determinantes. No caso de Almeida Junior, quanto mais lia sobre sua trajetória e quanto mais entrava em contato com sua produção, mais se mostravam aspectos inquietantes e perturbadores, tanto na obra quanto na biografia. Do conjunto das inúmeras perguntas provocadas no processo, este artista acaba por se destacar na exposição quando dedico um módulo temático a sua produção pictórica.

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)
O Voto de Heloísa, 1880.
Óleo sobre tela. 150 x 104 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro/ RJ

O encontro com os originais também foi decisivo. As relações que constitui com algumas imagens após ter visitado o MNBA modificaram as escolhas que realizara previamente, tanto que o formato final deste projeto foi acrescido de mais trinta imagens. É ilustrativo deste processo o caso de Pedro Américo cujo quadro O Voto de Heloísa (1880), obra que não fazia parte da minha pré-seleção, foi incluído de forma destacada na mostra após o fascínio desencadeado pela observação do brilho do olhar da personagem central da pintura.

Obras pontuais como A Batalha de Guararapes (1875/ 1879) e Batalha do Avaí (1874/ 1878), respectivamente de Victor Meirelles de Lima (1832-1903) e Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905) foram excluídas de antemão, para serem apresentadas em *canvas*, devido a suas gigantescas proporções, a saber 500 x 925 cm (Batalha de Guararapes) e 600 x 1100 cm (Batalha do Avaí).

Victor Meirelles (1832-1903)
Batalha dos Guararapes, 1875/ 79.
Óleo sobre tela
500 x 925 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro/ RJ

Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905)
Batalha do Avaí, 1874/ 78.
Óleo sobre tela
600 x 1100 cm
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro/ RJ

Cada imagem selecionada era campo novo, vasto e fértil, repleto de possibilidades de pesquisa e entradas de leitura. O que falar para o outro sobre isso? O que gostaria de estimular junto ao público com essas imagens? Além de obras do MNBA, conseguimos a parceria da Pinacoteca do Estado de São Paulo na formação do acervo digitalizado (Módulo Almeida Júnior)

A parte principal da mostra, constituída pelos *canvas* foi concebida em sete módulos com obras relacionadas por afinidade temática, são eles: *Alma Indígena*, *A minha e a tua mãe*, *O pintor e a musa*, *Retrato de mulher*, *Senhores e Escravos*, *Brasil Transformado* e *Interior Paulista*.

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital		
MÓDULOS TEMÁTICOS DAS OBRAS IMPRESSAS EM CANVAS Técnica empregada nos quadros originais: Pintura a óleo sobre tela		
MÓDULO	**ASSUNTO GERAL**	**OBRAS e AUTORES**
Alma Indígena	Representação idealizada dos índios	Primeira Missa no Brasil, 1860 (Victor Meirelles) O último Tamoio, 1883 (Rodolfo Amoedo) Iracema, 1881 (José Maria de Medeiros)
A minha e a tua mãe	Questões sociais sobre a mulher	Maternidade, 1906 (Eliseo Visconti) Maternidade, 1878/ 1936 (Henrique Bernardelli) A Caridade, 1898 (Zeferino da Costa)
O pintor e a musa	Pintores, ateliês e modelos	A Carioca, 1882 (Pedro Américo) O descanso da modelo, 1882 (Almeida Júnior) Estudo de mulher, 1884 (Rodolfo Amoedo) Messalina, 1878/ 1886 (Henrique Bernardelli) Efeitos do sol, 1892 (Belmiro de Almeida)
Retrato de mulher	O ideal de mulher no século XIX	Gioventú, 1898 (Eliseo Visconti) A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor, 1883 (Pedro Américo) O voto de Heloísa, 1880 (Pedro Américo) Arrufos, 1887 (Belmiro de Almeida)
Senhores e Escravos	Sobre o café e a sociedade	Arrufos, 1887 (Belmiro de Almeida) Engenho de mandioca, 1892 (Modesto Brocos y Gomes) Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana, 1853 c. (José Correia Lima)
Brasil Transformado	Ações do homem sobre a paisagem	O derrubador brasileiro, 1879 (Almeida Júnior) Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão, 1843 (Félix-Emile Taunay)
Interior Paulista	O pintor Almeida Júnior	Caipira picando fumo, 1893 (Almeida Júnior) Totem Almeida Júnior "O artista e sua obra" - composto por doze imagens de obras do referido artista.

O número de imagens do “Projeto Século XIX” totalizou cem (superando o acervo exposto no “Projeto Segall”), sendo apresentado a partir de vinte obras impressas sobre *canvas*, e outras oitenta imagens divididas em cinco totens com diferentes assuntos.

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital
São Carlos (23 de junho a 08 de julho de 2001)
Público durante vernissage. Totem sobre tema Retrato

Dos cinco totens eletrônicos, quatro, foram organizados a partir dos principais gêneros da pintura retratados pelos mestres oitocentistas a saber: Retrato, A Mitologia e o Nu, Pintura Histórica e Religiosa, Natureza Morta e Paisagem. Sendo que o último deles foi especialmente dedicado ao pintor José Ferraz de Almeida Junior intitulado: Almeida Junior – o artista e sua obra.

Com o intuito de dar visibilidade a seleção final das imagens em *canvas*, núcleo central da exposição, segue abaixo tabela com o título das obras e seus respectivos autores. Destacando que nos anexos finais deste texto encontram-se as listagens das obras expostas nos totens temáticos.

Pode-se perceber através das escolhas das obras que foram tecidas associações e módulos temáticos pretendendo sintetizar o século romântico, de mulheres voluptuosas e homens de sobrecasaca, num Brasil sob o comando do Imperador.

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital			
LISTA DE OBRAS IMPRESSAS EM CANVAS Técnica empregada nos quadros originais: Pintura a óleo sobre tela			
TÍTULO	**DATA**	**AUTOR**	**ACERVO**
Primeira Missa no Brasil	1860	**Victor Meirelles** de Lima	MNBA – RJ
O último Tamoio	1883	**Rodolfo Amoedo**	MNBA – RJ
Iracema	1881	**José Maria de Medeiros**	MNBA – RJ
Estudo de Mulher	1884	**Rodolfo Amoedo**	MNBA – RJ
Messalina	1878	**Henrique Bernardelli**	MNBA – RJ
O descanso da modelo	1882	José Ferraz de **Almeida Junior**	MNBA – RJ
Maternidade	1878/ 1886	**Henrique Bernardelli**	MNBA – RJ
Maternidade	1906	**Eliseo D'Angelo Visconti**	Pinacoteca – SP
A Caridade	1872	João **Zeferino da Costa**	MNBA – RJ
O derrubador brasileiro	1879	José Ferraz de **Almeida Junior**	MNBA – RJ
Gioventú	1898	**Eliseo D'Angelo Visconti**	MNBA – RJ
Arrufos	1887	**Belmiro** Barbosa **de Almeida**	MNBA – RJ
A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor	1883	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo	MNBA – RJ
Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão	1843	Félix-Émile **Taunay**	MNBA – RJ
Caipira picando fumo	1893	José Ferraz de **Almeida Junior**	Pinacoteca – SP
Engenho de mandioca	1892	**Modesto Brocos y Gomes**	MNBA – RJ
O voto de Heloísa	1880	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo	MNBA – RJ
A carioca	1882	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo	MNBA – RJ
Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana	1853	José **Correia Lima**	MNBA – RJ
Efeitos do Sol	1892	**Belmiro** Barbosa **de Almeida**	MNBA – RJ

Pode-se a seguir visualizar a seqüência de montagem das imagens, a partir dos módulos temáticos através das exposições nas cidades de Piracicaba e Bauru.

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital
Piracicaba (19 a 30 de maio de 2001)
Grupo de escolares visitando a mostra com monitoria
Vista aérea dos módulos e imagens impressas em *canvas*

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital - Bauru (12 a 23 de setembro 2001)
Vista parcial do conjunto de reproduções exposto na Galeria "Angelina W. Messenberg" do Centro Cultural "Carlos Fernandes de Paiva" – (Mestre Cirillo) situado na cidade de Bauru.

A definição do roteiro de viagens da exposição itinerante foi dada pelo próprio patrocinador do evento (CPFL) a partir de seus interesses em cada localidade visitada. Este projeto ficou circunscrito as principais cidades que recebiam os serviços prestados pela Companhia Paulista de Força e Luz, como mostrado no quadro abaixo:

Roteiro de cidades – Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital		
Cidade visitada/ Local de exposição	**Abertura/ Período de exposição**	**Número estimado de visitantes**
1. PIRACICABA UNIMEP - Campus Taquaral	18 de Maio de 2001 19 a 30 de Maio de 2001	15.000
2. AMERICANA Casa de Cultura Hermann Müller Carioba	06 de Junho de 2001 07 a 18 de Junho de 2001	5.000
3. SÃO CARLOS SESC – São Carlos	22 de Junho de 2001 23 de Junho a 08 de Julho de 2001	10.000
4. MARÍLIA Espaço Cultural	24 de Agosto de 2001 25 de Agosto a 05 de Setembro de 2001	10.000
5 BAURU Centro Cultural "Carlos Fernandes de Paiva"	11 de Setembro de 2001 12 a 23 de Setembro de 2001	10.000
6. SÃO JOSÉ DO RIO PRETO Rio Preto Shopping Center	27 de Setembro de 2001 28 de Setembro a 13 de Outubro de 2001	15.000

B. Os monitores

O processo de seleção dos monitores começava a partir da definição do local de montagem da exposição. Eram colocados avisos para monitoria em faculdades e/ ou universidades, centros culturais, escolas de arte; ou seja espaços onde supostamente transitariam pessoas com o perfil desejado e que pudessem se interessar pela proposta da mostra inscrevendo-se para o trabalho.

Pretendia-se que os interessados estivessem cursando ou possuíssem formação acadêmica nas áreas chamadas "ciências humanas" como arte, história, filosofia, pedagogia entre outras; fossem articulados no tratamento junto ao público, sobretudo escolar; tivessem disponibilidade de horários para a monitoria e para o processo de treinamento.

Muitas vezes algumas pessoas foram apresentadas através de indicações feitas por representantes que atuavam no próprio espaço que abrigaria as exposições. Atendia-se assim a meta de formar pessoas residentes ou atuantes na própria cidade visitada pelo projeto. Deste modo buscava-se reduzir custos com a equipe, bem como possibilitar que essas pessoas pudessem ser multiplicadores da experiência em sua cidade e/ ou na região.

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital
Bauru (12 a 23 de setembro de 2001)
Crianças durante monitoria - ao fundo Linha do Tempo

Após selecionar previamente o currículo dos inscritos, os pré-selecionados eram chamados para uma entrevista, realizada pelos coordenadores gerais da Ação Educativa, durante a qual o candidato deveria apresentar mais detalhadamente sua formação, interesse e disponibilidade de horários para integrar a equipe de monitoria.

