

# Revista Iberoamericana de Turismo



## O PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CULTURAL SOB A PERSPECTIVA DE SEU USO TURÍSTICO

**Rosângela Custódio Cortez Thomaz**

Doutora em Arqueologia pela Universidade de São Paulo. Professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil.  
E-mail: [rocortez@rosana.unesp.br](mailto:rocortez@rosana.unesp.br)

### Resumo

Este artigo tem por intuito apresentar os aspectos referentes à educação patrimonial, ao turismo cultural e aos museus, como forma de estabelecer uma proposta de ação educacional voltada ao patrimônio. O interesse social pelo patrimônio cultural, a partir da perspectiva mais antropológica, tem despertado a curiosidade de milhares de potenciais turistas que em número crescente decidem destinar uma parte de seu tempo para conhecer os recursos culturais disponíveis e a buscar outros novos destinos não valorados até o momento e que tem aberto um amplo campo de atividade turística nova. Os acervos dos museus constituem-se em um elemento riquíssimo e a apresentação de seus bens culturais por meio de processos educativos pode torná-lo um recurso turístico em potencial, na medida em que os turistas possam vir a ter o interesse de conhecer um pouco mais sobre a história da localidade onde estão inseridos. Ao mesmo tempo, se a comunidade pertencente ao local valorizar e apropriar-se desse patrimônio, têm-se então cidadãos multiplicadores dos conhecimentos adquiridos na educação patrimonial e difusores da história regional, ou seja, mantenedores de uma identidade cultural.

**Palavras-chave:** Museu. Educação patrimonial. Turismo cultural. Museu de memória regional.

## 1 INTRODUÇÃO

Segundo Reis (2003, p. 47), o turismo cultural deve ser considerado “como uma atividade em que o deslocamento ocorre para lugares em que a motivação é à busca do conhecimento, da interação, da informação, da curiosidade cultural, dos costumes, da tradição e da identidade. Seus fundamentos são os elos entre passado e presente, [...] e representa a possibilidade da revitalização do patrimônio, de revigoração das tradições, da redescoberta de comportamentos que foram suplantados pelo mundo moderno e da ressignificação da cultura”.

A Organização Mundial de Turismo (OMT) define a atividade turística como “as atividades durante sua viagem e estadia em um lugar diferente ao de sua residência habitual, durante um período de tempo inferior a um ano, por prazer, negócios ou outros propósitos”.

O turismo cultural deve reunir algumas características que o distingue do resto da atividade turística. Dentre os primeiros intentos para precisar o conceito de turismo cultural destacamos a do ICOMOS que em 1976 apresentava já a seguinte definição: “a forma de turismo cujo objeto é o descobrimento de monumentos e lugares”. Esta definição faz referência exclusivamente à vinculação da motivação turística com o patrimônio monumental, que hoje podemos considerar um conceito superado, durante muito tempo foi o referente conceitual.

Por sua parte a OMT, em 1985 propõe uma nova definição que apresenta algumas importantes novidades sobre a anterior: “o movimento de pessoas devido essencialmente a motivos culturais como viagens de estudo, viagens a festivais ou outros eventos artísticos, visitas a lugares e monumentos, viagens para estudar a natureza, ou arte, ou folclore, e as peregrinações”. Já não é exclusivamente a visita aos monumentos a característica definidora, senão um conceito muito mais amplo. O *Grupement d'étude et d'assistance pour l'aménagement du territoire, le tourisme et l'environnement* em 1993, diz que “para falar de turismo cultural é necessário que ao deslocamento turístico se acrescente três condições: o desejo de cultivar-se, conhecer-se e compreender os objetos, as obras e os homens; o consumo de uma prestação cultural (monumento, obra de arte, espetáculo...) e a intervenção de um mediador, pessoa, documento escrito ou material audiovisual, que coloque em valor ou geram o produto cultural” (GEATTE, 1993).

A definição de turismo cultural tem evoluído de forma paralela as mudanças que tem sofrido o conceito de patrimônio nos últimos anos. Podemos dizer que de um conceito de patrimônio com referência exclusiva aos bens de interesse artístico ou histórico, temos passado a definições mais amplas de Patrimônio Cultural como: “conjunto de bens que, como consequência de um processo de desenvolvimento e acumulação, uma sociedade considera como valores que devem ser protegidos, difundidos e conservados como expressão da própria cultura” (CAMPILLO, 1998). Esta nova concepção de patrimônio tem uma rápida repercussão no mundo do turismo.

O interesse social pelo patrimônio cultural, a partir desta perspectiva mais antropológica, tem despertado a curiosidade de milhares de potenciais turistas que em número crescente decidem destinar uma parte de seu tempo para conhecer os recursos culturais disponíveis e a buscar outros novos não valorados até o momento. Esta situação tem aberto um amplo campo de atividade turística nova:

O turismo cultural e paisagístico é um conceito muito mais amplo que o que implicaria centrarem-se em palácios, catedrais, templos e galerias de arte. Seus recursos incluem a geografia histórica, a arqueologia, a literatura e a gestão meio-ambiental, por exemplo. Essencialmente, o turismo cultural e paisagístico se refere ao que *um geógrafo* denominaria lugar, como compreensão dos lugares como são no sentido absoluto, e ademais ao patrimônio (PRENTICE,1997).

Neste sentido, apesar de o conceito de patrimônio parecer restrito, contudo este se revela num conceito *multifacetado*. Este termo comporta muito mais que um conjunto de monumentos ou de objetos, testemunhos da história de uma civilização. Comporta também, uma vertente imaterial que envolve os monumentos, as obras, ou seja, saberes que permaneceram de gerações em gerações, a língua, o seu próprio dialeto, a gastronomia, os hábitos quotidianos, e até mesmo as lendas e/ou contos que envolveram estas mesmas civilizações, entre outros aspectos. Assim, tem-se uma noção mais real da cultura de determinado povo e consequentemente permite compreender a sua forma de vida.

O patrimônio cultural é uma criação social e o papel fundamental das instituições públicas é garantir os interesses da comunidade, não só no que diz respeito às ações não produtivas da ação cultural (recuperação, proteção, tutela, divulgação, exposição, etc.), mas também, a obrigação de favorecer o uso e desfrute universal do patrimônio e sua utilização como um recurso que favoreça a melhora das condições de vida (material e intelectual) da população (QUESADA, 2000).

No Colóquio de Paris de Dezembro de 1994 sobre “Patrimônio Cultural, Patrimônio Natural”, um dos representantes das “associações de proteção do patrimônio”, Régis Neyret, propunha para o “patrimônio” duas componentes (p. 241 do livro resultante do dito Colóquio): a natural ou ecológica, e a cultural, dividindo a segunda em três: o patrimônio enterrado (arqueologia); o patrimônio transmitido (museus, o “saber-fazer”, inventários, arquivos); e o patrimônio construído (monumentos, bairros e aldeias)<sup>1</sup>.

Não há nenhum recanto do mundo sem história humana; não há nenhuma paisagem completamente “natural”, como não há (ou não se poderia lá viver) sítios totalmente artificiais. Naturalmente que a divisão entre ministérios, muito centralizados, como acontece (Cultura, Ambiente, Planejamento, etc.), das preocupações de gestão equilibrada de recursos (“culturais” ou “naturais”) não facilita em nada a relação de dois mundos tradicionalmente apartados.

Quando citamos preservação e conservação, ressaltamos também que há uma diferença conceitual, de acordo com Costa (2002, p. 23), preservação quer dizer resguardar a todo custo às condições originais do patrimônio é ter “cautela, prevenção e proteção”, preservação, segundo o Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC) é:

Um conjunto de métodos procedimentos e políticas que visem à proteção em logo prazo das espécies, habitat e ecossistemas, além da manutenção dos processos [...] prevenindo a simplificação dos sistemas naturais.

Para a autora, fica claro que conservação deve ser entendida como a utilização racional dos recursos, esperando que haja o cuidado com o patrimônio. Costa (2002) cita conservação conforme definida no SNUC como:

O manejo do uso humano da natureza, compreendendo a preservação, a manutenção, a utilização sustentável, a restauração e a recuperação do ambiente natural, para produzir o maior benefício, em bases sustentáveis as atuais gerações, mantendo o seu potencial de satisfazer as necessidades e aspirações das gerações futuras [...].

Segundo Méndez (2000), “Os problemas de conservação e proteção do patrimônio arqueológico não são maiores nem diferentes aos problemas de conservação e proteção de patrimônio natural.” Por isto, nos últimos anos progressivamente tem-se obtido a convicção de que, de fato, uma política adequada de proteção de cada um deles, tem que relacionar ambos. Desta forma, se chegou a uma concepção integral do patrimônio cultural que funde o *histórico* e o *natural*. Esta concepção tem inspirado e orientado alguns países (fundamentalmente anglo-saxões) quanto às políticas de gestão dos recursos naturais e culturais que se conjuga sendo todas elas inseridas dentro dos Departamentos e Ministérios de Meio Ambiente (Canadá ou Austrália são bons exemplos). No Estado Espanhol, em um nível acadêmico, tem sido pioneiros das reclamações neste sentido a *Escola Europea del Patrimoni*, radicada em Barcelona e o *Departament de Arqueologia de la Universitat Central de Barcelona*, que tem difundido esta orientação através dos cursos de especialização que oferecem.

<sup>1</sup> O livro resultante desse Colóquio é “Patrimoine Culturel, Patrimoine Naturel”, e foi publicado em 1995 em Paris por La Documentation Française/École Nationale du Patrimoine (ISBN: 2-11-003451-3).

## 2 A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E OS MUSEUS

Os museus passaram por diversas mudanças em sua forma, função e missão ao longo dos tempos, ocorrendo, portanto, constantes alterações nas definições dadas a este tipo de instituição.

