O museu em verso reverso contraverso

curadoria, formação e mediação



4º mARTE

Colóquio Musealização da Arte

18, 19 e 20 de setembro de 2024
Biblioteca Central Zila Mamede | UFRN | Natal | RN

anais

Realização

Apoio

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

O museu em verso, reverso, contraverso

Curadoria, formação e mediação: anais do 4º Colóquio Musealização da Arte

Anna Paula da Silva
Bianca Tinoco Andrade
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
(organizadores)

Departamento de Artes Visuais
Brasília-DF
2025

© 2025 **Direitos de Edição Reservados ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasíli**a



Licença creative commons

A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é de **Anna Paula da Silva, Bianca Tinoco Andrade e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira.**

1ª edição

Elaboração e informações

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais
Campus Universitário Darcy Ribeiro, SG1, Sala 9/10, Instituto de Artes,
Campus Universitário Darcy Ribeiro, Universidade de Brasília, CEP 70904-970, Brasília-DF
Site: https://www.ppgav.unb.br E-mail: arteppg@unb.br

Equipe técnica

Organizadores: Anna Paula da Silva, Bianca Tinoco Andrade e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Revisão: Fernanda Werneck Côrtes
Projeto gráfico e diagramação: Pedro Ernesto Freitas Lima
Fotografia capa: Leandro Alves Garcia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília – BCE/UNB)

C719 Colóquio Musealização da Arte (4. : 2024 : Natal).
O museu em verso, reverso, contraverso [recurso eletrônico] : curadoria, formação e mediação : anais do 4° Colóquio Musealização da Arte / Anna Paula da Silva, Bianca Tinoco Andrade, Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (organizadores). – Brasília : Universidade de Brasília, Departamento de Artes Visuais, 2025.
275 p. : il.

Inclui bibliografia.
Modo de acesso: World Wide Web: https://www.ppgav.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=28&Itemid=378.
ISBN 978-65-980928-8-7.

1. Arte – Congressos. 2. Museologia. I. Silva, Anna Paula da (org.). II. Andrade, Bianca Tinoco (org.). III. Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de (org.). IV. Título.

CDU 7:069

Heloiza dos Santos – Bibliotecária - CRB1/1913

Comissão Científica
Dra. Renata Viana de Barros Thomé (UFRN)
Dra. Laís Guaraldo (UFRN)
Dra. Sidélia Santos Teixeira (UFBA)
Dra. Rosangela Marques de Britto (UFPA)
Dra. Vanessa Barrozo Teixeira Aquino (UFRGS)
Dra. Ana Carolina Gelmini de Faria (UFRGS)
Dr. Cayo Honorato (UnB)

Comissão Organizadora
Dra. Anna Paula da Silva – Universidade Federal da Bahia
Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – Universidade de Brasília
Dra. Bianca Andrade Tinoco – Universidade de Brasília
Ms. Leandro Alves Garcia – Universidade de Brasília
Dra. Renata Viana de Barros Thomé – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Dra. Laís Guaraldo – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Dr. Diego Souza de Paiva – Universidade de Brasília

Equipe de Apoio - Grupo mARTE
Dra. Anna Paula da Silva – Universidade Federal da Bahia
Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – Universidade de Brasília
Dra. Bianca Andrade Tinoco – Universidade de Brasília
Ms. Fernanda Werneck Côrtes – Universidade de Brasília
Ms. Juliana Pereira Sales Caetano – Universidade Federal de Minas Gerais
Dra. Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar – NOVA de Lisboa
Dra. Daniela Félix Martins Kawabe – Universidade de Brasília
Dra. Neila Dourado Gonçalves – Universidade Federal de Sergipe
Dra. Mariana Estellita Lins Silva – Universidade Federal do Maranhão
Dr. Pedro Ernesto Freitas Lima - Universidade de Brasília

Grupo mARTE
Dra. Anna Paula da Silva – Universidade Federal da Bahia
Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira – Universidade de Brasília
Dra. Bianca Andrade Tinoco – Universidade de Brasília
Ms. Fernanda Werneck Côrtes – Universidade de Brasília
Ms. Juliana Pereira Sales Caetano – Universidade Federal de Minas Gerais
Dra. Daniela Andreia Viola Ferreira Salazar – NOVA de Lisboa
Dra. Daniela Felix Martins – Universidade de Brasília
Dra. Neila Dourado Gonçalves – Universidade Federal de Sergipe
Dra. Mariana Estellita Lins Silva – Universidade Federal do Maranhão
Dr. Pedro Ernesto Freitas Lima - Universidade de Brasília

Sumário

O museu em verso, reverso, contraverso: curadoria, formação e mediação | Anna Paula da Silva, Bianca Andrade Tinoco e Emerson Dionisio Gomes de Oliveira 6

Conferência

Entre utopias e distopias, um museu-mediador: o que esperar dos museus de arte no mundo contemporâneo? | Ana Carolina Gelmini de Faria 9

Tema 1: A mediação e a experiência do outro: ações educativas e culturais com os públicos 29

A museografia como linguagem e experiência poética | Laís Guaraldo e Renata Viana de Barros Thomé 30

Museologia e artistas em atividade: uma aliança profícua | Taiza Naves 48

Constelações: arquivo, lacuna e poéticas educativas na Enciclopédia Itaú Cultural | Matias Monteiro Ferreira 64

MACRS fps: musealização do acervo audiovisual do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul | Bruna Martin e Vanessa Aquino 81

A memória no memorial: sobre o direito à memória por meio da educação e cultura | Yuri Barbosa Santos 97

Tema 2: Práticas artísticas como práticas educativas em instituições museológicas 114

Como expor arte engajada? Museologia, pedagogia e ativismo: entre group material e ruangrupa | Moisés Alves dos Santos 115

Museu e escola: o livro de artista como recurso de mediação | Dalba Roberta Costa de Deus 131

Tema 3: Mediação cultural na formação de profissionais de museus e de professores 148

Ações pedagógicas e artísticas experimentais no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba - 1978- 1982 | Maycon José Alves De Andrade Albuquerque e Sicília Calado Freitas 149

Entre museus: conhecendo os públicos dos museus de arte do centro histórico de João Pessoa | Mariana Lira de Sousa e Robson Xavier da Costa 169

MAP em Movimento: experiências de um museu extramuros | Rafael Perpétuo de Souza e Stanley Mendes Faustino 190

Daquilo que ainda podemos perguntar: sobre palavras como emblema ou conceitos como materialidade | Luisa Günther 206

Tema 4: Curadorias em arte e intersecções pedagógicas 224

Teatro Arthur Azevedo de São Luís do Maranhão: a construção de um espaço museal | Marineide Câmara Silva e Regiane Aparecida Caire da Silva 225

A curadoria da exposição “Arte Naïf: nenhum museu a menos” e suas propostas pedagógicas | Gabriela Kalindi Daduch Lima 247

Ocupação Barroca SLZ: interseções entre prática artística, ações patrimoniais e curadoria | Mariana Estellita Lins Silva 262

O museu em verso, reverso, contraverso: curadoria, formação e mediação

Anna Paula da Silva
Bianca Andrade Tinoco
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Em sua quarta edição, o Colóquio Musealização da Arte envolveu pesquisas acerca do museu mediador como educador. O tema O museu em verso, reverso, contraverso: curadoria, formação e mediação foi abordado a partir de poéticas de existência e de ausências, das curadorias educativas, da mediação cultural, da formação de professores e de profissionais de museus, da presença do público escolar, considerando a experiência com e do outro no sentido ético.

A programação do evento contou com duas conferências, duas palestras e sete mesas com 31 comunicações. As questões trazidas pelos participantes, durante as apresentações e nas trocas proporcionadas pelos momentos de debate, explicitaram a compreensão do museu como um propagador da experiência poética, a partir de suas mediações. As análises compartilhadas nos três dias do colóquio nos convidaram a um olhar mais detido sobre as poéticas experimentais, insurgentes e transgressoras, sobretudo nos processos de formação dos sujeitos e em sua atuação na sociedade, ou nos hiatos provocados por suas práticas e seus silêncios. O colóquio permitiu a conexão de diferentes perspectivas, derivadas de uma multiplicidade de campos nas Artes, na Museologia e nas Ciências Sociais, que compuseram um panorama sobre a curadoria, a formação e a mediação cultural, considerando processos relativos à educação formal e não formal em ações culturais e educativas com públicos escolares e outros públicos, e na formação de professores e de profissionais de museus. As reflexões sobre o museu poeta consideraram seu papel educador, contemplando a educação nesse processo como uma prática livre, autônoma, divertida, reflexiva e dialógica, ou seja, como uma prática de liberdade, nos termos de bell hooks e Paulo Freire.

As conferências de abertura e de encerramento foram, respectivamente, Como aprendemos com acervos e coleções de arte? com a Profa. Fabíola Cristina Alves, do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), e Entre utopias e distopias, um museu-mediador: o que esperar dos museus de arte no mundo contemporâneo? com a Profa. Ana Carolina Gelmini de Faria do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMUSPA/UFRGS) e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Ambas apresentaram formas de compreender as práticas mediadoras das instituições museológicas a partir do papel dos seus agentes e as relações entre o fazer o museu e as proposições com o público, além da formação das pessoas e dos grupos envolvidos.

Acompanhando os debates propostos pelo tema do evento, as palestras O museu em verso, reverso, contraverso: curadoria, formação e mediação, do Prof. Robson Xavier da Costa, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco, e Explorando um processo de musealização de obras, do Prof. Olavo Bessa, diretor do Museu Câmara Cascudo da UFRN, debateram as mediações dos museus, a interdisciplinaridade como viés das trocas com os públicos e a importância das instituições como espaços de formação.

As mesas do colóquio foram divididas em A mediação e a experiência do outro: ações educativas e culturais com os públicos, Práticas artísticas como práticas educativas em instituições museológicas, Mediação cultural na formação de profissionais de museus e de professores, Curadorias em arte e intersecções pedagógicas, A mediação e a experiência do outro: ações educativas e culturais com os públicos, Práticas artísticas como práticas educativas em instituições museológicas e Curadorias em arte e intersecções pedagógicas. Ressalta-se a diversidade de temas e objetos de estudos apresentados pelas pesquisadoras e pesquisadores englobando exposições, curadorias, processos institucionais e as relações com artistas, as poéticas artísticas mediadoras ou como podem contribuir com as práticas mediadoras do museu, formação de professores, profissionais de museus e público, entre outras ações educativas e culturais com públicos internos e externos aos museus.

Desse modo, as comunicações refletiram sobre a noção de um museu em verso, sobre a consciência da instituição e de seus tomadores de decisão acerca de seu potencial como criador e fomentador de discursos fluidos, de leituras abertas, de experiências artísticas que buscam mais o alumbramento que a compreensão. Admitir a esfera sensível nos diferentes processos museais — a aquisição, a documentação, a exposição, a mediação — abre campo para as narrativas, por vezes discordantes, em choque com noções canônicas, outrora inquestionáveis, como autoridade da autoria, originalidade, autenticidade, materialidade, cronologia. Portanto, os textos apresentados nesta publicação apresentam reflexões valiosas sobre os processos de musealização, considerando e problematizando a ideia de museu mediador a partir de experiências educativas.

Conferência

Entre utopias e distopias, um museu-mediador: o que esperar dos museus de arte no mundo contemporâneo?

Ana Carolina Gelmini de Faria1

Inicio minha participação no 4º Colóquio mARTE, realizado de 18 a 20 de setembro de 2024 na Biblioteca Central Zila Mamede da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em Natal-RN, sendo grata. Estar vivenciando esse momento com vocês é uma experiência inenarrável, gostaria de antemão agradecer a equipe do grupo mARTE pela confiança, carinho e partilha em me dar a oportunidade de proferir a conferência final desta edição. Encontrar-me aqui é um presente.

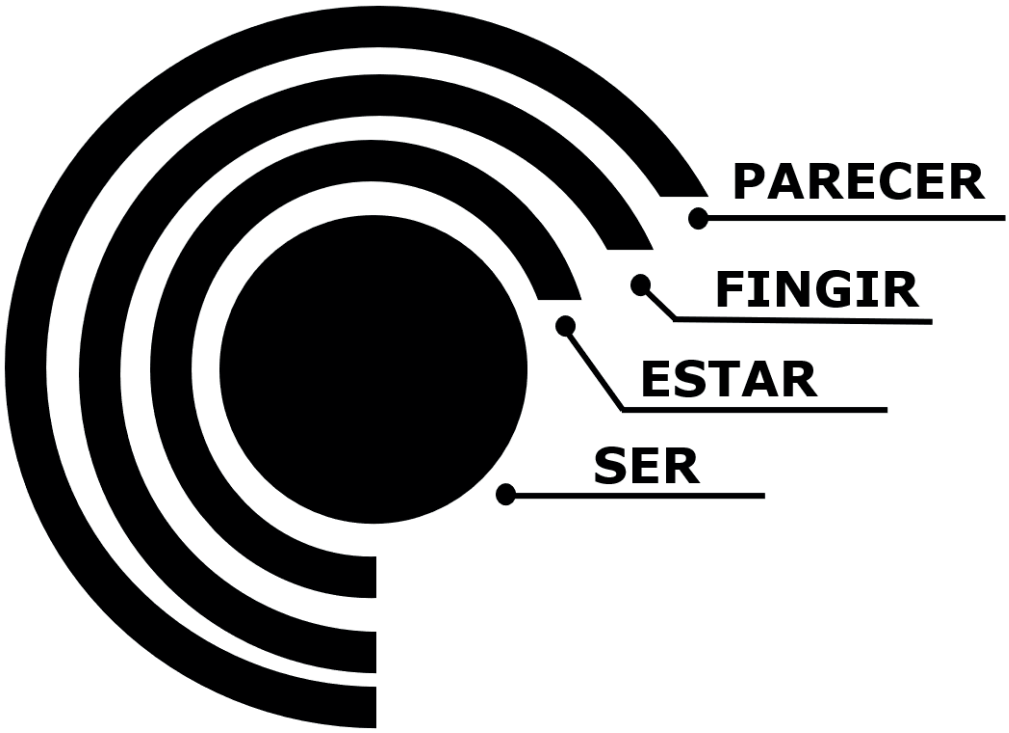
O convite, quando feito, me gerou muitas incertezas em aceitá-lo, lhes narro a primeira reação que tive meses atrás: Tem certeza? Mas eu não sou uma pesquisadora do campo das artes! Porém, partimos de um ponto de vista em comum: admitimos uma esfera sensível nos diferentes processos museais, capaz de potencializar museus insurgentes e transgressores. O título da quarta edição do evento, “O museu em verso, reverso, contraverso: curadoria, formação e mediação”, não me permitiu pensar em outra resposta senão aceitar o convite incrível que a mim foi conferido.

Nessa perspectiva, gostaria de partilhar com vocês pensamentos, devaneios, reflexões sobre o que eu espero dos museus no mundo contemporâneo, um museu cotidianamente atravessado por utopias e distopias [compreendendo essa dualidade como reações ao tempo presente]. Para o exercício, peço para pensarmos a temporalidade presente-passado-futuro de forma não linear, mas de forma relacional e partindo sempre do tempo presente, acessando os demais tempos como interpretação e projeção. Para tal movimento compartilhem comigo a imagem de uma cebola, com muitas camadas, nas quais gostaria de acessá-las para chegar ao seu núcleo.

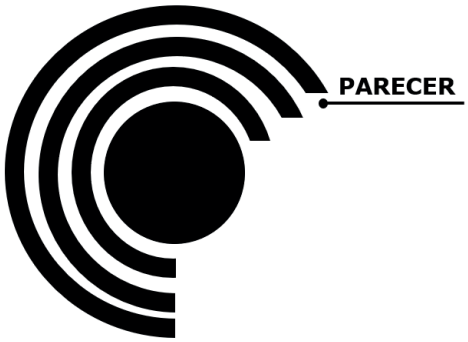
[1] Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq - Nível 2 PPGMusPa/UFRGS.

Sebastião Bicalho, entre outros pesquisadores, denominam esse exercício de "**diagrama da cebola**" (Silva, 2011). Para o pesquisador há quatro camadas presentes na constituição humana: "**ser**", "**estar**", "**fingir**" e "**parecer**" (figura 1). Gostaria de fazer essa reflexão a partir dessas quatro camadas da alegoria, compreendendo os museus como extensões de nós, performances de nosso controle, unidades de nossa memória (ou seja, partirei da premissa de que os museus são instâncias de presentificação da memória do ser humano).

Figura 1 - Diagrama da cebola



Fonte: Da autora, adaptado de Sebastião Bicalho, 2024.



Farei um movimento decrescente. A primeira camada que compartilho é a do **parecer**. Essa camada, a mais externa do diagrama da cebola, não pertence ao indivíduo, ela é construída pela opinião alheia a respeito do sujeito. Parto do pensamento: o que o museu representa para a sociedade?

Participei de duas experiências com o público que gostaria de

compartilhar com vocês, todas vivenciadas quando eu era estudante do curso de graduação em Museologia, uma jovem que só tinha uma convicção: trabalhar com a cultura. Como estudante, em uma disciplina sobre o tema comunicação decidimos retomar uma pesquisa de público que tinha acontecido em vinte anos antes, em 1987, sendo reaplicada em 2007. A proposta era de formato simples, uma enquete de meia folha, onde se obtinha dados sociodemográficos do(a) participante, um espaço para a resposta discursiva e anotações do(a) entrevistador(a) para reações comportamentais ao estímulo da questão principal. A ideia era se apresentar somente como universitário(a), não comentando num primeiro momento qual era o curso vinculado; caso a pessoa aceitasse ser entrevistada, explicávamos a metodologia da pesquisa – dizer uma palavra e ela responder o que primeiro lhe viesse em mente por associação.

A pesquisa "*Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga*" foi aplicada em diferentes locais de grande circulação de pedestres na cidade do Rio de Janeiro, como Central do Brasil, Rodoviária Novo Rio, Cinelândia, Campo Grande. Em 2007, foi reaplicada nos mesmos pontos de circulação, e ambas tiveram uma média de 350 a 400 pessoas entrevistadas. As respostas obtidas em 1987 possibilitaram a construção de sete categorias (quadro 1): Passado (67%); Arte/ Imagem/ Beleza (16%); Cultura/ Educação (8%); Curiosidades/ Raridades/ Riquezas (3%); Objeto de Museu (2%); Coisa Boa (1%); além de Outras categorias (3%) (Faria, 2008).

Quadro 1 - Categorias da pesquisa Museu: coisa velha, coisa antiga (1987)

Categorias da Pesquisa "Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga" - segundo Chagas, 1987	
1. **Passado (67%)**	Concepção a partir de suas subcategorias: 1.1. **Velho/Velharia/ Velhice/ Coisa Velha; (27%)** 1.2. **Antigo/ Antiguidade/Antiquário/Coisa Antiga; (35%)** 1.3. **Passado/Memória; (07%)** 1.4. **História/ Coisa Histórica** = História não em sentido de Ciência, mas como tempo já vivido, "coisa histórica", "coisa do passado", tendo distanciamento do tempo atual; **(14%)** 1.5. **Elementos Correlatos** = respostas onde o passado é mantido, em alguns casos um passado remoto e em outros

	um passado vinculado à morte → “múmia”, “fóssil”, “dinossauro”, “baú”, “relíquia”, “idade da pedra”, “cemitério”, “ossos”, “igreja”; **(15%)** 1.6. **Sentimentos - Emoções** = expressa conteúdos psíquicos, relacionados com o passado → “recordações”, “nostalgia”, “tristeza”, “angústia”, “lembrança”. **(3%)**
2. **Curiosidades/ Raridades/ Riquezas (3%)**	“Curiosidades”, “trecos”, “coleção”, “coisas raras”, “coisas”, “obras raras”, “riquezas”, “coisas valiosas”, “obras valiosas”
3. **Arte/ Imagem/ Beleza (16%)**	“Arte”, “imagem”, “beleza”, “escultura”, “quadro”, “música”, “exposição”, “vitrine”.
4. **Objeto de Museu (2%)**	“Cocar”, “coroa”, “avião”, “monte de bichos”, “morcego”.
5. **Cultura/ Educação (8%)**	“Cultura”, “antropologia”, “estudo”, “livro”, “homem”, “educação”, “Museologia”, “documento”.
6. **Coisa Boa (1%)**	“Coisa boa”, “importante”, “interessante”, “diversão”.
7. **Outras Categorias (03%)**	“Sarney”, “trabalho”, “emprego”, “droga”, “hierarquia”, “onda”, “nada”, “lugar silencioso”, “distância”, “Quinta da Boa Vista”.

Fonte: Chagas, 1987 *apud* Faria, 2008.

Já a pesquisa realizada em 2007, intitulada “*Museu é...”* viabilizou as categorias (quadro 2): Passado (38%); Arte/ Imagem/ Beleza (13%); Cultura/ Educação (13%); Objeto de Museu (9%); Coisa Boa (7%); Citação: Instituições/ Personalidades (7%); Coisa Ruim (3%); Sentimentos / Emoções (3%); Exposição/ Espaço de comunicação (3%); Curiosidades/Raridades/Riquezas (1%); Descaso sobre as instituições museais (1%), além de Outras categorias (2%) (Faria, 2008).

Quadro 2 - **Categorias da pesquisa Museu é... (2007).**

Categorias da Pesquisa *"Museu é..." (2007)*	
1. **Passado (38%)**	Abrange diferentes interpretações sobre a relação museu-passado, mas todas as manifestações ligadas à condição de tempo – antigo, memória, história, elementos correlatos. Concepção a partir de suas subcategorias: 1.1. **Antigo/Antiguidade/Antiquário/Coisa Antiga** → Relação com o tempo que passou, recente ou remoto. Qualidade de ser antigo, que pensa sobre ou interage com o que existiu. Exemplos: "*lugar de antiguidade"; "lugar de coisa antiga", "passado*"; **(48%)** 1.2. **Velho/ Coisa Velha** → Percepção de antigo através de termos qualitativos que remetam a tempo, qualidade de ter passado por diferentes épocas. Exemplos: "c*oisa velha", "velho", "lugar de coisa velha*"; **(17%)** 1.3. **Passado/Memória** → Funções psíquicas cujo homem pode atualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas (PRADO JR, 1994, p.89). Exemplo: "*Um lugar que geralmente guarda o passado de uma sociedade*"; **(8%)** 1.4. **História/ Coisa Histórica** → História não em sentido de ciência, mas como tempo já vivido, "coisa histórica", "coisa do passado", tendo distanciamento do tempo atual (Chagas, 1987, p. 80). Exemplos: "*História", "coisa histórica", "algo histórico*". **(27%)**
2. **Curiosidades/ Raridades/ Riquezas (1%)**	Percepção da curiosidade sobre o raro, ter contato com o pouco frequente, com o diferente ao cotidiano. Exemplo: *"curiosidade", "guarda peças raras", "relíquia"*.
3. **Arte/ Imagem/ Beleza (13%)**	Distinção sobre o belo, a habilidade artística, a representação de algo. Qualidade de ser agradável aos sentidos. Exemplo: *"Museu pra mim é arte", "arte", "exposições de Arte", "arquitetura"*.
4. **Objeto de Museu (9%)**	Bens direcionados às instituições museais se tornando elementos representativos de heranças e manifestações culturais, acervo de tipologias de museus. Exemplos: "*estátua", "obras", "acervo", "uma porção de bichos diferentes"*.
5. **Cultura/ Educação (13%)**	Representação dos conhecimentos adquiridos em sociedade, das diferentes ciências. Olhar sobre o espaço detentor e transmissor de saber, de reflexão sobre a produção humana.

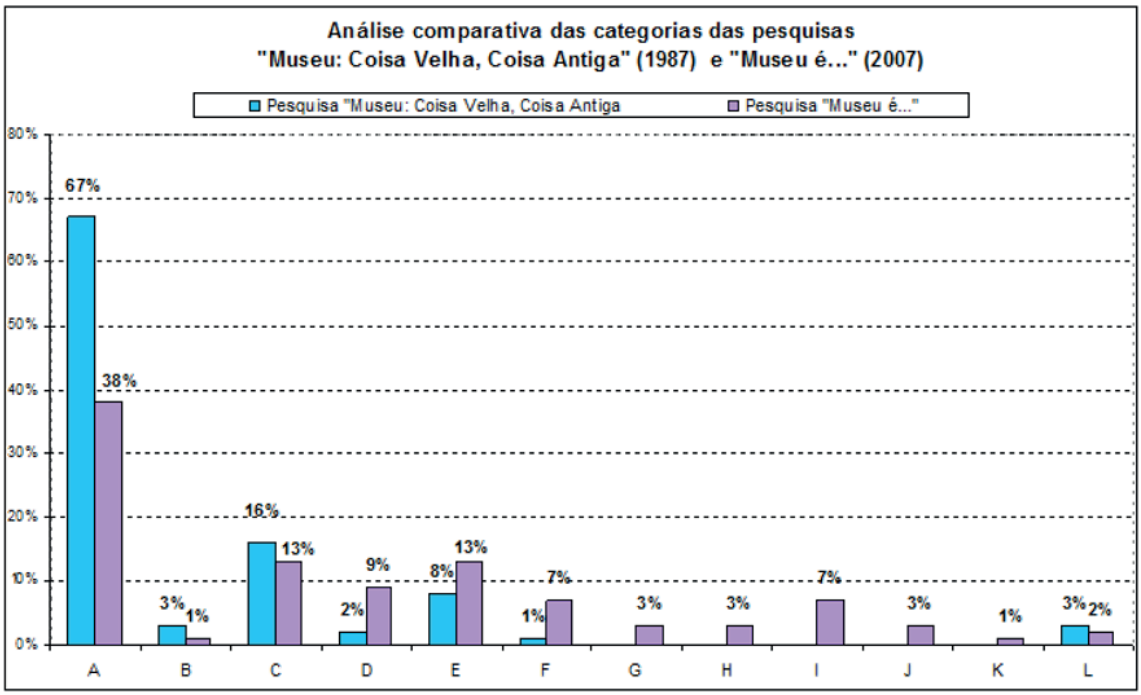
	Exemplos: "*aprendizado", "cultura", "lugar em que se renova alguma espécie de saber acumulado".*
6. **Coisa Boa (7%)**	Qualidades favoráveis a experiência vivenciada, produzindo percepções agradáveis e aprazíveis, local de coisas bonitas. Exemplos: "*bom", "saudáveis", "muito legal", "maneiro", "único*".
7. **Coisa Ruim (3%)**	Qualidades desfavoráveis a experiência vivenciada, produzindo percepções de negação, de desconforto. Exemplos: *"velharias", "coisa de velho", "cansativo", "chato", "desinteressante".*
8. **Sentimentos / Emoções (3%)**	Manifestação de sensibilidade frente à reação da relação sujeito-espaço, sujeito-objeto, sujeito-contexto. Exemplos: *"lembrança", "onde eu tenho os grandes momentos da minha vida", "recordações", "sofrimento".*
9. **Citação: Instituições/ Personalidades (7%)**	Citação do nome de uma instituição museal, ou a indicação se sua localização quando esta já se encontra popularmente como seu segundo nome. Menção de personalidades da história. Exemplos: "*MAM", "Louvre", "Museu do Índio", "Petrópolis", "do Catete", "Niemeyer", "Clóvis Bornay".*
10. **Exposição/ Espaço de comunicação (3%)**	Museu observado através de sua funcionalidade e da característica de comunicar, através principalmente de suas exposições. Exemplos: "*um lugar que expões peças", "espaço onde idéias, artes são expostas", "promove exposições tendo seu acervo como assunto".*
11. **Descaso sobre as instituições museais (1%)**	Associação com a situação que as instituições museais apresentavam no período da realização da pesquisa, estando em período de greve e de apelo para se voltar a atenção à área da Cultura. Exemplos: "*injustiça", "descaso", "tá tudo em greve", "fechado".*
12. **Outras Categorias (2%)**	Citação de associações distintas aos agrupamentos possíveis de interpretação pelo coletivo, muitas vezes relacionadas a situações do presente. Exemplos: "*casa", "viajar", "domingo".*

Fonte: Faria, 2008.