Como os coordenadores da Ação Educativa não permaneciam na cidade durante todo o período de exposição, para cada localidade também era selecionado um Coordenador Local, cujo perfil era semelhante ao exigido para a função de monitor, entretanto este deveria gerenciar a agenda de visitas monitoradas, responder entrevistas para a mídia local (rádios, emissoras de televisão, jornais etc) e outras particularidades responsabilizando-se pelo projeto durante o tempo da mostra.

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital
Piracicaba (19 a 30 de maio de 2001)
Grupo de escolares visitando a mostra com monitoria (adolescentes)
Vista aérea dos módulos e imagens impressas em canvas

Tornou-se fator primordial, no processo de seleção dos monitores, que os mesmos possuíssem vivências estéticas anteriores; além de conhecimentos específicos sobre artes plásticas e história da arte. Fundamentado no convívio com treze diferentes equipes de monitoria, ao longo de dois anos de exposições itinerantes, pode-se afirmar

que, quanto maiores e mais amplas eram suas experiências nos meios da arte e da cultura melhores monitores junto ao público se apresentavam.

> *"Ninguém cria do nada e nenhum conhecimento se constrói sozinho* – cada descoberta é transformação do velho no novo, seu redimensionamento, uma variante... vista desta forma, a formação profissional dos educadores deveria contemplar outros aspectos que não apenas de aplicabilidade imediata ao fazer pedagógico, mas inerentes à cultura como um todo, tais como: artes plásticas, música, teatro, fotografia, museus, literatura, dança, entre outros. *O profissional é, sobretudo, cidadão do mundo que tem direito de conhecer coisas diferentes* – a relação com a formação deixa de ser, então, imediatista e servil e passa a ser entendida sob a égide da cultura – está para além do "livro didático", para além dos aspectos técnico-instrumentais." (LEITE, 2001: 70 - grifos meus).

Após a seleção de oito a dez pessoas, em cada cidade, o treinamento do grupo de monitores era iniciado com o fornecimento de um conjunto específico de textos relativos aos artistas presentes na mostra, sobre os museus que abrigavam as obras originais, a questões relacionadas ao trabalho de monitoria, textos sobre mediação entre obras de arte e o público, arte tecnologia, arte educação, entre outros. Parte fundamental deste conjunto era formada pelo "Material do Professor" e pela "Revista" sobre a exposição com imagens e textos especialmente criados e desenvolvidos para este evento.

Esse conjunto bastante denso e complexo de textos teve como objetivo iniciar diálogos, ainda teóricos com o assunto tema da mostra a ser monitorada para o público visitante. O curso de preparação para a monitoria aconteceu durante vários dias em períodos diversos conforme cada cidade, contabilizando cerca de treze horas de capacitação que constaram de algumas ações e encontros para leitura e reflexão sobre o material. Como parte do treinamento os monitores deveriam estar presentes em alguma das palestras realizadas para os educadores das cidades visitadas.

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital
Piracicaba (19 a 30 de maio de 2001)
Grupo de escolares durante visita monitorada. *Canvas* (da esquerda para direita)
O Voto de Heloísa, Gioventú, A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor e
Caipira picando fumo

A última etapa do processo de treinamento de monitoria, que antecedia o início do trabalho era realizada no dia do vernissage com supervisão geral da curadora ou auxiliar de curadoria da exposição. Nessa ocasião a equipe de monitores tinha contato com o espaço expositivo montado em sua totalidade, assim eram feitas leituras de cada uma das imagens reproduzidas sobre *canvas*. O conteúdo dos totens também era comentado brevemente. Concluíamos o treinamento com o reconhecimento geral do espaço no qual os monitores atuariam entre quinze e dezoito dias.

Como curadora insisti que deslocássemos as equipes de monitores ao menos até a Pinacoteca do Estado de São Paulo, cujo acervo referente ao século XIX possui um considerável número de óleos sobre tela de Almeida Júnior, entre outros nomes. Como já mencionado este artista possui destaque no projeto curatorial da mostra, pois é tema de um dos módulos da exposição. Diferentemente da proposta com o Museu Lasar Segall, na exposição sobre o século XIX essas visitas não foram viabilizadas, deste

modo o processo de capacitação dos monitores ocorreu apenas através de transparências, vídeos, textos teóricos e slides das obras.

Enfatizo a importância da visitação de museus, sobretudo das obras que compõem os acervos digitais a serem monitorados apropriando-me das considerações de Leite (2001), "nosso olhar não é ingênuo nem neutro – ele congrega as marcas de nosso tempo, a experiência vivida, ideologia etc. O próprio local onde se encontra a obra já é, para o contemplador, um *a priori* que dirige o olhar – estar num museu confere, à obra, um *status* diferenciado que conduz/ induz sua contemplação pelo espectador" (p. 49).

C. Ação Educativa

A ação educativa é um elemento muito importante dentro da estrutura geral desse projeto. Através dela mobilizamos e capacitamos professores e treinamos moradores locais que atuaram na monitoria.

Possibilitamos com essa parceria, entre educadores e equipe de monitoria, visitas orientadas com qualidade de informação e leitura de imagens artísticas para muitos estudantes de escolas municipais, estaduais e particulares. Atendemos grupos de crianças a partir de cinco anos de idade.

A Ação Educativa teve o prazer de atuar com as mais diversas realidades sócio culturais de cada uma das cidades visitadas. Recebemos alunos de ensino fundamental, médio e supletivo; escolas de educação especial (crianças com diferentes níveis de necessidades especiais – deficiências auditivas, visuais, físicas e mentais), além de grupos específicos de terceira idade e instituições assistenciais.

É necessário ressaltar em tópicos os objetivos fundamentais que nortearam a existência dessa ação educativa:

- Formação de público para museus de arte;
- Proporcionar visitas prazerosas, críticas, instigantes e interativas; buscando deixar uma boa lembrança nos visitantes para que esses vivenciem outras exposições após o contato com esse projeto. Afinal para muitos *Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital* foi a primeira oportunidade de visitar uma mostra com imagens de obras de arte;
- Capacitar pessoal para atuar como monitores, através de treinamento específico para a realização de visitas orientadas com qualidade de informação e leitura de imagens artísticas;
- Capacitar professores a trabalharem o conteúdo relacionado à disciplina arte com material educativo de qualidade, através do Material do Professor e das palestras ministradas nas cidades;
- Possibilitar o acesso a reproduções de obras de arte de excelente qualidade gráfica em locais onde os originais dificilmente seriam expostos devido a questões de estrutura física (espaço expositivo), seguro e climatização.

Oferecemos algumas possibilidades de dias e horários para que os educadores participassem de uma palestra especialmente planejada sobre a exposição. Esses encontros eram oferecidos gratuitamente e ministrados pela coordenadora geral da Ação Educativa com duração de três horas.

A estrutura dessas palestras foi sempre a mesma em todas as cidades visitadas, constando de leitura de imagem a partir de transparências diversas que buscavam contextualizar o século XIX, a partir de uma seleção de imagens que constituíam os módulos temáticos e apresentação da estrutura do Material do Professor, distribuído gratuitamente a todos os participantes.

O Material do Professor foi confeccionado como uma pasta no formato A4 (tamanho sulfite). Seu conteúdo consiste em um caderno com textos inéditos sobre o século XIX e uma seleção de quinze propostas de reflexão sobre algumas imagens

expostas em *canvas* que compunham a parte principal do acervo sobre o "Projeto Século XIX". Cada uma das imagens, abordada nos textos, apresentam-se encartadas nesta pasta como pranchas coloridas e soltas, visando facilitar o manuseio destas reproduções pelos professores junto a seus alunos em sala de aula.

A aceitação do Material do Professor sempre foi excelente em todas as cidades. Recebemos muitos elogios verbais e até mesmo registrados em ofícios enviados pelas escolas que agradeceram a iniciativa da exposição e da Ação Educativa. Enfatizaram, a partir de relatos, o sucesso do uso desse material como importante instrumento de preparação dos alunos para visitar a exposição, além da possibilidade de aprofundar os conhecimentos após a visita monitorada, já no espaço da escola.

As palestras para educadores também foram bastante elogiadas por proporcionar não apenas informações sobre o século XIX e específicas ao universo da arte, mas também por discutir e contextualizar o período histórico cultural da produção artística do Oitocentos.

Conseguimos sensibilizar não apenas o profissional da disciplina Educação Artística para a relevância e atualidade dessa proposta de exposição digital de arte, mas também envolvemos educadores ligados à área de História, Língua Portuguesa, Educação Física, Geografia, Ciências, Matemática e Biologia.

Ver tudo o que foi planejado ao longo de meses de estudo estar no mundo diante de muitos olhos, é algo indescritível. Vivenciar a construção desse processo é tornar realidade sonhos projetados desde 1997 quando ainda rascunhava o projeto de pesquisa para me candidatar ao mestrado. Estar perto do outro e saber dos muitos olhares que modificaram o meu, é experiência única!

IV – O olhar, o tempo e o silêncio

> Falar com argúcia sobre arte não é difícil, porque as palavras que os críticos usam têm sido empregadas em tantos contextos diferentes que perderam toda a precisão. Mas olhar um quadro com olhos de novidade e aventurar-se numa viagem de descoberta é uma tarefa muito mais difícil, embora também mais compensadora. É incalculável o que se pode trazer de volta de semelhante jornada.
>
> *Ernst Gombrich*

Pode parecer antagônico admitir que enquanto freqüentadora de museus normalmente não utilizo os serviços de monitoria, mesmo tendo capacitado mais de cem pessoas para essa prática ao longo dos projetos itinerantes. Dialogando com a fala de Leite (2001:70) onde esta pondera que, "ninguém cria do nada e nenhum conhecimento se constrói sozinho", apresento o desejo de explicitar como os meus conhecimentos sobre imagens foram acrescidos a partir do contato com os monitores em seus treinamentos e durante as observações de visitas monitoradas pelos mesmos.

Do mesmo modo como a citação feita por Aracy Amaral a respeito do artigo de Mário de Andrade desencadeou e aguçou a minha curiosidade em ler a íntegra de tal assunto, acredito que as exposições digitais atuaram como uma notação de livro, onde o desejo para saber mais e ir além, levou os observadores (monitores e público em geral) a buscarem outras imagens, fazendo suas próprias seleções e percursos, ousando freqüentar museus e experimentando o contato com a obra de arte por iniciativa própria, com ou sem o auxilio de um mediador.

A partir de depoimentos espontâneos do público visitante sabe-se que estas exposições foram muitas vezes o primeiro encontro entre observador e imagens de arte.

Uma parcela considerável de pessoas das localidades visitadas pelos projetos, afirmou nunca ter entrado em museu ou galeria para ver exposições. Esses depoimentos ressaltam a importância da atuação do monitor em acompanhar sua visita; não como alguém que tem respostas definitivas e conduz o olhar, mas como alguém cujo olhar dialoga com o seu.