Um dos mais importantes estudiosos na área da museologia, Hugues de Varine-Bohan, em uma entrevista transcrita no livro *Os museus no mundo* afirma que “o museu é tanto um meio como um fim”. De acordo com o autor, o museu como meio assemelha-se a um banco de dados onde se armazenam os documentos (objetos), ou seja, “um banco de objetos a serviço da sociedade”. Este banco de objetos tem por intuito:

acumular certo número de dados sob a forma de objetos, de documentos de duas ou três dimensões, que se reúnem, classificam, documentam, inventariam, rotulam, conservam, restauram...de tal forma que a todo momento estão disponíveis para qualquer pessoa que tenha necessidade de se servir deles: de se servir deles e não simplesmente de vê-los (ROJAS *et al.*, 1979, p. 18-19).

O museu como fim “[...] é a universidade para o povo através dos objetos. O que numa universidade normal é a linguagem das palavras e em última instância a linguagem dos sinais escritos, no caso do museu converte-se em linguagem dos objetos, do concreto” (ROJAS *et al.*, 1979, p. 19).

Portanto, de acordo com Varine-Bohan, o museu deve ser um local aberto ao povo, que favoreça, traga novos conhecimentos e sirva à grande maioria da população e não à minoria privilegiada, a qual durante séculos foi a principal beneficiada por estas instituições.

Complementando a reflexão de Varine-Bohan, os autores Girandy e Bouilhet (1990) descrevem a transformação que o museu vem sofrendo durante os últimos anos, deixando de ser um instrumento de *status* social e tornando-se uma ferramenta para a aproximação da sociedade com o patrimônio e também com os aspectos sociais, culturais e humanos que nele são representados.

Distancia-se, portanto, o tempo em que a coleção era constituída para o prestígio de um príncipe ou de uma cidade, para deleite de um número reduzido de pessoas e começa a época onde o museu, inserido em uma política cultural de educação, torna-se o ponto de encontro privilegiado do patrimônio e da sociedade, ao mesmo tempo que uma janela para o mundo, reflexo de um ambiente social, cultural e humano (GIRANDY; BOUILHET, 1990, p. 75).

Lèon (1988), para definir os museus, reflete separadamente sobre os componentes essenciais destas instituições e suas missões. A autora cita que os principais componentes de um museu são: “la sociedad, la planificación museística, el continente (arquitectura) y el contenido (colección y fondos del museo)”. Segundo a autora, o planejamento das múltiplas funções do museu deve ser desenvolvido de acordo com o continente e o conteúdo. Estes, no entanto, devem estar a serviço do público que os usufrui (LÈON, 1988, 76).

Dentre as tarefas essenciais que um museu deve realizar, apontadas por Lèon, estão: a missão educativa, a missão científica e a missão difusora e social.

A missão educativa é a atividade primordial dentro do museu, pois permite “el desarrollo y perfeccionamiento de las facultades humanas (intelectuales, culturales,

artísticas, ideológicas, perceptivas, afectivas...)” (*ibidem*, 306). Para que esta atividade se desenvolva, é necessário criar exposições temporárias e itinerantes para dinamizar as atividades no museu e torná-las mais acessíveis para o público que não possui condições de se deslocar de uma cidade para outra com o intuito de visitar um museu. A organização de cursos, palestras e a educação voltada para as crianças também são fatores essenciais para que a missão educativa do museu seja bem sucedida.

A missão científica, voltada para a produção científica por meio de pesquisas, segundo a autora, compreende as seguintes atividades: criação de fichas e catálogos científicos; publicação dos resultados das pesquisas em boletins e revistas; contato com outras instituições museais para o intercâmbio de informações; conservação e atualização da biblioteca e dos arquivos fotográficos e documentais; organização de exposições onde materiais inéditos sejam utilizados, além do uso do método científico na apresentação das obras; e aquisição de novos objetos, obras para o acervo do museu.

A missão difusora, desenvolvida tanto no interior quanto no exterior do museu, é a forma deste difundir seus programas e atividades por meios de comunicação escrita (anúncios, jornais, guias dos museus, etc.) e por meios de divulgação pela imagem (anúncios, cartazes, reportagens, filmes, etc.). E, por fim, a missão social do museu, a qual visa estabelecer na consciência do indivíduo a necessidade cultural e artística, além de promover um serviço social gratuito e acessível a todos.

Os autores citados anteriormente expressam a importância do museu para a sociedade, como instituição que resguarda o seu patrimônio, o estuda e fornece meios para que este seja reconhecido pela população por meio de processos educativos. Mas é na definição criada por Suano (1986, 10), que o museu é abordado não apenas como um local para a educação, mas também para o lazer: “ao nosso entender cotidiano, o termo “museu” se refere a uma coleção de espécimes de qualquer tipo e está, em teoria, ligado com a educação ou diversão de qualquer pessoa que queira visitá-la”.

Na atualidade, a definição mais aceita por diversos autores como Barreto (2003) é a criada pelo ICOM (Conselho Internacional de Museus), organização não-governamental com sede em Paris, que mantém relações formais com a UNESCO e cujas atividades correspondem às necessidades e desafios dos museus. Este órgão define o museu como:

uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que realiza pesquisas sobre a evidência material do homem e de seu ambiente, adquire-a, conserva-a, investiga-a, comunica e exhibe-a, com a finalidade de estudo, educação e fruição (ICOM *apud* BARRETO, 2003, p. 55).

Esta definição contempla quase todos os itens relacionados anteriormente pelos demais autores, mas de forma sintetizada. No entanto, para melhor compreender a importância do museu para a sociedade, pode-se pensar no que implicaria a não existência desta instituição em nosso meio, como reflete Dias (2006) no seguinte parágrafo:

A não-existência de museus nas localidades implica o acúmulo de objetos com significados coletivos guardados (escondidos) em espaços privados (residências), o que não contribui nem para a construção nem para a consolidação da identidade local, processo este que ocorre contínua e indefinidamente. Os museus resgatam e reforçam o papel simbólico dos bens culturais, de modo a construir um patrimônio que reafirmará e reforçará a continuidade histórica, que dá significado ao

presente e que embasará, em uma perspectiva sustentável, a construção do futuro (DIAS, 2006, p. 220).

Esta relação entre o passado, o presente e o futuro, criado a partir da ação da instituição museal, citada por Dias (2006), é também refletida a partir da teoria da dádiva por Nascimento Jr. (2005).

Marcel Mauss, em sua teoria sobre a dádiva, apresenta três modos de ação: dar, receber e retribuir. Segundo Nascimento Jr (2005, 08), “o gesto de dar - no quadro social em que a dádiva se insere - não está diretamente relacionado com a vontade de receber. Quem dá, não dá para receber, dá para que o outro, de algum modo, também dê”.

Os museus podem ser considerados locais onde este processo apresentado na teoria da dádiva ocorre. Por meio da aquisição ou doação de bens culturais para a formação de coleções; ou pela doação de bens, serviço ou prestígio para as associações e sociedades de amigos de museus, são exemplos deste processo. Decerto, muitas dessas doações são feitas com o objetivo específico de projeção da memória no futuro, mas também existem doações realizadas sem a preocupação de “receber” posteriormente. Pode-se dizer que:

[...] monumentos e documentos, suportes de informação e memória preservados nos museus, são ofertados como patrimônio às gerações futuras não com o desejo de receber delas alguma coisa, mas para que elas também ofertem e se ofertem. “Mais do que a coisa em si, interessa preservar o processo que garante a preservação da coisa” (NASCIMENTO JR, 2005, p. 8).

As várias instituições museológicas existentes no mundo possuem características diferenciadas, as quais permitem que os museus sejam classificados em diversas tipologias. As atividades propostas dentro da instituição museal, dando enfoque as atividades educativas, são baseadas nestas características apresentadas por cada museu. A seguir, serão delimitadas variadas formas de classificação dos museus expostas por alguns autores.

Segundo o ICOM, enquadram-se dentro do conceito de museus os “institutos de preservação e galerias de exposição permanente de bibliotecas e centros de documentação; sítios e monumentos arqueológicos, etnográficos e naturais; sítios e monumentos históricos que tenham natureza de museus pelas atividades de aquisição, conservação e comunicação; instituições que mostrem espécies vivas, tais como zoológicos e jardins botânicos, aquários, viveiros etc; reservas naturais; centros de ciências e planetários” (BARRETO, 2003,p.55-56).

Nesta delimitação feita pelo ICOM, são apenas citadas as instituições e localidades que podem ser compreendidas como um museu, mas não as classifica com base em parâmetros pré-estabelecidos.

Para Lèon (1988), existem três formas de classificar os museus, que ocorrem de acordo com: a disciplina (museus de arte, museus de história, etc); a densidade do objeto, ou seja, seu grau de generalização ou de especialização; e a propriedade (museus públicos e privados).

Segundo a autora, a heterogeneidade ou a homogeneidade do conteúdo do museu é a característica mais marcante deste tipo de instituição. Portanto, a classificação em disciplinas é a forma mais adequada de explicitar esta hetero/homogeneidade e está voltada para cinco grandes grupos: à Arte, à História, à Ciência, à Tecnologia e à Etnologia.

Os museus de arte possuem em seu acervo peças de valor artístico, ou seja, pinturas, esculturas, poesias, músicas, artes gráficas, fotografias, dentre outros. Este conteúdo presente no museu de arte recebe uma classificação cronológica dividida em três

etapas: clássica, medieval e moderna. O conteúdo datado da época da antiguidade pertence aos museus arqueológicos; o museu de belas artes compreende os períodos: medieval e moderno; e o museu de arte contemporânea apresenta obras da atualidade.