É interessante observar que as três categorias mais citadas na pesquisa de 1987 – *Passado, Arte/ Imagem/ Beleza, Cultura/ Educação* – ainda se prevaleceram como as mais pronunciadas após duas décadas, embora se tenha um maior equilíbrio entre estas (gráfico 1). Se depois de vinte anos, as percepções mudaram? Sim e não, talvez. As categorias da primeira edição do estudo de público não mudaram, embora alguns indicadores tenham oscilaram. O que certamente mudou foi a visão sobre a questão. Pode-se sugerir que há a tendência de se observar os museus e seus acervos pelas suas múltiplas possibilidades de diálogo, leituras e releituras – incluindo o passado, o clássico,

mas também o presente, o dinâmico. A percepção do museu como espaço de *Cultura/ Educação* se dissemina e a sensação de experiências positivas, de *Coisa Boa* se expande.

Gráfico 1 - Análise comparada das pesquisas



	Categorias da pesquisa
A	Passado
B	Curiosidades/ Raridades/ Riquezas
C	Arte/ Imagem/ Beleza
D	Objeto de Museu
E	Cultura/ Educação
F	Coisa Boa
G	Coisa Ruim
H	Sentimentos – Emoções
I	Citação de Instituições/ de Personalidades
J	Exposição/ Espaço de comunicação
K	Descaso sobre as instituições museais
L	Outras Categorias

Fonte: Faria, 2008.

Ainda em 2006, tendo como tema do ano do ICOM *Museus e Público Jovem: percepções e receptividades,* buscamos ter indícios do imaginário que percorre nesse recorte do público jovem sobre os museus. Essa investigação consistiu em um formulário com a seguinte pergunta: *"**Como você vê o Museu?**"*, que podia ser respondida por meio de desenho ou redação. Os parceiros desse trabalho foram estudantes do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental de escolas públicas e particulares de diferentes bairros do Rio de Janeiro. Coletamos, no total, 222 formulários (Faria *et al*, 2009). Gostaria de compartilhar alguns dos resultados textuais e imagéticos (figura 2).

Museu

Para mim, o museu é um lugar onde encontramos artefatos históricos lindos e interessantes, como quadros e esculturas. Eu adoro essa arquitetura (artística) e não importa o museu nem a exposição, tudo é sempre lindo. O museu para mim é simplesmente como um baú cheio de coisas antigas, que por mais feias que forem sempre deixam o baú lindo. [6° ano, sexo fem., 10 anos - já visitou]

Como Eu vejo o Museu?

Eu vejo o museu como cultura, como arte, uma coisa boa. Todos podem aprender no museu, apesar de eu nunca [ter] conhecido, mas acho que deve ser legal. Eu queria conhecer o museu de artes plásticas deve ser show +. Voltando ao assunto eu vejo o museu como um aprendizado maravilhoso. Então é isso, fui!!!!! [7° ano, sexo fem., 13 anos - nunca visitou]

O museu mágico.

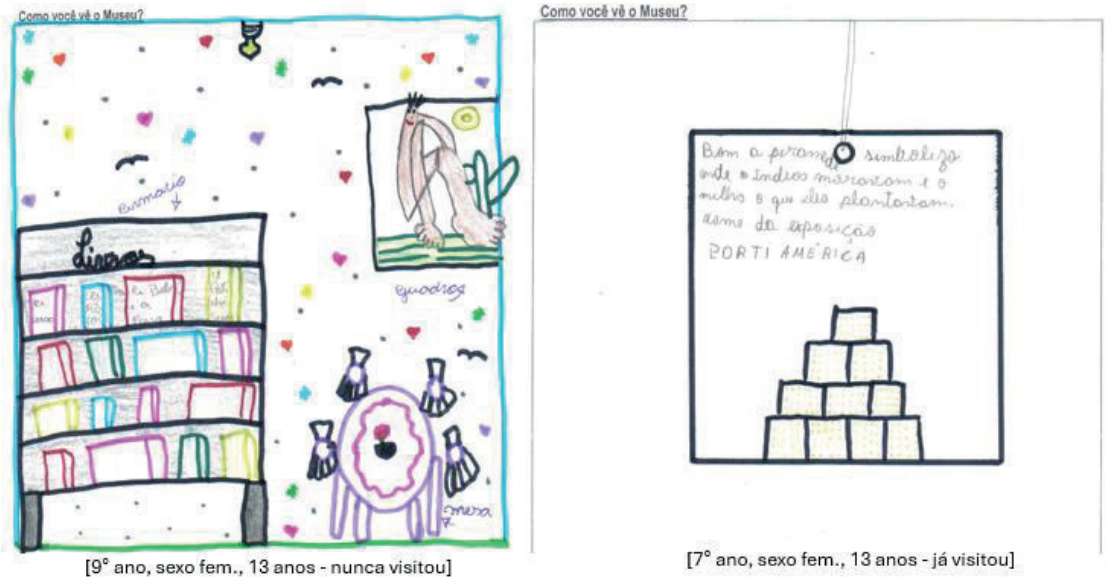
Eu vejo o museu como uma tal maneira. Eu nunca fui no museu mas minha prima já foi. E me disse que lá é um lugar maravilhoso, que nós podemos refletir a mente, podemos ver as obras de artes, nós podemos nos levar pela imaginação. Podemos ver as estátuas, quadros e tirar fotos, podemos ir com a nossa família. Eu imagino que o museu seja especial, deve ser legal um lugar tranquilo, cheio de coisas estranhas, um lugar mágico. Eu já vi um museu né, um filme Sabrina vai a Roma ela é uma [bruxa], a estátua falava, mas isso não vem ao caso. Bom é isso que eu tenho pra sobre o museu. Fim. [6° ano, sexo fem., 13 anos - nunca visitou]

A arte é linda.

A arte talvez é uma coisa, que não dá para explicar, um dia minha mãe me levou para o museu de artes lá eu vi um quadro lindo bem diferente dos outros ele era bem escuro mas se você olhasse bem você ia ver um desenho lindo era a imagem de dom Pedro II, mas muitas pessoas passavam e nem percebiam que ali tinha um grande personagem da

história Brasileira. É assim que eu vejo o museu como uma coisa extraordinária, lá está guardada coisas muito importante para a história e que vai ficar para o futuro por anos e anos. E que muita gente tenha a oportunidade que eu tive para conhecer o museu de artes, mas acredito que muitas pessoas terão a oportunidade que eu tive. Esse ano eu acredito que minha mãe vai me levar a o museu de artes plásticas e no ano que vem no museu de artes de novo. [7° ano, sexo masc., 11 anos - já visitou]

Figura 2 - Desenhos produzidos para a pesquisa Imagens no museu (2006).

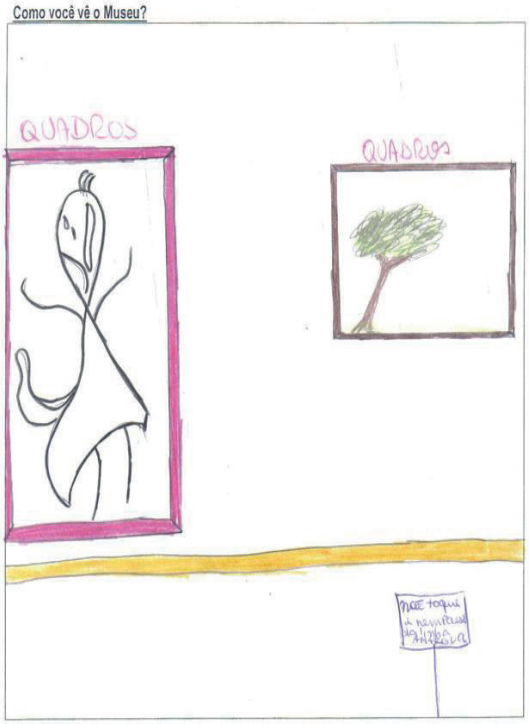


[9° ano, sexo fem., 13 anos - nunca visitou]

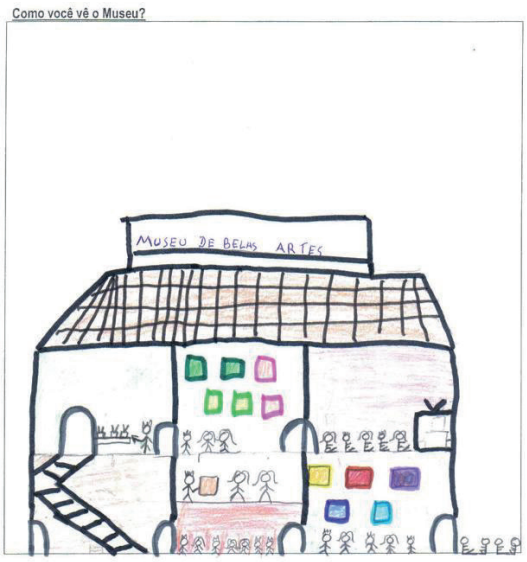
[7° ano, sexo fem., 13 anos - já visitou]



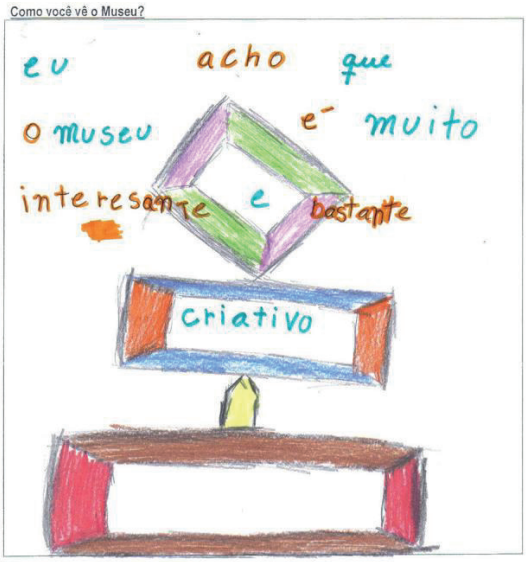
[9º ano, sexo masc., 14 anos - já visitou]



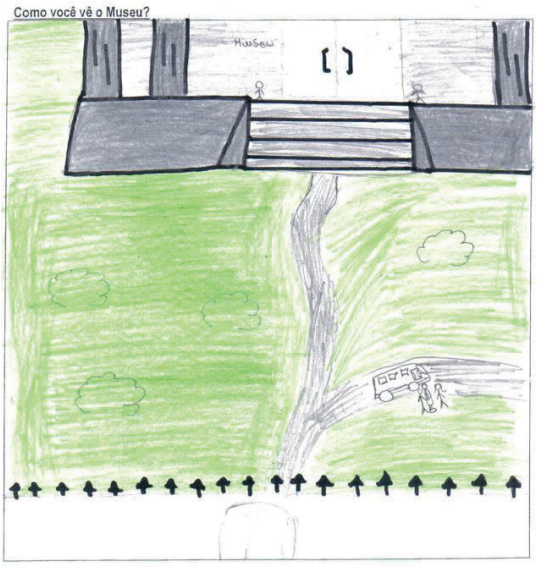
[8° ano, sexo fem., 14 anos - já visitou]



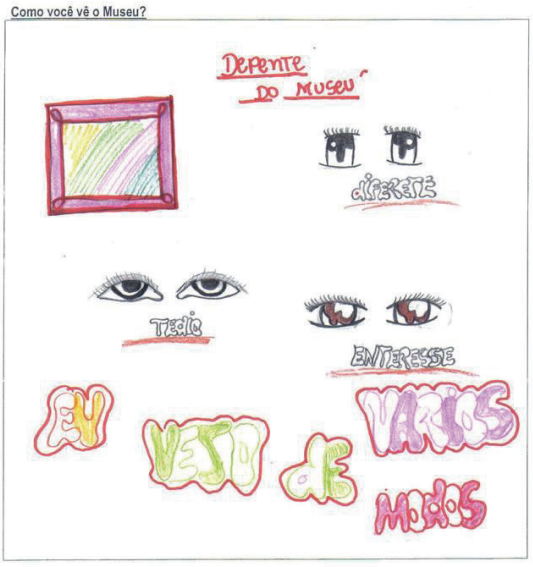
[7º ano, sexo masc., 12 anos - já visitou]



[6° ano, sexo fem., 13 anos - já visitou]



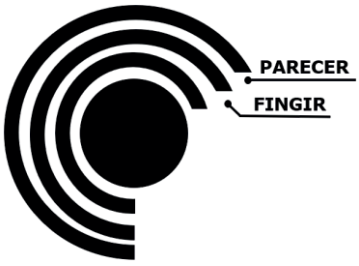
[7° ano, sexo masc., 13 anos - já visitou]



[9° ano, sexo fem., 14 anos - já visitou]

Fonte: Pesquisa Imagens do Museu: um levantamento entre estudantes do 6° ao ao 9° ano do Ensino Fundamental do Rio de Janeiro, 2006.

Os resultados indicam que, na concepção dos estudantes em questão, o museu surge como uma importante e indispensável instituição para a sociedade. Foi interessante perceber que alguns dos(as) adolescentes que participaram do estudo citaram o desejo de que essas instituições sejam duradouras, a fim de que certas experiências lá vividas sejam perpetuadas (em algumas situações afirmativas advindas que não-visitantes). Frases como: “O museu para mim é vida” e “O museu é uma porta entre o passado e o futuro” são pura potência. Portanto, cabe a nós, profissionais da área, a aproximação e melhor compreensão de quem visita as nossas instituições museológicas, para que se possa explorar todo o potencial criativo dos museus brasileiros. É no plano afetivo que se elabora a comunicação que ressoa e os museus, mediadores da realidade, são instancias de conversação, cenários que oferecem formas alternativas de pensar e sentir.



A próxima camada que vamos acessar é o do **fingir**. Essa camada dá conta de como nos expressamos no mundo, representando os diversos papéis que assumimos na vida. Como os museus se apresentam no mundo contemporâneo?

Se colocarmos no buscador do google a expressão “acontecimentos que

marcaram as duas primeiras décadas do século XXI" uma avalanche de eventos caracterizam esse recorte temporal que impulsiona leituras utópicas e distópicas: ataques terroristas do 11 de setembro de 2001; criação das redes sociais; Primavera Árabe; ataques terroristas; movimento #MeToo; pandemia causada pelo coronavírus; a pressão política, social e ambiental do fenômeno das mudanças climáticas; invasões militares e guerras em larga escala são alguns apontamentos elencados. Retomo e reformulo a questão: Como os museus se apresentam nesse mundo contemporâneo?

O século XXI apresenta grandes desafios para a Museologia e os museus. Assuntos como curadorias colaborativas/compartilhadas, Museologia LGBT+, Museologia e Gênero, o giro decolonial e a repatriação do patrimônio, memória e Direitos Humanos, museus e cultura digital anunciam um novo fazer museal. Em 2022, após uma longa negociação teórica e política iniciada em 2019, o Conselho Internacional de Museus (ICOM) aprovou a nova definição do conceito de museu. É interessante colocarmos em aproximação a definição anterior e a em vigência:

> [ICOM, 2007]: O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.
>
> [ICOM, 2022]: Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM Brasil, 2022, online).

A redação final de 2022 nos apresenta importantes parâmetros para pensar o fazer museal contemporâneo. Para essa leitura é importante compreendermos o processo, e aqui nos deteremos ao caso brasileiro, um tanto estimulador para o exercício reflexivo proposto ao apresentar termos que nortearam a definir, ou mesmo compor, a nova conceituação - a exemplo das palavras-chave inclusivo e sustentável. Entre as quatro consultas públicas realizadas durante a execução das etapas metodológicas, a segunda consulta nos ajuda a mirar o que queremos dos museus no mundo contemporâneo. Nesse momento foi solicitado aos Comitês Nacionais a indicação de até vinte palavras-

chaves consideradas norteadoras para a Nova Definição de Museu. Segundo o ICOM Brasil a consulta pública realizada em 2021 motivou a "participação individual de 784 pessoas e de mais 820 pessoas organizadas em 62 grupos de discussão espalhados pelo país" (ICOM Brasil, 2022, online). No Brasil, foram elencados os seguintes termos (figura 3):

Figura 3 - As vinte palavras-chaves consideradas norteadoras para a Nova Definição de Museu

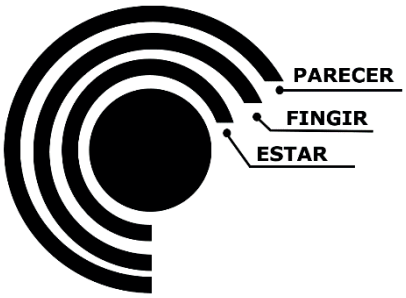


Fonte: ICOM Brasil, 2022, online.

O mosaico de termos é, a meu ver, uma mirada para os(as) profissionais do campo museal do século XXI. Entendo que juntos estão no horizonte do que a pesquisadora brasileira Waldisa Rússio entendia por utopia: fase de um planejamento, capaz de tornar o museu partícipe do "[...] processo de libertação do Homem das forças que degradam a vida" (Rússio, 1977: 159) tornando-se, consequentemente, inspirador da mudança.

O pesquisador colombiano William López nos provoca a pensar: "É possível gerir criticamente uma instituição museológica?" (2023, online). Um caminho anunciado por ele é realizarmos um movimento crítico a políticas de amnésia, propondo uma comunicação para a transformação com narrativas polifônicas participativas, com justiça epistêmica. Acredito que os museus de arte são instâncias capazes se compromissar com esses termos e dar sentido não somente operacional ao seu saber-fazer, mas sentido político e inspiracional, nos oferendo formas alternativas de pensar e sentir a realidade. Nesse sentido, é fundamental valorizarmos o processo museológico e museográfico (e não somente o museográfico): quero dizer que a musealização pressupõe o exercício museográfico, mas o exercício museográfico, exclusivamente, pode não alcançar a musealização. Documentar, acondicionar, preservar em uma reserva técnica não é suficiente para tornar um objeto no museu em um objeto de museu. É a percepção de quem interage com o objeto que transforma uma determinada coisa em uma fonte de informação, de sugestões, de evocação, de pensamento criativo. Sabemos que a informação e o sentido contidos em um objeto não são fixos ou cristalizados e a dimensão dos sentidos está no processo de musealização.

Para mim, o detalhe da potência é a dimensão educativa dos museus, e aqui, não me limito a setores ou profissionais específicos, mas na compreensão de que todo espaço de caráter museológico tem por premissa uma dimensão educativa e que tal característica é que impulsiona o fazer museal. Acredito que, é por meio da intenção educativa, que protagonizaremos não os objetos, mas os sujeitos. São as pessoas, no século XXI, o patrimônio a ser preservado, interpretado e partilhado. A sociedade é sua razão de ser.



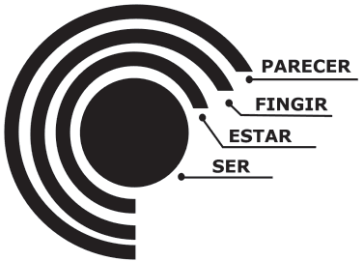
A terceira camada que vamos acessar é o do **estar**. O estar é uma parte do ser. É possível ser sem estar. Não é possível, porém, estar sem ser. O estar pertence ao momento. E como o museu está presente no mundo contemporâneo? Waldisa Rússio, advogada, museóloga e teórica do campo museal, já advertia, na década de 1970, que uma Museologia presa à ideia de somente organizar o passado produz "[...] um espírito imobilista que tende a fazer do museu a negação da vida" (Rússio, 1977: 113). Em suas palavras:

> O museu deve ser compreendido com um processo em si mesmo, como uma realidade dinâmica; internamente deve ser ainda, entendido como um processo social simples (relações entre indivíduos e grupos, com manifestações de conformação (acomodação), conflito, agregação, convenção, etc.) e, externamente, em relação a co-processo social complexo (relações inter e intra-grupais, com manifestações de diferenciação, integração, transformação, estratificação, etc.) (Rússio, 1977: 132).

Importante é deixar bem clara as ideias de contato e relação social que o processo pressupõe: o museu não existe isoladamente, mas dinamicamente, na sociedade. Os objetos, meios de problematização da realidade, são nessa construção mais do que materialidades, pois tornam-se evocadores simbólicos da memória em ação. Como evocar dos museus o caráter democrático do confronto de ideias, o respeito pelos diferentes pontos de vista, a busca por estratégias libertárias diante das diferentes formas de opressão, dialogando sempre com seu tempo? Hugues de Varine, inspirado por Paulo Freire, buscou traçar os desafios de uma Museologia da Libertação, na busca de alcançar três objetivos fundamentais:

> - uma **libertação da consciência, da iniciativa, da criatividade**, tanto da comunidade quanto de cada um de seus membros. Isso passa por uma maior confiança em si e por uma valorização do que é positivo, tanto no passado como no presente. Ocorre assim uma libertação das dependências, da assistência social, do paternalismo ou do clientelismo. Essa libertação é o equivalente da alfabetização-conscientização no sentido de Paulo Freire.
> - uma **libertação da capacidade de observação e domínio das mudanças** que intervêm na sociedade em geral e, em particular, nas situações locais: a comunidade aprende a julgar por si mesma, a arriscar, a opor sua própria subjetividade à dos tomadores de decisão políticos e tecnocráticos habituais.

> - uma **libertação da comunicação social**, em relação às mídias e meios de educação habituais: imprensa, televisão, ensino escolar "bancário", publicidade, propaganda política controlada pelos meios dirigentes, etc. A linguagem do museu permite apreender o presente e o futuro a partir de elementos de uma realidade ancorada no passado. O museu faz falar o patrimônio, mas também muitos aspectos do mundo contemporâneo. (Varine, 2000: 24-25).

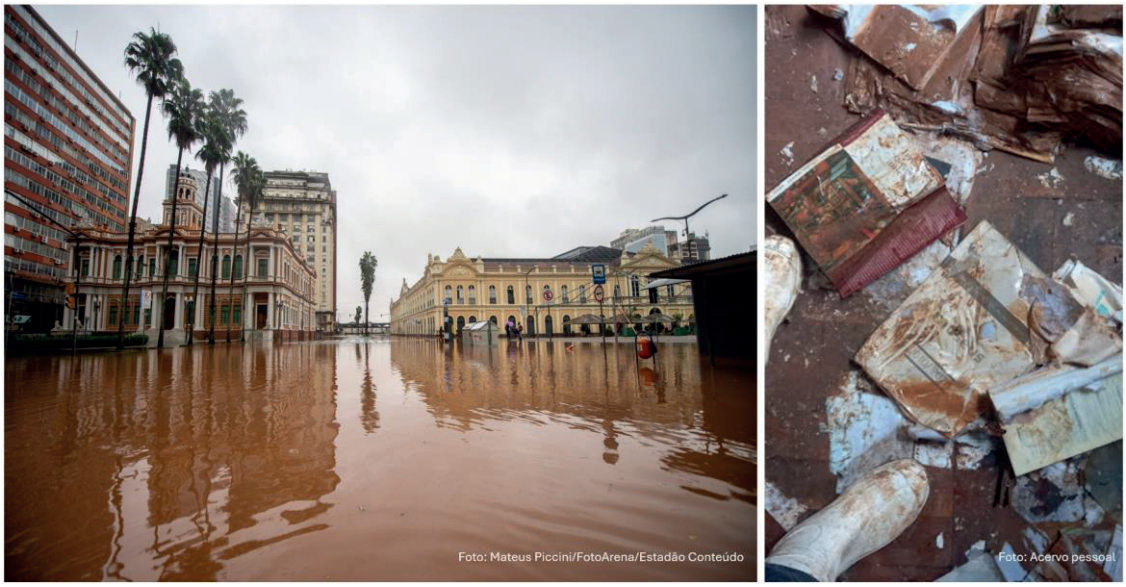


Chego, então, a camada do **ser**, o núcleo do diagrama da cebola. É nessa camada que encontra-se todo o poder e o imenso potencial que o museu pode desenvolver [aquilo que alguém é se encontra na camada do ser]. O ser é necessário e muitas vezes pode ser menos sedutor do que o estar.

Diante de um cenário geopolítico tão complexo, atravessado por eventos traumáticos, sendo o mais expressivo as mais de sete milhões de mortes pelo coronavírus, o que o museu é nesses contextos? Defendo que o museu é uma potência, que ultrapassa seus procedimentos técnicos. O museu é poesia, é força, é presença.

Vivenciamos no final do primeiro semestre desse ano um evento que marcou a alma de que quem o vivenciou: a inundação ocorrida no estado do Rio Grande do Sul. Um evento climático de intenso desequilíbrio ambiental, que impactou diversas áreas como a saúde, a educação, a economia e a infraestrutura urbana. Marcou a vida das pessoas, colegas do nosso campo, que perderam referências de lar e da vida (figura 4).

Figura 4 - Inundação ocorrida no estado do Rio Grande do Sul, 2024



Fonte: Mateus Piccini/FotoArena/Estadão Conteúdo e Escandil, 2024

Em tempo real assitimos um cenário de calamidade se constituindo, sucessivas enxurradas, deslizamentos e alagamentos fizeram famílias inteiras perderem acesso à água potável, milhares de residências foram destruídas e ocorreram inúmeros registros de desaparecimentos e mortes. Em um contexto devastador, o que esperar dos museus?

O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) teve suas duas sedes inundadas. Localizado no 3° e 6º andares da Casa de Cultura Mario Quintana, no Centro Histórico de Porto Alegre, foi um dos pontos de registro imagético mais icônicos da inundação (figura 5). A futura sede, em plena construção na região do Quarto Distrito, teve a marca da água registrada pela diretora da instituição Adriana Boff (figura 5).