1 – O seu olhar melhora o meu

Ao refletir sobre a importância que o olhar coletivo teve na minha mudança de percepção sobre imagens recordo um poema de Arnaldo Antunes[20] que diz:

o seu

olhar melhora

o meu

Eu complementaria essa poesia, acrescentando que o seu olhar modifica, expande e transforma o meu. No olhar individual, o ser solitário pode ter uma relação mais diversa de tempo e espaço, pode fazer sua própria seleção de imagens e percursos na exposição, com escolhas mais pessoais. Já o olhar coletivo traz a percepção do grupo com suas divergências e afinidades.

[20] *O seu olhar*. In: ANTUNES, Arnaldo. 2 ou + corpos no mesmo espaço. São Paulo: Perspectiva, 1997. – (Signos; v. 23); p. 65.

Visitas em grupo com o uso de monitoria geram um olhar coletivo, socializado, verbalizado. Entretanto nem sempre se quer falar durante um encontro sensível com a obra de arte ou com sua imagem. O silêncio e o tempo das visitações coletivas são diferentes das visitas individuais; geram outro conhecimento, e talvez outra percepção da imagem vista, pois são acrescidos de múltiplos olhares e opiniões.

Refletindo sobre o trabalho de curadoria e de coordenação de Ação Educativa na mostra sobre o século XIX e no "Projeto Segall", seleciono o que, ao meu ver, foi o traço mais marcante para este projeto: vivenciar em cada cidade as descobertas de novas possibilidades de olhar junto aos monitores. Assim esta escrita é voltada aos educadores do olhar, aventureiros professores, monitores e estudantes de arte ou de áreas afins. Pessoas com desejo de ver e se descobrir no/ com o outro; com um gosto por praticar a generosidade e a troca de experiências.

Penso que para educar o olhar é preciso aprender a ver e isso é exercício contínuo de construção e desconstrução por toda a vida, a partir de vivências e experiências estéticas que, somadas, trazem novas camadas de significações e sentidos, associando e modificando informações. Ver é trazer junto de si todo repertório pessoal existente e também estar disposto a receber novos sentidos de olhar.

A educação estética se constituiu de modo diverso no trato entre o individual e o coletivo. Possibilitar o encontro entre obra de arte e público no espaço do museu é bastante diferente de apresentar ao observador reproduções de obras com a mediação de um monitor.

Entre as reproduções de obras e o público existia não somente o monitor, mas a turma do colégio e o tempo de ir e vir no espaço expositivo. Tempo este que, de algum modo, é sempre cerceado por aquele que conduz o grupo, seja ele o monitor responsável pela visita ou o educador que acompanha os estudantes.

Distante da prática educativa das exposições digitais, refletindo sobre o contexto acima mencionado, questiono que tipo de acesso a experiências estéticas significativas foi oferecido aos visitantes? Os meios técnicos de reprodução realmente permitem que o observador aprecie uma imagem de qualidade?

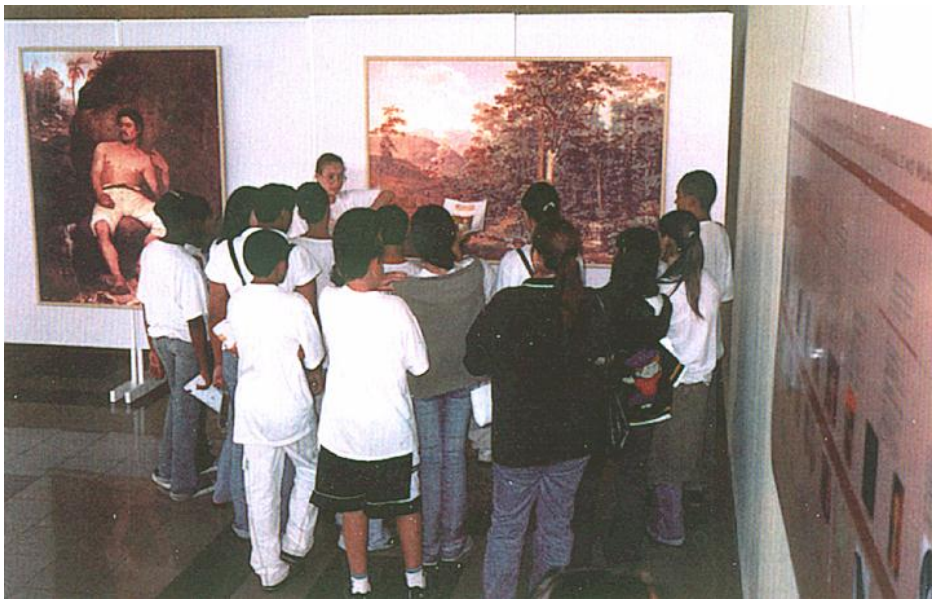
Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital
Bauru (12 a 23 de setembro de 2001)
Crianças durante monitoria no espaço expositivo

As visitas monitoradas duravam cerca de uma hora. O público, formado principalmente por escolares, era agrupado a cada vinte pessoas por monitor. Rememorando o trabalho percebo que muitas vezes os monitores ofereciam um diálogo restrito aos visitantes. Ansiosos por agilizar a visita e pressionados, pelos professores que acompanhavam as turmas, a não comprometer o tempo de retorno à escola, os monitores interrompiam a fala e as perguntas dos visitantes.

Como conciliar os diferentes tempos que envolvem uma visita monitorada? O tempo do monitor que deseja dialogar com o público, o tempo do visitante que pretende ver e saber sobre todas as imagens e o tempo burocrático do horário escolar?

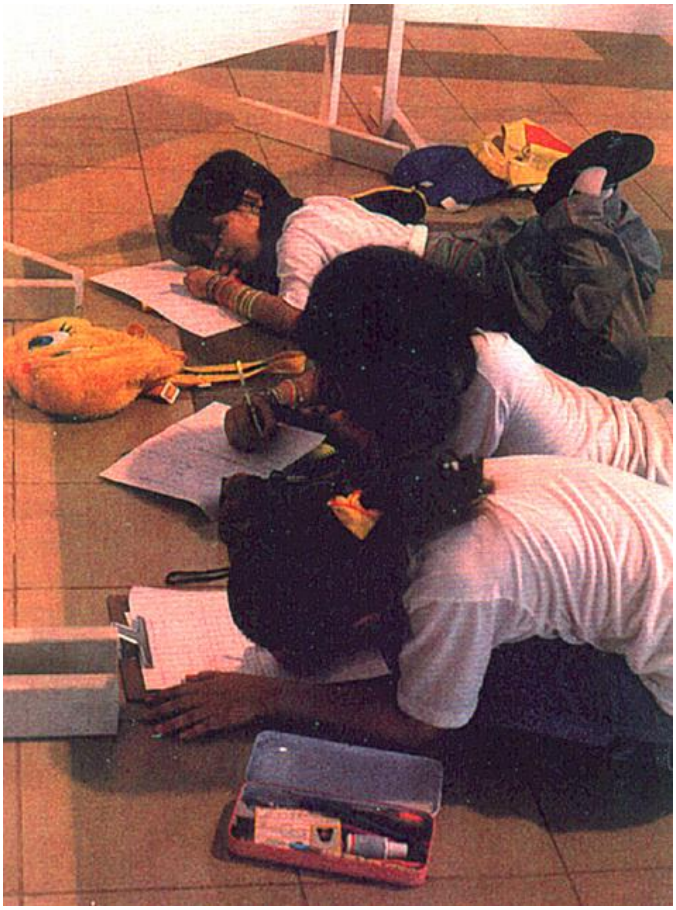
> "É fundamental que não se esvazie, nas visitas guiadas, um dos papéis sociais do museu, que seria apresentar objetos de cultura de forma crítica, estimulando o diálogo deste com o público. Em se tratando de um público de meninos e meninas, acredito que deveríamos estar ainda mais atentos ao não-fechamento em torno de sentimentos e evocações imagéticas. O repertório da criança é diferente do nosso, seu padrão estético e sua lógica são próprios e não devíamos nos supor no direito de conduzir seu olhar de forma tão diretiva e monológica." (LEITE, 2001: 75)

Buscando não "esvaziar" a oportunidade de mediações sensíveis com a arte, uma das orientações transmitidas aos monitores durante o processo de treinamento era procurar manter o professor junto ao grupo durante o trabalho de monitoria. Tornando o diálogo entre educador, alunos, imagens e monitor o mais dinâmico possível. Sugerindo olhares questionadores diante das imagens. Favorecendo mais as perguntas, indagações e hipóteses do que respostas diretivas sobre o significado das imagens das obras.



Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital
Bauru (12 a 23 de setembro de 2001)
Grupo de adolescentes durante monitoria no espaço expositivo

Estimular a reflexão sobre diferentes possibilidades de significados diante de uma imagem é o maior aprendizado do processo de capacitação dos monitores. Suas perguntas e hipóteses geraram outras interpretações sobre os textos de fundamentação teórica estudados no treinamento. A cada cidade o material de leitura fornecido aos monitores para ser estudado era avaliado e acrescido por outros textos sugeridos pelas equipes anteriores.



Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital
Bauru (12 a 23 de setembro de 2001)
Crianças pesquisando no espaço expositivo

Observo que mesmo no curto espaço de tempo oferecido pelas monitorias, o trabalho estimulou o gosto do público por visitar uma mostra perguntando às imagens o que elas dizem para aqueles que as contemplam. Constatei isso através de diversos

depoimentos do público espontâneo que visitava as exposições, bem como a partir da fala dos educadores e de seus alunos.

É singular registrar que aos sábados e domingos os monitores tornavam-se observadores de seu trabalho, pois um expressivo número de estudantes que visitara as mostras através da escola durante a semana, voltava ao espaço expositivo trazendo sua família com o intuito de monitorar a visita de seus pais, irmãos, amigos, avós etc.

Notar a desenvoltura com a qual esses estudantes portavam-se diante das imagens, fazendo perguntas sobre detalhes vistos e contextos históricos, foi experiência prazerosa e indicativa da importância de um projeto desse tipo! Esses escolares se apresentavam aos monitores dizendo que eles seriam os responsáveis por monitorar suas famílias, ampliando com isso o tempo de observação das imagens, que outrora os monitores e a coordenação acreditavam restrito.