Os museus de história “se definen esencialmente por la exposición del material ideológico, narrativo y discursivo de los hechos y cambios sociales que han afectado a la historia de las civilizaciones”. Para a autora, este tipo de museu poderia ser categorizado em: natural, filosófico, narrativo, de atividades políticas e militares, da evolução do trabalho humano e de uma atividade burocrática ou civil. Dentro desta divisão estariam os museus de história das ideias, de criminologia, da história da medicina, da marinha, dentre outros (LÉON, 1988, 132-133).

Os museus de etnologia, segundo Rivière (*apud* LÉON, 1988, p. 135), são “por definición museos científicos, porque en ellos se estudian las civilizaciones materiales, las primitivas y las más desarrolladas, y los fenómenos de supervivencia caracterizados por las artes y oficios populares”. Dentre os museus de etnologia destacam-se os museus etnográficos, museus de folclore e museus de artes e costumes populares.

Os museus de ciência “se configuran por la necesidad de recoger, estructurar y analizar piezas de carácter científico [...]” (LÉON, 1988, p. 141). Esta tipologia de museu pode ser subdividida em: museus de ciências naturais, museus de ciências físicas, museus de ciências químicas e museus de instrumentos científicos.

Os museus de tecnologia são os “museos de la técnica en los que podemos incluir actividades humanas realizadas en orden al arte o la ciencia, aplicando métodos técnicos y industriales y con base en una idea generadora y creativa” (LÉON, 1988, p. 149). Pode-se citar como exemplos de museus de tecnologia os museus de: técnica publicitária, maquinaria industrial, reproduções, e artes e ofícios.

A classificação dos museus segundo a densidade dos objetos pode ocorrer de três formas: museus generalizados, museus especializados e museus mistos.

Os museus generalizados possuem uma visão universal e um conteúdo heterogêneo, pois apresentam “amplias actividades artísticas que se han producido en sucesivas etapas cronológicas, áreas geográficas diversas, técnicas ejecutivas múltiples y tendencias estilísticas heterogéneas” (LÉON, 1988, p. 155).

Os museus especializados são homogêneos, focam manifestações determinadas e possuem um conteúdo completo sobre uma informação específica. Esta informação pode se configurar em: uma técnica artística, uma arte (escultura, pintura etc), um artista (Rodin, Van Gogh), dentre outros.

Os museus mistos caracterizam-se pela heterogeneidade de conteúdo, semelhante aos museus generalizados, e pela expressão de um universo concreto, presente na definição dos museus especializados. Portanto, possuem ideias homogêneas e as expressam de forma heterogênea.

As tipologias museológicas segundo a propriedade são divididas em museus públicos e museus privados. Os museus públicos são financiados por órgãos públicos estaduais, municipais e por instituições ligadas ao governo, e podem ser exemplificados pelos museus municipais, museus eclesiais e museus de instituições culturais. Enquanto que, os museus privados possuem autonomia do Estado e são financiados por instituições privadas e, em alguns casos, funcionam sob a tutela de alguma entidade estatal.

Os museus também podem ser classificados de acordo com a sua arquitetura. Segundo Barreto (2003), este tipo de classificação pode ser dividida em: museus interiores, museus ao ar livre e museus-jardim.

Os museus interiores constituem-se em prédios construídos especialmente para abrigar determinado acervo, em prédios de valor histórico ou artístico adaptados, e em barracões ou casas simples.

Os museus ao ar livre normalmente ocupam um espaço amplo onde se preocupam em reconstruir um espaço com realismo, buscando resgatar a cultura popular, apresentar o cotidiano e refletir sobre os problemas da comunidade, dentre outros elementos e aspectos da vida cotidiana relacionados com o meio onde transcorrem. Este tipo de museu pode ser: construído (reprodução das características culturais, artísticas, arquitetônicas de uma determinada localidade, por exemplo), museus de sítio (*site museums*) e ecomuseus.

O museu de sítio é definido por Hudson (*apud* BARRETO, 2003, p. 59) como um “museu concebido e implantado para proteger a propriedade natural ou cultural, móvel ou imóvel, em seu local original, ou seja, preservada no local em que tal propriedade foi criada ou descoberta”. Tal definição diferencia-se do significado dado ao ecomuseu com relação à forma de administração e ao intuito da preservação cultural que este possui.

O ecomuseu, segundo a definição de Hudson (*apud* BARRETO, 2003, p. 59) é:

um instrumento concebido, moldado e operado conjuntamente pelo público (autoridades e população local)...É um espelho onde a população local vê a si própria para descobrir sua imagem e no qual procura uma explicação para o território do qual faz parte...É um espelho que a população mostra aos visitantes para ser melhor compreendida, de forma que sua indústria, seus costumes e sua identidade inspirem respeito. Coloca o ser humano em seu ambiente natural. Retrata a natureza tanto na sua condição selvagem quanto nas adaptações provocadas pela sociedade tradicional e industrial.

Outra tipologia de museu ao ar livre, estipulado por Barreto (2003), é o museu-jardim. Este museu assemelha-se a um parque onde edificações integram-se ao ambiente natural, com o intuito de criar um espaço de descanso ao visitante, longe do caos urbano.

Esta classificação de museus com base na arquitetura, descrita por Barreto, não é a única existente. Outro autor, Montaner (2003), descreve as condições contemporâneas da arquitetura dos museus, criando, desta forma, uma diferente classificação voltada a estas instituições. O autor tenta seguir uma sequência cronológica, de acordo com as tendências que surgiram entre os séculos XX e XXI as quais influenciaram a arquitetura dos museus. Desta forma, estabeleceu as seguintes expressões para caracterizar os tipos de museus existentes, segundo a arquitetura: o “museu como organismo extraordinário”, o “museu caixa”, o “museu minimalista”, o “museu-museu”, o “museu introspectivo”, o “museu colagem”, o “antimuseu” e o “museu desmaterializado”.

O “museu como organismo extraordinário” caracteriza-se por possuir uma arquitetura que se sobressai dentro do contexto urbano em que está inserido. De acordo com o autor:

no amplo panorama da arquitetura de museus destaca-se em primeiro lugar aquele museu que se configura como organismo singular, como fenômeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepitível. Isso costuma acontecer em contextos urbanos consolidados, nos quais a obra sobressai como contraponto radical que pretende criar um efeito de choque [...] (MONTANER, 2003, p. 12).

Este tipo de museu pode ser exemplificado pelo Museu de Arte Contemporânea em Niterói no Rio de Janeiro, construído por Oscar Niemeyer.

Ao mesmo tempo, ainda permanecia a ideia de “museu caixa”, museu como gabinete de colecionador, câmara das maravilhas, continente básico. Nesse sentido, Montaner (2003) explica que “o ritual de acesso ao museu comporta a rememoração da experiência primordial e do significado inicial: uma caixa que é franqueada para que, sob um olhar atento, vá se revelando um saber escondido até aquele momento” (MONTANER,2003, p. 28). No entanto, a arquitetura moderna trouxe alterações significativas a concepção de museu caixa “[...] abrindo o museu ao crescimento à transformação interna que, anteriormente, era formado por espaços compartimentados” (MONTANER,2003, p. 29). Um exemplo deste tipo de arquitetura pode ser visualizado no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em São Paulo.

Os museus minimalistas são instituições que adotaram formas bastante definidas de caixa. O intuito deste tipo de arquitetura era “com o mínimo de forma conseguir o máximo de transformação do museu existente” (MONTANER,2003,p. 50). De acordo com Montaner (2003, p. 44), estes museus

sem dúvida, são obras que recriam as formas mais essenciais e estruturais e tentam ir mais além da evolução do tempo e dos recursos tecnológicos. Para tanto, buscam a ideia arquetípica, a forma essencial do museu: tesouro primitivo, lugar sagrado, escavação arqueológica, pórtico público, espaço intemporal da luz. Essa busca utilizou a força das sugestões formais da *minimal art*: as esculturas criadas, a partir dos anos setenta, por autores norte – americanos , como Tom Smith [...].

Um dos exemplos mais conhecidos de intervenção minimalista é a pirâmide de cristal do Grand Louvre, em Paris. No Brasil, o autor cita como exemplos a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Surge, na década de setenta, uma nova concepção que consolidou uma posição denominada “museu-museu”. Esta é utilizada, muitas vezes, na remodelação de edifícios já existentes. O autor descreve o “museu-museu” como sendo “uma maneira de projetar e intervir na qual toda a ênfase é colocada na essência da própria disciplina arquitetônica, na estrutura espacial do edifício, na tradição tipológica do museu, entendido como um arquetipo que vem se definindo e deve ter continuidade” (MONTANER,2003, p. 62). Um problema encontrado neste tipo de museu é que, por ser estruturado, normalmente, a partir de edifícios históricos, este possui limites para que seja alterado.

Tem-se como exemplo o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, o qual foi estruturado a partir de um edifício pertencente a esta agência bancária.

Nas últimas décadas do século XX, surge o “museu introspectivo”, o qual, de acordo com o autor, é “aquele que se volta para si mesmo, encerrando-se em torno de sua coleção e de seus espaços e ao mesmo tempo abrindo-se delicadamente ao exterior. É uma arquitetura que, partindo da atividade interior, busca o foco de luz natural e as vistas para o entorno” (MONTANER,2003, p. 76).

Entende-se que a essência real do museu consiste em reconhecer as peças da própria coleção, conferindo-lhes espaços à sua medida, conformes às suas características, como uma luva ou uma capa, ao mesmo tempo em que se aceita e reconhece o ambiente circundante. É uma posição que se fundamenta no respeito aos dados preexistentes: para o interior, coleção e critérios museológicos e para o exterior, espaço urbano, jardins e paisagem. (MONTANER, 2003, p. 76).

O autor cita o projeto para a Fundação Iberê Camargo, nos arredores de Porto Alegre, como um exemplo deste tipo de arquitetura. O “museu colagem” é composto por uma arquitetura caracterizada pela colagem de diversos fragmentos, onde a forma do continente explica o seu conteúdo. Cada corpo de fragmento corresponde a uma área distinta do museu, ou seja, espaço da exposição, restaurante, auditório etc.