Figura 5 - Registros da inundação no MACRS



Fonte: Instagram MACRS e Mateus Piccini/FotoArena/Estadão Conteúdo, 2024.

No site institucional consta que a missão do MACRS é “promover, pesquisar e incentivar o pensamento e a produção contemporânea em artes visuais, de forma a preservar e proteger seu acervo para que este seja reconhecido como um patrimônio relevante para a pesquisa e para os processos acessíveis de aprendizado em arte e cultura” (MACRS, 2024, online). Mas, com o Estado tendo decretado estado de calamidade e a população desorientada frente aos desdobramentos dos eventos climáticos, o MACRS agiu ao encontro de uma missão ainda mais comprometida: ajudar as pessoas do entorno do Museu.

Junto da Associação de Amigos do MACRS (AAMACRS), o MACRS participou da campanha “Juntos pelo 4º Distrito”, que formulou e distribuiu kits de limpeza a famílias e instituições que foram diretamente afetadas pela enchente (figura 6). De acordo com o Instagram da instituição: “Os recursos para a aquisição doS materiais de limpeza foram adquiridos pela AAMACRS, por meio do leilão solidário ‘Socorro a galope’, com obras do artista Claudio Ramires” (MACRS, 2024, 10 de junho de 2024, instagram).

Figura 6 - MACRS e AAMACRS na campanha "Juntos pelo 4º Distrito"



Fonte: MACRS, 10 de junho de 2024, instagram.

O trabalho que a equipe do MACRS desenvolveu é uma prova da dimensão do ser nesse mundo contemporâneo. Retomo a pesquisadora Waldisa Rússio Guarnieri. Ela exige dos museus, em suas palavras, consciência histórica e imaginação sociológica [política e utópica] para o museu-processo. Profissionais de museus que não assumem essa postura ficam marginalizados dentro dos próprios organismos museológicos e, consequentemente, os museus se tornam estéreis às preocupações de seu tempo. Em suas palavras: "Não basta ao homem, o ser, existir: é preciso estar no mundo. No mundo e seus objetos. Daí a sua consciência profunda: daí, a sua consciência histórica; daí a sua imaginação criadora e renovadora" (Rússio, 1977: 151). Dotar, portanto, o sujeito de consciência, na perspectiva de Waldisa Rússio, é fundamental para potencializar a transformação. Penso o MACRS como um museu-processo, que ao ajudar as pessoas a reconstruirem suas referências de vida, se tornou parte dessa referência ao sair das intenções e ir para o gesto.

A geopolítica contemporânea produz sequelas físicas e emocionais que podem durar a vida toda, afetando gerações e gerações. Entre utopias e

distopias, passado e futuro, defendo, no presente, um museu mediador. Os museus devem romper com a amnésia da memória induzida, pois temos recursos e competência científica para tal exercício educativo emancipador. Espero que façamos, do museu contemporâneo, um espaço de engajamento polifônico, de perspectiva rizomática, que partilhe o valor humano como o patrimônio do futuro.

Referências

FARIA, Ana Carolina Gelmini de. *Percepções do Público sobre o que é museu - análise das pesq. público Museu: Coisa Velha, Coisa Antiga (1987) e Museu é... (2007)*, 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Curso de Bacharelado em Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FARIA, Ana Carolina Gelmini de; CHAGAS, Mário; ENEILE, Morgana; SOARES, Newton Fabiano; STUDART, Denise. Imagens do Museu: Percepção de Estudantes do 6° ao 9° ano do Ensino Fundamental do Estado do Rio de Janeiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 41, p.255-270, 2009.

ICOM Brasil. *Nova Definição de Museus*, 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2173. Acesso em: 01 set. 2024.

MACRS. *A obra na sede [...].* Porto Alegre: 31/5/2024. Instagram: @macrs.oficial. Disponível em: https://www.instagram.com/macrs.oficial/reel/C7pCgMbOYaJ/. Acesso em: 01 set. 2024.

MACRS. *Juntos pelo 4º Distrito*. Porto Alegre: 10/6/2024. Instagram: @macrs.oficial. Disponível em: https://www.instagram.com/reel/C8Cgxz_ujwe/?igsh=YnplMmZkNGYyZTBx. Acesso em: 01 set. 2024.

Rosas, William López. Política Nacional de Museus na Colômbia. *Canal PPGMusPa*, Youtube, 2023, informação verbal. Disponível em: https://www.youtube.com/@ppgmuspa4567. Acesso em: 01 set. 2024.

Rússio, Waldisa. *Museu:* um aspecto das organizações culturais em um país em desenvolvimento, 1977. Dissertação de Mestrado da Pós-Graduação da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, Brasil, 1977.

Silva, Marcos Fabrício Lopes da. O diagrama da CEBOLA. Opinião, *Boletim UFMG*, 2011.

VARINE, Hugues de. A Nova Museologia: ficção ou realidade. *Museologia Social*. Porto Alegre: Unidade Editorial/ Secretaria Municipal de Cultura, 2000.

Tema 1
A mediação e a experiência do outro: ações educativas e culturais com os públicos

A museografia como linguagem e experiência poética

Laís Guaraldo[2]

Renata Viana de Barros Thomé[3]

Resumo

O artigo pretende explorar maneiras como o trabalho museográfico articula discursos expositivos em museus. Buscaremos analisar como as soluções expositivas propostas elaboram conteúdos que podem promover diferentes mediações. Tal como na arte da instalação, o trabalho museográfico pode se articular como linguagem poética e o espaço expositivo é tratado como campo de forças. Serão analisadas as soluções museográficas realizadas pelo Estúdio Providência Design, sediado na cidade do Porto, Portugal. Esse Estúdio assina, até o momento, pela museografia de mais de doze museus e centros de interpretação em Portugal e conta, inclusive, com vários prêmios. Essas exposições analisadas lidam com objetos de acervo, objetos etnográficos fragmentados, fotografias, projeções áudio visuais, materiais gráficos variados, e dispositivos construídos, numa busca pela estruturação de narrativas abertas para elaboração dos visitantes. Tal postura se alinha com parâmetros contemporâneos da museologia, que propõe um museu aberto à multiplicidade de interpretações, interativo, polifônico, multimídia, não apenas organizado para garantia da segurança e exposição de peças únicas e valiosas, mas pela busca da proposição de experiências com a linguagem que provocam deslocamentos sensoriais de natureza poética.

Palavras-chave: museografia; linguagem; mediação; museu contemporâneo.

Abstract

This article seeks to explore how museographic work articulates exhibition discourses within museums. We aim to analyze how the proposed exhibition solutions structure content capable of enabling diverse forms of mediation. Much like installation art, museographic work can be conceived as a poetic language, where the exhibition space is approached as a field of forces. We will examine the museographic solutions developed by Estúdio Providência Design, based in Porto, Portugal. To date, the studio has been responsible for the museography of over a dozen museums and interpretation centers across Portugal, and has received several awards for its work. The exhibitions under analysis incorporate collection objects, fragmented ethnographic artifacts, photographs, audiovisual projections, various graphic materials, and custom-built devices, all in pursuit of constructing open-ended narratives for visitor engagement. This approach aligns with contemporary museological paradigms that envision the museum as a space open to multiple interpretations—interactive, polyphonic, and multimedia-based. Rather than merely securing and displaying rare or valuable artifacts, the focus

[2] Docente Departamento de Arte UFRN, pós-doutora em Arte e Design pela Universidade de Aveiro (Portugal).
[3] Docente Centro de Educação UFRN, pós-doutora em Arte e Design pela Universidade de Aveiro (Portugal)

lies in proposing language-based experiences that elicit sensory displacements of a poetic nature.

Keywords: museography; language; mediation; contemporary museum.

Apresentação

O presente artigo pretende explorar maneiras como o trabalho museográfico articula discursos expositivos em museus. A natureza e disposição dos elementos expostos no espaço promovem leituras que podem provocar contrapontos, ênfases, fricções, entre outros recursos discursivos. Buscaremos analisar como as soluções expositivas propostas elaboram conteúdos que podem promover diferentes mediações. Tal como na arte da instalação, o trabalho museográfico pode se articular como linguagem poética e o espaço expositivo é tratado como campo de forças.

Serão analisadas as soluções museográficas realizadas pelo Estúdio Providência Design, sediado na cidade do Porto, Portugal. Esse Estúdio assina, até o momento, pela museografia de mais de doze museus e centros de interpretação em Portugal e conta, inclusive, com vários prêmios.

A análise aqui proposta apresenta o trabalho desenvolvido em quatro museus: Ecomuseu da Serra de Lousã, Centro de Interpretação de Penafiel, Museu do Douro e Museu do Dinheiro (Lisboa). O diretor artístico desse estúdio é o Prof. Dr. Francisco Providência, da área de Design da Universidade de Aveiro (Portugal) e assina vários textos publicados com reflexões sobre seu trabalho. Esses textos fundamentarão algumas questões que identificamos nas exposições e analisaremos aqui.

A quantidade e qualidade de trabalhos museográficos desenvolvidos pelo Estúdio Providência Design e as reflexões teóricas elaboradas pelo seu diretor possibilitam a identificação de formas expressivas da museografia que se aprimoraram ao longo dos anos. Esses trabalhos formulam mais do que esclarecimentos didáticos sobre os temas abordados nos projetos, mas experiências com a linguagem que provocam deslocamentos sensoriais de natureza poética.

O termo “museografia” se define como conjunto de conhecimento mobilizado para apresentação e comunicação de patrimónios materiais e

imateriais. Propõe estruturas espaciais que desempenham papel ativo na elaboração de interfaces para conteúdos complexos. A raiz etimológica do termo (museu + grafia) faz referência à inscrição promovida pelo conjunto de dados expostos.

O trabalho museográfico trata da organização discursiva, que vai além da expografia e dialoga diretamente com a curadoria, pois lida sobretudo com a concepção conceitual da exposição. Realiza o planejamento espacial da informação museal e, portanto, as estruturas nucleares das possíveis mediações, que tanto podem permitir interpretações abertas e criativas como também manipular dados.

A produção museográfica será defendida aqui como linguagem, apoiada no conceito do semioticista russo Iuri Lotman (Lotman, 1978: 35), que formulou uma definição do termo de maneira ampla, para além da linguagem verbal. Lotman define linguagem como sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular. Esses signos se constituem como um "dicionário", são combináveis, hierarquizáveis, criam regras e estruturas e comunicam algo a alguém.

Como esse sistema comunicativo é operado no caso da museografia? O museógrafo lida com uma encomenda institucional e um conjunto de dados brutos iniciais, ampliados ao longo das pesquisas preparatórias. O cerne do trabalho consiste na seleção de informações e elaboração de interfaces, o que implica em posicionamentos éticos e estéticos elaborados a partir do estudo de um conjunto de conteúdos. O que nos interessa analisar são essas soluções criadas e a maneira como um conjunto de signos multisensoriais e dispositivos são organizados em relações espaciais e constituem discursos.

Nos casos que analisaremos aqui as exposições lidam com objetos de acervo, objetos etnográficos fragmentados, fotografias, projeções áudio visuais, materiais gráficos variados, e dispositivos construídos. Há sempre uma busca pela estruturação de narrativas abertas para elaboração dos visitantes. Tal postura se alinha com parâmetros contemporâneos da museologia, que propõe um museu aberto à multiplicidade de interpretações, interativo, polifônico, multimídia, não apenas organizado para garantia da segurança e exposição de peças únicas e valiosas.

As análises aqui apresentadas foram construídas a partir da visita a essas exposições, combinadas com a leitura dos textos escritos por Francisco Providência, em especial a sua tese de doutorado, intitulada “Poeta, ou aquele que faz: a poética como inovação em design”, defendida em 2012. Também realizamos uma entrevista com o autor em dezembro de 2022, por ocasião de uma pesquisa de pós-doutoramento sobre o tema da museografia e práticas educativas.

Em Portugal há uma cultura disseminada por todo o país, envolvendo também as pequenas cidades, de criação de centros de interpretação municipais, que lidam com acervos pequenos, mas focados em patrimônios específicos, de valor histórico e social. Nesses centros de interpretação sempre há um conjunto de dados levantados pelo município que precisam ser organizados em formato de exposição, com algumas abordagens já determinadas, geralmente de valorização do patrimônio material e imaterial.

O Estúdio Providência Design realizou trabalhos sobre a cultura ancestral dos camponeses da Serra de Lousã, sobre o patrimônio arqueológico e os dados socioambientais da cidade de Penafiel, a implantação do cultivo da uva e história do vinho do Porto nas encostas do rio Douro e a história das trocas simbólicas relacionadas com valores materiais para o Museu do Dinheiro, em Lisboa. Em nossas análises identificamos algumas recorrências e estratégias discursivas que serão aqui expostas.

Uma abordagem recorrente: O trabalho humano

Nos casos aqui analisados observamos a recorrência de soluções expográficas que valorizam o trabalho e o engenho humano diante das adversidades. Nesses diferentes casos foram colocadas em cena as soluções criadas pelos seres humanos para viver no mundo, pautadas pelo desejo, pelo engenho e pela linguagem. Para tratar desse tema, mais do que exposições de ferramentas de trabalho, a expografia evidencia as maneiras de nossa espécie estar no mundo e a relação do ser humano com as suas circunstâncias para viabilizar sua sobrevivência, tanto material como simbólica. Esse aspecto do trabalho, que nos caracteriza como humanos, aparece em toda a sua pluralidade nas soluções museográficas estudadas, inclusive no sentido metalinguístico.

"Na essência da máquina encontramos o homem, mas na essência do homem não há nada de mecânico" (Heidegger *apud* Providência, 2012: 38). A citação de Heidegger que consta na tese de doutorado de Providência dá o tom para essa abordagem.

O Ecomuseu da Serra de Lousã é um exemplo. A Serra de Lousã é uma das formações montanhosas mais importantes de Portugal e está situada na transição do distrito de Coimbra para o de Leiria. Ali se situam aldeias de Xisto, de inestimável valor histórico. Na primeira década dos anos 2000, nove escolas superiores portuguesas de design (entre elas a Universidade de Aveiro) foram convidadas pela municipalidade para um trabalho envolvendo a interpretação da identidade dessas comunidades e sua ligação com os lugares que habitam, assumindo o território como um laboratório vivo. O projeto resultou em uma museografia que valoriza o artesanato e a cultura locais e o intercâmbio entre os saberes ancestrais e os saberes produzidos na universidade.

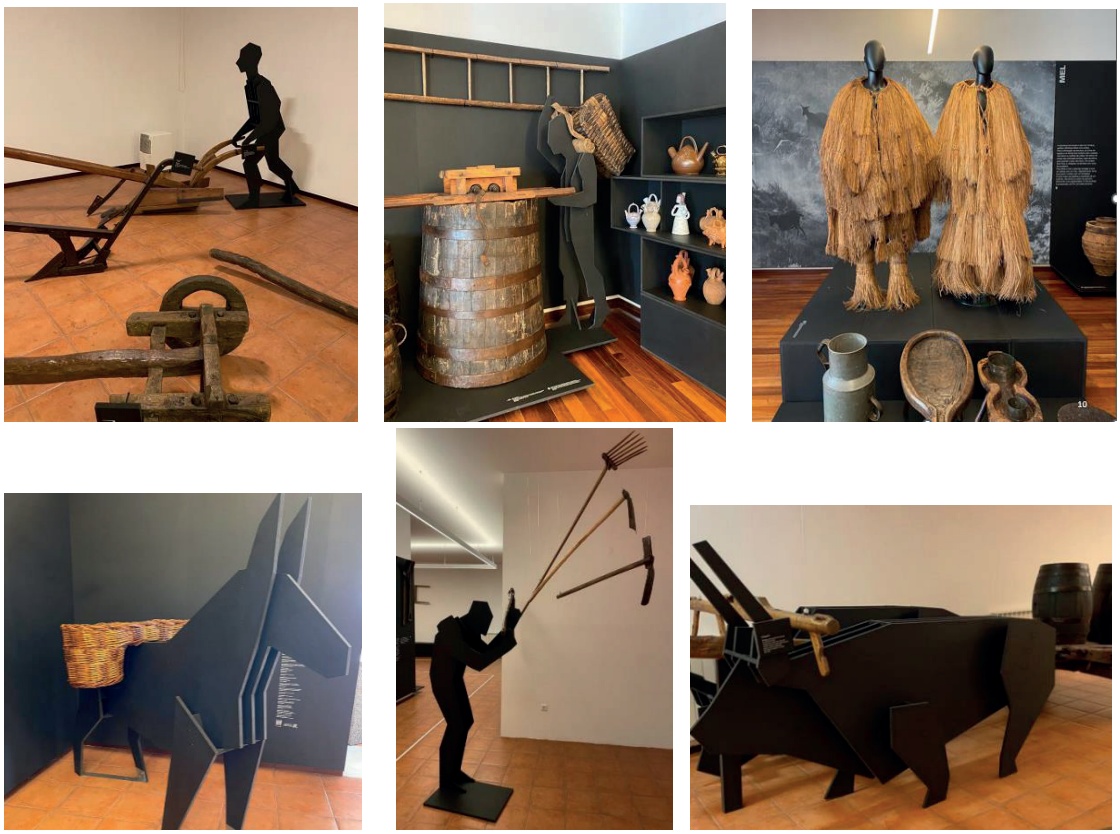


Figura 1 - Detalhes Ecomuseu Serra de Lousã.
Fonte: Acervo pessoal das autoras.

No caso específico desse museu, os recursos de síntese e foco colocam em evidência o movimento do corpo ao arar a terra, as relações do homem com as ferramentas, e as relações de interação entre o trabalho humano e animal.

A repetição das chapas metálicas pretas nas figuras humanas, bovinas e equinas, criam rimas visuais e conexões associativas, estabelecendo um paralelismo entre suas atividades e esforços. Outro ritmo visual é estabelecido na pontuação da cor ocre, presente na madeira, cestos e vestimenta.

Nada tira o foco daquilo que se pretende evidenciar: as ações do trabalho, o trabalhar. A agricultura como sabedoria humana, nesse mundo de luz, sombras e cores terrosas.

São muitas as passagens dos textos publicados por Providência que enfatizam seu projeto poético alinhado com a síntese e economia de meios:

> Dizer o menos possível, com o menor número de elementos, recorrendo aos meios mais comuns, da forma mais simples possível. Fazer uso da linguagem de modo mínimo (e por isso mais universal), deixando emergir "a ordem subjacente" à matéria, (...) a menor expressão na relação com o mundo, a intervenção minguada, o mínimo sentido de ordem, o resto intersticial que sobra do nosso consumo da vida: um lugar para conversar (...) a aspiração a um desenho lacônico, que convoque um mundo menos cínico. (Providência, 2012: 20).

As relações entre a terra, os animais e o trabalhador com suas ferramentas aparecem de forma enfática nas soluções museográficas criadas para esse museu, como as apresentadas nos registros fotográficos apresentados nas figuras acima.

A busca da síntese como posicionamento discursivo aparece aqui em uma retórica enxuta. Vale destacar a forma sintética na representação dos corpos: sem cor, quase bidimensionais, são apenas vultos, com identidade genérica.

Intensificando a proposta de sugestão mínima para promover a liberdade imaginativa na decodificação da mensagem, nota-se a escolha do preto para a representação dos corpos e algumas paredes e plataformas e o papel retórico que aqui desempenha, de controle do foco visual, dando atenção às variações de cor de terra da palha, da madeira e da argila, a variedade de ferramentas, utensílios e figurinos (com destaque para a palha do capote (chamado croça), que era utilizado pelos camponeses para proteção contra chuva. Poucos elementos que colocam o homem em uma posição discreta, gentil e integrada com o seu em torno.

A figura humana representada de maneira mínima, mas desempenhando uma ação significativa, é um recurso recorrente nos diversos museus do Estúdio, embora solucionado de diferentes maneiras.

> Em muitas propostas museográficas a reconstituição histórica de objetos e de ambientes adquire uma expressão realista (ou mesmo naturalista) que, em sacrifício da verdade, se impõe totalitária ao visitante, sem o convocar para o processo interpretativo. O recurso a um desenho de baixíssima resolução, que sugere em vez de descrever (...) implica a imaginação de quem vê e, consequentemente, uma maior participação de decodificação na reconstrução da imagem. (Guaraldo; Providência, 2018: 33.)

O termo “desenho” comentado por Providência tem a aqui a conotação de projeto, no sentido de estar diretamente associado à elaboração mental daquilo que se pretende e o movimento de materialização dos propósitos. Trata-se de um trabalho alinhado com a estética do “Menos é Mais” sem abrir mão da estesia, da intenção de fazer vir à tona algum tipo de consciência da ordem do invisível.



Figura 2: Detalhes Museu de Penafiel.

Fonte: Acervo pessoal das autoras.

Nesse caso do Museu de Penafiel o desenho sintético unifica fragmentos arqueológicos e apresenta uma hipótese da totalidade da peça, mantendo o protagonismo dos elementos. O desenho mínimo não fecha a leitura, abre espaço para imaginação e interpretação. À direita o mesmo conceito é utilizado de maneira tridimensional, na reconstituição de um jarro de cerâmica, no museu do Douro.

Uma museografia dos sentidos

Outro caso que também aborda o tema do trabalho é o do Museu do Douro, situado na pequena cidade de Peso da Régua, nas margens do rio Douro.

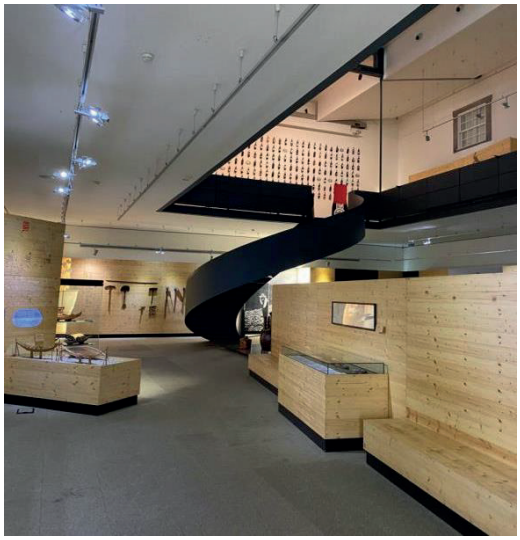
A região do Alto Douro Vinhateiro é reconhecida como patrimônio da humanidade pela UNESCO. O propósito do museu é o de valorizar o acervo relacionado com o Vinho do Porto e seu território de origem. São utilizados na exposição mapas, rótulos, louças, garrafas e maquinário utilizado na produção da bebida, mostrando as singularidades históricas, geológicas e as soluções criadas para o cultivo de vinhas nas encostas do rio, o acondicionamento e a distribuição mundial desse produto que é emblemático da cultura portuguesa. Vamos ver como nesse caso a articulação entre objetos e textos também é responsável pela criação de camadas de sentidos que ativam sensações e reflexões acerca do trabalho nos diferentes tempos históricos e lugares.

O Museu mantém um acervo documental de grande valor histórico, como é o caso do arquivo da Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, além de uma biblioteca especializada nesta Região e na vitivinicultura e mundo rural.

A missão passa pelo inventário da memória da Região, preservada na paisagem, nas quintas, nos arquivos, nas bibliotecas e nas pessoas.








Detalhes Museu do Douro – acervo pessoal

No jardim do museu, ocupa lugar de destaque o barco rabelo (rabo comprido), importante tipo de embarcação da região, que fazia o transporte do vinho, das quintas produtoras até as caves da Vila Nova de Gaia, junto ao Porto (distância de aproximadamente 120 quilômetros). A presença ostensiva do barco logo à entrada do museu traz presente o rio, sua extensão e suas margens.

Nesse centro de interpretação, o tema do trabalho também aparece como conceito. Porém com outros recursos, dentre eles, o das silhuetas.

A pintura da silhueta do trabalhador, aqui também lacônica, se assemelha a uma sombra no painel de madeira, e sugere a sua presença operando uma máquina em espaço-tempo, insinuando a ideia de trabalho solitário, introvertido e mecânico. E sobretudo o contraste entre a materialidade sólida do maquinário e as figuras sutis e etéreas daqueles que ali trabalharam.

Sinestesias

Um depoimento do século XVIII, de uma espécie de “gerente” do trabalho nas vinhas é apresentado em escala grande na exposição, e evoca todo o exotismo e mística de um produto-patrimônio cultural do povo português. Mostra a maneira como romantizavam as relações com os territórios colonizados, mas os incluíam nessa história:

> Quiseram que o vinho excedesse ainda mais os limites que lhe facultou a natureza, e que, sendo bebida, fosse um fogo potável nos espíritos, uma pólvora incendiada no queimar, uma tinta de escrever na cor, um Brasil na doçura e uma Índia no aromático. (Resposta comissários veteranos às novas instruções da feitoria 1754).

Além de toda a intrincada operação da cadeia produtiva para o comércio colonial, que abastecia um mercado mundial a partir de Londres, o produto vinho do Porto, agregava muitas camadas simbólicas. Aos portugueses cabia fazer esse coquetel do exotismo das colônias distantes misturados com a fruta cultivada na península ibérica, e envasar essa experiência do paladar em garrafas com rótulos que satisfizessem a estética britânica, que pautava gosto e estilo das elites aristocráticas mundo afora.

Esse comércio se sustentava no tratado de Methem, de 1703. Esse acordo comercial e militar assinado entre Inglaterra e Portugal, também conhecido como tratado de Panos e Vinhos, atrasou a industrialização portuguesa em mais de cem anos. Essa cadeia de produção e consumo aponta as contradições e relações de dominação e subordinação entre metrópoles e colônias. Mas o vinho do Porto havia de ser celebrado, inclusive na sua singularidade e “terroir”.

Voltando ao depoimento e seu aspecto sinestésico, podemos dizer que ele destaca a capacidade do Vinho do Porto despertar os sentidos do paladar e do olfato. Se temos aqui a preocupação de “fazer emergir a ordem subjacente” à matéria, não há dúvidas de que a qualidade multisensorial do vinho e as especificidades do vinho do Porto são conteúdo da ordem da experiência, e muitas vezes invisíveis como os aromas e as memórias.

Toda essa rede de sentidos tem início a partir da decodificação e interpretação do material gráfico, rótulo, como destacam Magda Barata e Francisco Providência, numa das legendas da exposição:

> O rótulo é de primordial importância na identificação e comunicação do vinho. Através dele, o consumidor tomará conhecimento do produto identificado pelo seu nome, imagem, qualidades físicas, produtor e distribuidor. Mas, para além de o dar a conhecer, o rótulo pode sugerir através de imagem, sensações experiências, aspectos marcantes na memória do consumidor.”