É digno de menção, apontar de forma reflexiva, alguns pontos elencados pelos próprios monitores envolvidos no trabalho e também pela coordenação do projeto, onde se observou que a atuação na monitoria apresentou problemas ou mesmo insatisfação por parte do público, dos coordenadores e também dos monitores. Por que algumas monitorias ou monitores não se adequaram aos propósitos do projeto? Segue abaixo alguns itens sobre este assunto:

- Pouco tempo para estudo, leitura e reflexão sobre material preparatório da mostra (textos de estudo);
- Não permanência, nas cidades, de um responsável direto da equipe de Campinas, ou seja dos coordenadores de monitoria da empresa IBBNET;
- Pouco tempo para treinamento dos monitores;
- Não possibilidade de leitura e apreciação de obras originais (ida à Pinacoteca do Estado de São Paulo);

- Desentendimentos internos relativos à postura de trabalho (modo como recebiam os visitantes e cumprimento de horários);
- Cansaço físico no decorrer do período expositivo (alguns monitores se excediam nos primeiros dias e ficavam afônicos ou doentes, próximo ao término do trabalho);
- Leitura muito dirigida sobre as imagens. Com pouca ou nenhuma possibilidade de diálogo entre monitor, imagens e público visitante;
- Pouca possibilidade de intervenção do público visitante sobre as imagens.
- Falta de diálogo com a curadora e coordenadora de ação educativa durante a mostra. Tanto por parte do coordenador local, como entre os monitores. (Poucos contatos pessoais ou telefônicos com a sede em Campinas);
- Abuso de poder do coordenador local sobre a equipe de monitoria (intimidação sobre como receber os grupos, falar mais ou menos sobre determinadas imagens etc);
- Ansiedade do monitor em querer mostrar conhecimento sobre a exposição mesmo quando o visitante gostaria de olhar sozinho e com mais calma;
- Tempo de apreciação das imagens. Uma hora de monitoria foi considerado pouco por todos os monitores de todas as cidades;
- Tempo do visitante. Considerado por muitos professores e escolas como um pouco cansativo (sugestão do tempo de aula 45 ou 50 minutos);
- Treinamento local por meio de reproduções devido ao não investimento por parte do patrocinador em permitir acesso aos originais pelo menos possibilitando a visitação do acervo referente ao Século XIX da Pinacoteca do Estado de São Paulo (redução de gastos tanto pela empresa IBBNET quanto pelo patrocinador CPFL).

2 – O tempo do olhar e a monitoria

> O olho artístico não é um olho passivo que recebe e registra a impressão das coisas. É um olho construtivo, e só por meio de atos construtivos podemos descobrir a beleza das coisas naturais.
> *Ernst Cassirer*

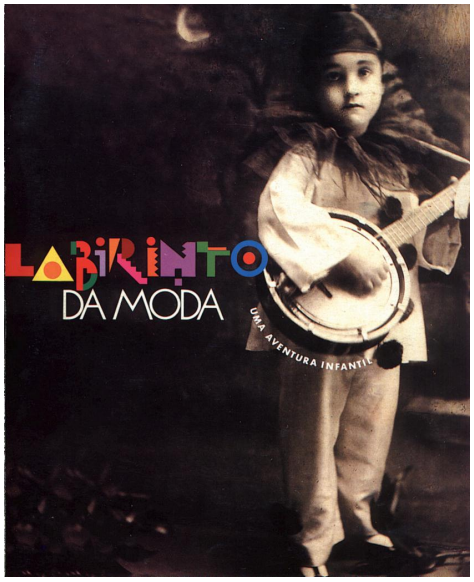
Como responsável pela capacitação dos monitores em cada cidade percorrida pelas exposições, avaliei que mais relevante do que a formação acadêmica na área de arte, meta que inicialmente julgava ideal na qualificação dessas pessoas, era a vivência e experiência estética que as mesmas traziam em seu histórico pessoal. Ou seja, freqüentar museus, espaços culturais e ter realizado algum trabalho como monitor em exposições foi um fator diferencial nas monitorias, tornando-se algo muito superior à formação acadêmica.

Durante o processo de capacitação de monitores nas cidades de São Carlos e Bauru notei, que vários selecionados, haviam atuado como monitores dentro do projeto itinerante - *Labirinto da Moda: uma aventura infantil*[21], patrocinado pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC – SP).

Para as mostras digitais, a experiência de monitoria adquirida por essas pessoas, através do projeto *Labirinto da Moda*, foi fator mais relevante do que ser professor de arte e/ ou artista plástico. Avalio que o modo como este projeto foi pensado, articulado e realizado deixou nos monitores o prazer de realizar mediações sensíveis que

[21] A exposição *Labirinto da Moda: uma aventura infantil*, com curadoria de Gláucia Amaral, aconteceu primeiramente no SESC Pompéia em São Paulo entre 16 de janeiro e 25 de fevereiro de 1996. O projeto envolvia a exposição, oficinas e espetáculos. Segundo a curadora, o "Labirinto da Moda" foi uma exposição multimídia enfocando o vestir no universo infantil. A criação e o lúdico no vestir-se, estimulando a crítica do olhar. O projeto percorreu várias localidades brasileiras como o Museu de Arte da Bahia em Salvador - MAB (entre julho e novembro de 1996) e diversas unidades do SESC no Estado de São Paulo, assim os monitores que menciono atuaram respectivamente nas unidades do SESC em São Carlos e em Bauru, recebendo treinamento para a mostra com palestras e textos específicos.

respeitassem o repertório de cada visitante; afinal em seus relatos sobre esta experiência, os monitores ressaltaram boas recordações sobre o trabalho realizado junto ao público.



Labirinto da Moda: uma aventura infantil
SESC Pompéia – São Paulo
São Paulo
(16 de janeiro e 25 de fevereiro de 1996)
Capa do catálogo sobre a exposição

Labirinto da Moda: uma aventura infantil
SESC Pompéia – São Paulo
São Paulo
(16 de janeiro e 25 de fevereiro de 1996)
Logotipo do projeto

Observei que boa parte dos monitores, cuja atuação profissional era relacionada à área de educação e/ ou produção artística, como professores de educação artística e/ ou artistas plásticos, possuíam um modo unilateral de monitorar. Onde apresentavam excessivamente observações técnicas em detrimento de olhar para a imagem junto com o observador. Deste modo, ter participado do evento *Labirinto da Moda*, na situação das exposições itinerantes, foi mais significativo para os monitores, do que ter experiência específica ou formação acadêmica em arte.

A experiência de monitoria adquirida a partir desta exposição, foi de grande importância para o projeto educativo das mostras digitais. Na cidade de São Carlos os

monitores que participaram do trabalho no *Labirinto da Moda* eram universitários dos cursos de graduação em Letras pela Universidade Federal de São Carlos (USFCAR).

Mesmo na cidade de Bauru, que foi a localidade 'ideal' em termos de formação acadêmica, pois todos os monitores eram alunos do curso de Artes Plásticas da UNESP ou já estavam formados, notei que não houve um destaque sobre o trabalho de mediação do outro diante das reproduções. Entretanto aqueles que se mostraram mais atenciosos, articulados e receptivos ao público haviam participado do projeto *Labirinto da Moda*. Acredito que o fator diferencial desses monitores devia-se à disponibilidade de se entregar à experiência de estar como o outro integralmente diante das imagens.

O maior aprendizado adquirido com as mostras digitais foi observar as imagens de arte com o objetivo de traçar estratégias de conversas com os monitores e o público das exposições; esse objetivo motivou buscas por informações até então não articuladas.

Recebi uma motivação diferenciada em pesquisar dados questionados pelo olhar do outro, fosse ele público ou monitor da mostra. As leituras dos livros de história da arte tornaram-se mais fecundas e instigantes, entretanto por diversas vezes os conteúdos escritos por críticos e historiadores não respondiam as indagações realizadas, deste modo, mais do que, a fala dos teóricos sobre as obras, passei a questionar intensamente o que estas imagens diziam.

Durante o percurso itinerante, ao longo do processo de in-formar o olhar dos monitores locais, as imagens foram ampliando seus significados e sua importância na constituição de meu repertório visual, modificando minha maneira de ver e de me relacionar com imagens. As conversas realizadas a partir de transparências, livros, vídeos e reproduções da mostra do século XIX fizeram o gosto pela pesquisa sobre essas imagens ser amplificado.

O projeto valorizou o prazer pela troca, entre os conhecimentos que os monitores possuíam sobre o assunto e as informações que poderiam ser transmitidas a eles. Aprendi mais através das perguntas provocadas, pelo olhar atento e estimulado do grupo, do que a partir do estudo e leitura solitários de dados teóricos, muitas vezes ainda não questionados através da observação das imagens.

Cada visita ao museu Lasar Segall acompanhando as equipes de monitoria trouxe aspectos de observação novos. Detalhes e associações pertinentes que sem o outro provavelmente não observaria. Afinal, o outro, fosse ele público ou monitor, teve experiências de vida e repertórios diferentes dos meus. Assim, o aprendizado foi sendo formado pela soma de possibilidades e argumentações sobre as imagens que pretensamente acreditava serem conhecidas.

Dada a impossibilidade de levar as equipes de monitoria do "Projeto Século XIX" aos museus, foi a partir das imagens impressas em *canvas* expostas em cada uma das cidades que as obras foram adquirindo outros significados, cada monitor "dialogava" com essas imagens a partir de um viés; alguns eram atraídos pela cor da reprodução, outros pelo tema desenvolvido pelo artista na pintura original, pelo título da obra; ou ainda pela disposição física dos módulos, proximidade e afastamento de temas, entre outras afinidades individuais.

Outras falas, gestos, observações somaram-se a minha experiência estética, ampliando questionamentos e maneiras de olhar os originais. Modificando e enriquecendo a minha privilegiada posição de curadora e coordenadora dos treinamentos preparatórios para a exposição, responsável pelos recortes e escolhas curatoriais que se tornaram mais significativos depois de encontrar o outro (monitores, educadores e público espontâneo).

Voltei ao MNBA, ao MASP e à Pinacoteca depois de concluído o tempo das exposições; meu sentimento inicial era de saudade das tantas conversas que aquelas

imagens incitaram nos moradores e monitores das cidades. Meu olhar ficou mais solitário, desejando os questionamentos de outros observadores.

Pesquisar não é um ato individual ou solitário onde apenas suas próprias perguntas importam. A possibilidade de compartilhar experiências e vivências estéticas com outras pessoas fez o sentido maior de ser pesquisador, ou seja, experimentar o sabor da troca.

O meu tempo não é o seu tempo.
O meu tempo é só meu.

O seu tempo é seu e de qualquer pessoa,
até eu.

O seu tempo é o tempo que voa.
O meu tempo só vai onde eu vou.

O seu tempo está fora, regendo.
O meu dentro, sem lua e sem sol.

O seu tempo comanda os eventos.
O seu tempo é o tempo, o meu sou.

O seu tempo é só um para todos,
O meu tempo é mais um entre muitos.

O seu tempo se mede em minutos,
O meu muda esse perde entre os outros.

O meu tempo faz parte de mim,
não do que eu sigo.

O meu tempo acabará comigo
no meu fim.

Arnaldo Antunes[22]

[22] *O meu tempo*. In: ANTUNES, Arnaldo. 2 ou + corpos no mesmo espaço. São Paulo: Perspectiva, 1997. – (Signos; v. 23); página 69.

3 – O outro significativo nas exposições e na sala de aula

> A mim o estado de ensinar me agrada tanto, me apaixona de tal forma como convívio entre seres tão diversos como um que ensina e outro que aprende, que não chego senão com enorme esforço a compreender esses professores e a explicá-los. A mim, desde que me torno professor de alguém minha volúpia é ser integralmente professor, de forma que todos os outros interesses de ser, quaisquer outros, desaparecem totalmente.
>
> *Mário de Andrade*

Cada localidade que recebeu as exposições trazia novos desafios e outros olhares das pessoas que visitavam os projetos. Para falar daquilo que foi vivido, optei pela seleção de algumas imagens e fatos, que marcaram minha experiência como coordenadora da Ação Educativa nas duas mostras digitais.