O museu como colagem de fragmentos é expressão do triunfo da cultura de massas e é emblemático da implosão do museu. De baluarte da alta cultura ele passou a ser um soberano da indústria cultural para as massas; converteu-se em um edifício cada vez mais hedonista e popular, divertido e comunicativo; estabeleceu-se como elemento-chave de muitas cidades: em direção ao interior e ao local para recompor a coesão social, em direção ao exterior e ao global para reforçar a imagem urbana e turística (MONTANER, 2003, p. 94).

O autor não cita exemplos de museus com essas características no Brasil, no entanto, apresenta como modelo uma instituição bastante conhecida no mundo: o National Gallery, em Londres.

O antimuseu, segundo Montaner (2003, p. 110), é um “museu que quer deixar de sê-lo, dissolvendo-se na realidade, negando qualquer solução convencional e representativa”.

São representantes deste tipo de museu: o museu portátil (valises); a proposta do museu imaginário ou museu sem paredes, o qual não possuiria peças originais, somente reproduções fotográficas, que permitisse comparar todas as obras de arte; e o museu virtual ou mediático, o qual reivindica como objetivo a dissolução do espaço do museu e a ausência de peças originais. Percebe-se, então, que o antimuseu não exige a utilização do espaço dos museus, mas sim de espaços metropolitanos, como exposições espalhadas pela cidade em estações do metrô, obras em construção, etc.

Segundo o autor, os antimuseus estão às margens da cultura oficial, representam a memória esquecida dos grupos sociais menos favorecidos, quase sempre se localizam na periferia das cidades e “com escassa publicidade, não são facilmente acessíveis e consumíveis: requerem sempre a eleição, vontade e esforço daqueles que os visitam” (MONTANER, 2003, p.128).

Um exemplo de antimuseu é o Projeto Arte/Cidade, em São Paulo, onde artistas nacionais e internacionais são convidados a fazer intervenções em locais abandonados da cidade.

O museu desmaterializado, ou melhor, as formas de desmaterialização do museu podem ser representadas pela arquitetura que se espalha pelo espaço, se camufla no meio urbano. Este museu, “explorando caminhos bastante diversos, tenta se diluir e desaparecer, alcançar uma mítica desmaterialização recorrendo à sua própria essência material: energia, luz e transparência” (MONTANER, 2003, p.130).

As características de um museu, as quais permitem que esta instituição seja classificada de acordo com a arquitetura, a disciplina, a densidade do objeto e a propriedade, são elementos que determinam o tipo de público que irá visitar o museu e as motivações que os levam a frequentar tal instituição.

Segundo Cury (2004), a comunicação museológica que ocorre dentro do museu, da qual a educação patrimonial faz parte, pode ser descrita como uma “troca, diálogo e negociação dos sentidos patrimoniais entre sujeitos”. Este sujeito corresponde a “cada indivíduo que participa (ou) da vida do objeto, dentro e/ou fora do museu e agrega(ou) a

ele um significado” (MONTANER, 2003, p. 90), portanto são agentes ativos na (re)significação do objeto museal, sendo representados

pele autor e pelos usuários do objeto em seu contexto original, circuito e trajetória de existência. Também aqueles que promoveram o processo de Musealização, ou seja, seu ingresso no contexto museal: os pesquisadores que o estudam, os conservadores e documentalistas, os museólogos e educadores e o público-visitante (CURY, 2004b *apud* CURY, 2004, p. 90).

No entanto, a autora divide estes sujeitos em dois polos diferentes. O polo emissor é composto pelo museu e os profissionais que nele atuam, e o polo receptor é composto pelo público que o frequenta.

Existem diversos autores que discutem sobre os diferentes públicos dos museus, definindo-os e/ou classificando-os de formas distintas, como será discutido a seguir.

De acordo com Girandy e Bouilhet (1990, p. 83), “o público é formado no museu por indivíduos de toda espécie, curiosos, turistas ou amadores, e grupos organizados, profissionais, sociais, culturais, educativos, escolares inclusos, escoteiros, pessoas de terceira idade, deficientes físicos”. Esta definição é bastante ampla, pois abrange variados grupos de indivíduos que frequentam o museu, no entanto, esta não expõe as variáveis que permitem diferenciar um tipo de público do outro, tais como o número de visitas por ano, objetivo da visita etc.

Em um estudo realizado por Marilyn Hood (1983 *apud* ALMEIDA, 2004, p. 279), a autora definiu três categorias de públicos diferentes, de acordo com o número de visitas ao museu que estes realizam. O primeiro é denominado “público frequentador”, o qual realiza visitas ao museu pelo menos três vezes ao ano; o segundo, “público eventual”, que visita uma ou duas vezes o museu por ano; e o “não-público”, que passa dois anos sem visitar o museu.

Segundo a mesma autora, o público frequentador costuma visitar o museu em busca de conhecimento ou por “fazer algo que valia a pena no tempo de lazer”. No entanto, o público eventual e o não-público visitavam o museu para encontrar pessoas e, de modo geral, para a sua descontração. Esta classificação baseia-se especialmente na frequência das visitas de um determinado público.

Valente (2005, p. 197) refere-se de outra forma ao público do museu, denominando-os de “público geral”, composto pelos visitantes leigos, e de “público de especialistas”, que realizam pesquisas. Este mesmo autor utiliza os termos “visitantes reais”, “possíveis visitantes” e “outros tipos de usuários” (professores, consultores etc.) para classificar o público do museu. A denominação dada por Valente distingue-se da criada por Hood, pelo fato do primeiro diferenciar o visitante de acordo com o grau de conhecimento que o visitante possui (leigo e especialista).

Outra autora que descreve os tipos de públicos que frequentam o museu, mas de forma mais detalhada, é Lèon (1988), a qual divide o público em três categorias: público especializado, público culto e grande público.

Esta separação em diferentes categorias é realizada de acordo com o nível educacional do público. No entanto, a autora expõe que existe uma grande diferença entre erudição (maior nível educacional) e capacidade intelectual, pois a erudição está estritamente vinculada a um processo social e educacional, enquanto que a capacidade intelectual é um fenômeno genético que pode ou não ser desenvolvido pelo indivíduo, dependendo do interesse deste pela sua educação intelectual, o qual também é influenciado pelo fator social.

Para Lèon (1988, p. 172) “el grado intelectual es un rasgo cualitativo mientras que la erudición es un fenómeno de densificación cuantificada facilitada por el uso de unos medios-recursos de apropiación cultural”. Esta definição auxiliará o entendimento da caracterização determinada pela autora para cada tipologia de público.

De acordo com a divisão de Lèon, o público especializado (quantitativamente escasso dentro das instituições museais) corresponde aos pesquisadores, eruditos, bolsistas, universitários licenciados que trabalham em museus ou são pesquisadores da área, artistas e críticos de arte.

Para éstos, el museo se les ofrece como un centro de investigación (museo-laboratorio) en el que la meta es el estudio científico, global y especializado, valiéndose de un análisis metódico de las piezas y de cuantos medios históricos, técnicos y auxiliares sean pertinentes. El museo-laboratorio debe ofrecer las obras que no sean las “típicas” u obras maestras sino las que ofrezcan aspectos que pasan desapercibidos o que son desconocidos o innecesarios para el gran público (LÈON, 1988, p. 181).

O público culto, considerado pela autora “minoritario quantitativamente, pero complejo cualitativamente en el nivel sociocultural, está formado por estudiantes universitarios (fundamentalmente del campo humanístico), profesionales de titulación universitaria (médicos, abogados, arquitectos...) y una clase social alta, pero sin titulación profesional” (LÈON, 1988, p. 182).

Este tipo de público, normalmente, vai às instituições museais em busca de lazer e também para o aprimoramento de seus conhecimentos, no entanto, possui algumas peculiaridades, pois se encontra no meio termo entre o público especializado e o grande público, como afirma Lèon:

Este tercer nivel sociocultural del público culto es ambiguo y puede considerarse a caballo entre la categoría intelectual que analizamos y la correspondiente a gran público puesto que por una parte, es un sector de relieve social (lo que le facilita los medios para acceder a un nivel de consideración cultural) y, por otra, la falta de formación y de criterios objetivos (poseen los tradicionales de “gusto”, “moda” o los valores ficticios incorporados mecánicamente a su sensibilidad) para asimilar el museo, recomienda incluirlos en el museo educativo para la gran masa (LÈON, 1988, p. 182).

Alguns pontos em comum entre o público culto e o grande público, verificados pela autora, correspondem à falta de especialização de ambas as categorias citadas e à vontade de chegar a uma compreensão imediata das imagens apresentadas dentro do museu.

O grande público, majoritário quantitativamente e minoritário qualitativamente, é composto por “los trabajadores (obreros, agricultores..., en dos nivelaciones socioculturales progresivas: nivel básico y superior); los escolares estratificados en tres niveles (enseñanza primaria, media y universitaria laboral); y profesionales de titulación media y técnica (artesanos, comerciantes, peritos...)” (LÈON, 1988, p. 184).

Este público possui algumas características que lhe permite um melhor aproveitamento e desenvolvimento das atividades educativas no museu. É sobre isso que a autora explica no trecho seguinte:

Hay un rasgo que peculiariza a este público y es que, siendo el menos preparado intelectualmente para comprender las muestras de las civilizaciones que el museo le ofrece, está capacitado para distinguir lo verdaderamente esencial de los objetos que se le presentan puesto que la civilización actual ha erigido la imagen a un nivel somático y aprensible tal, que la mirada, no sólo física sino crítica, está mucho más desarrollada, gracias a esos fenómenos culturales incorporados mecánicamente en el hombre, con el cine, la televisión, la fotografía, los *comics*, los anuncios publicitarios o los rótulos comerciales (LÈON, 1988, p. 184).