Como criar, então, dispositivos museográficos voltados para as experiências multissensoriais e organolépticas, implicadas no beber vinho do Porto?



Detalhes Museu do Douro – acervo pessoal

Os dispositivos criados são esses que podemos ver acima. São soluções que buscam explorar ao máximo os cinco sentidos envolvidos na experiência sensorial com a bebida. A transparência dos vidros permite observar as diversas nuances do magenta escuro ao amarelado e alaranjado. No topo dos recipientes, uma bomba acoplada, ao ser acionada libera os odores de diferentes frutas e especiarias, que proporcionam diversas possibilidades de combinações odoríferas e palatáveis… maçã, mel, pêssego, mirtilo, framboesa, violeta, noz, caramelo, canela, conforme podemos ver gravados na parede expositiva de madeira.

No outro registro é possível ver como as ervas utilizadas que completam a artesania desse vinho singular são dispostas em potes abertos, liberando seus perfumes sugestivo: esteva[4], rosmaninho[5], sumagre[6]...

Uma simples interação com esses dois painéis permite uma exploração diversa de culturas e sensações, uma volta ao mundo entre cores, sabores e aromas, nos diferentes tipos de vinhos do porto, numa experiência profunda de conhecimento, capaz de ampliar imaginação e cognição.

Essa construção de sentidos repete de maneira sensorial a mesma estratégia de sugestão a partir do fragmento utilizada na museografia de Penafiel, descrita anteriormente, através dos recursos do desenho combinado aos fragmentos arqueológicos. A partir de alguns ingredientes/fragmentos é possível reconstituir a degustação do vinho do porto em toda a totalidade de sensações e interações, com sabores e perfumes de diferentes povos e continentes, num percurso sensorial onde variados elementos se combinam apresentando a totalidade de uma experiência e de ambientações que compõe uma bebida que é ao mesmo tempo contato físico e simbólico.

Ao aproximar texto, imagens e experiências organolépticas se insere a discussão do que Francisco nomeia como o conceito de inclusão:

> Depois de construir uma gramática precisa e justa. Depois de identificar toda a diferença na alteridade, conclui-se que a afirmação da identidade é sempre a negação do outro. Ao perder-se no outro, encontrou Portugal a sua identidade apesar de toda a miscigenagem. Ao responder funcionalmente, construo poesia. Encontro-me no outro. (Providência, 2012: 20).

Pode-se depreender dessa elaboração que o produto da criação do designer português deriva, inevitavelmente, do conjunto cultural das suas relações, inclusive as coloniais. E assim desembocamos na ideia de Coletivo por ele conceituada em sua tese quando afirma:

---

[4] arbusto perene com folhas que exalam o lábdano, resina aromática utilizada também na indústria de perfumes. Intensa floração durante toda a primavera de magníficas e vistosas flores brancas com ou sem máculas púrpura.

[5] alfazema que tem propriedades cosméticas e medicinais.

[6] também conhecido como sumac é uma especiaria de aroma exótico e sabor ácido puxado para o cítrico que lembra uma mistura de páprica com limão. Este tempero é muito utilizado no Oriente médio e na região do Mediterrâneo para adicionar acidez e ardência e para substituir o limão um saladas, carnes e molhos.

> Também eu serei um autor (todos os autores são um colectivo que emerge e depõe). Derivo na subjectividade das ideias. (Providência, 2012: 20).

O vinho do Porto é um produto/amálgama simbólico que carrega em si a síntese intercultural da experiência colonial, que na sua superfície transporta a dimensões telúricas, sensuais e exóticas, mas também carrega a marca dos esforços de corpos brancos e negros, explorados. A reflexão de Adorno, trazida por Francisco em sua tese aprofunda essa discussão:

> Para ele "o conteúdo de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico", um conteúdo que não se encontra "fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras". As obras de arte são, na sua aparência de verdade, o testemunho de um mundo dominado pela violência. (Adorno *apud* Providência, 2012: 37).

Uma museografia crítica

O tema trabalho retorna em um outro projeto, o Museu do Dinheiro (aberto em 2016, fundado e mantido pelo Banco de Portugal) em todas as suas possibilidades narrativas e polifônicas.



Figura 3: Imagens do Museu do Dinheiro em Portugal.

Fonte: fprovidencia.com.

O suntuoso saguão de entrada deste museu já foi uma antiga nave de uma igreja e contrasta com um dispositivo tecnológico instalado no fundo deste espaço. Um robô nomeado "Hermes" recepciona os visitantes e introduz o tema geral do museu: informações e curiosidades sobre moedas e notas antigas,

sistemas econômicos e de trocas simbólicas presentes desde a origem da humanidade, em diferentes lugares e épocas.

No saguão de entrega de tíquetes de entrada são entregues cartões semelhantes a cartões bancários, que vão propiciar ao longo da visita diversas atividades interativas.

Nesse saguão foram inseridos dois elementos de semântica oposta, com nítida intenção de provocar uma fricção interpretativa: Um imenso painel traz uma imagem do garimpo no Brasil, de Serra Pelada, da conhecida série fotográfica do artista brasileiro Sebastião Salgado. No lado oposto a essa fotografia a parede apresenta uma porta de cofre aberta, com o interior protegido por barras de ferro, onde uma barra de ouro puro é guardada, com a possibilidade de ser tocada.

Em um num painel intencionalmente colocado de frente para esse cofre onde é possível tocar em uma barra de ouro foi disposta uma fotografia de grandes dimensões de Sebastião Salgado, captada na Serra Pelada. A fotografia apresenta corpos de garimpeiros esgotados pela exploração, esvaziados de humanidade. Quantas vidas vale uma barra do icônico lastro da economia moderna?

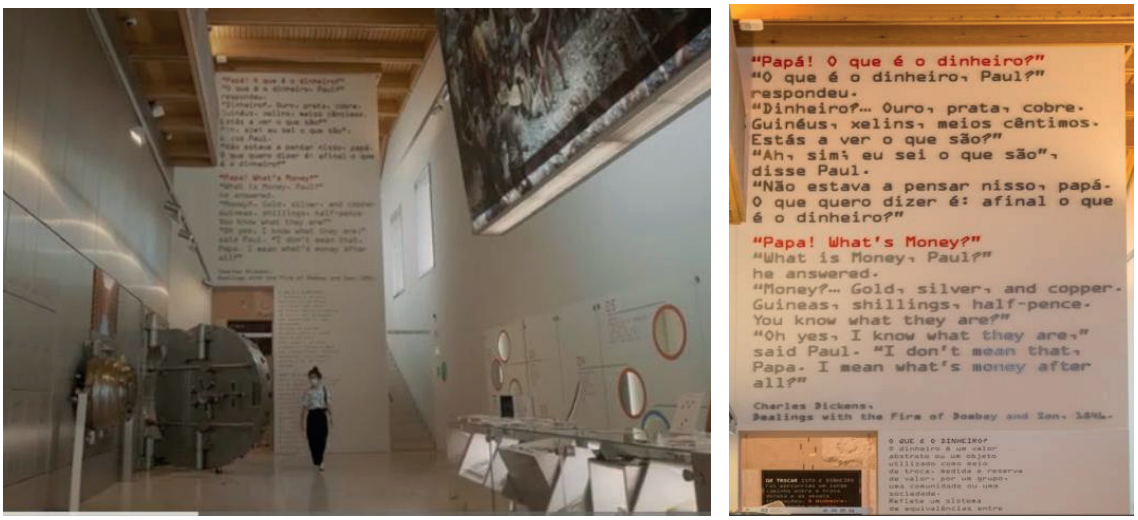


Figura 4: Detalhes Museu do Dinheiro.
Fonte: Acervo pessoal das autoras.



Figura 5: Detalhes do Museu do Dinheiro.
Fonte: fprovidencia.com.

Essa disposição frente a frente de conteúdos opostos, que segundo Francisco Providência sofreu resistência do contratante da exposição (afinal de contas, um banco) nos coloca frente a frente com as contradições originais das relações coloniais e a realidade anacrônica do trabalho análogo à escravidão em pleno século XX, e provoca perguntas como: De onde veio a riqueza colonial, base do sistema capitalista atual? De onde continua vindo a riqueza no mundo de hoje?

Na terceira parede desse saguão, um outro painel de grande formato apresenta um fragmento do texto Dombey e filho (1848), do escritor inglês, Charles Dickens. Nesse fragmento literário a pergunta geradora dessa exposição é apresentada: “afinal, o que é o dinheiro?”

Na tentativa de ampliar a reflexão gerada pela pergunta, além dos muitos objetos acionados para o encaminhamento de possíveis respostas, o objeto texto literário se apresenta como um depoimento relevante, pelo fato de Dickens ser considerado, até os dias de hoje, um dos escritores que melhor retratou a sociedade geradora do modo de produção que colocou o dinheiro como a principal mercadoria e elemento balizador das relações humanas na modernidade.

Os estudiosos da sua obra consideram este, que é o seu sétimo romance, um divisor de águas no que diz respeito a uma literatura pautada pela crítica social, observação de costumes e diagnóstico da época. Essa opção artística muitas vezes demonstra ser um caminho perigoso, correndo o risco de cair em puro esquematismo panfletário, porém como geralmente acontece com artistas

singulares, no caso de Dickens é possível vislumbrar um retrato da sociedade em toda a sua complexidade, contradições e fissuras, ou seja, como o testemunho dos embates de uma época em forma literária, na batalha do revelar e ocultar, fugindo do óbvio e do programático.

A exposição pode fazer lembrar a conhecida afirmação de Sartre que diz: “O dinheiro não tem ideias.”, talvez, por esse motivo a melhor estratégia de montagem da equipe “Providência Design” tenha sido reunir o maior número possível de objetos produzidos pelas fabulações humanas, a fim de tentar explicar o que são o dinheiro e todos os artefactos de valor criados pelas culturas e sociedades ao longo da história.

Nesse sentido, a fala de Suhanya Raffael, diretora de um museu em Hong Kong afirma: “Os objetos estão cheios de opinião.” (Raffael *apud* Szántó, 2022: 28), corrobora com essa estratégia de expor os objetos de maneira que possam “falar por si”, colocando as ideias em debate, na linguagem específica da museografia.

Tipografia

As já citadas buscas pela simplicidade e concisão aparecem também na escolha tipográfica dos projetos. A fonte Helvética é praticamente uma identidade visual dos trabalhos do Estúdio, ressaltando o seu caráter visual limpo e econômico.

No que diz respeito à impressão dos textos em seus trabalhos expositivos, Francisco defende:

> A tipografia Helvética, clara, legível, silenciosa, versátil, universal e hoje tão desvalorizada, é um exemplo de desenho. A acuidada ponderação com que foi desenhada em cada pormenor resolve uma multidão de problemas. Experimentem ampliá-la para fora dos limites e continua a ser perfeita. (Providência, 2012: 19).

O potencial reflexivo e crítico desses elementos que o designer Francisco aproxima em sua museografia, começa no jogo do campo de forças das informações gravadas no espaço desse museu, uma edificação originalmente sacra, que sofre intervenções arquitetônicas para cumprir a função de caixa forte, com seus cofres robustos e futuristas, passa a ser o centro nervoso da interpretação quando todos esses dados passam a ser organizados a fim de

gerar sobre a presença do dinheiro e suas formas simbólicas no cotidiano das sociedades.

Considerações finais

Identificamos nos casos analisados que o trabalho museográfico elabora o espaço expositivo como campo de forças, onde os componentes em jogo constroem narrativas abertas e fluxos de interpretação.

Pudemos observar nos casos analisados a elaboração de retóricas a partir do domínio da espacialidade como meio de construção de sentido. Vimos também a articulação de partes e totalidades dispostas de forma a estimular a reconstituição do imaginário do visitante. Aquilo que não se completa, se imagina. Vimos a adequação comunicativa dos materiais, recursos e dispositivos expositivos; uma museografia dos sentidos, cujo objetivo não é comtemplar, mas interagir; a valorização do trabalho humano como posicionamento ético; e o texto verbal como elemento expositivo.

O conjunto de recursos acima elencado apresenta em sua totalidade diferentes possibilidades de trânsito entre camadas de sentido que podem ser de natureza puramente sensorial (cores, texturas, aromas), como também podem promover saltos conceituais mais complexos, do sensível para o inteligível (Lancri). Cabe ao visitante a tecitura desses sentidos.

A museografia contemporânea, quando realizada com densidade informativa e articulação de diferentes camadas de sentido pode ser considerada em alguns casos

Como uma linguagem poética, no sentido de apresentar informações abertas à subjetividade, densas de sentido e promotora de experiências estésicas. O museu de hoje e do futuro pode ser poeta, pensador provocativo e criador trans pedagógico, na medida em que assume o papel de descentralizar a produção de conhecimento e multiplicar as narrativas históricas e pessoais, dando espaço para diferentes vozes, corpos e culturas. E sempre haverá um próximo passo a ser dado pelo próximo observador das exposições. Jamais teremos a pretensão de esgotar uma leitura de obras que são em sua própria natureza, abertas, já que todo signo é polissêmico.

Referências

GUARALDO, Laís; PROVIDÊNCIA, Francisco. Processos de concepção museográfica para a criatividade. *Revista Farol*, UFES, 2018.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida. *O meio como ponto zero:* metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002 (Coleção Visualidade).

LOTMAN, Iuri. *A Estrutura do Texto Artístico.* Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

SZÁNTÓ, ANDRÁS. *O futuro do museu*: 28 diálogos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PROVIDÊNCIA, Francisco*. Poeta, ou aquele que faz:* a poética como inovação em design. Tese (Doutorado em Design) Universidade de Aveiro, Portugal, 2012.

Museologia e artistas em atividade: uma aliança profícua

Taiza Naves[7]

Resumo

O potencial de interação entre as práticas museológicas e a produção artística destaca uma colaboração enriquecedora que transcende as fronteiras tradicionais entre a conservação do patrimônio cultural e a produção artística contemporânea. Processo esse que evidencia de forma empírica diferentes possibilidades de abordagem para o tratamento de obras e acervos, considerando aspectos de sua miríade poética e compositiva, a fim de contribuir para futuros processos de reativação por meio de diferentes práticas curatoriais e mediações pedagógicas. Essa parceria fortalece a preservação do legado cultural, bem como estimula a inovação e a compreensão da arte no contexto atual destacando benefícios como o impulsionamento de processos de preservação dinâmica, inovações expográficas, diálogos interculturais, estímulo à criatividade, renovação de significados culturalmente estabelecidos, promoção de práticas pedagógicas diferenciadas e a ampliação do alcance institucional. Em suma, a integração da museologia com a prática artística contemporânea fortalece a preservação do patrimônio cultural através de processos de dinamização da interação e dos acordos estabelecidos com instituições culturais, a fim de torná-las mais vibrantes e acessíveis, em espaço e conteúdo. Essa colaboração, dialógica e dialética, representa uma abordagem inovadora para garantir que o passado continue a informar e inspirar as gerações futuras, buscando também garantir que nosso presente desenvolva as ferramentas necessárias para seus futuros processos de decodificação.

Palavras-chave: arte contemporânea; patrimônio cultural; preservação dinâmica; práticas curatoriais; museologia; mediação pedagógica.

Abstract

The potential for interaction between museological practices and artistic production highlights a rich collaboration that transcends traditional boundaries between cultural heritage conservation and contemporary artistic production. This process empirically demonstrates different approaches to the treatment of artworks and collections, considering aspects of their myriad poetic and compositional elements, in order to contribute to future reactivation processes through various curatorial practices and pedagogical mediations. This partnership strengthens the preservation of cultural heritage while stimulating innovation and understanding of art in the current context, highlighting benefits such as the promotion of dynamic preservation processes, innovative exhibition

[7] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília na linha de Teoria e História da Arte. E-mail: taizanaves@gmail.com .

designs, intercultural dialogues, encouragement of creativity, renewal of culturally established meanings, promotion of differentiated pedagogical practices, and expansion of institutional reach. In summary, the integration of museology with contemporary artistic practice enhances the preservation of cultural heritage through processes that dynamize interaction and agreements established with cultural institutions, making them more vibrant and accessible in both space and content. This collaborative, dialogical, and dialectical approach represents an innovative way to ensure that the past continues to inform and inspire future generations, while also seeking to ensure that our present develops the necessary tools for future decoding processes.

Keywords: contemporary art; cultural heritage; dynamic preservation; curatorial practices; museology; educational mediation.

Introdução

A colaboração entre práticas museológicas e a produção artística contemporânea se destaca enquanto uma abordagem inovadora e essencial para a preservação e dinamização da produção cultural. Ao longo das últimas décadas, a museologia tem sido provocada a desenvolver e incorporar novos métodos e abordagens de conservação e documentação, que promovam processos assertivos de interpretação e reativação de obras contemporâneas assimiladas a acervos institucionais, considerando a produção artística em suas diversas formas e potencialidades. Essa relação, que ultrapassa os limites tradicionais entre a preservação patrimonial e a criação artística, oferece uma rica miríade de possibilidades, incluindo o desenvolvimento de instrumentos específicos para viabilizar ações dialógicas e dialéticas que potencializam práticas de extroversão de obras e acervos, alicerçando concomitantemente práticas curatoriais e pedagógicas diversas.

O campo[8] da museologia, ao envolver artistas ativos em suas práticas e processos, se fortalece como um espaço dinâmico que não apenas conserva, mas também reinterpreta o legado cultural. Além de atender às demandas de preservação, os museus, em colaboração com artistas, tornam-se agentes ativos na promoção de práticas que promovem a inovação na coleta e no processamento de dados acerca de obras com os mais distintos suportes e

[8] Conjunto de posições que os diferentes atores ocupam no interior de um mesmo espaço, em sua dinâmica de luta por prestígio e poder (cf. Bourdieu, 1974). (Madeira, 2002).

materiais, além de fomentar diálogos interculturais e pedagógicos. Esse processo estimula a renovação de significados culturalmente estabelecidos e amplia o alcance institucional, adaptando o patrimônio às demandas de uma sociedade em constante mudança. Essas atividades hoje vêm transpondo os muros institucionais e vêm sendo desenvolvidas por profissionais museólogos diretamente com os artistas em seus espaços de produção, os ateliês. A gestão de informação sendo iniciada desde a etapa de ideação e produção, garante ao artista o controle e a administração mais efetiva de sua produção, amplificando possibilidades de tratamento e desenvolvendo uma cartografia que independe de estruturas institucionais, porém se relaciona bem com elas podendo promover vínculos mais representativos com relação aos interesses das partes em negociação, além de delinear o percurso percorrido por diferentes trabalhos, destacando o que foi identificado como elemento norteador para interação e decodificação de cada trabalho a partir da experiência dele mesmo. Nesse sentido, mapeando, por exemplo, desde os fornecedores de materiais, até as mais diversas possibilidades de aquisição.

Assim, o presente artigo propõe investigar e analisar os benefícios e desafios dessa aliança, considerando o potencial de interação entre museologia e arte como meio de enriquecer e diversificar os modos de preservação, mapeamento e exibição. A pesquisa destaca, ainda, a experiência com a artista Ana Maria Tavares, investigando como a gestão museológica personalizada pode impulsionar inovações curatoriais, pedagógicas e institucionais, ao mesmo tempo em que contribui para o fortalecimento da memória documental e preservação da produção artística.

Museologia e o papel dos museus da sociedade contemporânea

A museologia contemporânea abarca um conjunto de práticas e estudos dedicados à preservação, pesquisa e comunicação do patrimônio histórico, artístico e cultural. De acordo com o *International Council of Museums* (ICOM), a nova definição de museu afirma

> Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis

> e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos. (ICOM, 2022).[9]

Em contraponto, tradicionalmente, os museus foram responsáveis pela conservação de objetos e obras em que a ideia de valor estava íntima e diretamente associada à tradição de um sistema colonial e ocidental. Neste sentido Hugues Varine afirma

> A partir de princípios do século XIX, o desenvolvimento dos museus no resto do mundo é um fenômeno puramente colonialista. Foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise do fenômeno e patrimônio culturais; obrigaram as elites e os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus. Assim, os museus na maioria das nações são criações da etapa histórica colonialista. (Varine, 1979: 12) (Chagas, 2014: 10).

No entanto, a evolução do campo da museologia no último século, e, mais especificamente nas últimas décadas, vem ampliando essa perspectiva, incorporando novas abordagens que buscam responder, ou ao menos interagir, à diversidade e complexidade da sociedade atual[10]. A adaptação das práticas museológicas às demandas sociais é essencial para manter a relevância e o impacto dos museus no contexto contemporâneo.

Neste sentido, as funções sociais dos museus vão além da preservação do patrimônio; elas se consolidam como agentes de educação e de promoção da diversidade cultural. A atuação colaborativa entre museólogos e artistas permite uma reconfiguração dos espaços expositivos, resultando em práticas curatoriais que dialogam diretamente com a sociedade e criam experiências significativas para os visitantes. Essas funções convergem para a construção de uma identidade coletiva e para a democratização do acesso ao patrimônio cultural.

---

[9] Definição aprovada em 24 de agosto de 2022 durante a Conferência Geral do ICOM, em Praga.

[10] "As preocupações fundamentais da Sociomuseologia há muito que se encontram descritas em numerosos documentos elaborados dentro e fora da Museologia. A título de exemplo pode-se referir a Declaração de Santiago do Chile de 1972, a Declaração de Quebec (MINOM) 1984, a Convenção sobre a protecção e promoção da diversidade das expressões culturais (UNESCO), 2005, a Convenção para a salvaguarda do património imaterial (UNESCO) 2003, Convenção do Património Mundial, A Protecção do Património Mundial Cultural e Natural, UNESCO – Paris, 1972, Em todos este documentos aparece um traço de continuidade que indica claramente o alargamento das funções tradicionais da museologia e o papel que deverão assumir na sociedade contemporânea". (Moutinho, 2007: 1).

Os museus, na sociedade atual, desempenham um papel essencial como espaços de educação, diálogo intercultural e preservação do patrimônio. Não se limitando à conservação de acervos, essas instituições atuam na difusão de conhecimento e na valorização da diversidade cultural, criando pontes entre o passado e o presente. Essa abordagem, que engloba práticas educativas e questionamentos, amplia o papel do museu como agente de transformação cultural e social, se integrando mais profundamente às demandas de acessibilidade e inclusão.

Nesse contexto, o museu também é um facilitador de diálogos interculturais, onde a curadoria e a expografia podem provocar discussões que refletem as diversidades e questões contemporâneas. A atuação dos museus precisa abraçar novas práticas que dialoguem com o público, proporcionando uma experiência que não apenas informa, mas que também engaja criticamente os visitantes.

A ampliação e desenvolvimento de práticas museológicas, assim como o entendimento do próprio museu contemporâneo, ultrapassa a atuação institucional. A colaboração entre museólogos e artistas é uma aliança que vem se estabelecendo a fim de promover e viabilizar uma gestão minuciosa de cada projeto e produção, garantindo, por meio das práticas de documentação, o domínio dos dados necessários para o ordenamento, acesso e possíveis intervenções de restauro, buscando definir também os limites de reinterpretação em cada trabalho.

A integração entre museologia e práticas artísticas contemporâneas ganha relevância então em virtude de sua capacidade de ampliar o alcance e a vivacidade dos espaços museológicos, simultaneamente ao desenvolvimento de uma maior autonomia e eficácia na gestão da produção individual de artistas. Processo que auxilia a formação, orientação e dinamização de um acervo particular, viabilizando o acesso rápido a toda sorte de informação que seja identificada como relevante em cada trabalho. Com uma abordagem colaborativa, a museologia e a arte expandem o processo de recuperação de informação por meio de um mapeamento que amplia o desenvolvimento de processos comunicacionais, como as exposições, ampliando o acesso do público tanto no sentido de visitação, como com relação a realização de

pesquisas diversas, promovendo a preservação e a externalização da produção cultural.

Para tanto, o direcionamento ideológico e metodológico da Sociomuseologia será de grande valia, uma vez que atua como um espaço de diálogo entre memória e comunidade[11], criando uma ponte entre os processos de preservação e a contemporaneidade do acervo. De acordo com Mário C. Moutinho (2007: 1):

> A Sociomuseologia traduz uma parte considerável do esforço de adequação das estruturas museológicas aos condicionalismos da sociedade contemporânea. (...) constitui-se assim como uma área disciplinar de ensino, investigação e actuação que privilegia a articulação da museologia em particular com as áreas do conhecimento das Ciências Humanas, dos Estudo dos do Desenvolvimento, da Ciência de Serviços e do Planeamento do Território.

Dessa forma, ao colaborar com artistas ativos, os museus, e a atividade museológica em si, são capazes de inovar em práticas de gestão, expografias e ações educativas que respondam às demandas sociais e culturais atuais.

Além disso, os museus desempenham uma função educativa fundamental, ao se tornarem espaços de reflexão e engajamento social. Este papel é reforçado quando o museu interage diretamente com a produção artística, permitindo que o público não apenas observe o passado, mas também se envolva em diálogos sobre o presente. Essa é uma aliança que amplia o impacto das produções individuais e da atuação institucional em diversos níveis, por meio de um processo que envolve negociações e acordos comprometidos em promover experiências culturais enriquecedoras, exequíveis e acessíveis.

Nesse contexto, onde artistas em atividade se deparam com desafios no cenário contemporâneo, que vão desde a busca por visibilidade até a necessidade de financiamento e de locais para exibição, a colaboração entre artistas e museus redefine essa relação. Não que apenas ela venha a solucionar as questões mencionadas, visto que essa relação existe dentro de um contexto de sistema e mercado de arte específico e dotado de suas próprias complexidades. Mas essa colaboração apresenta a possibilidade de proposições de ocupação espacial e itinerância de obras que podem, sim, vir a minimizar

[11] Comunidade aqui entendida como os agentes relacionais envolvidos, como artista, museólogo, instituição e território.

distâncias hoje estabelecidas. Por meio desta colaboração, os artistas têm a oportunidade de expandir sua atuação, negociando e definindo junto a instituição uma série de pormenores[12] necessários para aproximação de suas criações com públicos diversos, contribuindo para uma compreensão mais dinâmica e interativa, assim como em processos de conservação ativa e possíveis restaurações.

A arte contemporânea é conhecida pela constante inovação e experimentação, elementos que enriquecem e desafiam o diálogo entre artistas e instituições. As práticas museológicas ganham em complexidade e alcance ao integrarem as linguagens artísticas contemporâneas, criando uma camada dialógica entre preservação e interpretação. Essa integração coloca a produção artística como vetor central para a experimentação na codificação e decodificação de trabalhos em instituições museológicas, assim como nos ateliês, e desafia as concepções tradicionais de tratamento de obras e formação de acervos. Aqui são afetadas também a pesquisa curatorial e o desenvolvimento de atividades pedagógicas, expandindo o impacto das exposições e demais possibilidades comunicacionais de obras e acervos.