Pensando a respeito dos olhares mais significativos sobre a importância do uso de reproduções na educação estética, selecionei duas imagens, que para mim são significativas e acredito que estas podem sintetizam cada uma das mostras digitais, bem como uma experiência com reproduções de obras, trazida pela minha prática em sala de aula como arte-educadora.

Para Manguel (2001:21/ 24) "As imagens, assim como as histórias, nos informam. A imagem dá origem a uma história, que, por sua vez, dá origem a uma imagem.", deste modo as imagens apresentadas se relacionam a experiências, olhares e pessoas que mudaram o meu modo de ver. Essas histórias relatam encontros sensíveis com obras originais e também reproduções.

As exposições digitais são representadas por imagens de *Lasar Segall* e *Pedro Américo*. Já *Genichiro Inokuma* traz o olhar e questionamentos de uma aluna sobre reproduções. A partir desses encontros, diferentes maneiras de se relacionar com imagens das artes visuais foram constituídas.

A. Descobertas e desafios: entre o ideal e o real

Floresta Crepuscular – Lasar Segall

> Tudo o que vejo por princípio está ao meu alcance, pelo menos ao alcance do meu olhar, assinalado no mapa do "eu posso". [...]. O mundo visível e o mundo dos projetos motores são partes totais do mesmo Ser.
>
> *Maurice Merleau-Ponty*

Floresta Crepuscular (1956) e *O Voto de Heloisa* (1880) são imagens-síntese sobre trabalho de formação dos grupos de monitores atuantes nas duas exposições digitais. Essas obras foram recebendo outros significados e descobertas a partir das observações das equipes locais de monitoria.

A idéia dos museus populares, proposta por Mário de Andrade, manteve-se apenas no plano teórico. Questiono se o escritor, vislumbrou mesmo remotamente as implicações e etapas necessárias para se concretizar um projeto similar ao seu. As cidades de Araçatuba e Americana apresentaram situações díspares relacionadas à formação de monitores durante a mostra sobre Lasar Segall. Ao rememorar a vivência junto a dois monitores das cidades acima citadas, utilizo a fala de Manguel (2001) a respeito da narração sobre imagens, quando este menciona que:

> "Construímos nossa narrativa, por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria natureza." (MANGUEL, 2001: 28)

Quando *A. Neves*, após ser selecionado para atuar na monitoria de Araçatuba e já integrando a equipe, revelou ser vendedor de plano funerário, todos os meus pré-conceitos sobre a formação ideal de um monitor vieram à tona. Como seria sua atuação perante os visitantes? Caso soubesse de antemão dos detalhes de sua profissão, admito que eu o teria excluído do grupo de monitores.

Artista:
Lasar Segall

Período:
(Vilna, Lituânia, 1891
São Paulo, 1957)

Título:
Floresta Crepuscular, 1956

Descrição:
óleo com areia sobre tela,
131 x 97,5 cm

Local:
Museu Lasar Segall – São Paulo

Escolha feita, não havia como voltar atrás, restava apenas acompanhar seu desenvolvimento durante o treinamento.

Esse monitor não está aqui somente pelos meus preconceitos em acreditar que tal profissão o tornaria inapto ao trabalho. *A. Neves* foi o melhor monitor dentre as sete cidades e sessenta e três pessoas que atuaram nesta função durante o "Projeto Segall".

A disponibilidade em estar aberto aos estudos sobre Segall lendo com afinco, dedicação e questionamentos todos os textos sobre o artista, iniciou um processo de capacitação que considero o mais adequado.

A franqueza em dizer que 'nada' sabia sobre Segall e a disposição em conhecer o artista e suas obras mostraram que se colocar na posição de aprendiz é tão importante quanto possuir conhecimentos prévios.

Fatores como o tempo dedicado à observação das obras originais durante o treinamento no Museu Lasar Segall e suas observações diante dos trabalhos do artista, espantaram-me muito! Principalmente as falas que *A. Neves* realizou diante da obra *Floresta Crepuscular*, mencionando como a luz entre os troncos da floresta podiam ser tão próximas ao entardecer. Sua precisa e peculiar observação, só foi por mim vivenciada muito tempo depois, olhando florestas de eucaliptos com seus troncos banhados pelo sol do fim do dia.

A postura receptiva ao atender os visitantes, fez de suas monitorias experiências estéticas significativas tanto para os estudantes que prestigiaram seu trabalho, como para a coordenadora que acompanhou como observadora a sua atuação. No início, preocupada com o desempenho do 'vendedor de túmulos', depois aprendendo

que nível social, profissão, formação acadêmica não são parâmetros para o encontro sensível com obras e imagens de arte.

O senhor *A. Neves,* pediu antecipadamente, férias do seu trabalho para melhor se dedicar ao projeto. Mesmo atuando nos horários noturnos de visitação, chegava ao saguão do teatro municipal de Araçatuba pela manhã para estudar os livros da biblioteca itinerante e acompanhar o trabalho dos monitores dos demais turnos.

Ao final do trabalho, cerca de quarenta dias depois da entrevista que o selecionou como monitor, durante a última reunião de avaliação da ação educativa, *A. Neves,* declarou que a possibilidade de participar do projeto modificou sua relação diante da arte.

Ele que nunca havia visto uma exposição, entrado num museu e lido com tanto prazer sobre a história de vida de um artista, levaria esse 'gosto' incorporado a sua vida. Agradeceu a oportunidade de conhecer como exposições podiam fazer tão bem a ele e às pessoas que visitaram a mostra em sua companhia. Afirmou que após essa oportunidade tornaria visitas à museus e exposições um hábito.

Em Americana encontrava-se o contraposto da situação de *A. Neves*. Formada em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo (ECA-USP), *D. Veiga* possuía formação acadêmica específica, atuava como professora de Educação Artística, produzia trabalhos enquanto artista plástica e tinha vasta experiência em monitorias de mostras temporárias e acervos de importantes museus em São Paulo.

Sua ampla vivência estética e experiência como educadora fui fundamental durante a exposição e treinamento local dos monitores, já que durante o período no qual o projeto esteve em Americana, o Museu Lasar Segall encontrava-se em greve. As estratégias criadas para amenizar o fato de não podermos levar os monitores a apreciar

os originais de Segall foram compartilhadas e ajustadas ao longo dos treinamentos também da mostra sobre o século XIX.

Tanto *A. Neves* quanto *D. Veiga* sobressaíram-se pela sua qualidade de trabalho e disposição *em estar* com o público, construindo a cada monitoria novos significados e meios de observar imagens de arte. Manguel (2001) diz que:

> "Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leituras, e cada leitor remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós." (MANGUEL, 2001: 30/ 32)

Entretanto acredito que a troca entre os múltiplos olhares percebidos, por exemplo, durante a prática de monitoria, torna o acesso às imagens e obras algo menos solitário e mais amplo em termos de conhecimento e apreciação.

B. Vivência estética: modificando e construindo significados

O Voto de Heloísa – Pedro Américo

> Caminho por um museu, vejo pinturas, fotografias, esculturas, instalações e telas de vídeo. Tento compreender o que vejo e ler as imagens segundo esse entendimento, mas os fios narrativos que levam às imagens não param de se entrecruzar: a história sugerida pelo título da obra, a história de como a obra veio a existir, a história de seu criador e a minha própria história. E me pergunto até que ponto posso associar ou dissociar as imagens de sua fonte (isso se uma identificação irrefutável da fonte fosse possível) ou das circunstâncias da sua criação.
>
> *Alberto Manguel*

Um dos principais objetivos da ação educativa das exposições digitais era promover a capacitação do maior número possível de pessoas de cada localidade para atuar nas equipes de monitoria. *M. Salomão, e*ntretanto, atuou como monitor em duas cidades do roteiro itinerante no projeto sobre a arte brasileira do século XIX.

Durante entrevista realizada no processo seletivo de Piracicaba este monitor, com formação superior em jornalismo, apresentou vivência estética muito superior a da própria curadora da mostra. Como assíduo freqüentador de exposições, bienais, museus de arte e história no Brasil e no exterior, *M. Salomão,* era o ideal de monitor, muito acima da média de formação encontrada nas cidades visitadas pelas mostras, sendo este quase excluído do processo de seleção pela baixa remuneração oferecida aos candidatos.

Artista:
Pedro Américo de Figueiredo e Mello

Período:
(Areia, Paraíba, 1843 Florença, 1905)

Título:
O Voto de Heloísa, 1880

Descrição:
óleo sobre tela, 150 x 104 cm

Local:
Museu Nacional de Belas Artes – Rio de Janeiro

Observar sua articulação durante as monitorias enfatizou o quanto estar em contato com arte cotidianamente e ter acesso aos bens culturais cria um repertório de vivências estéticas que nenhum treinamento específico pode garantir.

Apreciar obras originais de qualidade é fator fundamental na constituição de sujeitos mais atentos e sensíveis à arte. Mesmo que o treinamento para as exposições sobre o século XIX levassem os futuros monitores aos museus no intuito de ver os originais, ainda assim essa prática seria uma pequena oportunidade de formação específica para os objetivos do projeto. A educação estética de uma pessoa só acontece ao longo do tempo, a partir do gosto por dialogar com obras, assistir a filmes, ouvir músicas, ler sobre arte, história, cultura, ver imagens, assistir a espetáculos de dança e teatro. Experimentar as diversas possibilidades da cultura. Deste modo Merleau-Ponty (1980) pondera sobre o ato de ver e sobre a visão quando diz que:

> "[...] que nossos olhos [...] têm o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Certamente, esse dom se merece pelo exercício, não é em alguns meses, não é, tampouco, na solidão, que um pintor entra na posse de sua visão. Não está nisso a questão: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, em todo caso *a sua visão só aprende vendo, só aprende por si mesma.* O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele mesmo, e, na palheta, a cor que o quadro aguarda; e, uma vez feito, vê o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras e outras faltas." (MERLEAU-PONTY, 1980: 90 - grifos meus)

Conclusão: outro calendário... uma nova iniciação

[...] eu no outro e o outro em mim
Maurice Merleau-Ponty

Quando se está afinado com um assunto, situações, livros, músicas, pessoas e imagens vêem ao nosso encontro. Os pares se aproximam, ganham força e estímulo, para verificar que mesmo todas as histórias com seus aspectos particulares, encontram eco nas experiências de um outro.

Ana Maria poderia ser mais uma pessoa, entre tantos alunos do curso de Ensino Médio Supletivo na cidade de Paulínia, que trabalhava durante todo o dia como diarista. Não fosse pelo fato de que um conjunto de imagens em formato de calendário instigava perguntas e provocava desejos durante os seus momentos de folga do trabalho.