No entanto, Lèon ressalta a diferença entre o público culto e o grande público, pois o primeiro possui um preparo intelectual o qual permite que o trabalho educativo seja realizado de forma mais superficial, enquanto que, para o grande público é primordial que o museu ofereça um vocabulário acessível e métodos de apresentação em que predomine a face educativa. Desta forma, é necessário um preparo da instituição para que esta receba adequadamente o grande público, o qual é o maior responsável pela dinâmica do museu.

Quanto ao público formado pelos turistas, a autora afirma que “tanto el internacional como el nacional se engoblan en las categorías expuestas [...]”, ou seja, eles são classificados da mesma forma que qualquer outro visitante de acordo com seu nível educacional.

Outro ponto importante estudado por Pierre Bourdieu e Alain Darbel (*apud* GIRANDY; BOUILHET, 1990, p. 83-85), com o intuito de compreender como se constitui o público que frequenta o museu, diz respeito aos fatores que influenciam diretamente a frequência deste. Estes autores trabalharam com a descrição estatística do público de cento e vinte museus franceses e obtiveram como resultado de suas pesquisas os quatro principais fatores, os quais são descritos em sequência:

- *a categoria sócio profissional*: as classes superiores constituem quase sozinhas o público dos museus franceses (um operário sobre cem vai uma vez por ano ao museu, cem pessoas com nível superior completo fornecem 77,6 visitas);
- *a idade*: a frequência é máxima para as turmas de jovens estudantes, universitários, (incrementada por novas leis que abrem, para o museu, espaços no horário escolar) cem pessoas com “menos de 25 anos” fornecem 258 visitas por ano, 8 vezes mais que os “mais de 65 anos”;
- *a renda* gera o lazer e possibilita o turismo cultural, arrastando para os museus, nos roteiros de férias, um público que os visita raramente em seus locais de trabalho;
- *o nível de instrução e o sexo*, que resumem e explicam os fatores anteriores: cem operários com diploma de formação profissional nível médio fornecem 21,3 visitas por ano, enquanto que 100 pessoas com cargos de chefia mas de idêntico nível educacional fornecem apenas 12,3, as mulheres com diplomas de nível superior vão duas vezes mais ao museu do que os homens portadores do mesmo diploma (!).

Estes fatores explícitos pelo autor permitem uma diferenciação do público do museu não apenas pelo nível de erudição ou pela frequência de visitas, como foi abordado pelos autores anteriormente citados. Esta descrição permite visualizar outras variáveis que podem caracterizar o público do museu, como a idade, o sexo e a renda dos indivíduos que frequentam tal instituição.

Outros fatores que determinam o público que frequenta os museus, e que ainda não foram citados, são as tipologias de museus, pois cada indivíduo possui um grau de interesse em relação aos diferentes temas expostos em instituições com acervos diferenciados; e o local onde o museu está inserido, o qual pode comprometer o acesso de visitantes de locais distantes e turistas, restringindo o museu ao público local.

Correlacionando todos os temas abordados até então, pode-se estabelecer que a função educativa do museu depende da tipologia deste e do conhecimento dos diferentes públicos que o frequenta para a elaboração de metodologias educativas efetivas que consigam alcançar o objetivo educacional de cada instituição museal.

As discussões sobre educação em museus têm tomado uma proporção bastante representativa nos últimos anos. São diversas as definições construídas para esta expressão, como a definição proposta por Hooper-Greenhill:

[...] a expressão “educação em museus” pode ser compreendida como uma enorme variedade de atividades diferentes para uma variedade de públicos diferentes. Essas atividades podem incluir conferências, visitas guiadas e palestras, visitas de grupo ou familiares, excursões, eventos culturais de todo o tipo incluindo filmes, concertos, demonstrações de artesanato e pesquisa no museu (HOOPER-GREENHILL, 1983, p. 4).

Para Hooper-Greenhill (1983), a educação em museus é uma atividade que complementa a exposição básica e envolve também “[...] a captação de recursos, divisão de responsabilidades, quantidade e qualidade de serviços, de pessoal e de instalações até a definição dos termos que designam o pessoal do museu encarregado das atividades educacionais [...]”.

No entanto Bruno (1998, p. 78), para descrever a ação educativa dos museus, subdivide-a em dois processos. No primeiro, a autora define serviço educativo como sendo “projetos elaborados pelos museus, a partir de seu perfil e propostas, comprometidos diretamente com o atendimento do público infanto-juvenil escolar, com especial atenção ao professor”. Mas, para atender a públicos diferenciados do público escolar, Bruno utilizou o termo ação cultural, que corresponde aos “projetos elaborados para atender às expectativas dos diferentes tipos de público (3º idade, minorias socioculturais, comunidades) e, em alguns casos, seu desenvolvimento conta com a participação direta dos participantes”.

Sabe-se que o público escolar é predominante nas diversas instituições museológicas existentes no Brasil. Portanto, diferenciar o público escolar de outros grupos que visitam o museu com o intuito de utilizar modelos de trabalho melhor adaptados para os primeiros, é uma prática que pode trazer resultados mais eficazes para o seu aprendizado e para a ‘apropriação’ e valorização dos objetos pertencentes ao acervo do museu. Mas esta prática não deve reafirmar a ‘escolarização do museu’, ou seja, o “processo de incorporação pelos museus das finalidades e métodos do ensino escolar [...]” (LOPES, 1991, p. 449).

Outro autor que também define a educação nos museus, utilizando o termo “animação cultural em museus” e abordando o tema de forma mais crítica é Varine-Bohan (1987 *apud* LOPES, 1991, p. 443). Para o autor “a animação cultural em museus pode ser enfocada pelo prisma de três grandes categorias: terapêutica, promocional e conscientizante”.

Na primeira, as pessoas são os objetos da animação e, teoricamente, os beneficiários. [...] A segunda, dominante nos museus, tem por objetivo simplesmente justificar a existência da instituição. [...] A terceira categoria de animação, a conscientizante, é uma proposta de ação

comunitária para a transformação cultural e social, pelo incentivo à participação ativa e à criatividade dos usuários. (LOPES, 1991, p. 443-444)

Segundo Lopes, o autor Paulo Freire também fez alusão a dois tipos de educação existentes, semelhantes à utilizada por Varine-Bohan. A primeira, denominada educação bancária, corresponderia às animações terapêutica e promocional citadas por este autor; e a segunda, educação libertadora, corresponderia à animação conscientizante.

Lopes (1991, p. 444) esclarece que "[...] as animações terapêutica e promocional seriam entendidas como experiências de educação não-formal, caracterizadas por trabalhos de simples transferência de saber (de transmissão de informações, por exemplo)". Este modelo de educação focado na 'transferência de saber' é reproduzido em muitas salas de aula de escolas, por professores que não incentivam a criticidade do aluno e apenas repassam o que é proposto no programa. Marcellino (2004, p. 44) utiliza o termo "'adestramento' dos valores comportamentais ou qualificação profissional" para descrever a educação aplicada pelas escolas.

O fato de professores serem alocados em museus para tornarem-se responsáveis pelo setor educativo é um dos fatores que justificam a reprodução de modelos utilizados em salas de aula no contexto da educação empregada em museus.

Percebe-se que a dificuldade em encontrar profissionais habilitados para promover a prática pedagógica em museus induz estes a trabalharem com pessoas que não possuem o perfil e o conhecimento necessários para a boa atuação em seu setor educativo. Lopes (1991, p. 449) descreve bem os museus que possuem como base modelos de educação utilizados pelas escolas: "os museus tradicionais, com suas exposições estáticas e apoiadas em concepções de ensino centradas na transmissão de conhecimentos prontos e acabados, não exigem dos escolares ou do público em geral nenhuma outra habilidade que não a passividade".

Outro problema identificado por Lopes, que traz como consequência a adequação dos museus conforme o modelo de educação utilizado pelas escolas, é a 'dependência' que o museu tem com relação ao público escolar, já que este compõe a grande maioria do público que o frequenta. Ao mesmo tempo, as escolas necessitam do museu para "ilustrar conhecimentos teóricos".

Nossas escolas são "deficitárias". Nossos museus em grande parte não possuem serviços educativos estáveis. Mesmo assim "substituem" a escola em funções das quais esta não da conta. Sem ela não sobrevivem, já que sua clientela é quase que exclusivamente escolar. Para manter essa clientela adaptam-se cada vez mais aos métodos da escola. Trata-se de um círculo vicioso (LOPES, 1991, p. 449).

Portanto, é importante definir o papel do museu com relação a sua função educativa, ou seja, como este pode auxiliar o ensino proposto pelas escolas sem que utilizem o modelo pedagógico destas e sendo ambos, museu e escola, visualizados como elementos complementares, mas cada um com 'funções' diferentes. Marandino (2001, p. 98) explicita bem as semelhanças e diferenças destas duas instituições:

Museus e escolas são espaços sociais que possuem histórias, linguagens, propostas educativas e pedagógicas próprias. Socialmente são espaços que se interpenetram e se complementam mutuamente e ambos são imprescindíveis para formação do cidadão cientificamente alfabetizado.

Embora a utilização de professores como educadores dentro da instituição museológica seja bastante criticada, o acompanhamento dos alunos por seus professores, previamente, durante e posteriormente a visita ao museu tem um papel fundamental para a construção do conhecimento museal.

Marandino (2001, 97) fala sobre o papel do professor como organizador e orientador da visita, para que haja uma exploração proveitosa das exposições. “Esse trabalho deve ser iniciado ainda na preparação da atividade junto aos estudantes e deve ter continuidade no sentido de acompanhamento do processo”.

A partir da definição do papel do professor junto a seus alunos, fica mais claro qual a função do educador de museus e qual a postura que este deve ter frente ao público do museu, seja ele composto por estudantes ou por grupos diferenciados destes.