As interseções entre museologia e artistas em atividade vai então apresentar uma série de possibilidades, dentre elas destacamos o desenvolvimento de práticas de documentação, preservação, mapeamento, pesquisas e projetos curatoriais e expográficos que abordam de forma direta diferentes aspectos da obra, como em um diálogo, os considerados norteadores indispensáveis para a interpretação de suas dimensões poética, estética e material. Este processo também amplia o diálogo direto com as equipes técnicas envolvidas[13], e com o público, promovendo uma experiência mais imersiva e significativa. A sinergia entre linguagens artísticas contemporâneas e práticas museológicas incentiva abordagens dialógicas entre práticas de preservação e experiências de reativação, onde o efêmero pode vir a ser uma questão, que buscam por meio da decodificação da obra desenvolver dossiês que tornem

[12] Que podem e devem variar de acordo com cada trabalho e suas respectivas necessidades, desde estéticas, até materiais e, até mesmo, mecânicas.
[13] Programa educativo, núcleo de conservação e restauro, centro de documentação, entre outros que podem estar envolvidos com o projeto a depender do organograma institucional ou do corpo profissional contratado.

possíveis sua ativação em exposições diversas, às tornando acessíveis para uma multiplicidade de públicos.

No contexto de exposições temporárias e permanentes, essa colaboração se manifesta em projetos que buscam novas narrativas e abordagens de mediação cultural. A prática colaborativa entre artistas e museus resulta em exposições que não apenas apresentam obras, mas constroem espaços de reflexão, onde o artista é convidado a participar ativamente na construção de significados. Isso amplia o alcance das instituições e contribui para a promoção da diversidade, tornando os museus lugares mais vibrantes e inclusivos.

A atuação conjunta também permite que práticas de curadoria compartilhada sejam desenvolvidas, onde a participação dos artistas na concepção das exposições permite uma abordagem multifacetada que enriquece a experiência do visitante e fortalece o diálogo entre a obra e o público. Dessa forma, a interseção entre museologia e arte fortalece a relevância social dos museus e contribui para a valorização de identidades e culturas diversas, essencial para a preservação do patrimônio cultural no contexto contemporâneo.

Experiência Ateliê Ana Maria Tavares

Ana Maria Tavares é uma artista mineira radicada em São Paulo que em seus mais de quarenta anos de carreira marcou passagem por instituições de renome nacional e internacional, como UFMG, FAAP, ECA-USP, Pinacoteca-SP, MAC-USP, School of the Art Institute (Chicago), Guggenheim Foundation (Nova York), Rijksakademie (Amsterdã), Universidade Nacional de Bogotá, Massachusetts Institute of Technology (MIT), Rice University, Huston (EUA), entre outras – exercendo funções formativas, como ministrando aulas, palestras e orientações; e expositivas, executando diferentes projetos. Iniciou seus estudos e produção na década de 1980, tendo sua primeira exposição individual, *Objetos e Interferências*, acontecido em 1982 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Ao longo de sua carreira se mostrou uma artista versátil e multifacetada, que extrapola os espaços delimitados pelas linguagens tradicionais, buscando, a partir dos contrastes entre materiais, arquitetura e design, promover deslocamentos no espaço-tempo.

> Penso que fazer as ideias sobreviverem não é somente botar a obra no mundo real, mas sim pensar nesse circuito todo. (...) Qualquer que seja o trabalho, em todas as profissões, na minha opinião, é imprescindível conhecer todas as etapas do processo. (Tavares, 2016: 42).

O ambiente industrial, que inicialmente se configura como a base de sua família, se estabelece ao longo dos anos como um espaço perene de inspiração. Tavares tem verdadeiro encantamento com o universo das técnicas e afirma que é a partir do momento em que dominamos um modo de fazer, que podemos finalmente expandi-lo em meio a experimentações e, até mesmo, subversões de seu uso tradicional. Essa visão de mundo e de atuação orientam até hoje seu trabalho e foi essencial para que ela se mantivesse em constante estado formativo, buscando cursos e experiências profissionais que contribuíssem para elaboração de um léxico amplo acerca dos materiais, as técnicas manipulativas existentes e, a partir disso, vislumbrar o desenvolvimento de novas técnicas de manipulação para os mesmos.

O rigor possui grande centralidade em seus trabalhos, onde mais do que escolhas estéticas, representa um conceito, “Meu trabalho tem um rigor, ele depende de uma interação muito grande, de um aprofundamento, e os conteúdos das obras são obtidos a partir dos significados de técnicas, materiais e processos.” (Tavares, 2016: 44).

O rigor enquanto conceito exerce também um elemento de sedução, é ele o responsável por alinhavar as diferentes, e múltiplas, camadas interpretativas da obra, de construção de significado, e parte disso vem da tomada de decisão com relação ao uso de técnicas e processos dos materiais. Assim, a utilização de uma grande variedade de matérias e materiais acontece a serviço da distorção da função dos objetos e até mesmo enquanto construção de ambiguidade, localizando a obra numa atmosfera de questionamentos onde acaba por se configurar mais como um problema do que como uma situação confortável, “A obra tem a função de fazer perguntas. Mas antes de fazer perguntas, ela seduz, ela abraça, ela traz o corpo das pessoas, e, quando nos damos conta, estamos diante de um problema.” (Tavares, 2016: 45).

Tavares incorpora ações do seu cotidiano, unindo projeto e documentação em uma única obra. Sempre teve interesse em trabalhar com a intersecção entre arte e arquitetura, tendo como ponto de partida a ideia de

intervir em espaços arquitetônicos. Além da busca pelo aprofundamento no manejo de materiais e técnicas de intervenção para modelagem e acabamento, buscou aprofundar também sua prática de gestão, a qual entende e descreve como o ato de gerir passado, presente e futuro do trabalho (Tavares, 2016: 42). Para tanto, começou, principalmente após sua adesão ao quadro de docentes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), no início da década de 1990, a manter uma documentação meticulosa de seus trabalhos artísticos e acadêmicos. Prática que hoje corrobora um amplo mapeamento de sua produção e controle para gestão informacional de sua carreira, incluindo dados de fornecedores, amostra de materiais, dossiês de montagem e higienização, registros fotográficos, operação que facilita e dinamiza seu contato com as instituições que dentro do sistema da arte detém suas obras, sejam elas museus, galerias ou mesmo colecionadores.

Analisando uma exposição em específico, podemos observar como a colaboração entre museologia e artistas em atividade promove processos artísticos diferenciados. *No Lugar Mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares*, exposição retrospectiva da carreira da artista realizada em 2016, na Pinacoteca de São Paulo, foi um projeto que destacou de forma marcante para Tavares a importância da documentação. A exposição, com curadoria de Fernanda Pitta, enfrentou desafios de articulação entre o ateliê e as diferentes instituições que foram acionadas, tanto no sentido de ocupação espacial, o projeto foi responsável por uma das maiores ocupações da instituição por uma única artista, como com relação ao empréstimo de obras, destacando a importância de estabelecer o diálogo entre a artista e as práticas museológicas.

Nesse contexto, alguns anos depois, em 2022, Tavares firmou parceria com a museóloga Ana Carolina Vigorito. Essa aliança foi resultado de uma série de experiências, em especial a de 2016, mas também da sistematização do acervo autoral iniciada pela artista, que articulou a identificação, por ela mesma, de que o processo organizacional que utilizava exigia uma metodologia técnica especializada.

Tavares, reconhecida por sua abordagem interdisciplinar, encontrou então no diálogo com a museologia uma aliança estratégica para potencializar sua produção artística. Sob a coordenação de Vigorito, museóloga que esteve responsável pelo ateliê da artista entre o período de 2022 a 2024, foi possível

implementar uma metodologia organizacional robusta, destinada à gestão da produção atual e preservação de um acervo autoral[14] de décadas de produção. Todos os registros, amostras, notas fiscais, dossiês instrutivos para montagens e higienizações, entre tantos outros dados que a artista já coletava e arquivava, passaram por uma meticulosa campanha de inventário, mapeamento e sistematização de dados para que toda e qualquer informação fosse de fácil e rápido acesso. Essa agilidade na gestão de informação é para Tavares um aspecto de grande importância, e somado a expertise de Vigorito, responsável pelo aperfeiçoamento da gestão de toda sua produção, assim como pelo contato constante com as galerias que a representam e, ocasionalmente, os museus que a procuram, atesta como a documentação de ateliê fortalece a documentação institucional, e como sua prática promove a ampliação das possibilidades de gestão em vários níveis relacionados à obra e todos seus aspectos constitutivos.

Vigorito liderou então campanhas de inventário detalhadas, reorganizando o mapeamento de amostras, notas fiscais, dossiês instrutivos e registros técnicos das obras. Assim como atualizou a base de dados do acervo da artista, adequando-o a uma metodologia de gestão de metadados[15] museológicos. Essa sistematização não só agilizou o acesso às informações, como também garantiu maior eficiência na interação com galerias, museus e colecionadores.

Outro aspecto marcante é a forma como a museologia contribui para a reativação de obras de arte contemporânea. A experiência compartilhada por Tavares e Vigorito durante uma palestra na Unirio em 28 de novembro de 2023, justamente a respeito das experiências da museologia com artista em atividade, onde ambas compartilharam como é a rotina do trabalho no ateliê e suas diferentes frentes de atuação, falando também sobre a contribuição valiosa que o trabalho museológico atribui à produção artística e as diferentes formas como isso se traduz no dia a dia, reforça a relevância de uma documentação minuciosa

[14] Quando falo aqui sobre acervo autoral, estou me referindo a uma quantidade substancial de obras de toda a vida de Tavares que estão sob seu próprio resguardo. Em São Paulo além do ateliê a artista possui um galpão que acomoda hoje esse acervo.

[15] “Metadados é um termo genérico que abrange uma ampla variedade de tipos específicos de informações, as quais são criadas ou capturadas sob vários tipos de recursos informacionais. O termo é usado frequentemente para referir-se às informações legíveis por máquinas, outras vezes para referir-se aos registros que descrevem recursos eletrônicos”. (Lima, Santos, Santarém Segundo, 2016: 52).

e sistemática para evitar erros de montagem, degradação das obras e/ou acordos disfuncionais com instituições.

A colaboração entre Tavares e Vigorito evidencia como a integração entre prática artística e museológica pode enriquecer tanto a produção, quanto a gestão e a preservação do patrimônio artístico, garantindo que as narrativas criativas da artista se perpetuem de forma íntegra e acessível. Com a saída de Vigorito, Tavares iniciou um processo de seleção para contratação de nova museóloga.

Trabalhos em parceria e impactos da colaboração

As metodologias de trabalho entre museólogos e artistas exigem um planejamento colaborativo, que envolve comunicação contínua e definição clara de papeis. Outra abordagem, além do trabalho museológico em ateliês, é a prática da curadoria compartilhada, que tem sido uma das metodologias mais empregadas, permitindo que tanto o artista quanto o museólogo contribuam para a concepção e execução do projeto expositivo. A curadoria compartilhada enriquece o processo criativo, trazendo múltiplas perspectivas que refletem a diversidade de experiências dos envolvidos. Esse processo colaborativo valoriza a escuta e o respeito mútuo, fundamentais para que o trabalho conjunto alcance os objetivos desejados.

Além disso, reuniões frequentes e a construção conjunta de narrativas expográficas são metodologias que fortalecem a parceria, a co-criação de exposições permite que as escolhas curatoriais sejam mais inclusivas e conectadas com a realidade da poética e intenção artística, mas também do público. Essas metodologias, ao promoverem a troca de conhecimentos e experiências, enriquecem a experiência museológica e fortalecem o papel dos museus como espaços de encontro e diálogo intercultural.

A colaboração entre museologia e artistas em atividade tem um impacto significativo na produção cultural contemporânea, promovendo o gerenciamento de produções, materiais e fornecedores, a criação e gestão de um acervo particular e, dessa forma, a criação de exposições e projetos que ampliam o acesso a diversas expressões artísticas. Além de favorecer o contato do público com novas linguagens e perspectivas, essa parceria promove uma interação

enriquecedora entre o visitante e as obras, estimulando a reflexão crítica sobre os temas apresentados.

Essa colaboração também estimula a produção de conteúdos educativos que enriquecem a experiência do público, atuando como um facilitador para a compreensão da arte em seu contexto social e histórico. Este impacto educacional é fundamental para a interação com o público, e situa o museu não apenas como um espaço de contemplação, mas como um lugar de aprendizado e troca de saberes.

Ao explorar a parceria entre museologia e artistas em atividade, emergem questões éticas e políticas essenciais para a preservação e exposição do patrimônio cultural. A responsabilidade dos museus vai além da simples exibição de obras, abrangendo a necessidade de assegurar que os acervos respeitem a diversidade de culturas, crenças e valores dos artistas e comunidades representados. A curadoria crítica e responsável deve considerar os contextos culturais e sociais das obras, evitando apropriações indevidas e distorções na representação de identidades culturais. Esse cuidado ético fortalece a confiança dos artistas, do público e das comunidades nos museus, promovendo um espaço inclusivo e respeitoso.

Além da questão da representatividade, a exposição de obras de arte demanda uma reflexão profunda sobre o impacto que essas exposições podem ter, tanto para os artistas quanto para o público. A curadoria deve ser conduzida de maneira que valorize a autenticidade das obras e o contexto de seus criadores, evitando interpretações que possam desvirtuar o significado original. Assim, a responsabilidade ética e política da curadoria implica em um compromisso com a integridade e autenticidade das poéticas artísticas e representações culturais.

Questões de acessibilidade e inclusão também se destacam, à medida que os museus buscam ser espaços abertos a todos os públicos. A importância de ações museológicas que promovam a acessibilidade universal e o respeito às diversidades potencializa que os museus sejam verdadeiros agentes de transformação social.

A criação do programa *Acesse Museus*[16], instituído pela Portaria Ibram Nº 3.135 de 2024, representa um marco na promoção da acessibilidade nos museus e pontos de memória brasileiros. Alinhado à diretrizes inclusivas e anti capacitistas, o programa busca eliminar barreiras físicas, sensoriais e atitudinais, democratizando o acesso à cultura e à memória. Desenvolvido de forma participativa, o *Acesse Museus* contou com a colaboração de profissionais com deficiência e contribuições da sociedade por meio de audiências e consultas públicas, garantindo pluralidade e representatividade no processo. A iniciativa reforça o compromisso do Ibram em transformar os museus em espaços verdadeiramente inclusivos, onde a diversidade de visitantes seja reconhecida, valorizada e plenamente atendida.

A exposição de obras de arte também impõe desafios significativos para a conservação das obras, que devem ser tratadas com o maior cuidado possível, cuidado que inclui e é delineado pela troca e pelos acordos firmados entre instituição e artista acerca da efemeridade do seu trabalho, visto ser esse um aspecto bastante presente e significativo na produção contemporânea. A museologia contemporânea enfatiza que a exposição contínua pode afetar a integridade física das obras, especialmente no caso de materiais sensíveis, de modo que a conservação preventiva deve ser cogitada como uma prioridade em contexto expositivo, a fim de preservar as condições ideais para a durabilidade das peças, sem comprometer sua autenticidade ou a mensagem original do artista. Assim, o impacto das exposições nas obras deve ser cuidadosamente monitorado, adotando práticas que respeitem tanto a preservação dos materiais quanto a autenticidade da experiência artística.

Considerações finais

A aliança entre museologia e artistas em atividade se revela como uma estratégia potente para a preservação e apresentação de produções artísticas, promovendo uma interação enriquecedora entre artistas, museólogos, obras e público. Ao longo do artigo, investigamos como essa colaboração impulsiona

[16] Disponível online em: https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/noticias/ibram-institui-programa-de-acessibilidade-em-museus.

práticas de gestão e documentação de obras, materiais e fornecedores, pesquisas curatoriais, projetos expográficos, planejamentos pedagógicos, fomenta diálogos interculturais e contribui para a democratização do acesso à arte. A integração entre artistas em atividade e museólogos permite que, por meio do diálogo, seja ponderado e negociado quais as necessidades específicas de cada trabalho, assim como seus termos de assimilação e externalização.

Essa parceria oferece ao público uma experiência museológica mais inclusiva e dinâmica, na qual diferentes perspectivas são representadas. Destacando, também, as possibilidades de interação entre artistas e práticas museológicas onde o artista tem centralidade no delineamento dos limites de seu trabalho, seja por meio do trabalho alinhado em ambiente de ateliê, ou ao valorizar a participação dos artistas na curadoria e concepção das exposições. Dessa forma, espaços como os museus reafirmam seu compromisso com a representatividade e a inclusão. A adaptação dos museus às demandas atuais fortalece seu impacto social, permitindo que a instituição não seja apenas um espaço de preservação, mas também um agente de transformação cultural.

Por fim, o estudo demonstra que a colaboração entre museologia e prática artística contemporânea é fundamental para que o patrimônio cultural se mantenha relevante e acessível às novas gerações. Através de uma abordagem ética e politicamente responsável, que prioriza processos dialógicos e dialéticos, os museus podem assegurar que o passado, presente e futuro, promovam uma conexão significativa entre a sociedade e suas expressões culturais.

Referências

CHAGAS, Mario. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Revista Cadernos Do Ceom*, 2014.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS BRASIL (ICOM). Publicação no site do Instituto intitulada *Nova Definição de Museu*. Publicada em 24 de agosto de 2022. Disponível em: https://www.icom.org.br/?page_id=2776. Acesso em: 05 out. 2024.

LIMA, Fábio R. B.; SANTOS, Plácida L. V. A. C.; SANTARÉM SEGUNDO, José E. Padrão de metadados no domínio museológico. *Perspectivas em Ciências da Informação*, v. 21, n. 3, p. 50-69, jul. 2016.

MADEIRA, Angélica. A Itinerância dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília (1958-1967). Tempo Social; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 14(2): 187-207, outubro de 2002.

MINISTÉRIO DA CULTURA; INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). Publicação no site do portal Gov.br intitulada *Ibram institui programa de acessibilidade em museus*. Publicada em 23 de setembro de 2024. Disponível em:https://www.gov.br/museus/pt-br/assuntos/noticias/ibram-institui-programa-de-acessibilidade-em-museus>. Acesso em: 11 nov. 2024.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO; FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO (FUNDAJ). Publicação no site do portal Gov.br intitulada *Inclusão e acessibilidade fazem parte da nova definição de museus*. Publicada em 08 de setembro de 2022. Disponível em:https://www.gov.br/fundaj/pt-br/centrais-de-conteudo/noticias-1/inclusao-e-acessibilidade-fazem-parte-da-nova-definicao-de-museus>. Acesso em: 25 out. 2024.

MOUTINHO, Mario C. *Definição evolutiva de sociomuseologia*. Disponível em: https://museologia-portugal.net/files/definicao_evolutiva_de_sociomuseologia.pdf. Acesso em: 25 nov. 2024.

PINACOTECA. *No lugar mesmo*: uma antologia de Ana Maria Tavares [curadoria de Fernanda Pitta]. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2016.

SECRETARIA DA CULTURA DO ESTADO DO PARANÁ. Publicação no site da Secretaria com edição da Coordenação do Sistema Estadual de Museu (COSEM) intitulada *O que é Sociomuseologia?*. Publicada em 18 de maio de 2022. Disponível em: https://www.cultura.pr.gov.br/Noticia/O-que-e-Sociomuseologia. Acesso em: 22 de out. 2024.

Constelações: arquivo, lacuna e poéticas educativas na Enciclopédia Itaú Cultural

Matias Monteiro Ferreira[17]

Resumo

Este artigo analisa os recursos e ações educativas desenvolvidas pela Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, desde sua origem, com o Banco de Dados Informatizado do Instituto Cultural Itaú, em 1987, até sua consolidação como plataforma de referência online. Destaca-se sua dimensão educativa, poeticamente descrita em termos do estabelecimento de uma *constelação*, metáfora que transcende a qualidade intertextual de seus conteúdos, para evidenciar a condição lacunar de sua estrutura arquival e da própria produção do conhecimento. Neste sentido, a noção de *constelação* produz impactos conceituais na constituição de um posicionamento educativo poético e relacional.

Palavra-chave: Enciclopédia Itaú Cultural, Arquivo, Educação, Poética Educativa.

Abstract

This article analyzes the resources and educational initiatives developed by the *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*, from its inception with the Itaú Cultural Institute's Computerized Database in 1987 to its establishment as an online platform. Its educational dimension is poetically described as the establishment of a *constellation*, a metaphor that goes beyond the intertextual quality of its contents to highlight the lacunar nature of its archival structure and the very production of knowledge. As such, the notion of a *constellation* generates conceptual impacts as a poetic and relational approach to education.

Keywords: Itaú Cultural Encyclopedia, Archive, Education, Education Poetics.

Do arquipélago informatizado à constelação digital - do Banco de Dados Digitais à Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira

A Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira[18] por mais de duas décadas consolida-se como uma ampla e fidedigna plataforma digital de referência sobre o campo da cultura e os sistemas das artes (seus agentes, instituições, conceitos e eventos), provendo subsídios para reflexões críticas

[17] Doutor em Arte na linha de pesquisa de Métodos e Processos em Arte Contemporânea pelo PPGAV do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/2093098948562043.
[18] Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/. Acesso em: 01 set. 2024.

acerca das dinâmicas de transformações dos contextos e meios expressivos das artes no Brasil. De fato, a origem da Enciclopédia[19] confunde-se com a formação da própria instituição, à época *Instituto Itaú Cultural,* e remonta a constituição do Banco de Dados, em 1987. O banco de dados cultural era um repositório e um sistema integrado de informações organizado em setores específicos por meio da formulação de módulos desenvolvidos com a consultoria de especialistas, sendo originalmente constituído pelo *Módulo Pintura* (ampliado em escopo entre 1989 e 1994), e, subsequentemente, pelo *Módulo Fotografia* (ampliado entre 1991 e 1997), *Módulo Literatura* (iniciado em 1993) e *Módulo Tridimensionalidade* (iniciado em 1998) (Rodrigues, 2011).

Na ocasião da criação do Instituto, havia a intenção de introduzir as tecnologias informacionais desenvolvidas pelo Banco Itaú, aplicando-as à área da cultura, sendo o Banco de Dados o primeiro produto a ser desenvolvido (Enciclopédia Itaú Cultural, 2014), dando início a um processo de intensa investigação no que se refere a pesquisa, coleta e tratamento de informações, mas também sobre as possibilidades tecnológicas de informatização e difusão destes dados.

A partir de 1989 o Centro de Informática e Cultura (CIC) passa a disponibilizar o acesso a esta base de referências em estações informatizadas de consultas, as *ilhas da informação* (Figura 1), instaladas na própria instituição através de convênios, em instituições culturais e educacionais parceiras no estado de São Paulo (como o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo [idem]). As ilhas da informação permitiam a usuários acessar textos, fotografias, vídeos, microfilmes, sistemas de áudios e sistemas informatizados (Rodrigues, op.cit.).

[19] Evidentemente, embora possamos atribuir origens ainda mais antigas para a enciclopédia, é a partir do século XVI que o termo “enciclopédia” passa a ser amplamente utilizado para descrever conjuntos textuais de conhecimentos científicos e taxonômicos, genéricos ou restritos a um campo específico do saber.

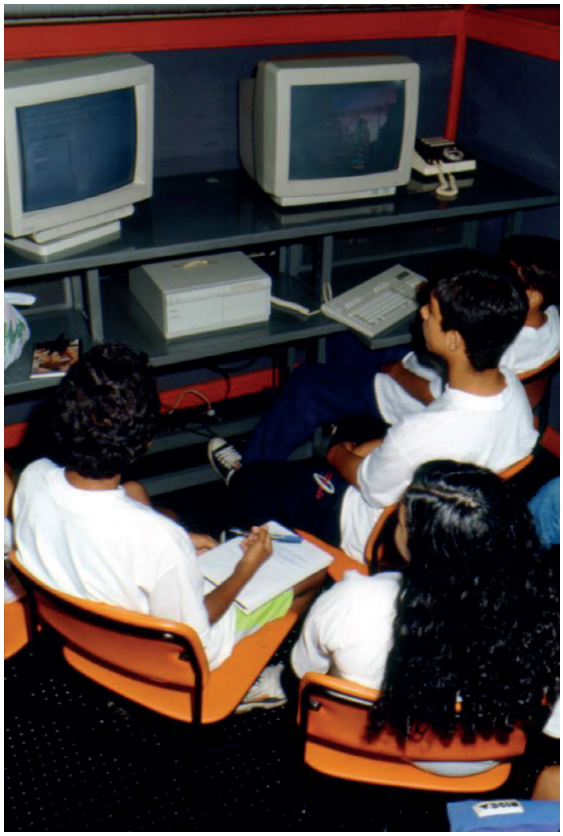


Figura 1: Ilha da Informação, s.d (circa 1995). São Paulo, SP.
Fonte: Fotografia autoria desconhecida/Itaú Cultural.

Desde sua origem, o Banco de Dados tinha sobretudo uma função educativa, no desenvolvimento de recursos informacionais para a difusão de informações sobre arte e cultura. Este projeto fez-se acompanhar pelo desenvolvimento de recursos e programas educacionais, tanto no que concerne à dinamização dos conteúdos disponibilizados[6], como na capacitação de usuários quanto aos recursos tecnológicos ofertados (idem). Todavia, é sobretudo ao longo da década de 1990 que essas atividades, sobretudo voltadas à educação formal, se ampliam, por meio de formações desenvolvidas por educadores e pesquisadores vinculados ao projeto. Na segunda metade da década de 1990, são produzidos os primeiros cadernos educativos impressos, distribuídos gratuitamente e organizados em séries temáticas focadas no desenvolvimentos de meios expressivos específicos, como os *Cadernos da Cidade de São Paulo*, dedicado ao registro fotográfico que documenta as mudanças urbanas de diversos bairros de São Paulo (contemplando territórios como Largo São Bento, Viaduto Santa Efigênia, Largo Santa Efigênia, Praça do Patriarca, Viaduto do Chá, Praça Ramos, entre outros). Essa experiência

amplia-se com as *Caixas da Cultura,* materiais educativos dedicados a diversos temas (*como Gravura, Fotografia, Arte e Cotidiano*), que traziam cadernos de textos, atividades didáticas, pranchas com reproduções de obras e vídeos em VHS. Além disto, podemos destacar o lançamento das séries "*Percurso do Olhar*", "*O que é Arte?", "Modernismo Brasileiro", "Gêneros da Pintura",* entre outros. Todos estes materiais buscavam sobretudo fornecer subsídios para educadores do ensino formal para o desenvolvimento de práticas educativas em contextos escolares.