Essas imagens incomodaram tanto o olhar da minha aluna, que este buscou um outro que o compreendesse e ajudasse. O olhar de Ana Maria procurou o meu. Ele queria pintar. Saber com que mistura de tintas se conseguia aquele azul, que tipos de pincéis foram usados para fazer aquelas imagens. Quem era o artista que, segundo ela, 'colocou belezas estranhas no mundo', imagens instigantes das quais ela mesma nunca imaginaria gostar tanto.

Muitas eram as perguntas e a vontade de tentar fazer imagens como *Genichiro Inokuma*[23]. Difícil ajudá-la... O calendário não lhe pertencia, ficava na sala onde descansava, era do seu chefe, assim não podia me trazer as imagens. Não conseguia desenhar, o que tentava me descrever oralmente, pois a atração não vinha pelo desenho, mas pela cor.

Merleau-Ponty (1980) afirma que:

[23] Maiores informações sobre o artista, podem ser obtidas no site do Marugame Genichiro-Inokuma of Contemporany Art (http://web.infoweb.ne.jp/MIMOCA/index_e.html)

> "Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão aí diante de nós, aí só estão porque *despertam um eco em nosso corpo*, porque este lhes faz acolhida. Este equivalente interno, esta fórmula carnal da sua presença que as coisas suscitam em mim por que não haveriam de, por seu turno, suscitar um traçado, visível ainda, onde qualquer outro olhar reencontrará os motivos que sustentam a sua inspeção do mundo?" (MERLEAU-PONTY, 1980:89 grifos meus)

Refletindo a partir do referido trecho de Merleau-Ponty, observo que 'eco' no corpo de Ana Maria acontecia a partir da cor e esta queria ser 'acolhida' pela experimentação da pintura. No meu caso esse 'eco' foi despertado pela curiosidade em descobrir quem era o artista que tanto provocara minha aluna. Nada sabia ou havia estudado sobre ele. Deste modo, mais uma vez, os recursos da reprodução, via Internet, possibilitaram meu acesso a Genichiro Inokuma não somente pelas imagens do calendário, mas também por muitas outras obras do artista disponíveis nos museus e galerias virtuais.

Auto-retrato, 1925
óleo sobre tela, 37,5 x 37,5 cm
Marugame Genichiro-Inokuma
Museum of Contemporany Art

Como o calendário do MASP, o calendário de minha aluna também era formado por seis obras. As imagens das pinturas do artista japonês Genichiro Inokuma despertaram o desejo de Ana Maria experimentar a pintura. Sua iniciação, semelhante à minha, teve como partida reproduções de obras de arte difundidas por um calendário.

Como articuladora, do processo de formação não só de futuros capacitadores locais pelas exposições; mas também dos meus alunos é gratificante reencontrar os outrora monitores e alguns ex-alunos trabalhando nas casas de cultura, museus e centros

de arte das cidades visitadas, ou mesmo buscando trazer a arte para sua vida, através de visitas a exposições e museus. Vários monitores passaram a integrar projetos de arte e cultura em suas cidades, valendo-se da vivência adquirida com esta experiência. É o conhecimento em movimento!

> "Em suma: que bom que possamos levar vídeos, CD-Rooms etc., para ampliar nossas possibilidades e nosso contato com as diferentes linguagens. Mas uma não substitui a outra. Uma biblioteca volante com bons livros de Arte seria uma coisa ótima de se desenvolver nas comunidades distantes dos museus – mas, certamente, não poderia esvaziar nossos esforços para que aqueles cidadãos pudessem, eles também, ir aos museus propriamente ditos. Assim vejo a exposição itinerante de réplicas – uma iniciativa interessante que não pode se travestir de 'Museu' por que não o é. Assim como a réplica não é a obra..." (LEITE, 2001: 42)

As mostras digitais foram um convite ao olhar, chamando o público a se aventurar pelos museus desvendando o prazer único do contato com os originais. Essas exposições não substituem as instituições museológicas, mas podem servir como uma iniciação sensível a elas. Afinal foram projetadas para atender cidades onde, por questões técnicas, dificilmente os originais chegariam.

> "Talvez nada exista de mais importante do que isto: que para nos deleitarmos com essas obras, devemos ter um espírito leve, pronto a captar todo e qualquer indício sugestivo e a reagir a todas as harmonias ocultas; sobretudo, um espírito que não esteja atravancado de palavras altissonantes e frases feitas. É infinitamente melhor nada saber de arte do que possuir uma espécie de meio conhecimento propício ao esnobismo." (GOMBRICH, 1993: 17/ 18).

Vi e estudei Segall de forma completamente diferente do olhar estabelecido naquela pesquisa realizada durante o curso de graduação quando escrevia para um leitor

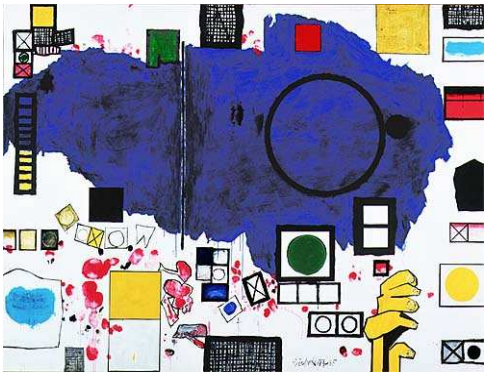
específico. Com as exposições itinerantes buscava falar e estudar possibilidades de atingir muitos leitores, no plano público, com faixa etária a partir dos cinco anos de idade.

Aprendi com os olhares dos outros a descobrir novos modos de ver obras que considerava já vistas. Recebi mais das minhas equipes de trabalho e dos visitantes do que acredito ter dado a eles, afinal a cada cidade novos conhecimentos e questionamentos eram associados e re-significados.

Cada cidade revelou-me novos olhares sobre imagens de obras pretensamente vistas. Sem dúvida, sou a maior beneficiada por ter a oportunidade ímpar de me 'impregnar' e me transformar com os olhares de diversas pessoas, com as mais diferentes origens, idades e formações estéticas.

Imagens de Genichiro Inokuma: O calendário de Ana Maria

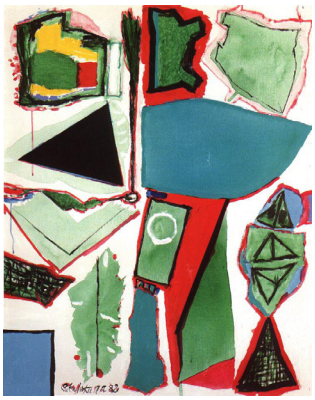
Só se vê aquilo que se olha
Maurice Merleau-Ponty



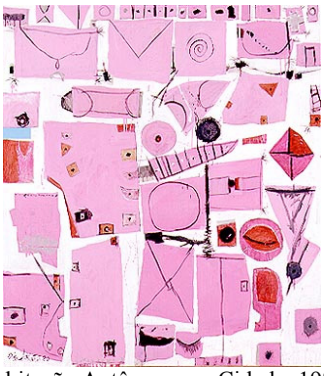
Janela e Constelação, 1985
acrílico sobre tela, 194,0 x 258,8 cm
Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporany Art

Domingo num Mapa, 1979
Aichi Prefectual Museum of Art

Anelar Eclipse do Sol, 1987
acrílico sobre tela, 152,0 x 120,9 cm
Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporany Art



Triângulo Preto na Cidade, 1982
Kagawa Prefectual Cultural Center



Habitação Autônoma na Cidade, 1980
acrílico sobre tela, 137,3 x 122,0 cm
Marugame Genichiro-Inokuma Museum of Contemporany Art

Quatro Vizinhos, 1978
Kagawa Prefectual Cultural Center

"Você fez realmente o que planejou fazer? Ao sair de casa, você não modifica muitas vezes o seu itinerário sem dar por isso? Com isso você deixa de ser você mesmo? E, de um modo ou de outro, não chega aonde pretendia ir? E, mesmo se não chegar, que importa? A razão é que você não precisava ir, em primeiro lugar, e estaria errado em forçar o destino.

Uma idéia é um ponto de partida, e nada mais. Se você contemplá-la, verá que se torna uma outra coisa. Quando penso muito sobre alguma coisa, vejo que sempre a tive completa, em minha cabeça. Como, então, esperar que continue a interessar-me por ela? Se eu persistir, ela se revela de maneira diferente, porque uma outra questão intervém. No que me concerne, de qualquer modo, minha idéia original já não tem interesse, porque, enquanto a realizo, estou pensando em alguma outra coisa.

O importante é criar. Nada mais importa; a criação é tudo.

Você já viu um quadro terminado? Um quadro, ou qualquer outra coisa? Ai de você, o dia em que disserem que você terminou! Terminar uma obra? Terminar um quadro? Que absurdo! Termina-lo significa acabar com ele, mata-lo, livra-se de sua alma, dar-lhe o seu golpe final: uma situação extremamente infeliz, tanto para o pintor como para o quadro.

O valor de uma obra reside precisamente naquilo que ela não é."

Pablo Picasso

Bibliografia

ALBANO, Ana Angélica. Tuneu, Tarsila e outros mestres...: o aprendizado da arte com um rito de iniciação. São Paulo: Plexus Editora, 1998.

_____. O Sorriso Etrusco e a monitora que foi 'no antigamente'. Folha de São Paulo, São Paulo, ago./ set. 2001. Caderno Folha Educação 14. p. 3.

AMARAL, Aracy Abreu. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel; DRUMMOND, Carlos. Fotobiografias. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento/ Livroarte Editora, 2000.

_____. Museus populares. In: Problemas. São Paulo, (5): 53-5, janeiro de 1938.

_____. Mário de Andrade e a criança. MAC/ USP e IEB/ USP, s/d.f.

_____. Carta ao pintor moço. São Paulo: Boitempo Editorial, 1995.

_____. Carta: Oneyda Alvarenga. São Paulo: Edições Duas Cidades, 1983.

ANTUNES, Arnaldo. 2 ou + corpos no mesmo espaço. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Signos; v. 23)

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).

BARDI, Lina Bo. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi; Editorial Blau, 1997. (Edição comemorativa dos 30 anos do MASP Paulista).

BARDI, Pietro Maria. História do MASP. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BATISTA, Marta Rossetti & LIMA, Yone Soares. Coleção Mário de Andrade: artes plásticas. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/ Universidade de São Paulo, 1984.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v.1 – 7. ed.)

CANCLINI, Nestor García. A socialização da arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix, 1984.

CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Coleção Tópicos)

_____. A filosofia das formas simbólicas. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)

_____. Linguagem e mito. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de arte. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHIPP, Herschel Browning. Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção A)

COSTELLA, Antônio F. Para apreciar a arte: roteiro didático. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; Campos do Jordão, SP: Editora Mantiqueira, 1997.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GAGNEBIN, Jean Marie. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. (Coleção estudos: 142).

GIRAUDY, Danièle. O museu e a vida. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro – RS; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GULLAR, Ferreira. Argumentação contra a morte da arte. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

HUYGHE, René. Los poderes de la imagen. Barcelona: Editorial Labor, 1968.