A tarefa do educador de museus é de ajudar o público a relacionar-se com esses objetos e atividades a partir do seu próprio ponto-de-vista, de auxiliar no estabelecimento de uma relação entre o conhecimento prévio do aprendiz e o que pode ser gerado a partir da experiência do museu: é ser um mediador (HOOPER-GREENHILL, 1983, p. 9).

Vasconcellos acrescenta ainda que além de mediador “o educador deve ser antes de tudo um provocador: do conhecimento, da situação e da problemática a ser enfrentada” (VASCONCELLOS, 2006a, p. 297).

Para o público escolar, a união do trabalho do professor em sala de aula e de sua experiência como educador, juntamente com o conhecimento e a experiência do educador de museus como mediador, provocador e conhecedor das diversas metodologias a serem utilizadas para a apropriação dos objetos do acervo, são fundamentais para a construção do saber dentro da instituição museológica.

A experiência conjunta é crucial, pois o professor não sabe como o objeto pode ser apropriado pelos alunos de acordo com esquemas mentais pré-determinados. Um trabalho coletivo de pensamento, discussão, observação, compartilhar de experiências e de ideias, aceitando umas e rejeitando outras, num trabalho de mútuo suporte produzirá provavelmente uma situação em que o aprendiz se tornará confiante em usar suas habilidades e capacidades em relação aos objetos do museu. (HOOPER-GREENHILL, 1983, p. 11).

A partir da discussão da função educativa do museu e do papel do educador, é possível voltar o estudo para um viés da educação em museus mais específicos, a educação patrimonial.

A “educação pelo patrimônio e para o patrimônio”, segundo Bruno (1998, 77), pode ocorrer “por meio de objetos, coleções, monumentos e bens patrimoniais”, o qual “desperta a criatividade, o raciocínio”, que “propicia aprendizagem, lazer, sociabilidade e identidade cultural” e possui como “parceiros escolas, associações/clubes e programas turísticos”. A esta educação pelo e para o patrimônio dá-se o nome de Educação Patrimonial, a qual utiliza os bens culturais como recurso educacional, aplicando uma metodologia específica.

Horta define de forma mais abrangente o que seria a educação patrimonial:

Trata-se de um processo permanente e sistemático de trabalho educacional centrado no Patrimônio Cultural como fonte primária de

conhecimento e enriquecimento individual e coletivo. A partir da experiência e do contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados, o trabalho da Educação Patrimonial busca levar as crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural, capacitando-os para um melhor usufruto destes bens, e propiciando a geração e a produção de novos conhecimentos, num processo contínuo de criação cultural. (HORTA; GRUMBERG; MONTEIRO, 1999, p. 6)

Um aspecto deve ser reconsiderado nesta definição dada por Horta: a abrangência do público a quem ela se refere, limitado a crianças e adultos. Como foi dito anteriormente por Lèon (1988), as atividades educativas dos museus devem ser voltadas ao público culto e, especialmente, ao grande público, devido as suas características peculiares que lhes permitem um melhor aproveitamento destas atividades.

Um ponto crucial exposto na obra criada por Horta (1999) é a utilização do termo “leitura crítica”, que é um dos principais elementos da educação patrimonial. Não basta ter o “contato direto com as evidências e manifestações da cultura, em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados” (HORTA, 1999, p. 6), mas sim dar instrumentos para uma leitura crítica destas evidências e manifestações da cultura.

No entanto, o estímulo a criticidade “em seu potencial de distinguir, de separar, de filtrar, de escolher uma entre várias opções, com base em seus próprios argumentos e conclusões, não deve cercear a liberdade de interpretação, ou de criação a partir da realidade observada e absorvida” (HORTA, 2005, p. 232).

Ana Duarte (1994, p. 11), responsável pela aplicação da metodologia da educação patrimonial em museus portugueses, expõe o que ela considera como principais objetivos deste processo educacional: “Desenvolver atitudes de preservação e animação do Patrimônio; Conhecer o patrimônio da zona em que a escola está inserida; Incentivar o gosto pela descoberta; e Compreender a História Nacional a partir da História Local”.

Os objetivos expostos por Ana Duarte não contemplam a amplitude das implicações resultantes do processo de trabalho da educação patrimonial expressas na definição de Horta, como as questões da apropriação e valorização do patrimônio; e também apresentam um direcionamento voltado apenas ao público escolar. No entanto, Duarte expõe alguns pontos importantes não citados pelos demais autores, que é a questão da compreensão da história nacional a partir do conhecimento da história local e o incentivo ao gosto pela descoberta.

A utilização do termo animação do patrimônio por Duarte remete a classificação dada por Varine-Bohan o qual utilizou o termo animação cultural em museus e subdividiu esta prática em três categorias, como citado anteriormente. A educação patrimonial se aproxima da categoria de animação conscientizante que, segundo o autor, “é uma proposta de ação comunitária para a transformação cultural e social, pelo incentivo à participação ativa e à criatividade dos usuários”. (VARINE-BOHAN, 1987 *apud* LOPES, 1991, p. 443-444)

Outra definição para a educação patrimonial, criada por LIMA (2003, p. 61), diferencia-se das demais definições, pois expõe sobre a questão metodológica, ou seja, o meio pelo qual os objetivos da educação patrimonial serão alcançados:

Como todo processo que se propõe à tarefa do ensino e aprendizagem, a Educação Patrimonial requer um conjunto de encaminhamentos metodológicos articulados para alcançar os objetivos direcionados ao

ser humano. Esse conjunto de encaminhamentos metodológicos constitui-se das opções feitas entre ideias, teorias e experiências que, associadas, transformadas e reorganizadas, viabilizam a execução de um projeto educativo.

Portanto, a educação patrimonial, de acordo com os estudiosos sobre o tema citados neste trabalho, deve tornar acessível aos diferentes ‘públicos’ os bens culturais existentes em uma determinada localidade ou em um determinado acervo; possibilitar uma leitura crítica do patrimônio cultural em todos os seus múltiplos aspectos, sentidos e significados; propiciar a esses diferentes ‘públicos’ um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural; capacitá-los para um melhor usufruto deste patrimônio, desenvolvendo atitudes de preservação e propiciando a produção de novos conhecimentos; incentivar o gosto pela descoberta; promover a compreensão da história nacional a partir da história local; e promover, como resultado desse processo, uma transformação cultural e social.

Embora a definição criada por Horta (1999) não contemple a totalidade da função da educação patrimonial, esta é a mais completa comparada com a dos demais importantes autores na área citados neste artigo.

Existem alguns museus brasileiros, com modelos de educação já consolidados, os quais foram selecionados para servirem como exemplos neste estudo por priorizarem a função educativa dentro da instituição e apresentarem metodologias de trabalho diferenciadas.

Tem-se como exemplo o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), que por ser um museu universitário (pertencente à Universidade de São Paulo), possui um foco voltado especialmente para a área educativa. Esta é subdividida em dois grupos: público escolar e público não-escolar.

Para o público escolar são oferecidas visitas monitoradas à exposição “Formas de Humanidade”, onde o professor escolhe previamente um dos setores da exposição a ser focado. Mas para que o professor consiga agendar a monitoria é necessário que este participe da “Orientação para professores”, que tem como objetivo capacitá-los para trabalhar alguns temas e informações em sala de aula, com o intuito de preparar seus alunos para participarem das atividades educativas no museu. Alguns materiais didáticos, como os guias temáticos para professores, são vendidos com a finalidade de oferecer uma base teórica que contribua para a preparação dos professores.

Os professores também recebem orientação para trabalhar com material específico sobre determinados temas que se constituem no que eles denominam kit e valise pedagógicos. Dentre estes materiais pedagógicos estão: A valise pedagógica “Origens do homem”, que possibilita o professor trabalhar de forma lúdica em sala de aula temas sobre o trabalho do arqueólogo e o processo de hominização; o kit de objetos arqueológicos e etnográficos que possui objetos arqueológicos e etnográficos, painéis sobre a produção destes objetos, textos que falam sobre estes objetos e sugestões de atividades pedagógicas; e kit de objetos infantis indígenas que possui brinquedos infantis indígenas, painéis fotográficos e textos sobre o tema, vídeo sobre as crianças de uma aldeia indígena e sugestões para atividades educativas.

Há também a sala Paulo Freire destinada aos professores interessados em obter bibliografia referente aos temas: educação em museus, museologia, patrimônio cultural, educação patrimonial e informações sobre a exposição “Formas de Humanidade”. Nesta sala também são oferecidas palestras, cursos, oficinas, mesas redondas, além da assessoria dos educadores do MAE na preparação dos professores para as visitas.

Com relação ao público não-escolar, há trabalhos com grupos de terceira idade, onde conceitos básicos sobre memória, identidade e cultura são discutidos. E ao final de todo esse ciclo de discussão, o grupo organiza uma exposição com objetos que fazem parte da sua memória, de suas lembranças. Outro programa de atividades, realizado durante as férias de julho por este museu, é o “Férias no MAE”. Neste programa, crianças e jovens participam de atividades educativas como oficinas e visitas à exposição “Formas de Humanidade”.

O MASP, um dos mais importantes museus de arte do mundo, criou em 1997 um setor voltado especialmente ao serviço educativo, com o intuito de atender os seus visitantes e oferecer conhecimentos gerais sobre a arte, utilizando-se de metodologia específica.

O trabalho voltado para os visitantes do museu é realizado por uma equipe de educadores formados em diferentes áreas, os quais não utilizam o modelo de visita monitorada, e sim uma metodologia que permita a compreensão e interpretação da obra de arte.