Com o desenvolvimento e popularização da rede mundial de computadores no Brasil, o sistema passou a ser reformulado como uma plataforma digital de consulta on-line, constituindo a primeira iteração da *Enciclopédia de Artes Visuais*, em 2001 (idem). A opção por uma plataforma digital na internet implicava em um duplo desafio: enfatizar ainda mais as possibilidades de navegação (apresentando ao usuário a prática de pesquisas em uma rede interconectada, enfatizando o caráter contextual das informações apresentadas em relação ao vasto e dinâmico sistema da produção cultural), bem como a ampliação dos públicos (abarcando perfis e necessidades muito distintos).

Ao longo dos anos subsequentes, a Enciclopédia passa a ampliar seu escopo de investigação, passando a abarcar um conjunto de enciclopédias temáticas sobre *teatro* (2004) *arte e tecnologia*, *literatura* (2007), *cinema, dança* e *música* (2014), dialogando com as principais áreas de expressão abrangidas pelas ações do Itaú Cultural. Em 2009 tem início um processo de unificação das enciclopédias em uma única plataforma, que culmina da formulação da *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira,* em 2014.

Neste contexto, intensifica-se a importância de apresentar a Enciclopédia como uma rede interconectada de verbetes. Em 2010, a área responsável passou a realizar atividades internas para refletir acerca de seus processos de gerenciamento da informação, estruturas de pesquisa e desenvolvimento de conteúdos. Em meio a essas reflexões destacou-se a importância da interconectividade estrutural dos verbetes, correlacionado à importância de

promover um contexto para as informações ofertadas, dando origem aos primeiros usos da metáfora da *constelação*[20] (Figura 2).

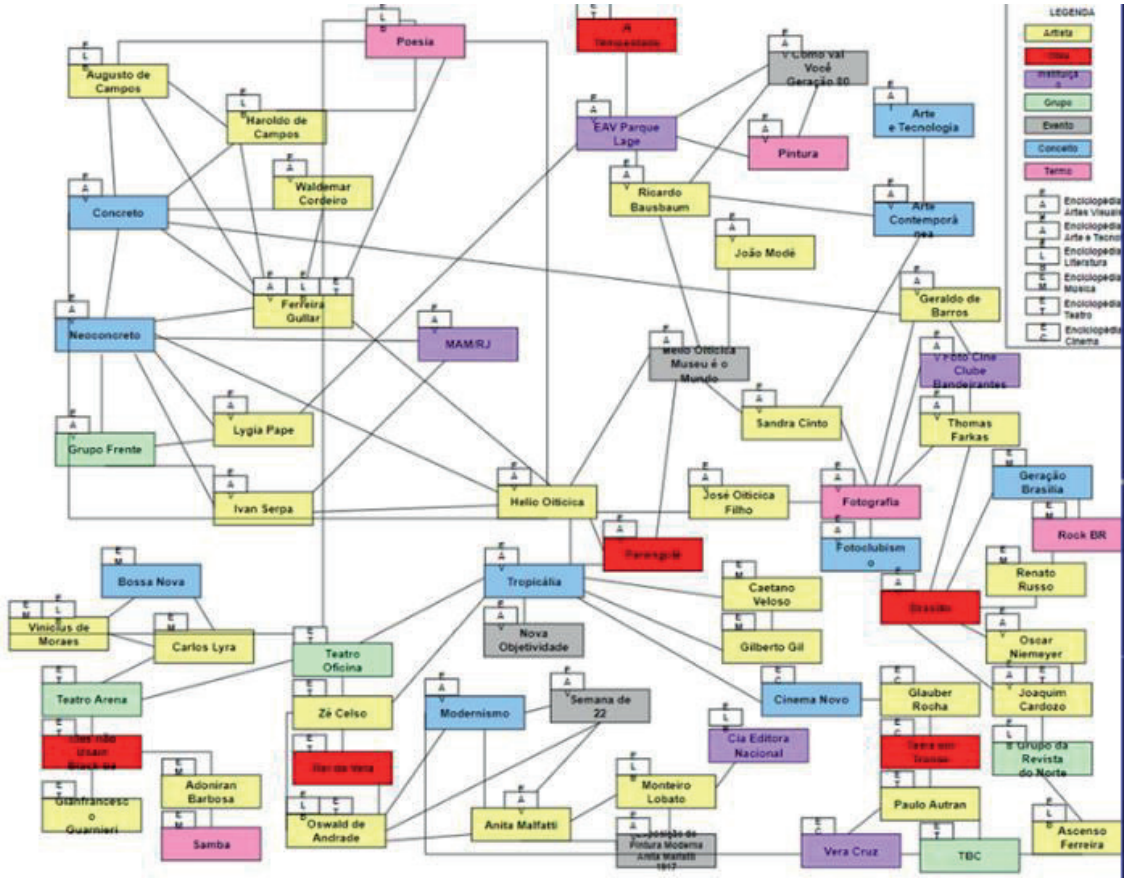


Figura 2: Equipe Enciclopédia Itaú Cultural; Organograma da interconectividade de verbetes partindo de "Hélio Oiticica", em ocasião da exposição "Hélio Oiticica - Museu é o Mundo", 2010, São Paulo, SP.
Fonte: Itaú Cultural.

Em 2017, em ocasião da exposição *Modos de Ver o Brasil: 30 anos do Itaú Cultural*, realizada na Oca, Parque do Ibirapuera, em São Paulo, com curadoria de Paulo Herkenhoff e assistência curatorial de Leno Veras, a *constelação* torna-se um mote curatorial para a leitura da própria atuação da instituição e, pela primeira vez, a Enciclopédia é apresentada publicamente como uma constelação, por meio de uma projeção interativa na qual foi apresentada uma rede de verbetes interconectados, compondo a imagem de um céu noturno (Figura 3).

[20] Essa constelação ilumina o que há de específico no objeto e que é indiferente ou um peso para o procedimento classificatório. O modelo para isso é o comportamento da linguagem. Ela não oferece nenhum mero sistema de signos para as funções do conhecimento. Onde ela se apresenta essencialmente enquanto linguagem e se torna apresentação, ela não define seus conceitos (Adorno, 2009: 140-141).



Figura 3: Projeção Interativa da Enciclopédia Itaú Cultural no contexto da exposição *Modos de Ver o Brasil*, realizada na Oca, Parque do Ibirapuera, São Paulo, SP, 2017.
Fonte: Fotografia autoria desconhecida - Itaú Cultural.

Assim, a contínua transformação da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira responde não apenas à integração de novos recursos tecnológicos ou a emergência de novos sistemas informacionais para a gestão e difusão da informação, mas dá notícia dos desafios metodológicos e conceituais no estabelecimento de modelos, critérios e procedimentos que permitam abordar o complexo e crescente sistema cultural nacional, bem como buscar as estratégias comunicacionais e educativas que permitam a contextualização e dinamização do acesso a estes conteúdos.

Neste contexto podemos refletir acerca dos impactos da metáfora constelar[21] em relação aos discursos e práticas educativas produzidas pela Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

[21] "Por meio do pensamento constelar, surge a oposição ao procedimento cognitivo-interpretativo das ciências tradicionais, do modo conservador de conceber a razão, no qual a classificação, a conceituação, a esquematização e a identificação ganham força. Adorno teceu fortes críticas à ciência moderna oficial em vários escritos. (...); na ciência tradicional os objetos são reduzidos à posição e ordenação. É nesse momento que a constelação, com seu método livre, sem esquemas e regras, sem ordenação lógica, imposições e definições faz a confrontação direta ao pensamento tradicional cartesiano. (...) A constelação é, sobretudo, o entendimento do objeto como mediação e não como objeto mediado" (Veloso, 2018: 164-165).

Do compêndio à colagem: constelações

"A enciclopédia do mundo (...) existe – e é o próprio mundo".
Alberto Manguel, A Biblioteca como Cidade-Estado



Figura 4: Silvino Mendonça; Sem título (da série Paraíba PB), 2003; Fotografia; dimensões variáveis.
Fonte: Coleção do artista.

Tomemos como ponto de partida essa disposição que se sonha método e disciplina: a *enciclopédia* não apenas como um conjunto de volumes, compêndio de saberes, mas como um projeto taxonômico legado sobretudo pela erudição científica e ostentação cultural iluminista[3]; um dispositivo de investigação exaustiva, categorização minuciosa e ordenação sistemática do conhecimento, capaz de parametrizar o mundo segundo categorias formais rígidas.

> (...) a Enciclopédia põe em prática aquilo que se poderia qualificar de uma certa filosofia do objeto: vale dizer que ela raciocina sobre o seu ser, operando ao mesmo tempo um recenseamento e uma definição. [...]
>
> Evidentemente, a preeminência do objeto nesse mundo procede de um desejo de inventariar, mas o inventário não é nunca uma idéia neutra; recensear não significa apenas constatar, como parece à primeira

> vista: é também apropriar-se. A Enciclopédia é um vasto balanço de propriedade, [...]
>
> Formalmente (o que é muito perceptível nas pranchas) a propriedade depende essencialmente de um certo fracionamento das coisas: apropriar-se é dividir o mundo em objetos prontos, sujeitos ao homem na proporção mesma de seu descontínuo: pois não se pode separar sem terminar designando e classificando, e daí nasce a propriedade. (Barthes,1974: 17-30).

O itinerário enciclopédico tradicionalmente relaciona, portanto, o desejo de *aprender* algo com a capacidade de desenvolver mecanismos para *categorizá-lo* sob parâmetros lógicos objetivos e universais, identificando e correlacionando conhecimentos através de critérios e repertórios científicos. Assim, as enciclopédias (bem como *almanaques, atlas* ou *catálogos*), isolam e desterritorializam determinados atributos da realidade como condição de operar sua conversão à *escritura;* um processamento que implica na produção ativa de uma *nova dimensão* da realidade (*gráfica* e *heterotópica*) expressa como um *sistema complexo de relações intersemióticas*. Deste modo, podemos afirmar que as enciclopédias são a expressão de um empreendimento mais amplo de organização, sistematização, consolidação e difusão do conhecimento científico como uma ferramenta para o desenvolvimento do sujeito e do progresso tecnológico e social.

Evidentemente, a apropriação do modelo enciclopédico na contemporaneidade implica no estabelecimento de novas perspectivas para a produção e difusão do conhecimento. Afinal, a experiência modernista, em certa medida, promove um enfrentamento de algumas de suas bases epistemológicas (a lógica linear progressista, a estruturação em hierarquias formais rígidas, as pretensões universalistas…) enquanto valoriza a fragmentação como meio de reconhecer as múltiplas possibilidades de interpretação de um mesmo fenômeno (o que autoriza a integração de abordagens mais subjetivas, que abarcam contradições, ironias e ambiguidades). Neste sentido, podemos compreender como as práticas artísticas modernas e contemporâneas se apropriem da enciclopédia sobretudo como um gênero literário e uma experiência *poética* e *especulativa:* os *bestiários e Bibliotecas* borgeanas (Borges, 2007 [a] e [b]), o *dicionário de lugares imaginários* de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi (Guadalupi, Manguel, 2003) ou da *coletânea de instruções* de Cortázar (que incluem suas desconcertantes instruções de como chorar [Cortázar,1994]); toda

estes dispositivos postos a inventariar e categorizar toda sorte de gesto banal, todo objeto ínfimo e disposição ficcional.

No contexto dos meios expressivos das artes visuais, a enciclopédia constitui contemporaneamente um manancial que sugere-se inesgotável de imagens, textos, gráficos e texturas para a técnica da colagem. Aqui, a enciclopédia implica na fragmentação do mundo em uma sequência de textos e imagem que propõe vizinhanças misteriosas e concatenamentos fantásticos. Uma experiência que, a despeito de suas rígidas categorizações e hierarquias, sugere-se caleidoscópica à sensibilidade contemporânea; dimensão essa que só pode ser operada por meio da intermediação porosa e complacente da linguagem. Referindo-se a Borges, afirma Michel Foucault (1999, p. X-XI):

> (...) a enciclopédia chinesa localiza seus poderes de contágio; distingue com cuidado os animais bem reais (...) e aqueles que só têm lugar no imaginário. (...). Não são os animais "fabulosos" que são impossíveis, pois que são designados como tais (...). O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras cada uma dessas categorias.
>
> (...) A enumeração que as faz entrechocar-se possui, por si só, um poder de encantamento (...). É aí que todos têm seu lugar-comum, como, sobre a mesa de trabalho, o guarda-chuva e a máquina de costura; se a estranheza de seu encontro é manifesta, ela o é na base deste e, deste em, deste sobre, cuja solidez e evidência garantem a possibilidade de uma justaposição. (...)
>
> O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se (...). Onde poderiam eles se justapor, senão no não lugar da linguagem?

A misteriosa *semelhança sem nome,* capaz de aglutinar toda sorte de coisas em *ilhotas* (idem. XIII), fascina o sujeito moderno desde as colagens cubistas e surrealistas, os *readymades* duchampianos, as poéticas gráficas de Mallarmé, a montagem cinematográfica de Eisenstein, a espacialidade cumulativa de Schwitters… remetendo-nos à fratura do campo composicional operada por Cézanne ou a ferida narcísica freudiana.

A crise da intermediação monocular, objetiva e científica do mundo desestabiliza o sujeito moderno frente a uma experiência subjetiva e excessiva da *monstração* da realidade que se afigura atordoante e ininteligível. Em última instância, essa profunda mudança epistêmica (que, em certa medida, funda uma experiência da modernidade) deve produzir efeitos sobretudo pedagógicos:

como compreender um mundo *des*-ordenado, que desafia e renuncia às categorias fixas?

A enciclopédia como exercício poético investiga, sobretudo, essa *semelhança sem nome*, posta a produzir suas ilhotas e arquipélagos; aborda um mundo (*des*ordenado) por meio de uma escrita (*des*astrosa[4]). Aqui, podemos aludir às *constelações,* tão recorrentes no pensamento Theodor W. Adorno, como uma recusa a sistemas totalizantes em prol de abordagens complexas que reconheçam a produção do conhecimento sob uma perspectiva mais dinâmica e fragmentária. Assim, a metáfora da *constelação* propõe o estabelecimento de uma rede relacional entre múltiplos elementos, que faz emergir novos sentidos que não seriam perceptíveis em uma análise de seus elementos isolados. Assim, a *constelação* implica em uma leitura que não restringe o objeto a uma categoria ou definição única e estática, mas em reconhecer que o conhecimento depende da relação que estabelece com diferentes conceitos, de modo relacional (e, potencialmente, conflituoso)[5].

Em termos educativos, isso implica em considerar que, como proposto por Luiz Camnitzer (Camnitzer, 2015), existe uma dimensão dos processos de aprendizagem que são fundamentalmente *poéticos.* Uma prática educativa consciente desta dimensão poética implicaria no desenvolvimento de experiências críticas e criativas (*transgressoras*) que articulam subjetividade, experimentação e imaginação como meios legítimos de produzir conhecimento de forma alternativa (ou complementar) aos modelos *lógico científicos*.

De modo metafórico, a defesa contundente de Camnitzer por uma prática educativa que seja intrinsecamente relacionada aos processos artísticos parece encontrar correlato na metáfora lacaniana (Lacan, 2005), segundo o qual os processos educativos seriam equiparáveis a prática moderna da colagem: o educador, assim, seria aquele que *faz corte* em conhecimentos, demonstrando que a produção do conhecimento é sempre lacunar, não um processo linear, coerente, consensual ou conciliatório, mas um campo aberto de disputas discursivas, revisões, contradições etc. Ao aproximar sua prática educativa dos processos plásticos da colagem, o educador poderia, então, segundo o autor, ambicionar o mesmo resultado da colagem: demonstrar uma falta constitutiva que está plasmada em toda a representação figurativa. Podemos, assim, compreender o papel fundamental da educação como elemento mediador

(*transgressor,* como agente *crítico e criativo*) que desafia pressupostos e convida a produção ativa de novas redes de relações e articulações nas possibilidades de troca, assimilação, contextualização, produção e questionamento do conhecimento.

Neste sentido, nos beneficiamos radicalmente das experiências de Aby Warburg e André Malraux, que repactuaram os dispositivos do *atlas* e do *museu* com as estruturas subjetivas da *memória* e da *imaginação,* recuperando dimensões poéticas recalcadas pelos modelos metodológicos científicos: a se saber, a *fantasmagoria* como elemento inalienável na urdidura da historicidade da arte e na experiência museal.

De modo análogo, pensar uma enciclopédia como uma *constelação* implica em um movimento poético que não apenas desafia as lógicas tradicionais de organização hierárquica do conhecimento em categorias previsíveis (estáveis e universais), mas propõe novos modos de produzir sentidos (relacionais e dinâmicos) imprevisíveis e transitórios[6]. Trata-se, portanto, também de integrar uma dimensão da enciclopédia recalcada nos modelos metodológicos científicos: o *fascínio* operado pela *semelhança sem nome* e reencenado plasticamente na prática artística da colagem.

Recursos Educativos da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira

É preciso considerar que a própria Enciclopédia Itaú Cultural constitui-se, em última instância, como uma plataforma educativa. Todavia, há um esforço institucional no sentido de desenvolver ações e recursos educativos que sensibilizem seus públicos para esta dimensão, direcionadas para educadores, estudantes do ensino formal, mas também para seu público em geral.

Estes recursos, vale destacar, não são compreendidos como “suplementos” aos conteúdos da Enciclopédia, mas parte integrante de sua totalidade (o que implica que seus produtos se somam aos verbetes e produções audiovisuais como parte constitutiva de um sistema informacional complexo que é a Enciclopédia). Todavia, estes recursos têm como especificidade promover o tensionamento deste sistema frente a seu potencial educativo.

Apresentamos aqui, alguns dos recursos desenvolvidos:

Caderno do Professor

Como apontado anteriormente, a produção de materiais específicos para professores acompanha as práticas institucionais desde o desenvolvimento da Base de Dados (como os *Cadernos do Professor Investigador* e as *Caixas de Cultura*. Com o advento da Enciclopédia Itaú Cultural, surge a oportunidade de desenvolver esta oferta através da internet, ampliando radicalmente seu alcance. Neste sentido, no contexto de unificação da Enciclopédia tem início o desenvolvimento de um novo material para professores em 2018: o *Caderno do Professor.*

Os *Cadernos do Professor* constituem um conjunto de sequências didáticas desenvolvidos a partir dos conteúdos pela Enciclopédia, elaborados em parceria com professoras e professores que atuam nos diversos componentes curriculares da educação básica (educação infantil, ensino fundamental e ensino médio, incluindo a modalidade de Educação de Jovens e Adultos, EJA).

Em uma abordagem transdisciplinar para a arte e cultura brasileira, os cadernos propõem abordagens pedagógicas, recursos didáticos, reflexões críticas e atividades práticas que desenvolvam habilidades e competências previstas na Base Comum Currículo Nacional (BNCC) que municiam professores e educadores a desenvolver estratégias educativas em sala de aula utilizando os verbetes e conteúdos da Enciclopédia.

Hoje os Cadernos do Professor são disponibilizados gratuitamente para acesso, consulta e download de forma virtual no portal do Espaço do Professor, na plataforma da Enciclopédia Itaú Cultural. No momento existem mais de quarenta cadernos lançados com conteúdos que investigam os meios expressivos, recursos artísticos, processos investigativos e conceitos relacionados às práticas artísticas e culturais. Estes recursos são sazonalmente reformulados a partir de grupos focais compostos por professores que atuam nas redes de ensino pública e privada em todas as regiões do Brasil, de modo a estabelecer um canal de comunicação contínuo quanto às necessidades, demandas e estratégias de planejamento didáticos destes professores (sendo as mais recentes realizadas em 2019 e 2024).


era a função desse local? Vocês são capazes de identificar os objetos e as espécies com base nas tipologias: *animalia*, *vegetalia*, *mineralia*, *artificialia* e *scientifica*? Qual é a relação entre os gabinetes de curiosidades e os museus?

Ferrante Imperato
Dell'Historia Naturale
Gravura, 1599
Reprodução Wikimedia Commons

Com base nas respostas, conduza o debate e contextualize o período histórico em que os gabinetes de curiosidades foram predominantes, entre os séculos XVI e XVII, associando a disseminação desses espaços aos processos de colonização europeia. Parte dos objetos que integrava as coleções dos gabinetes era oriunda das expedições coloniais e incluía artefatos, pinturas, registros científicos sobre a flora e a fauna das colônias, entre outros objetos.

Por fim, acrescente que esses gabinetes podem ser considerados como precursores dos museus tradicionais, além de terem contribuído para o avanço da ciência moderna. Gradualmente, o colecionismo privado dos gabinetes desenvolveu-se e culminou na abertura dos primeiros museus públicos na Europa, sobretudo depois da Revolução Francesa (1789). No século seguinte, observou-se o fenômeno de expansão dos museus, bem como de seus acervos. Essa difusão possibilitou a criação de variadas tipologias e, pouco a pouco, os museus se especializaram com base em critérios estéticos e científicos. Assim, proliferaram em diferentes latitudes do globo museus de todos os tipos – artísticos, científicos, históricos, etnológicos, arqueológicos, entre outros gêneros –, cada qual com coleções e interesses específicos.

8 CADERNO DO PROFESSOR

2º MOMENTO

Os primeiros museus no Brasil

Para retomar os principais pontos da aula anterior, pergunte à turma: como deve ser um museu? Qual deve ser a aparência dele? O que um museu deve expor e conservar? Depois dessa etapa, mostre algumas imagens de museus incluídas na Enciclopédia Itaú Cultural, como Escadarias do Museu (1898), de Guilherme Gaensly (1843-1928); Museu do Ipiranga I (1965), de Agostinho Batista de Freitas (1927-1997); O Museu Imaginário (1997), de Nelson Screnci (1955).

Heitor Nobre
Escadaria Monumental do Museu do Ipiranga, 2023

Agostinho Batista de Freitas
Museu do Ipiranga I, 1965
Óleo sobre tela
60 cm x 75 cm

MUSEUS: ARTE E MEMÓRIA EM EXPOSIÇÃO 9

Figura 5: Luiza Mader e equipe Enciclopédia Itaú Cultural; Detalhe do *Caderno do Professor: Museus: Arte e Memória em Exposição*, 2024; São Paulo, SP.
Fonte: Espaço do Professor, Enciclopédia Itaú Cultural, Itaú Cultural.

Constelação das Artes e Cursos EAD

Em parceria com a gerência de Fomento e Formação da Fundação Itaú, bem como diversas gerências do Itaú Cultural, a Enciclopédia Itaú Cultural desenvolveu um conjunto de cursos: o *Constelação das Artes*.[22] Lançado em 2020, a proposta da série é desenvolver cursos de educação a distância (EaD), auto formativos e assíncronos, que versam sobre os processos de formação e desenvolvimento dos recursos expressivos e artísticos nacionais em relação à diversidade de identidades nacionais; assim, mais do que apresentar uma perspectiva linear e homogênea da produção artística nacional, os cursos abordam as artes visuais, a música, o cinema, a dança, a literatura, o teatro, as

[22] São estes: Constelação das Artes - Musicalidades Indígenas no Brasil, Constelação das Artes - Experiências Literárias Brasileira, Constelação das Artes - História da Música e Musicalidades Brasileiras, Constelação das Artes - Modernismos: um panorama das artes brasileiras 1 e 2, Constelação das Artes - Cinema Brasileiro: fabulações de um território em disputa, Constelação das Artes: Arte Urbana, Constelação das Artes - História do Brasil em 12 ingredientes e uma dose, Constelação das Artes - Histórias do Teatro Brasileiro: perspectivas e debates, Constelação das Artes - Representação e Autorrepresentação na história da arte brasileira e Constelação das Artes- Os corpos brasileiros na dança.

artes urbanas e mesmo a gastronomia como campos abertos de leituras múltiplas, debate, disputas, contestações etc.

Os cursos, com emissão de certificação referente a carga horária de vinte horas aulas, contam com diversos especialistas convidados que investigam múltiplas perspectivas acerca do desenvolvimento de meios expressivos e produções artísticas nacionais. Como recursos educativos, os cursos contam com videoaulas, *quizzes*, *whiteboards*, *podcasts* e *ebooks*, sugestões de leitura complementares, bem como hiperlinks para verbetes da Enciclopédia e recursos de acessibilidade (como interpretação em Libras e uso de legendas).

Embora o projeto conte com onze cursos[7] lançados, diversos outros cursos disponibilizados pela plataforma da Escola Fundação Itaú também foram desenvolvidos com parceria da equipe da Enciclopédia Itaú Cultural; é o caso dos cursos *Festejos Populares: Cosme Damião* (com carga horária de duas horas aula) e *Experiências Educativas em Museus Comunitários* (com carga horária de quatro horas aula).

Além disso, o curso *Constelação das Artes - História do Brasil em doze ingredientes e uma dose* acabou gerando a publicação do livro *12 ingredientes e uma dose - uma viagem pelo Brasil através da comida* de autoria dos professores João Luiz Maximo da Silva e Sandro Marques e lançado pela editora Alaúde em 2023.

Jogos e recursos gamificados

No desenvolvimento de recursos e tecnologias, a Enciclopédia Itaú Cultural tem um histórico de buscar dispositivos interativos e lúdicos para a difusão de conhecimentos acerca da arte brasileira. No ano 2000, por exemplo, antes mesmo do lançamento oficial da plataforma da Enciclopédia, passa a desenvolver jogos digitais, disponibilizados em *CD Roms*. Destaca-se, neste contexto, o jogo *Academicismo,* no qual o jogador assume como avatar uma arqueóloga que busca identificar obras de artes encontradas em um sítio histórico.

Atualmente, a Enciclopédia Itaú Cultural desenvolve, em parceria com a editora Estrela, o *Jogo das Artes*, um jogo de tabuleiro parametrizado pelos conteúdos dos verbetes e focado na produção artística nacional entre 1922 e

2022. Com lançamento previsto para o ano de 2025, o jogo é considerado um recurso educativo para alunos do ensino fundamental II, possibilitando uma reflexão crítica interdisciplinar acerca dos meios expressivos bem como as estratégias da curadoria na formulação de programações artísticas nos campos das artes visuais, cinema, dança, literatura, teatro, música e artes tecnológicas.

Deste modo, podemos considerar que os recursos educativos desenvolvidos pela Enciclopédia Itaú cultural visam oferecer subsídios que dinamizem os processos de ensino-aprendizagem de conteúdos culturais, destacando a valorização da arte brasileira e do pensamento crítico e criativo, em abordagens interdisciplinares que investiguem não apenas as linguagens artísticas, mas seus meios, conceitos, processos e agentes, correlacionando essas práticas com os parâmetros e currículos escolares, bem como estimulando o estabelecimento de vínculos desta produção com a própria realidade de seus públicos.

Considerações finais

A presente pesquisa apresentou diversos elementos que fundamentam as práticas e pensamento educativo-constelar desenvolvido no contexto da Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira.