KRAMER, Sonia & LEITE, Maria Isabel (orgs.). Infância e produção cultural. Campinas, SP: Papirus, 1998. (Série Prática pedagógica)

_____. Por entre as pedras: arma e sonho na escola. São Paulo: Ática, 1993.

LEITE, Maria Isabel Ferraz Pereira. O que e como desenham as crianças?: refletindo sobre condições de produção cultural da infância, *Tese de Doutorado*. Unicamp: Faculdade de Educação, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Olhar escutar ler. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Luiz. 30 Mestres da pintura no Brasil. Catálogo da exposição homônima. São Paulo: MASP, (maio) 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

MÜHLBERGER, Richard. O que faz de um da Vinci um Da Vinci?. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. (Coleção The Metropolitan Museum of Art).

NOVAES, Adauto (org.). O desejo. São Paulo: Companhia das Letras; [Rio de Janeiro]: Funarte, 1990.

_____. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

_____. Criatividade e processos de criação. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. Universos da arte. Rio de Janeiro: Campus, 1991.

PACHECO, Elza Dias. Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PEREGRINO, Yara Rosas (org.). Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1995.

PILLAR, Ana Alice. Leitura e releitura, In: _____. (org.). A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 1999. (p. 9-21).

_____. A leitura da imagem, In: Perspectivas em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS/ ANPAP, 1993. (p. 77-86).

PORCHER, Louis (org.). Educação artística: luxo ou necessidade?. São Paulo: Summus, 1982. (Novas buscas em educação; v.12).

READ, Herbert. O sentido da arte: esboço da história da arte, principalmente da pintura e da escultura, e das bases dos julgamentos estéticos. São Paulo: IBRASA, 1978.

RILKE, Rainer Maria. Cartas sobre Cézanne. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2001.

ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz (coord.). Iniciação à museologia. Lisboa: Universidade Aberta, 1993.

SOUZA, Alcídio Mafra de (edit.). O Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Banco Safra, 1985.

TASSINARI, Alberto. Pequeno guia Berlindis de história da arte: do Renascimento ao Impressionismo. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1995.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Comissão de Patrimônio Cultural. Guia de museus brasileiros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000. (Uspiana – Brasil 500 anos).

Anexos

LASAR SEGALL EXPOSIÇÃO DIGITAL

LISTA 1. Tabela das obras impressas em *canvas*

LASAR SEGALL
EXPOSIÇÃO DIGITAL

TABELA DAS OBRAS IMPRESSAS EM CANVAS

Todas as obras abaixo mencionadas são de autoria de Lasar Segall e pertencem ao acervo do Museu Lasar Segall situado na Vila Mariana em São Paulo.
Como técnica menciona-se aquela empregada pelo pintor nos quadros originais

	TÍTULO	DATA	DIMENSÃO (cm)	TÉCNICA
1.	**Figura de homem com violino**	1909	071 x 051	Óleo sobre papelão
2.	**Leitura**	1910	066 x 056	Óleo sobre papelão
3.	**Aldeia Russa**	1913 [?]	62,5 x 80,5	Óleo sobre tela
4.	**Auto-retrato II**	1919	068 x 58,5	Óleo sobre tela
5.	**Eternos caminhantes**	1919	138 x 184	Óleo sobre tela
6.	**Interior de pobres**	1921	140 x 173	Óleo sobre tela
7.	**Meus avós**	1921	090 x 73,5	Óleo sobre tela
8.	**Rua**	1922	131 x 098	Óleo sobre tela
9.	**Encontro**	1924	066 x 054	Óleo sobre tela
10.	**Menino com lagartixas**	1924	098 x 061	Óleo sobre tela
11.	**Paisagem brasileira**	1925	064 x 054	Óleo sobre tela
12.	**Auto-retrato III**	1927	50,5 x 039	Óleo sobre tela
13.	**Natureza morta com três vasos de cactos**	1929	047 x 040	Óleo sobre tela
14.	**Dois nus**	1930	100 x 073	Óleo sobre tela
15.	**Judeu em orações**	1930	065 x 046	Óleo com areia s/ tela
16.	**Casa na floresta**	1931	52,5 x 56,5	Óleo sobre tela
17.	**Família do pintor**	1931	100 x 080	Óleo sobre tela
18.	**Maternidade**	1931	054 x 073	Óleo sobre tela
19.	**Retrato de Lucy I**	1935	036 x 028	Óleo com areia s/ tela
20.	**Pogrom**	1937	184 x 150	Óleo com areia s/ tela
21.	**Gado na montanha**	1939	060 x 065	Óleo com areia s/ tela
22.	**Navio de emigrantes**	1939/ 41	230 x 275	Óleo com areia s/ tela
23.	**Jovem de cabelos compridos**	1942	100 x 073	Óleo sobre tela
24.	**Natureza morta com violão**	1944	35,5 x 047	Óleo com areia s/ tela
25.	**Figura com reposteiro**	1954	081 x 060	Óleo sobre tela
26.	**Favela**	1954/ 55	065 x 050	Óleo com areia s/ tela
27.	**Floresta crepuscular**	1956	131 x 97,5	Óleo com areia s/ tela
28.	**Greve**	1956	100 x 164	Óleo sobre tela
29.	**Rua de erradias I**	1956	116 x 147	Óleo sobre tela
30.	**Choupana na floresta**	1954	065 x 050	Óleo sobre tela

BRASIL SÉCULO XIX IMAGENS DA CULTURA EXPOSIÇÃO DIGITAL

LISTA 1. Tabela das obras impressas em *canvas* com porcentagem de redução

LISTA 2. Tabela das obras apresentadas nos totens eletrônicos

TABELA DAS OBRAS IMPRESSAS EM CANVAS
Técnica empregada nos quadros originais: Pintura a óleo sobre tela

TÍTULO	DATA	DIMENSÃO (cm)	RED.	AUTOR	ACERVO
1. Primeira Missa no Brasil	1860	268 x 356	30 %	**Victor Meirelles** de Lima	MNBA – RJ
2. O último Tamoio	1883	180 x 260	30 %	**Rodolfo Amoedo**	MNBA – RJ
3. Iracema	1881	168,3 x 255	30%	**José Maria de Medeiros**	MNBA – RJ
4. Estudo de Mulher	1884	150 x 200	10 %	**Rodolfo Amoedo**	MNBA – RJ
5. Messalina	1878	207 x 115	30 %	**Henrique Bernardelli**	MNBA – RJ
6. O descanso da modelo	1882	100 x 130	10 %	José Ferraz de **Almeida Junior**	MNBA – RJ
7. Maternidade	1878/ 1886	150 x 100	10 %	**Henrique Bernardelli**	MNBA – RJ
8. Maternidade	1906	165 x 200	10 %	**Eliseo D'Angelo Visconti**	Pinacoteca - SP
9. A Caridade	1872	86,5 x 111	10 %	João **Zeferino da Costa**	MNBA – RJ
10. O derrubador brasileiro	1879	225 x 185	30 %	José Ferraz de **Almeida Junior**	MNBA – RJ
11. Gioventú	1898	065 x 049	10 %	**Eliseo D'Angelo Visconti**	MNBA – RJ
12. Arrufos	1887	089 x 116	10 %	**Belmiro** Barbosa **de Almeida**	MNBA – RJ
13. A noite acompanhada dos gênios do estudo e do amor	1883	260 x 195	30 %	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo	MNBA – RJ
14. Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão	1843	134 x 195	10 %	Félix-Émile **Taunay**	MNBA – RJ
15. Caipira picando fumo	1893	202 x 143	30 %	José Ferraz de **Almeida Junior**	Pinacoteca - SP
16. Engenho de mandioca	1892	059 x 75,5	10 %	**Modesto Brocos y Gomes**	MNBA – RJ
17. O voto de Heloisa	1880	150 x 104	10 %	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo	MNBA – RJ
18. A carioca	1882	205,5 x 134	30 %	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo	MNBA – RJ
19. Retrato do intrépido marinheiro Simão, carvoeiro do vapor Pernambucana	1853	92,5 x 72,3	10 %	José **Correia Lima**	MNBA – RJ
20. Efeitos do Sol	1892	100 x 65,5	10 %	**Belmiro** Barbosa **de Almeida**	MNBA – RJ

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital

LEGENDA

SIGLA	MUSEU	ESTADO
Pinacoteca - SP	Pinacoteca do Estado de São Paulo	São Paulo
MNBA – RJ	Museu Nacional de Belas Artes	Rio de Janeiro
MIP – RJ	Museu Imperial de Petrópolis	Rio de Janeiro
MP – USP	Museu Paulista da Universidade de São Paulo	São Paulo
MHN – RJ	Museu Histórico Nacional	Rio de Janeiro
MCM – RJ	Museus Castro Maya	Rio de Janeiro
MMP – MG	Museu Mariano Procópio – Juiz de Fora	Minas Gerais
FBC	Fundação Benedito Calixto	----------
s.d.	sem data	----------

AUTOR	Nascimento e Morte
Victor Meirelles de Lima	(1832 – 1903)
Rodolfo Amoedo	(1857 – 1941)
José Maria de Medeiros	(1849 – 1925)
Henrique Bernardelli	(1857 – 1936)
José Ferraz de **Almeida Junior**	(1850 – 1899)
José **Correia Lima**	(1814 – 1857)
Eliseo D'Angelo Visconti	(1866 – 1944)
João **Zeferino da Costa**	(1840 – 1915)
Belmiro Barbosa **de Almeida**	(1858 – 1935)
Pedro Américo de Figueiredo e Melo	(1843 – 1905)
Félix-Émile **Taunay**	(1795 – 1881)
Modesto Brocos y Gomes	(1814 – 1936)

OBRAS APRESENTADAS EM TOTENS ELETRÔNICOS

ALMEIDA JÚNIOR – O ARTISTA E SUA OBRA

RETRATO

PINTURA HISTÓRICA E RELIGIOSA

NATUREZA MORTA E PAISAGEM

A MITOLOGIA E O NU

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital			
ALMEIDA JÚNIOR – O ARTISTA E SUA OBRA/ TÓTEN ELETRÔNICO Técnica empregada nos quadros originais: Pintura a óleo sobre tela Autor das referidas obras: José Ferraz de **Almeida Júnior** (1850 – 1899)			
TÍTULO	**DATA**	**DIMENSÃO (cm)**	**ACERVO**
1. Amolação Interrompida	1894	200 x 140	Pinacoteca – SP
2. Caipiras Negaceando	1888	281 x 215	MNBA – RJ
3. Cozinha caipira	1895	063 x 087	Pinacoteca – SP
4. O Importuno	1898	096 x 143	Pinacoteca – SP
5. Leitura	1892	095 x 140	Pinacoteca – SP
6. Apertando o Lombilho	1895	064 x 087	Pinacoteca – SP
7. Moça com Livro	s.d	050 x 061	MASP – SP
8. Partida da Monção (Estudo da Pinacoteca)	1897	074 x 119	Pinacoteca – SP
9. Nhá Chica	1895	109 x 072	Pinacoteca – SP
10. Recado Difícil	1895	139 x 079	MNBA – RJ
11. Saudade	1899	197 x 101	Pinacoteca – SP
12. Violeiro	1899	141 x 172	Pinacoteca - SP