O Serviço Educativo do MASP possui alguns programas como as visitas orientadas simples, as visitas orientadas de fim de semana, as visitas exclusivas (realizadas antes da abertura do museu ao público) e o programa combinado (visita e atividade de expressão no ateliê), que consistem em atividades personalizadas realizadas de acordo com as necessidades apresentadas pelo grupo visitante durante o agendamento da visita.

O museu conta também com um programa de férias, que ocorre nos meses de janeiro e julho, onde são realizadas visitas temáticas a obras isoladas, a salas especiais e a pequenos núcleos expositivos; e atividades de expressão artística em seu ateliê.

Aos professores é oferecido um tipo de assessoria para o planejamento da visita de seus alunos ao MASP, dando suporte prévio aos professores fornecendo informações sobre as exposições, acompanhando-o durante a visita e orientando-o, posteriormente à visita, sobre as formas de avaliação desta junto aos alunos. Há também atividades como cursos, workshops e palestras sobre arte, além de um programa de formação continuada oferecida aos professores de todas as áreas de conhecimento, o qual permite que estes entrem e usufruam gratuitamente o museu.

O Museu Paraense Emílio Goeldi, localizado na cidade de Belém no Pará, é uma instituição cujo enfoque volta-se para a história natural e para o estudo antropológico dos povos da Amazônia. Possui três bases de pesquisa: o Parque Zoobotânico, o Campus de Pesquisa e a Estação Científica Ferreira Penna.

O Parque Zoobotânico é a base pertencente ao museu onde predomina as ações educativas propostas por este. Nele estão presentes as principais espécies vivas da flora e fauna da Amazônia, além de um prédio onde permanecem expostas informações sobre o histórico do museu e as pesquisas realizadas por este, voltadas tanto para a flora e fauna nativas, exibindo animais taxedermizados, quanto para os vestígios arqueológicos e elementos etnográficos encontrados na região.

Dentre as principais ações educativas do museu estão: o “Clube do Pesquisador Mirim”, que se constitui em oficinas monitoradas para estudantes do ensino fundamental; as visitas guiadas destinadas a estudantes, professores, corporações militares, etc.; as campanhas educativas voltadas a assuntos relacionados ao meio ambiente e à sociedade; “O Museu leva Ciência à Comunidade”, realizado em centros comunitários de Belém; “Minuto Zoobotânico”, que tem o intuito de trazer novos conhecimentos aos visitantes conscientizando-os sobre a importância da preservação do patrimônio que constitui o museu; as oficinas e cursos oferecidos à professores e membros da comunidade; o

treinamento de estudantes com o objetivo de transformá-los em monitores ambientais; dentre outros.

Um projeto ao qual dar-se-á um enfoque especial é o AlfaCiência, o qual é destinado à capacitação de professores da rede pública e à elaboração de materiais didáticos com o intuito de socializar, difundir o conhecimento científico e tecnológico. O AlfaCiência é dividido em três etapas: curso de capacitação, ciência na prática e prática na ciência; e avaliação.

O curso de capacitação é dividido em módulos com as seguintes temáticas: a natureza da ciência; pluralidade cultural e diversidade socioambiental; origens, estruturas e biodiversidade; e educação em ciência e ambiental. Esta capacitação dos professores é realizada através de cursos com diferentes níveis de qualificação: treinamento, formação continuada, aperfeiçoamento e especialização. Os professores que participam do curso também recebem recursos científico-pedagógicos tais como kits, jogos educativos dentre outros.

Existe disponíveis aos professores materiais para empréstimo da Coleção didática *Emilia Sneathlage*, a qual é constituída por elementos de Zoologia, Botânica, Antropologia e Geociências. Estes materiais são recursos complementares que podem auxiliar o ensino-aprendizagem do aluno em sala de aula.

Outro importante subsídio oferecido pelo Museu Paraense Emilio Goeldi é a Biblioteca de Ciências Clara Maria Galvão, pois oferece um acervo bibliográfico, audiovisual e de recursos didáticos (jogos, kits, etc.), além de promover cursos, oficinas e palestras para professores e comunidade.

Segundo Pinto e Campos (2004), a questão da educação patrimonial é abordada no tema “pluralidade cultural e diversidade socioambiental”. Durante o curso são levantados conceitos referentes a patrimônio cultural, tombamento, educação, cultura, educação patrimonial. Outro ponto abordado diz respeito a metodologia da educação patrimonial, no qual são colocadas em prática algumas atividades com esta metodologia.

Há, também, alguns trabalhos externos realizados pelo Museu Paraense Emilio Goeldi, como o projeto “Educação Patrimonial em Canaã dos Carajás”, que utilizam a metodologia de educação patrimonial.

Em geral, os museus que são destaques no país possuem atividades educativas diversificadas e bem estruturadas para cada público. Nestas três instituições, citadas anteriormente, as atividades se diferenciam em sua forma de atuação, mas se assemelham em relação ao público-alvo, voltado especialmente ao público escolar.

Foram expostos três museus com tipologias diferenciadas: um museu de arqueologia e etnologia, um museu de artes e um museu de história natural (também considerado científico), para mostrar que a educação patrimonial pode ser aplicada em instituições distintas com perspectivas diversas.

Segundo Bruno (1998, p. 81), a educação em um museu de arte busca “despertar a emoção, desvelar o fazer artístico, incentivar a criatividade, divulgar a história da arte, cultivar o gosto estético, abolir preconceitos [...]” e esta busca leva, conseqüentemente, à “leitura sobre os bens patrimoniais, à conscientização sobre a preservação patrimonial, à identidade cultural [...]”. Desta forma, é possível visualizar como um museu pode se utilizar da educação patrimonial para atingir objetivos específicos à sua tipologia e, ao mesmo tempo, objetivos mais generalizados sobre a apropriação do patrimônio com um todo.

No terceiro capítulo deste trabalho serão expostos alguns exemplos da metodologia de educação patrimonial, especificamente, em museus históricos.

### 3 MUSEUS, EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E TURISMO CULTURAL

Os museus possuem uma forte ligação com o turismo cultural, por constituírem-se como atrativos para diferentes públicos, dentre eles turistas, motivados por interesses distintos.

Com o intuito de motivar os indivíduos a utilizarem o seu espaço para o descanso e lazer, alguns museus passaram a oferecer novos recursos e construir instalações voltadas à atração do público, tais como livrarias, lojas de souvenirs, cafeterias, biblioteca, restaurantes, etc. Dentre os exemplos de instituições no Brasil que oferecem instalações, como as citadas anteriormente, estão a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que possui uma Cafeteria destinada não só aos visitantes do museu, mas também ao público externo; e as Casas do Maranhão e da Fésta, em São Luis do Maranhão, que são museus consagrados como pontos turísticos no município e possuem lojas de souvenirs que comercializam o artesanato local, livros sobre o folclore da região, etc.

Outros fatores resultantes de inovações nestas instituições, as quais também estimulam a visita dos turistas aos museus, citados por Vasconcellos (2006), são a renovação de suas exposições, a utilização de recursos humanos especializados para o atendimento dos diferentes públicos, o marketing criado por algumas instituições, dentre outros elementos. Percebe-se então, o empenho de alguns museus para a atração do público, como afirma Bruno (1998), no trecho seguinte:

Por um lado, os museus têm ultrapassado as suas paredes para encontrar o público [...]. Por outro lado, o turismo tem se organizado em torno de instituições culturais, tem estabelecido parceria com os museus e, desta forma, identificando a importância da sua contribuição para o abandono de preconceitos culturais (BRUNO, 1998, p. 4).

O interesse do turismo nos museus possui como um de seus objetivos, o favorecimento econômico de uma determinada localidade, questão esta inerente ao conceito de turismo, a qual é abordada por Bruno (1998, p. 98).

Para as grandes capitais ou centros urbanos, os museus tradicionais, que reúnem acervos consagrados, representam papel de destaque na visibilidade turística de seus países. Entretanto, para as localidades distantes que mantêm atrações culturais musealizadas, a vinculação com programas turísticos pode significar a auto sustentação de pequenas comunidades.

No entanto, para que o turismo traga benefícios para o museu e para a comunidade em que está inserido “é necessário, além do valor econômico do patrimônio cultural, maior aproximação da população com o patrimônio [...]”. (PINTO, CAMPOS, 2004, p. 580)

Levando-se em consideração que este trabalho considera que a obtenção de novos conhecimentos e a aproximação com o patrimônio seja mais uma motivação apresentada pelos turistas para a visitação de instituições museais, deve-se, então, considerar a seguinte afirmação de Hernández:

a diversificação e a multiplicação dos museus não se devem ao fato de que estes se dirigem ao público para atraí-lo apenas com o intuito de aumentar suas receitas, mas que o público comparece aos museus por causa de motivações profundas, nas quais existe a vontade de conhecer os vestígios de uma sociedade em mudança, revalorizando questões

como a identidade e o conhecimento de outras culturas. É possível, portanto, imaginar o impacto que uma experiência dessas pode ter para um turista que deseja conhecer os valores e a cultura de sociedades diferentes das suas, e a importância que o museu passa a ter nessa relação, seja o turista internacional, seja nacional. (HERNÁNDEZ, 1994 *apud* VASCONCELLOS, 2006, p. 37)

Portanto, o autor acredita que as inovações, ou diversificações realizadas pelo museu, citadas anteriormente, são realizadas para o visitante, mas não são consideradas como motivadoras da visita. Para ele, o que faz um indivíduo visitar o museu são os interesses inerentes ao ser humano, como o conhecimento da cultura e dos valores de outras sociedades.

Outro autor, Goeldner (2002, p. 202), também fala sobre as motivações voltadas para o conhecimento e aproximação dos turistas com o patrimônio. Para ele “a preservação da história e a qualidade do gerenciamento em museus é da maior importância para que o turismo seja bem-sucedido. Familiarizar-se com a história e a pré-história (arqueologia) de uma área pode ser uma das motivações para viagens mais estimulantes”.