Neste sentido, a noção poética de "*constelação*", que orienta o desenvolvimento de seus recursos educativos, propõe uma abordagem que desafia a organização linear e hierárquica do conhecimento, valorizando e fomentando múltiplas perspectivas possíveis de redes de sentido. Deste modo, a "*constelação*", tal como proposta pela Escola de Frankfurt, estabelece uma relação dinâmica entre diversos elementos, possibilitando a interconexão entre saberes, o engajamento crítico e sensível e o desenvolvimento de abordagens e métodos mais inclusivos, dialógicos e emancipadores.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova; revisão técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2009.

BARTHES, Roland. *As pranchas da Enciclopédia*. In: Novos ensaios críticos. São Paulo: Cultrix, 1974.

BLANCHOT, Maurice. *A escrita do Desastre* (fragmentos caídos de um texto ardente). Em Tese, Belo Horizonte, v. 21, n. 2 maio-ago. 2015. p. 147-151 Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/viewFile/9627/8924. Acesso em: 01 jun. 2024.

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007(a).

_____. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras. 2007 (b).

CAMNITZER, Luís. *Arte y pedagogia*. Esfera Pública, 2015. Disponível em: http://esferapublica.org/nfblog/arte-y-pedagogia/ . Acesso em: 01 jun. 2024.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de Cronópios e de Famas*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, *Nova Enciclopédia Itaú Cultural*. São Paulo: Itaú Cultural, 2014. Disponível em: https://youtu.be/bXtoyNyCU1k. Acesso em: 01 jun. 2024.

FOUCAULT, Michael. *A Palavra e as Coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOSTER, H. The Archive without Museums. *October*, Vol. 77 (Summer, 1996), pp. 97-119

GUADALUPI, Gianni, MANGUEL, Alberto. *Dicionário de Lugares Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

LACAN, J. *O Seminário, livro 10*: a angústia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

MACIEL, M. E. (2007). Poéticas do inclassificável. Aletria: *Revista De Estudos De Literatura*, 15(1), 154–162. https://doi.org/10.17851/2317-2096.15.1.154-162. Acesso em Abril de 2024.

MANGUEL, Alberto, GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de Lugares Imaginários*. Edições tinta-da-china, Lisboa, 2013.

_____. A biblioteca como cidade-estado. In: *Educação e vida urbana*: 20 anos de Cidades Educadoras / International Association of Educating Cities = Association Internationale des Villes Éducatrices = Asociación Internacional de Ciudades Educadoras ; ed. Eulàlia Bosch. 2013. 334 p. Disponível em: https://issuu.com/educatingcities/docs/livro_20_anos_cidades_educadoras_pt_6b7703d07c8d2c . Acesso em: 01 jun. 2024.

RODRIGUES, Tânia Francisco. Itaú Cultural: pesquisa, produção e difusão de informações sobre arte e cultura brasileiras. In: *Seminário Serviços de Informação em Museus*, 2010, São Paulo, SP, Brasil. Anais. n.1, p. 103-109. Disponível em: http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/322830.pdf. Acesso em 01 jun. 2024.

_____. Transcrições de entrevista concedida por Tânia Rodrigues no dia 01 de Julho de 2024.

VELLOSO, R. Pensar por constelações. In: JACQUES, P.B., and PEREIRA, M.S., comps. *Nebulosas do pensamento urbanístico*: tomo I – modos de pensar [online]. Salvador: EDUFBA, 2018, pp. 98-121. Disponível em: https://doi.org/10.7476/9788523220327.0005. Acesso em: 01 jun. 2024.

MACRS *fps*: musealização do acervo audiovisual do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul

Bruna Martin [23]

Vanessa Aquino[24]

Resumo

O presente artigo propõe uma narrativa dos procedimentos envolvidos na concepção da exposição "MACRS *fps* — videoarte em evidência", que explorou o acervo audiovisual do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) em 2023. O foco recai sobre o processo de musealização desse patrimônio, abordando a pesquisa das obras selecionadas para a curadoria e as atividades educativas especialmente concebidas para a exposição, com o apoio do Grupo Sépia (UFRGS/CNPq). O trabalho conclui com reflexões sobre a documentação museológica no contexto da arte contemporânea, bem como sobre a tipologia e categoria patrimonial da videoarte.

Palavras-chaves: MACRS; Musealização; Videoarte; Exposição.

Abstract

The present article proposes a narrative of the procedures involved in the conception of the exhibition "MACRS *fps* — video art in focus", which explored the audiovisual collection of the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul (MACRS) in 2023. The focus is on the process of musealization of this heritage, addressing the research of selected works for the curation and the educational activities specially designed for the exhibition, with the support of the Sépia Group UFRGS. The paper concludes with reflections on museological documentation in the context of contemporary art, as well as on the typology and heritage category of video art.

Keywords: MACRS; Musealization; Video Art; Exhibition.

Introdução

No âmbito da musealização, um objeto perpassa uma série de processos até transformar-se em musealia, termo cunhado por Zbyněk Zbyslav Stránský

[23] Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Museóloga, Mestranda em Museologia e Patrimônio pelo PPGMusPa.
[24] Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professora adjunta do Curso de Bacharelado em Museologia e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPa) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

em meados dos anos de 1970 para "[...] designar as coisas que passam pela operação de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu" (Desvallées; Mairesse, 2013: 57). Essa cadeia operatória da Museologia acontece através da seleção simbólica que retira o objeto de seu contexto original para integrar o acervo de uma instituição e abarca os seguintes procedimentos: aquisição, pesquisa, conservação, documentação, comunicação e educação. Durante o processo de aquisição, os profissionais dos museus podem adotar diferentes estratégias, como doações, compras ou empréstimos temporários, levando em consideração não apenas o valor histórico e cultural do objeto, mas também sua relevância para a narrativa que o museu busca estabelecer.

A etapa de pesquisa envolve a investigação aprofundada sobre a origem, significado e contexto do objeto, muitas vezes em colaboração com especialistas de diversas áreas. Já a conservação visa garantir a preservação física do objeto, utilizando técnicas e materiais adequados para protegê-lo de danos ao longo do tempo. A documentação, por sua vez, refere-se ao registro detalhado do objeto, incluindo informações sobre sua história, proveniência, estado de conservação e outros dados relevantes.

Além desses procedimentos essenciais, as formas de comunicar esses objetos desempenham um papel crucial na musealização, pois envolve a elaboração de estratégias para apresentar os objetos ao público de forma acessível e significativa, construindo relações dialógicas. Isso pode incluir a criação de exposições temáticas, programas educativos, materiais informativos e o uso de tecnologias interativas para enriquecer a experiência dos visitantes.

Na Arte Contemporânea, cada etapa do processo de musealização apresenta desafios distintos, desde a tesaurização que requer considerações sobre as interconexões entre as dimensões conceituais, sociais e funcionais das obras, até os obstáculos da conservação preventiva de obras efêmeras e imateriais. A documentação museológica e a difusão das obras através de catálogos, mostras, exposições, feiras ou repositórios também enfrentam situações específicas, tanto para os artistas como para os profissionais que trabalham com essa tipologia de acervo.

Diante desses desafios, a exposição "MACRS *fps* — videoarte em evidência" exemplifica os múltiplos desdobramentos que circundam o processo

de musealização. Este artigo se propõe a fornecer um relato detalhado acerca dos momentos cruciais de produção, documentação e execução da exposição, com especial ênfase nas suas iniciativas educativas - que foram realizadas com o apoio do Grupo Sépia[25] - Preservação, Memórias e Acervos (UFRGS/CNPq).

Para embasar este relato, utilizam-se como principais fontes de informação o catálogo "Estúdio 88 - Documentação de Videoperformances", organizado por Elaine Tedesco e Lu Rabello em 2020, o trabalho "Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - um espaço de legitimidade cultural em prospecção", elaborado por Natalia Schul em 2014, e os artigos "A Documentação Museológica enquanto estrutura e as desarticulações provocadas pela Arte Contemporânea" da Profa. Dra. Mariana Silva em 2017, e "Patrimônio digital e suas implicações na documentação museológica", de autoria de Rubens Ramos, Inês Nogueira e Luísa Maria Rocha, publicado em 2022.

Este trabalho explora as diversas etapas da mostra audiovisual, que teve origem como um projeto na disciplina "Seminário em Museus II" do curso de Bacharelado em Museologia da UFRGS, em março de 2023, sendo concebido em setembro do mesmo ano. Bem como, contextualiza esses momentos à luz das reflexões dos autores citados, que compartilham os desafios inerentes à documentação da arte contemporânea.

MACRS *fps* - videoarte em evidência

No ano de 2020, enquanto enfrentávamos o isolamento decorrente da pandemia de COVID-19 e buscávamos restabelecer alguma normalidade ou sentido de pertencimento, muitos indivíduos voltaram sua atenção para suas residências, registros e lembranças passadas. Esse fenômeno não foi exceção para as artistas visuais Elaine Tedesco, Lu Rabello e Marion Velasco, que decidiram revisitar conjuntamente suas obras realizadas em 1988. Durante esse

[25] O Sépia - Preservação, Memórias e Acervos é um grupo de pesquisa e extensão vinculado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) formado por docentes, técnicos e discentes de graduação e pós-graduação que atua no entrelaçamento dos campos da História, da Museologia, das Artes e da Educação. O grupo é liderado pelas Professoras Maria Stephanou (PPGEdu-UFRGS) e Vanessa Aquino (PPGMusPa e PPGAV-UFRGS). Para saber mais, acesse: https://www.instagram.com/sepia.ufrgs/.

reencontro, depararam-se com uma série de questionamentos acerca de suas produções, sendo que uma delas, conforme descrito por Tedesco (2020: 20), focaliza a importância da preservação desse material:

> Fazer vídeo é saber que com o tempo virá o apagamento e a certeza do desaparecimento.Faz 30 anos do início daquela pesquisa, essas fitas são, agora, como escrevi há algum tempo, objetos dormentes, mudos, posicionados em minha estante de livros. As imagens do Estúdio 88 foram digitalizadas há 3 anos, mas por quanto tempo poderemos acessá-las?

A instabilidade, vulnerabilidade dos suportes, e a obsolescência de formatos da materialidade da videoarte causam inquietações, principalmente pelo documento audiovisual ser considerado um símbolo do mundo contemporâneo — cheio de desafios e reflexões nos seus fragmentos por segundo *(fps)*. Logo, a ideia de musealizar uma coleção de linguagem digital e mudar o seu sentido físico e simbólico é revalorizar os seus artistas, as suas poéticas e potencialidades (Brulon, 2018).

Tal tema põe-se em pauta porque reflete a relação museu, acervo e performance em processos de documentação associados à patrimonialização e à musealização de bens culturais.

Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul

O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) é uma instituição da Secretaria Estadual da Cultura (SEDAC) e fica localizado no terceiro e sexto andar da Casa de Cultura Mário Quintana (CCMQ), desde sua criação, em 30 de março de 1992.

Entretanto, atualmente possui sua sede própria no 4º Distrito, que está em fase de planejamento e execução, desde 2020, que terá o objetivo de ser um espaço educativo e de grandes exposições artísticas - conforme o antigo diretor da instituição, André Venzon (2020): “O Museu vai buscar a transversalidade que a arte contemporânea tem com outras artes, cinema, teatro, grandes projetos que acontecem na cidade” (doc.eletr). Deste modo, mesmo que o museu tenha uma instalação própria, ele ainda ficará localizado na Casa de Cultura Mário

Quintana - tendo assim dois espaços museológicos e de integração com a sociedade.

A catalogação (realizada entre 2020-2021) e a nova sede do MACRS constituem passos de relevância para o museu, que é considerado uma importante instituição cultural na nossa sociedade, como menciona Natalia Schul: “[...] são respeitáveis a influência e importância na cena artística e cultural local, proporcionando visibilidade a artistas e curadores emergentes, investimentos públicos para a formação de um acervo relevante” (2014: 2).

Durante o processo de pesquisa e documentação dos vídeos (de janeiro a março de 2023), antes do projeto REORG, coordenado pela Profa. Jeniffer Alves Cuty, que aconteceu entre os meses de maio a setembro de 2023, o museu contava com duas reservas técnicas que seguiam as diretrizes do documento “Normas para administração e gerenciamento das reservas técnicas do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS)”, construído em 2022. Cabendo assim, a Coordenação do Acervo estabelecer as normas e critérios de acesso e manutenção aos espaços de reservas técnicas, responsabilizando-se pela salvaguarda dos acervos.

As reservas técnicas estão distribuídas no terceiro andar da Casa de Cultura Mário Quintana, na Reserva Técnica 01 encontravam-se as obras bidimensionais em tela, e que ficavam armazenadas em um mobiliário em forma de trainel, ou em estantes de aço e, precariamente, algumas encostadas na parede, em posição vertical, com o auxílio de plástico bolha ou tnt para prevenir que as obra tocassem direto no piso da sala e intercalando com espuma de poliuretano entre os quadros para proteção.

Na Reserva Técnica 02 eram organizados os acervos tridimensionais e de papel; os tridimensionais ficavam em prateleiras de metal distribuídas frente uma a outra, já a coleção de obras em papel do museu como gravuras, desenhos e fotografias permaneciam armazenadas em 07 mapotecas e acondicionadas separadamente em papel neutro no formato de envelopes.

No contexto da preservação de conteúdo audiovisual, a prática de armazenamento de vídeos evoluiu ao longo do tempo, refletindo a constante busca por métodos mais seguros e eficientes. Um exemplo é observado na Reserva Técnica 01, onde os vídeos foram tradicionalmente preservados em cópias de DVDs, cuidadosamente organizados e guardados em um armário

designado para essa finalidade. Além disso, a adoção contemporânea de tecnologias modernas de armazenamento se manifesta na utilização de *backups* tanto em um disco rígido externo quanto na plataforma de nuvem do *Google*. Essa abordagem abrangente não apenas assegura a integridade do material audiovisual, mas também incorpora redundâncias estratégicas, mitigando riscos potenciais de perda de dados. Assim, a combinação de métodos tradicionais e contemporâneos revela a importância atribuída à preservação de vídeos na Reserva Técnica 01, evidenciando um comprometimento com a salvaguarda da memória visual de forma abrangente e resiliente.

A missão, visão e valores do museu foram reformuladas em 2022 com participação de toda a equipe da instituição, com mediação da artista e educadora Carla Borba, em encontros semanais, onde acontecia a apresentação dos setores do museu, que são divididos entre: Acervo e Documentação, Comunicação, Produção, e Educativo. Nesses encontros foram apresentados novos conceitos e sugestões que demonstrassem melhor o que é e o que será o MACRS, destaco aqui a última versão da missão do museu:

> O MACRS tem a missão de promover, pesquisar e incentivar o pensamento e a produção contemporânea em artes visuais de forma a preservar e proteger seu acervo para que este seja reconhecido como um patrimônio relevante para a pesquisa e para os processos acessíveis de aprendizado em arte e cultura. Estabelecer diálogos entre o acervo e a multiplicidade de saberes e culturas possibilitando a produção de conhecimento e o intercâmbio de experiências dos públicos com arte (MACRS, 2022, doc.eletr).

Seguindo os mandamentos desta missão, que valoriza o acervo artístico da instituição e a pesquisa, em 2021, o MACRS, em parceria com o projeto de extensão Gestão de Acervos Museológicos da UFRGS, coordenado pela professora Ana Celina Figueira da Silva e pelo museólogo Elias Machado, do curso de Museologia/UFRGS, deu início ao projeto de implementação do repositório digital Tainacan no MACRS. Sendo ela uma plataforma flexível e democrática de difusão e preservação de acervos de instituições culturais na internet, cujo objetivo é disponibilizar *online* o acervo artístico do museu.

Através de um plano de trabalho elaborado pelo Setor de Acervo do MACRS, seguindo a metodologia proposta pela consultoria com a Museologia, a equipe desenvolveu como primeiro passo um estudo de padrão de metadados

(similares, por exemplo, às configurações dos campos que farão parte de um "formulário", ou aos campos de uma "ficha museológica"), que contemplassem todas as especificidades de um museu de arte contemporânea. Ao final dessa etapa foi estabelecido o conjunto de metadados do MACRS, formado por 50 campos descritivos que compõem a ficha de documentação museológica do acervo. No segundo passo do projeto, estudou-se o uso de vocabulários controlados em acervos de arte contemporânea, através da investigação de terminologias utilizadas por outras instituições desta tipologia. Procurou-se também vocabulários específicos para metadados como identidade de gênero e orientação sexual, localizações geográficas e formatos de arquivos digitais. O resultado desta fase foi a produção de um arranjo de vocabulários controlados e glossário de termos do MACRS. A etapa final, atualmente em andamento, contempla a publicização do acervo museológico do MACRS no Tainacan.

Entendendo a importância do museu como agente mediador nos processos de pesquisa e produção de conhecimento, a equipe do projeto optou pela disponibilização gradual do acervo artístico *online*, à medida em que os conjuntos de obras vão sendo readequados à nova metodologia de catalogação adotada pelo Setor de Acervo. O critério de seleção para o estudo e posterior publicização das obras ocorreu de forma orgânica; levando em conta que as primeiras obras integraram a exposição Matéria Difusa, intuitivamente a segunda leva de obras publicizadas fez parte da exposição MACRS +D, realizada em dezembro de 2022. Dessa forma, a equipe pretende disponibilizar partes de seu acervo ao longo do ano, seguindo o cronograma de exposições do MACRS.

A Exposição

MACRS *fps* surgiu com o intuito de ser um projeto referente a disciplina de Estágio II, no curso de bacharelado em Museologia da UFRGS, seguindo o fio condutor do patrimônio digital da instituição e a preocupação com a musealização das mesmas dentro de um acervo público.

A videoarte constitui-se de uma linguagem artística multisensorial que provoca emoções e contemplações por meio da fusão de imagens em movimento, sons envolventes e narrativas não lineares.

O acervo de videoarte do MACRS, que teve início em 2012 por meio do projeto "Idades Contemporâneas", está em constante revisitação. Atualmente, o acervo é composto por mais de 100 obras digitais, incluindo obras de artistas como Dirnei Prates, Eliane Chiron e Elaine Tedesco. E que segue aberto para novas doações que sigam a política de acervo da instituição e que sejam ligadas à produção orgânica, sendo ela:

> Partindo dos dados levantados, o museólogo Ferreira (2013; 2014; 2017) identificou que a configuração da tipologia patrimônio digital e, por conseguinte, suas categorias trazem diversas possibilidades de aquisição de acervos museológicos, outrora inimagináveis, tais como a produção orgânica. O autor se refere como produção orgânica os acervos constituídos por formatos digitais — sejam eles digitalizados ou digital born —, oriundos de programa e projeto institucionais, explorando as possibilidades de indexação de acervos (s.d: 129).

Com o objetivo de comunicar esse acervo, a exposição **"MACRS *fps* — videoarte em evidência"** reuniu 13 obras audiovisuais pertencentes ao MACRS, articuladas com uma instalação e duas fotografias digitais. Através das obras selecionadas, a mostra explorou os elementos clássicos da videoarte, partindo do conceito fundamental do audiovisual: o frame por segundo.

A exposição estava dividida em três eixos distintos - Sensorial, Sonoridade e Paisagem – que trouxeram elementos da expressividade visual, intensificados por trilhas, arte e movimento. Esses recortes serviram como lentes através das quais a curadoria propõe os seguintes questionamentos: “O que você sente? O que ouve? O que vê?”

Em breve, os artistas e os trabalhos presentes na exposição serão publicizados no repositório Tainacan do MACRS, o que colocará ênfase na pesquisa como força geradora de valores e significados, além de destacar o potencial da instituição como criadora de patrimônio digital.

A pesquisa das obras começou durante o meu estágio não obrigatório, durante as reuniões semanais do LAB. Tainacan - uma iniciativa da diretora da instituição que visava discutir as obras de arte contemporânea antes delas serem inseridas no Tainacan no modo público, devido a complexidade da documentação de arte contemporânea, como evidencia a Profa. Dra. Mariana Silva (2013: 4-12):

> Podemos afirmar então que o controle do vocabulário é essencial para a sistematização e busca de informações neste sistema. No entanto, no caso de uma obra de arte contemporânea, como inserir neste sistema de documentação uma obra que se caracteriza por ser uma proposição imaterial, efêmera e/ou relacional? [...] No caso das obras de arte contemporânea, há demandas por novas estratégias de documentação museológica que viabilizem a permanência destas linguagens independente de sua materialidade.

Além da pesquisa intrínseca dos vídeos, de como relacionar os formatos de vídeo e qualidade, foi realizada a pesquisa extrínseca dessas 15 obras, até então, selecionadas, por meio fontes de artigos acadêmicos, catálogos de exposições e de instituições, redes sociais dos artistas e pesquisa com os próprios autores, que foi o caso da artista Elaine Tedesco, que além de ceder informações para as fichas de catalogação, revisou as mesmas e também preencheu a ficha de montagem da obra "Sem título, da série Aparatos para o sono" (Figura 1) qual foi adicionada outro modo de exibição da obra específica e inédita para a Fotogaleria Virgílio Calegari - local da exposição MACRS *fps*. Desta maneira, "[...] a atuação da pesquisa sobre os objetos, seus contextos e fluxos, podem alçar novos contextos, tanto nos aspectos intrínsecos, quanto nos extrínsecos do objeto, sendo ambos analisados por suas formas simbólicas" (Nogueira; Ramos; Rocha, 2022: 131).

Figura 1: Ficha de montagem.



Fonte: Setor de Acervo MACRS, 2023.

Dessa forma, configura-se uma investigação contínua que destaca a interação entre o catalogador e o artista. Essa interação precede o envolvimento do pesquisador/usuário na plataforma Tainacan, proporcionando-lhe a

oportunidade de participar ativamente da pesquisa por meio do campo de feedback. Este estágio inicial culmina no desenvolvimento de um processo de folksonomia, sendo crucial perceber que tal abordagem não se coloca como um "contraponto às outras modalidades de indexação", mas sim como um complemento diante do vasto potencial dos pontos de acesso e recuperação de informação no ambiente web (Nogueira; Ramos; Rocha, 2022).

Essa abordagem, ao abraçar a fluidez e a riqueza das contribuições da comunidade, promove uma sinergia entre a tecnologia e a expressão artística, enriquecendo ainda mais o panorama da pesquisa contemporânea.

Montagem da Exposição

Os dias dedicados à montagem totalizaram dois encontros, conduzidos pela equipe de curadoria do MACRS, composta por Mel Ferrari e Jordi Tasso. Os recursos utilizados incluíram duas televisões, um projetor e um fone de ouvido, todos providenciados pela instituição. Dessa forma, o único custo incorrido foi relacionado à plotagem do texto no cubo branco e à produção das etiquetas das obras. A concepção da expografia do ambiente ficou a cargo da Professora Doutora Vanessa Aquino, com o projeto expográfico digital (Figura 2) produzido pelo graduando em Museologia Arthur Bonfim por meio da ferramenta SketchUp. Esse projeto, elaborado em colaboração com a equipe curatorial da instituição durante o processo de montagem, será incluído na documentação da exposição no repositório Tainacan.

Figura 2: Montagem da exposição na Fotogaleria Virgílio Calegari.



Fonte: A Autora.

Além da disposição das obras, o SketchUp é útil para o planejamento logístico da exposição. Isso inclui a localização de pontos elétricos, instalação

de iluminação específica, posicionamento de paredes divisórias e outros elementos estruturais necessários para a montagem da exposição.

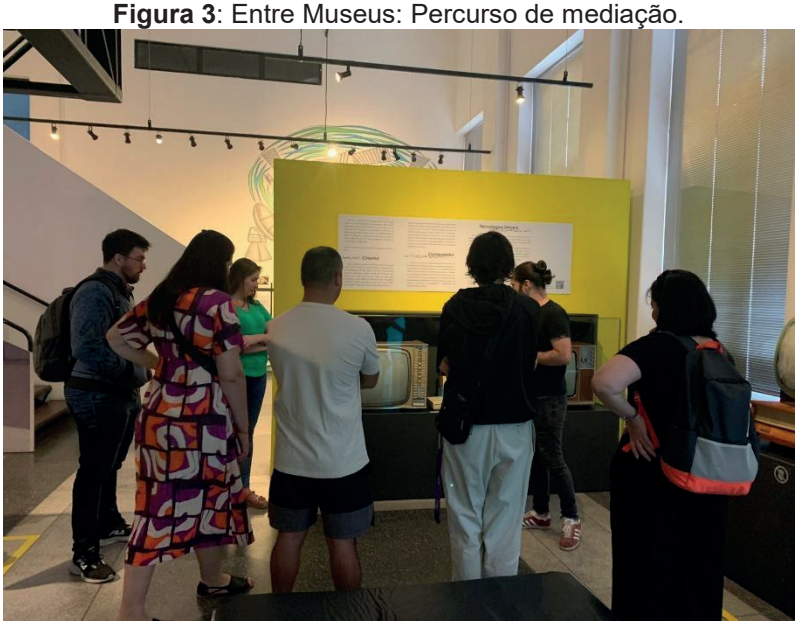
Ações Educativas

As iniciativas educacionais foram concebidas pela equipe educativa do MACRS, composta por Daniela Alana, Lucas Barrios e Kami Bou, com o respaldo do Grupo Sépia UFRGS. Este grupo desempenhou um papel fundamental tanto na concepção quanto na execução direta das atividades, realizando mediação junto ao Musecom e facilitando palestras. Além disso, o Grupo Sépia contribuiu significativamente tanto na mediação das ações como na divulgação das ações através do Instagram, ampliando o alcance e o engajamento do público com a mostra.

Entre Museus: Percurso de mediação

A ação foi um incentivo à visitação aos museus da cidade, fomentando a interação entre os espaços culturais com os públicos. Nesta edição o percurso começou no acervo em vídeo “MuseCom - fitas videomagnéticas de diferentes formatos”, pertencente ao Museu de Comunicação Hipólito José da Costa (MuseCom), onde foi criado um diálogo com a mostra (Figura 3).

Figura 3: Entre Museus: Percurso de mediação.



Fonte: A Autora.

A mediação foi coordenada pelos funcionários do setor educativo do MuseCom e incluiu, além da mostra de curta duração da instituição, uma apresentação abrangente do vasto acervo audiovisual, documental e de itens relacionados à história da informação e comunicação no Rio Grande do Sul. A visita guiada se estendeu até a galeria que abriga a exposição "MACRS fps: videoarte em evidência", onde a curadora conduziu a mediação, abordando questões sobre a conservação das obras audiovisuais e outros processos museológicos envolvidos na concepção do projeto.

O processo de musealização da videoarte: Relatos sobre a experiência Tainacan

A conversa foi mediada pela Profa. Dra. Vanessa Aquino, com a presença da curadora, Bruna Martin e da diretora do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Adriana Boff. Durante o encontro foram abordados assuntos referentes à implementação do Tainacan na instituição e os desafios da videoarte (Figura 4).