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital					
TÓTEN ELETRÔNICO - Tema: RETRATO - Autores diversos					
TÍTULO	**DATA**	**DIMENSÃO (cm)**	**AUTOR**	**TÉCNICA**	**ACERVO**
1. Retrato de Dom João VI	1817	060 x 042	Jean Baptiste **Debret** (1768 – 1848)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
2. Retrato de Dom Pedro II	1807	090 x 066	**Félix Émile Taunay** (1795 – 1881)	Óleo s/ tela	MIP – RJ
3. Dom Pedro II na abertura da Assembléia Geral	1872	288 x 205	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo (1843 – 1905)	Óleo s/ tela	MIP – RJ
4. Dom Pedro I	1902	140 x 100	**Benedito Calixto** de Jesus (1853 – 1927)	Óleo s/ tela	MP – USP
5. Retrato de Dom Pedro I	1826	112 x 094	**Manuel de Araújo** Porto-alegre (1806 – 1879)	Óleo s/ tela	MHN – RJ
6. Retrato de Manuel de Araújo Porto-alegre	1848	128,5 x 098	**Ferdinand Krumholz** (1810 – 1878)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
7. Auto retrato ao ar livre	1943	081 x 59,5	**Eliseo** D'Angelo **Visconti** (1768 – 1848)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
8. Auto retrato	1919	86,1 x 079	**Arthur Timóteo da Costa** (1882 – 1922)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
9. Auto retrato	1923	050 x 040	**Benedito Calixto** de Jesus (1853 – 1927)	Óleo s/ tela	MASP – SP
10. Retrato do Visconde de Sapucaí	s.d.	38,5 x 30,5	**Manuel de Araújo** Porto-alegre (1806 – 1879)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
11. Auto retrato	1916	020 x 025	**Henrique Bernardelli** (1857 – 1936)	Óleo s/ madeira	Pinacoteca - SP
12. Dia de Verão	1926	130 x 089	**Georgina de Albuquerque** (1885 – 1962)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
13. Busto	1907	061 x 050	**Georgina de Albuquerque** (1885 – 1962)	Óleo s/ tela	Pinacoteca - SP
14. Copo d'água	1893	058 x 46,3	**Francisco Aurélio de Figueiredo e Melo** (1854 – 1916)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
15. Cabeça de mulher	1871	31,5 x 22,7	João **Zeferino da Costa** (1840 – 1915)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
16. Más Notícias	1895	100 x 074	**Rodolfo Amoedo** (1857 – 1941)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital					
TÓTEN – Tema: PINTURA HISTÓRICA E RELIGIOSA - Autores diversos					
TÍTULO	**DATA**	**DIMENSÃO (cm)**	**AUTOR**	**TÉCNICA**	**ACERVO**
1. Sagração de D. Pedro II ou Coroação de D. Pedro II	1845/ 1846	110 x 080	**Manuel de Araújo Porto-Alegre** (1806 – 1879)	Óleo s/ tela	MHN - RJ
2. Batalha Naval do Riachuelo	s.d.	400 x 800	**Victor Meirelles de Lima** (1832 – 1903)	Óleo s/ tela	MHN - RJ
3. Batalha de Guararapes (Detalhe)	1879	494,5 x 923	**Victor Meirelles de Lima** (1832 – 1903)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
4. Estudo para a Sagração de Dom Pedro I	1822	043 x 063	**Jean Baptiste Debret** (1768 – 1848)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
5. Estudo para desembarque de D. Leopoldina no Brasil	1817	040 x 059	**Jean Baptiste Debret** (1768 – 1848)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
6. Botica	1923	015 x 021	**Jean Baptiste Debret** (1768 – 1848)	Aquarela s/ papel	MCM – RJ
7. Oficial da corte chegando ao palácio	1822	016 x 021	**Jean Baptiste Debret** (1768 – 1848)	Aquarela s/ papel	MCM – RJ
8. Negros serradores de tábua	1822	017 x 024	**Jean Baptiste Debret** (1768 – 1848)	Aquarela s/ papel	MCM – RJ
9. Tiradentes Esquartejado	1893	266 x 164	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo (1843 – 1905)	Óleo s/ tela	MMP – MG
10. Batalha do Avaí	s.d.	600 x 1100	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo (1843 – 1905)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
11. Davi nos últimos dias de sua decrepitude é aquecido pela jovem Abizag	1879	171,5 x 215,5	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo (1843 – 1905)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
12. Recompensa de São Sebastião	1898	218,8 x 133,9	**Eliseo** D'Angelo **Visconti** (1866 – 1944)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
13. A partida de Jacob	1884	105,5 x 136	**Rodolfo Amoedo** (1857 – 1941)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
14. Sansão e Dalila	1893	059 x 78,1	**Oscar Pereira da Silva** (1867 – 1939)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
15. Moisés e Jocabed	1884	151,2 x 105,5	**Pedro Américo** de Figueiredo e Melo (1843 – 1905)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
16. Jesus Cristo em Cafarnaum	1887	250 x 310	**Rodolfo Amoedo** (1857 – 1941)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ
17. O Óbulo da viúva	1886	100 x 137	João **Zeferino da Costa** (1840 – 1915)	Óleo s/ tela	MNBA – RJ

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital

TÓTEN ELETRÔNICO - Tema: NATUREZA MORTA E PAISAGEM - Autores diversos
Técnica empregada nos quadros originais: Pintura a óleo sobre tela

TÍTULO	DATA	DIMENSÃO (cm)	AUTOR	ACERVO
1. Natureza Morta	1891	085 x 65,4	**Estevão Silva** (1845 – 1891)	MNBA – RJ
2. Frutas	1888	66,2 x 55,2	**Estevão Silva** (1845 – 1891)	MNBA – RJ
3. Mamão e Melancia	s.d.	53,4 x 065	**Agostinho** José da Mota (1824 – 1878)	MNBA – RJ
4. Melão e Ananás	s.d.	035 x 052	**Agostinho** José da Mota (1824 – 1878)	MNBA – RJ
5. Cozinha na Roça	1894	110 x 131	**Pedro Alexandrino** (1856 – 1942)	Pinacoteca – SP
6. A Copa	s.d.	213,8 x 178,7	**Pedro Alexandrino** (1856 – 1942)	MNBA – RJ
7. Aspargos	s.d.	100 x 137,5	**Pedro Alexandrino** (1856 – 1942)	Pinacoteca – SP
8. Vista da mãe d'água	1841	115 x 088	**Félix Émile Taunay** (1795 – 1881)	MNBA – RJ
9. Estudo para "Panorama do Rio de Janeiro": Vista da Candelária	1885	51,4 x 62,2	**Victor Meirelles** de Lima (1832 – 1903)	MNBA – RJ
10. Estudo para "Panorama do Rio de Janeiro": Morro do Castelo	1885	105 x 104	**Victor Meirelles** de Lima (1832 – 1903)	MNBA – RJ
11. Estudo para "Panorama do Rio de Janeiro": Entrada da Barra	1885	56,7 x 195,4	**Victor Meirelles** de Lima (1832 – 1903)	MNBA – RJ
12. Panorama da Guanabara	s.d.	108,8 x 300	**Nicola Antonio Facchinetti** (1824 – 1900)	MNBA – RJ
13. Vista do Cavalão	1884	111,8 x 84,9	**Georg Grimm** (1846 – 1887)	MNBA – RJ
14. Coqueiros à beira mar	1884	032 x 40,5	**Giovanni Battista Castagneto** (1851 – 1900)	MNBA – RJ
15. Praia de Santa Luzia	1884	0256 x 100	**Giovanni Battista Castagneto** (1851 – 1900)	MNBA – RJ
16. O Morro de Santo Antônio em 1816	1816	045 x 56,5	**Nicolas Antoine Taunay** (1755 – 1830)	MNBA – RJ
17. Largo da Carioca em 1816	1816	046 x 057	**Nicolas Antoine Taunay** (1755 – 1830)	MNBA – RJ
18. Cascata da Tijuca, Rio de Janeiro	1876	038 x 032	**Henri Nicolas Vinet** (1817 – 1876)	MNBA – RJ
19. Vista da Gamboa	1852	039 x 047	**Abraham-Louis Buvelot** (1814 – 1888)	MNBA – RJ
20. Manhã de inverno	1894	102 x 152	Antonio Diogo da Silva **Parreiras** (1860 – 1937)	Pinacoteca – SP
21. Canto de Praia	1886	055 x 100	Antonio Diogo da Silva **Parreiras** (1860 – 1937)	MNBA – RJ
22. Largo e Matriz do Brás	1862	050 x 065	**Benedito Calixto de Jesus** (1853 – 1927)	MP – USP
23. Praia do Consulado, Porto de Santos	1882	054 x 096	**Benedito Calixto de Jesus** (1853 – 1927)	Acervo da FBC

Brasil Século XIX Imagens da Cultura Exposição Digital				
TÓTEN ELETRÔNICO - Tema: A MITOLOGIA E O NU - Autores diversos Técnica empregada nos quadros originais: Pintura a óleo sobre tela				
TÍTULO	**DATA**	**DIMENSÃO (cm)**	**AUTOR**	**ACERVO**
1. Despertar de Ícaro	1910	146,4 x 204	Lucílio de Albuquerque **(1877 – 1939)**	MNBA – RJ
2. Oréadas	1899	182,2 x 108	**Eliseo** D'Angelo **Visconti** (1866 – 1944)	MNBA – RJ
3. Providência guiando Cabral	1899	182 x 109	**Eliseo** D'Angelo **Visconti** (1866 – 1944)	Pinacoteca – SP
4. Baile à Fantasia	1913	149 x 209	Rodolfo Chambeland **(1879 – 1967)**	MNBA – RJ
5. Bacantes em festa	1908	75,2 x 135,2	Rodolfo Chambeland **(1879 – 1967)**	MNBA – RJ
6. Desdêmona	1892	097 x 130,5	Rodolfo Amoedo **(1857 – 1941)**	MNBA – RJ
7. Marabá	1882	120 x 170	Rodolfo Amoedo **(1857 – 1941)**	MNBA – RJ
8. Exéquias de Atalá	1978	189 x 245	Augusto Rodrigues Duarte **(1848 –1888)**	MNBA – RJ
9. No Verão	1894	58,9 x 80,4	**Belmiro** Barbosa **de Almeida** (1858 – 1935)	MNBA – RJ
10. Escrava Romana	s.d.	146,5 x 72,5	Oscar Pereira da Silva **(1867 –1939)**	Pinacoteca - SP
11. Moema	1866	129 x 190	Victor Meirelles de Lima **(1832 – 1903)**	MNBA – RJ
12. Fantasia	1909	089 x 146	Antonio Diogo da Silva Parreiras **(1860 – 1937)**	Pinacoteca – SP
13. A pompeana	1876	219 x 120	João **Zeferino da Costa** (1840 – 1915)	MNBA – RJ