A familiarização ou aproximação do turista com o patrimônio “pode se efetivar através da educação patrimonial que permitirá [não só o turista, mas também] a comunidade conhecer, entender, apreender, respeitar e valorizar seu patrimônio” (PINTO, CAMPOS, 2004, 580).

A educação patrimonial, como abordado pelos autores, além de promover a transformação cultural e social da comunidade e de indivíduos que participem desse processo, pode auxiliar na consolidação do museu como uma instituição museal completa em sua função e na atração de novos públicos, como os turistas, como afirma Hooper - Greenhill (1983, p. 14): “em alguns museus, por exemplo, os educadores são responsáveis por aumentar o número de visitantes”.

A existência de um museu bem estruturado, juntamente com a apresentação de seus bens culturais por meio de processos educativos, pode torná-lo um recurso turístico em potencial, na medida em que os turistas tenham o interesse (motivação) de conhecer um pouco mais sobre a história da localidade onde estão inseridos. Ao mesmo tempo, se a comunidade pertencente ao local valorizar e apropriar-se desse patrimônio, têm-se então cidadãos multiplicadores dos conhecimentos adquiridos na educação patrimonial e difusores da história regional, ou seja, mantenedores de uma identidade cultural. Além disso, uma comunidade que possui uma identidade cultural e que valoriza o seu patrimônio pode contribuir muito para o desenvolvimento do turismo cultural no local onde vivem.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante deste quadro de perspectivas e apontamentos, podemos constatar que, é inegável que nos encontramos em um momento de novos tempos tanto no que diz respeito a novos princípios de gestão do patrimônio, como na aparição de uma série de novos produtos turísticos, motivados por uma mudança nos hábitos de consumo da população, entre os que se destacam é o turismo cultural. Diante deste quadro, é necessário definir novas estratégias de intervenção que permitam estabelecer planejamento comum entre as políticas de proteção, conservação e investigação do patrimônio e sua valorização como recurso turístico, portanto sujeito a uma série de delineamentos técnicos de produção que permitam obter bons resultados econômicos em base à exploração racional e sustentável destes recursos.

É óbvio que a pujança do turismo pode contribuir ao desenvolvimento e a revitalização de cidades e regiões, mas, às vezes é susceptível de criar pressões sobre o patrimônio que afetem a qualidade de vida de suas comunidades. As políticas e estratégias de turismo cultural devem estar enquadradas na perspectiva de uma “utilização equilibrada e sustentável do patrimônio” reservando as possibilidades de uso deste patrimônio para as gerações futuras.

Por outro lado, é necessária a presença e participação de profissionais que, com um amplo conhecimento da problemática do patrimônio cultural em todos seus aspectos (legislação, documentação, catalogação, conservação e restauração, e difusão cultural), sejam capazes de unir patrimônio e turismo dentro do respeito e do princípio de sustentabilidade. Somente uma boa gestão do patrimônio cultural poderá arbitrar soluções eficazes aos muitos problemas que a conservação deste tem em nossos dias.

O turismo cultural e a crescente demanda por "consumir" o patrimônio cultural é uma realidade, um feito que não podemos negar nem reverter. Neste contexto histórico, como atores sociais e investigadores da cultura, é necessário ter a responsabilidade de atuar e tomar partido. Participar de maneira direta ou indireta das políticas estatais que fomentam o turismo cultural, reflexionando, discutindo, assessorando e educando sobre a correta utilização dos bens patrimoniais, assumindo uma postura crítica.

#### **HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE UNDER PERSPECTIVE OF THE USE OF TOURISM**

##### **Abstract**

*This article is meant to present the aspects concerning heritage education, cultural tourism and museums, as a way to establish a proposal for educational activities geared to equity. The social interest in cultural heritage, from the more anthropological perspective, has aroused the curiosity of thousands of potential tourists in increasing numbers who choose to allocate a portion of their time to learn about the cultural resources available and to seek other new destinations not evaluated until the time and has opened a wide field of new tourist activity. Museum collections are a rich element and the presentation of their cultural heritage through educational processes may make it a potential tourist resource, to the extent that tourists may have the interest to know more about the history of the town where they live. At the same time, then the community belonging to the local value and take ownership of that heritage, multipliers have been citizens of the knowledge acquired in heritage education and diffusers of regional history, or maintainers of a cultural identity.*

**Keywords:** Museum. Heritage education. Cultural tourism. Museum of regional memory.

#### **REFERÊNCIAS**

ALVAREZ, C.; GRANDE, J. Turismo cultural: análisis de la oferta; el producto y su comercialización. In: GRANDE, J. (Coord). CONGRESO EUROPEO SOBRE ITINERARIOS CULTURALES Y RUTAS TEMÁTICAS. **Actas...**1997. Logroño: Fundación Caja Rioja; 1998, p. 115-178.

ARIÑO, Antonio **Asociacionismo y patrimonio cultural en la Comunidad Valenciana**. Consellería de Educación y Cultura (inérito). Valencia. 1999.

\_\_\_\_\_. La expansión del Patrimonio Cultural. **Revista de Occidente**, n. 250, marzo 2002.

AZEVEDO, J. Turismo, cultura e patrimônio. In: CORIOLANO, N. M. T. (Org.). **Turismo com ética**. Fortaleza: UECE, 1998.

BARRETO, Margarida. **Turismo e legado cultural**. Campinas: Papirus, 2000.

BOTE GOMEZ, V. Turismo y Municipio. In: **Tercer seminario, Turismo de Ciudad y Patrimonio Cultural**. Marbella, 1997.

\_\_\_\_\_. Turismo de ciudad y patrimonio cultural en España: algunas características estructurales desde el punto de vista económico. In: MARCHENA M.(Edit). **Turismo urbano y patrimonio cultural una perspectiva europea**. Sevilla, 1998.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Museologia e turismo: os caminhos para a educação patrimonial**. São Paulo: Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, 1998.

CASTRO MORALES, F.; BELLIDO GANT, M. **Patrimonio, museos y turismo cultural: claves para la gestión de un nuevo concepto de ocio**. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1998.

CONSEIL DE L'EUROPE. **Les Itinéraires en tant que Patrimoine Culturel**. Madrid, 1994.

CURY, Marília Xavier. Os usos que o público faz do museu: a (re)significação da cultura material e do museu. **Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 87-106, 2004.

DIAS, Reinaldo. **Turismo e patrimônio cultural: recursos que acompanham o crescimento das cidades**. São Paulo: Saraiva, 2006.

DUARTE, Ana. **Educação patrimonial: guia para professores, educadores e monitores de museus e tempos livres**. 2.ed. Lisboa: Texto editora, 1994.

FUNARI, P. P.; PINSKY, J. (Orgs.). **Turismo e patrimônio cultural**. São Paulo: Contexto, 2001.

GIRANDY, Danièle, BOUILHET, Henri. **O museu e a vida**. Tradução: Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: fundação nacional pró-memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GOELDNER, Charles R.; RITCHIE, Brent Jr.; MCINTOSH, Robert W. **Turismo: princípios, práticas e filosofias**. 8.ed.. Porto Alegre: Bookmann, 2002.

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Javier El Patrimonio en movimiento. Sociedad, memoria y patrimonialismo. **Revista Mexicana de Estudios Antropológicos**, tomo XLVII-XLVIII. México. 2004.

HOOPEER - GREENHILL, Eilean. **Alguns pontos básicos sobre educação em museus**. Tradução: Maria de Lourdes Parreiras Horta. *Museums Journal*, 1983.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras; GRUNBERG, Evelina; MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia básico de educação patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

HUGHES, Howard. **Artes, entretenimento e turismo**. São Paulo: Roca, 2004.

LÉON, Aurora. **El museo: teoría, praxis y utopia**. 4. ed. Madrid: Catedra, 1988.

LIMA, Janice Shirley de Souza. **Educação Patrimonial na área do Projeto Serra do Sossego -Canaã dos Carajás**. Belém: Goeldi, 2003.

LOPES, Maria Margaret. A favor da desescolarização dos museus. **Educação & Sociedade**, n.40, p.443-455, dez.1991.

MARANDINO, Martha. Interfaces na relação museu-escola. **Caderno Catarinense de**

**Ensino de Física**, Florianópolis, v.18, n.1, p.85-100, abr. 2001.

MARCELLINO, Nelson Carvalho. **Lazer e educação**. 11.ed. Campinas: Papirus, 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Os “usos culturais” da cultura: contribuição para uma abordagem crítica das práticas e políticas culturais. In: YÁZIGI, Eduardo; CARLOS, Ana Fani Alessandri; CRUZ, Rita de Cássia Ariza da (Orgs). **Turismo: espaço, paisagem e cultura**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

MOLETTA, V. F. & GOIDANICH, K. L. **Turismo cultural**. 2. ed. Porto Alegre: SEBRAE-RS, 2000.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili s/a, 2003.

MOURÃO, Rui. Ao sabor e aos saberes de Paulo Freire: experiência de educação patrimonial em Minas Gerais. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 31, p.207-219, 2005.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. Apresentação. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 31, p.8-11, 2005.

ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DE TURISMO (OMT). **Turismo internacional: uma perspectiva global**. 2 ed. Porto Alegre: Bookmann, 2002. Original inglês.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao turismo**. São Paulo: Roca, 2001.

PINTO, Paulo Moreira, CAMPOS, Raul Ivan Raiol de. Educação Patrimonial, Turismo e Responsabilidade Social. In: BAHL, Miguel (Org.). **Turismo com Responsabilidade Social**. São Paulo: Roca, 2004.

RODRIGUES, Adyr Balastrieri (Org.). **Turismo: desenvolvimento local**. São Paulo: Hucitec, 1997.

ROJAS, Roberto et al. **Os museus no mundo**. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

Artigo recebido em 02/07/2014. Aceito para publicação em 30/09/2014.