Figura 4: O processo de musealização da videoarte.



Fonte: A Autora.

O diálogo se estendeu aos ouvintes, que, juntamente com os convidados, compartilharam experiências de trabalho e estudo no campo da videoarte, abordando os desafios contemporâneos e vislumbrando um futuro que reavalie a preservação dos suportes e mídias, bem como a documentação e o arquivamento do audiovisual.

Produções artísticas contemporâneas: videoarte em foco

A ação teve como participantes a Profa.Dra. Elaine Tedesco; o artista e integrante da equipe do MACRS, Jordi Tasso, e o Museólogo da UFRGS e pesquisador do grupo Sépia UFRGS, Elias Machado (Figura 5).

Figura 5: Produções artísticas contemporâneas.



Fonte: A Autora.

Na atividade, Elaine Tedesco e Jordi Tasso aproveitaram a oportunidade para apresentar algumas de suas produções à audiência e comentar sobre o processo criativo de cada vídeo, bem como sobre como cada um documenta e preserva seus trabalhos em suas coleções particulares. Tedesco trouxe uma obra inédita, nunca antes mostrada ao público, enquanto Tasso exibiu um de seus vídeos premiados na Rússia e também apresentados na Inglaterra.

Considerações Finais

O presente artigo teve como objetivo documentar a exposição MACRS fps, utilizando a documentação pré-existente desenvolvida durante a disciplina de Estágio II - Obrigatório do curso de Museologia da UFRGS. A curadoria, composta por obras do acervo do museu, ainda não estão disponíveis online no repositório Tainacan, pois passarão primeiramente pelo LAB.Tainacan antes de sua divulgação, destacando a importância do processo de documentação para a exposição e seus desdobramentos educativos.

No repositório Tainacan do MACRS, além das obras, serão disponibilizados registros do processo da exposição, como os cards de divulgação nas redes sociais e prints da ferramenta SketchUp, integrando a coleção "Exposições" no endereço digital do Tainacan do MACRS.

Com um total de 4.140 visitantes que assinaram o livro de assinaturas, excluindo as visitas agendadas de escolas e cursos, o impacto da exposição estendeu-se para além dos registros no livro. No entanto, as atividades educativas atraíram uma audiência menor em comparação aos visitantes da Fotogaleria. A primeira atividade, intitulada "Entre Museus: Percurso de mediação", contou com cerca de 10 participantes. A segunda, "O processo de musealização da videoarte: Relatos sobre a experiência Tainacan", teve aproximadamente 25 participantes. A terceira atividade, denominada "Produções artísticas contemporâneas: videoarte em foco", atraiu cerca de 20 participantes. Esses números evidenciam a diversidade de públicos e a relevância das atividades educativas no contexto da exposição.

Considerando os desdobramentos de uma exposição, é essencial analisar os contextos nos quais os objetos museais são apresentados. Conforme destacado por Elisa Nascimento (2013), a musealização envolve não apenas os objetos, mas também os valores subjacentes a essa operação, que são políticos, científicos e estéticos. As atividades e missões das instituições museais que abrigam e exibem esses objetos variam amplamente, e a linha entre a legitimação e a musealização da Arte Contemporânea pode ser tênue. Esse tipo de acervo também apresenta desafios, conforme mencionado por Mariana Silva (2013), pois, ao contrário dos objetos históricos que possuem uma função utilitária inicial antes de adquirirem valor simbólico como documentos, as obras

de Arte Contemporânea são concebidas como objetos estéticos desde o início. Assim, o objeto artístico musealizado abrange duas dimensões: a estética e a documental, o que, entre informações intrínsecas e extrínsecas, pode criar desafios adicionais na interpretação e preservação dessas obras ao longo das décadas.

Referências

AAMACRS. *Nova sede do MACRS passará por obras de readequação do espaço*. Porto Alegre, 2020. doc eletr. Disponível em: https://amigosdomacrs.com.br/sede-iv-distrito/#:~:text=%E2%80%9CO%20Museu%20vai%20buscar%20a,no%20IV%20Distrito%E2%80%9D%2C%20complementa. Acesso em: 15 maio 2024

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*, Vol. 11, No 2 (2018). Disponível em: http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657 . Acesso em: 04 maio 2024.

BULHÕES, Maria; PELLIN, Vera; VENZON, André [org]. *Catálogo acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.* 1. ed. Digrapho Produções Culturais, Porto Alegre, 2021. 303 páginas. Catálogo de Acervo.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de Museologia*. ICOM, São Paulo, 2013. 100 p.

FERREIRA, R.; SANTOS NOGUEIRA, I.; DE MATTOS ROCHA, L.M. Patrimônio digital e suas implicações na documentação museológica. *Museologia & Interdisciplinaridade*, [S.1.], v.11, n. Especial, p. 125-146, 2022.

NASCIMENTO, Elisa. *Discursos e reflexividade*: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea. Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Museologia. Universidade do Porto. Porto, 2013. 508 páginas. Disponível em: https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/70335 . Acesso em: 20 maio 2024.

SCHUL, Natalia. Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul - um espaço de legitimidade cultural em prospecção (1992-2014). *Salão UFRGS 2014*: SIC - XXVI SALÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UFRGS, 2014. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/112291/Resumo_35490.pdf?sequence=1.Acesso em: 28 abr. 2024.

SILVA, Mariana. *A Documentação Museológica enquanto estrutura e as desarticulações provocadas pela Arte Contemporânea.* UFRJ, 2013.

RABELLO, Lu; TEDESCO, Elaine [org]. *Estúdio 88* - Documentação de videoperfomances. Porto Alegre, 2020. Disponível em: https://issuu.com/marion-velasco/docs/est_dio_88_-_documenta__o_de_videoperformances. Acesso em: 03 maio 2024.

A memória no memorial: sobre o direito à memória por meio da educação e cultura

Yuri Barbosa Santos[26]

Resumo
A memória ganha diversos sentidos no tempo e espaço, segundo os sujeitos históricos, identidades e culturas. Os museus são espaços de educação que, por meio de seu acervo, formado pela memória e patrimônio de uma sociedade, se reconhecem como um lugar democrático ao receberem diversos públicos. Nesse sentido, o Memorial dos Povos Indígenas (MPI) deve ser um local de reconhecimento de memórias, sujeitos, identidades e culturas, um memorial de povos em seu projeto educativo e museológico. A presente pesquisa teve como objetivo identificar as potencialidades educativas no Memorial dos Povos Indígenas, realizar um diagnóstico sobre as condições atuais do MPI no que diz respeito às suas atividades e ações educativas, elaborar proposições de intervenção visando o aprimoramento da prática pedagógica no museu e escola por meio da pesquisa-ação como cidadão, pesquisador e professor. Essa pesquisa é resultado do projeto "Pesquisa em Educação Museal: Ações Educativas nos Espaços Museais do Governo do Distrito Federal", desenvolvido na Faculdade de Educação (FE) da Universidade de Brasília (UnB) por equipe multidisciplinar e a memória é entendida com um direito correlato à educação e cultura em uma perspectiva histórico-crítica e pós-crítica.

Palavras-Chave: Museu; Educação Museal; História; Identidade; Povos Indígenas.

Abstract
Memory takes on different meanings in time and space, according to historical subjects, identities and cultures. Museums are spaces for education through their communication and exhibition formed by the memory and heritage of a people, aimed at school and non-school audiences, society, citizenship and democracy. In this sense, the Memorial of Indigenous Peoples (MPI) must be a place of recognition of these memories, subjects, identities and cultures, a memorial of peoples in their educational and museological project through the cultural heritage of humanity - in particular, the indigenous population in the construction of Brazil. The research aims to identify the educational potentialities in the Memorial of Indigenous Peoples, conduct a diagnosis of the current conditions of the MPI regarding its activities and educational actions, and develop intervention proposals aimed at improving pedagogical practice in the museum and school through action research as a citizen, researcher, and teacher. This research is

[26] Faculdade de Educação (FE) da Universidade de Brasília (UnB), Historiador, estudante de Pedagogia e bolsista (CAPES) do mestrado em Educação (FE/ETEC/UnB), membro do grupo de "Pesquisa em Educação Museal: ações educativas nos espaços museais do Governo do Distrito Federal". Orientadora: Drª Renata Silva Almendra.

the result of the project “Research in Museum Education: Educational Actions in Museum Spaces of the Government of the Federal District”, developed at the Faculty of Education (FE) of the University of Brasília (UnB) by a multidisciplinary team and memory is understood as a right correlative to education and culture in a historical-critical and post-critical perspective.

Keywords: Museum; Museum Education; History; Identity; Indigenous Peoples.

1. Introdução: Educação, Museu e Memória

> Tudo o que pudemos aprender, foi rebeldia; rebeldia que se fez, assim, uma das mais fundas e legítimas tradições brasileiras. Mas rebeldia que é senão conformidade negativa? Rebeldia era o desejo de que os privilégios escravocratas, ou outros dos tempos coloniais, viessem competir a alguns nativos (não todos os nativos) em substituição àqueles que nos estavam a todos explorando (Risos.) (Anísio Teixeira apud ROCHA, 2002: 37).

O grupo de pesquisa formado por estudantes da Educação, História e Museologia dedicou-se ao estudo do Museu do Catetinho, Memorial dos Povos Indígenas e Conjunto Cultural da Praça dos Três Poderes, museus vinculados à Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Distrito Federal (SECEC-DF). Todos são espaços de educação não formal que fazem parte do roteiro de formação no âmbito da História do Distrito Federal (DF), Regional e Nacional, com diversos elementos de memórias individuais e coletivas que constroem a cidadania dos sujeitos e agentes históricos que por aqui vivem ou visitam. A história da Capital Federal (Brasília) é parte da história nacional desde seu nascimento em 1960, por meio de narrativas hegemônicas e contra-hegemônicas, construindo a trama da narrativa histórica, historicidade e historicismo no tempo e espaço dos brasilienses e brasileiros.

A pesquisa teve como objetivo identificar as potencialidades educativas no Memorial dos Povos Indígenas, realizar um diagnóstico sobre as condições atuais do MPI no que diz respeito às suas atividades e ações educativas, elaborar proposições de intervenção visando o aprimoramento da prática pedagógica no museu e escola por meio da pesquisa-ação como cidadão, pesquisador e professor. Dessa forma, buscamos analisar a relação entre educação e museu por meio da análise da sua proposta, planejamento, execução e avaliação de suas atividades e projetos realizados, organizados no

Programa Educativo e Cultural (PEC) dos museus dentro do Plano Museológico da instituição, documentos legais e pesquisas na área de Museologia, Pedagogia e História, dentre outras. Além disso, incentivou-se a vivência no espaço museal pesquisado.

A pesquisa justifica-se por meio da identificação de uma lacuna nos cursos de História, Museologia e Pedagogia no que tange um aprofundamento teórico metodológico e prático relativo aos processos educativos das instituições museológicas, limitando esse entendimento unicamente às ações de mediação/guia nas visitações, invisibilidade e fragilidade da educação museal nos museus e identificação de uma dificuldade das instituições museológicas em elaborar seus Programas Educativos e Culturais (PEC), que devem constar nos referidos Planos Museológicos. Nesse sentido, minha pesquisa dentro do projeto centra-se sobre o Memorial dos Povos Indígenas (MPI) do Distrito Federal. Algumas questões foram o ponto de partida para a pesquisa: Qual o projeto museológico? E o projeto educativo do MPI? Qual o público do Museu? De que forma os povos originários estão tendo suas memórias representadas naquele espaço? De que forma poderia ser? Essas são algumas das perguntas que norteiam esse trabalho em busca da memória no memorial, de suas ações educativas e representações dos diversos povos ali representados - ou não. A memória é entendida como direito social e político necessário para emancipação do ser humano educado e cidadão, sujeito histórico consciente e agente histórico crítico sobre sua realidade, tal qual apontam os documentos legais de educação e sua perspectiva histórico-crítica e pós-crítica.

Como docente da disciplina de História no Centro de Ensino Fundamental 7 (CEF 7) do Plano Piloto, comunidade escolar que faz o acolhimento de estudantes indígenas na rede pública, trabalho com a história de povos afro-brasileiros e originários. O MPI é um espaço histórico na cidade, no qual tive a oportunidade de visitar em diversos momentos, como durante o Acampamento Terra Livre em 2018, quando fiz uma cobertura colaborativa do evento, como cidadão e pai em diversos eventos voltados para o público adulto e infantil. Como pesquisador, visitei o espaço sozinho e com o grupo de pesquisa, com e sem mediação. Como espaço de convivência, o MPI é um memorial onde são criadas memórias por quem vive naquele lugar.



Figura 1: Visita ao Memorial dos Povos Indígenas com estudantes do CEF 7 do Plano Piloto, 2024.
Fonte: Acervo pessoal.

2. Metodologia: O caminho da memória

A metodologia é a da pesquisa-ação, "(...) uma forma de investigação-ação que se utiliza de técnicas de pesquisa consagradas para informar a ação que se decide tomar para melhorar a prática" (TRIPP, 2005, p. 447). Não poderia ser diferente, tendo em vista que os museus e os monumentos de Brasília (cidade consagrada como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO) fazem parte das pessoas que aqui vivem, sendo constantemente revisitados por quem vive à cidade (como Direito, tal qual apontam Henri Lefebvre [2001] e David Harvey [2008]), tal qual o direito à educação e cultura, presente na legislação brasileira e executado pelas escolas e equipamentos museais. Dessa forma, essa é uma pesquisa feita por quem vive na cidade como brasiliense, ao mesmo tempo, como professor, Agente Cultural (SECEC), Historiador, estudante de Pedagogia (UnB) e do mestrado na Faculdade de Educação (FE) na linha de pesquisa de Educação, Tecnologias e Comunicações (ETEC), percurso formativo, de pesquisa e de prática docente que contribui na teoria, metodologia e ações planejadas.

As etapas da metodologia envolveram revisão bibliográfica e debates junto ao grupo de pesquisa em Educação Museal, visita ao MPI e museus da SECEC/DF com o grupo de pesquisa, sozinho, acompanhado com meu filho e como professor do Ensino Fundamental II, análise da documentação, diagnóstico e da pesquisa de público. Por fim, revisão dos conceitos e dados para sistematização da apresentação da pesquisa e artigo resumido e expandido. A proposta de intervenção volta-se para as práticas pedagógicas junto aos estudantes de 6º e 7º ano do Ensino Fundamental, CEF 7 do Plano Piloto. Envolvendo aulas expositivas, documentários, debates, filmes, animações, jogos de videogame, jogos de tabuleiro, dentre outros recursos didáticos junto aos adolescentes-estudantes, culminando, com uma visita ao MPI no terceiro bimestre escolar.

Com o grupo de pesquisa de PIBIC, visitamos museus de forma virtual em projetos como a Exposição Paulo Freire em Brasília[27] do Museu da Educação do Distrito Federal (MUDE) ou o famoso Museu da Pessoa[28] em atuação desde 1991. Em grupo, fizemos vivências locais de estudos como a Praça dos Três Poderes e Panteão da Pátria, acompanhados de mediadores contratados por meio de editais de cultura e professores(as) cedidos pela SEEDF em parceria com a Secretaria de Cultura como ocorre no caso do MPI. Dessa forma, o caminho da memória envolve reflexões teóricas, debates e vivências museais junto ao grupo de pesquisa e vivências pessoais junto a família e escola por meio da atuação como professor de estudantes indígenas. Tal qual sobre a influência da minha própria descendência originária junto a minha família no Piauí, com descendência Akroá Gamella, uma das descobertas ao longo dessa pesquisa.

[27] Disponível em: https://paulofreireembrasilia.com.br/. Acesso em: 21 jul. 2024.
[28] Disponível em: https://museudapessoa.org. Acesso em: 21 jul. 2024.



Figura 2: Visita ao Memorial dos Povos Indígenas com estudantes do CEF 7 do Plano Piloto, 2024.
Fonte: Acervo pessoal.

3. Desenvolvimento: A Memória no Memorial dos Povos Indígenas

A memória é um direito, tal qual indica a legislação educacional brasileira ao reafirmar a identidade e história de povos indígenas e afro-brasileiros (Lei nº11.645/2008). Estes, têm na oralidade uma das grandes marcas de sua presença na História, no contar e recontar do tempo e espaço vivenciado entre as gerações, função essencial no entrelaço entre memórias, identidade e cidadania. Na busca por uma sociedade democrática e menos desigual, a educação brasileira nos leva a valorizar esses povos na sua formação de maneira que reconheçamos o genocídio, etnocídio e preconceito vividos por povos indígenas e negros na atualidade, um problema histórico em nosso país. Na busca pela superação desse problema nacional, escolas, universidades e museus têm trabalhado juntos na construção de propostas educativas e narrativas expográficas.

Na vivência sozinho, senti falta de informações além da descrição do objeto, povo e localização geográfica, um objeto por si só não nos leva a reconhecer as memórias de uma cultura. Com meu filho, uma criança de sete anos, notei que os objetos não podem ser tocados, nem mesmo os brinquedos utilizados por crianças indígenas, o amplo espaço não tem locais para a brincadeira e o brincar. Na visita junto com os estudantes, consegui articular a

pesquisa com a ação por meio de uma prática pedagógica direcionada aos estudantes indígenas e a comunidade escolar.

A pesquisa-ação, ou práxis pedagógica, junto aos estudantes do CEF 7, envolveram as diversas aulas sobre História da América[29] e seus povos originários por meio de aulas expositivas no quadro, slides, utilização de documentários como o "Guerras do Brasil.doc"[30] (episódio 1 e 2) para falar sobre colonização, povos indígenas e afro-brasileiros. Nessa narrativa de História do Brasil e seu povo, um invasor vem para o paraíso roubar suas riquezas, adoecer o povo originário, escravizá-lo, catequizá-lo, conceitos como genocídio e etnocídio são essenciais para compreender o processo de colonização do Brasil e das Américas.

Ao longo do ano escolar tivemos momentos de pesquisa de povos específicos por meio do site do Instituto Socioambiental (ISA)[31] que acarretaram em exposições no ambiente escolar, debatemos também o contexto de Brasília por meio do documentário "A Ditadura da Especulação" (2012)[32], sobre o conflito entre o Santuário dos Pajés e o nascimento do bairro Noroeste em território indígena: um processo de gentrificação e especulação imobiliária. Debatemos o futuro do Brasil e dos povos indígenas a partir da animação "Uma História de Amor e Fúria"[33]. Criamos jogos de tabuleiro ambientados em tempos históricos, muitos deles ambientados entre povos indígenas, africanos e afro-brasileiros, estes, foram expostos na Feira de Ciência da escola junto com o fim desta pesquisa.

Entre passado, presente e futuro, a pesquisa sobre o MPI permitiu que pesquisa e ação pedagógica ao longo do ano escolar caminhassem juntas. No formulário de visita ao MPI realizado com as turmas para pensar sobre o que estudamos em sala e vivenciamos no museu, ficou clara a compreensão dos estudantes sobre os efeitos da colonização sobre a sociedade e sua população.

---

[29] Projeto "História em Casa". Disponível em: https://youtube.com/playlist?list=PLM-UyhdjMDEI9AZ9fAZ5a3XINHxsTfeV7&si=Di28PM5p2WS-NNAX, 28 de novembro de 2024.
[30] Direção: Luiz Bolognesi. Rio de Janeiro: Curta!, 2019. Televisão, 6 episódios (aproximadamente 25 min).
[31] Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal. Acesso em: 8 out. 2024.
[32] Disponível em: https://youtu.be/gl3SBN-ikuw?si=s8KHWERwqzFqP0Wy. Acesso em: 8 out. 2024.
[33] Direção: Luiz Bolognesi. São Paulo: Buriti Filmes, Gullane e Lightstar Studios, 2013. Cinema (75min).

Nas vivências e visitas ao MPI, tive a oportunidade de conhecer seus mediadores indígenas e professores da SEEDF durante a própria mediação e em conversas posteriores. Nesse processo de troca na busca por apresentar uma narrativa dos povos indígenas do Brasil, conseguimos reconhecer as semelhanças e diferenças em nossas apresentações e práticas didáticas. O diálogo, como ação revolucionária, é essencial para o reconhecimento da diversidade e articulação de narrativas históricas e culturais ricas em sentido para memória, identidade e cidadania de quem vivencia o processo educacional escolar ou museal, de quem vive a cidade. Nesse sentido, a intervenção no espaço museal se deu com a visita de todas as turmas da escola ao espaço acompanhado da minha mediação e dos mediadores indígenas do MPI, um questionário foi aplicado ao fim da visita, porém seus dados não puderam fazer fruto dessa análise para dimensionar os possíveis efeitos desta pesquisa-ação frente os prazos de entrega de trabalho e de análise do comitê de ética da UnB.



Figura 3: Visita ao Memorial dos Povos Indígenas com estudantes do CEF 7 do Plano Piloto, 2024.
Fonte: Acervo pessoal.

3.1 Qual o projeto museológico e educativo do MPI?

O MPI é visto como uma casa pelos povos indígenas, como indicam falas nas pesquisas, vivências e no histórico de luta e ocupação do espaço pelas várias etnias do Brasil. O Museu tem um histórico de instabilidade desde sua idealização, demonstrando a pouca valorização do setor da cultura, educação, museus e de locais que valorizem a presença indígena e negra na formação brasileira. Segundo Berta Ribeiro (1986)[34], antropóloga e esposa de Darcy Ribeiro, que consolida a etno-museologia junto a seus trabalhos com os povos indígenas e seus acervos no Museu do Índio (Rio de Janeiro), o Museu do Índio de Brasília deveria ter como objetivo "(...) resgatar e divulgar as tradições culturais e o legado do primitivo habitante do Brasil, uma das matrizes básicas da nacionalidade" (p. 2). Sua proposta para o futuro MPI é influenciada por sua compreensão e vivências como antropóloga. Para Berta, o museu deve incluir em suas ações preservar as heranças indígenas, recuperar o patrimônio-cultural milenar do índio, ampliar o conhecimento da etnologia por meio da pesquisa e divulgação científica da cultura indígena, combater a descriminação, conscientizar órgãos públicos e opinião pública sobre as contribuições indígenas para a cultura brasileira e universal.

O projeto arquitetônico e construção avançam com a ajuda de lideranças indígenas como Caciques Raoni, Marcos Terena, Megaron, Aílton Krenak, entre outros. Seu espaço físico tem formato circular como as malocas Yanomami (projeto de Oscar Niemeyer), contendo um hall de entrada, miniauditório para exibições, área expositiva (paredes curvas e suportes), arena com piso de areia e troncos de madeira para sentar, balcão de lanchonete com pias, tomadas, água, banheiros, acessibilidade por meio de rampa, em um espaço sem barreiras de circulação e vaga preferencial. Existem diversos problemas estruturais, além do não funcionamento da sala de restauração e telecentro. A gestão indígena do MPI está atualmente sob a direção de Marcos Terena (etnia Xané), Maria Helena (povo Paraçu) e Álvaro Tukano (nação Tukano do Alto do Rio Negro). O atual gerente é David Terena, segundo ele próprio:

[34] Museu do Índio de Brasília: Plano Diretor. Rio de Janeiro, 1986. Disponível em: https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/museu-do-indio-de-brasilia-plano-diretor. Acesso em: 21 jul. 2024.

> Nasci na aldeia Terena e, com 18 anos, fui para o quartel servir à minha pátria. Por isso, sofri muita discriminação. Mas, quando se tem objetivo, a gente aguenta o galho. Então, estudei. Fiz até o segundo ano do curso de Direito e voltei para minha aldeia no Mato Grosso do Sul, na divisa com a Bolívia. Lá eu via que precisava melhorar a situação da minha aldeia. Por isto, por 30 anos fui indigenista da Funai [Fundação Nacional do Índio] e lá me aposentei. Nesse período todo, me envolvi na luta indígena e no movimento, debatendo no Congresso Nacional a situação dos índios, ajudando muitos deles que chegavam aqui buscando seus direitos fundiários, culturais, atenção à saúde e acesso a escolas. No ano passado, fui convidado para assumir o museu e confesso que não esperava, mas está sendo mais uma chance de ajudar meu povo e o Brasil a entender e valorizar a nossa cultura (GDF, Agência Brasília - Entrevista, 2020)[35].

Atualmente, sua exposição de longa duração envolve os objetos museais e suas legendas, tal qual a mediação para grupos escolares com agendamento prévio. Essa mediação é feita por uma professora da SEEDF por meio de edital interno de seleção para "Educação Patrimonial" dentro da rede e de mediadores indígenas contratados por meio de editais de financiamento cultural como Fundo de Apoio à Cultura (FAC) - por exemplo. O acervo é composto por objetos do acervo de Eduardo Galvão, Berta e Darcy Ribeiro, doados em 1995 (coleção "Darcy-Berta-Galvão", com 368 objetos, acrescidos de aproximadamente 400 peças em 2020), e pela "arte plumária dos Urubu-Kaapor, bancos de madeira dos Yawalapiti, Kuikuro e Juruna, máscaras e instrumentos musicais da região do Alto Xingu e Amazonas" (GDF, site)[36]. Tal qual;

> (...) objetos do cotidiano das comunidades como: de caça e de pesca; objetos de olaria para diversas funções que variam do armazenamento, preparo de alimentos e outros usos do cotidiano; peças do vestuário; mobília, equipamentos de guerra; objetos ritualísticos; instrumentos musicais; cestarias; plumárias, bem como, outros artesanatos indígenas. (Pereira, 2018: 47-48).

Junto desse acervo inicial, o MPI tem recebido doações constantes de objetos produzidos pelos próprios povos indígenas e da sociedade civil. Também fazem parte do acervo atualmente objetos apreendidos pela Operação

[35] GDF, Agência Brasília. David Terena: 'A cultura do índio é do Brasil' Diretor do Memorial dos Povos Indígenas faz balanço da gestão e anuncia a chegada de 400 itens do acervo da antropóloga Berta Ribeiro. 2020. Disponível em: https://www.agenciabrasilia.df.gov.br/2020/02/14/david-terena-a-cultura-do-indio-e-do-brasil/. Acesso em: 21 jul. 2024.
[36] Disponível em: https://www.df.gov.br/memorial-dos-povos-indigenas. Acesso em: 21 jul. 2024.

Pindorama (2021)[37] da Polícia Federal que apreendeu cerca de 8 mil objetos[38] etnográficos de diversas nações indígenas que seriam comercializados de forma ilegal. Esse acervo está na fase de tratamento, identificação e descrição, com parte do acervo já exposto.

O Plano Museológico (2022-2026) do MPI (CASTRO, 2022), contém o Plano e o sistema de monitoramento periódico do documento - produto que visa o fortalecimento e modernização das Políticas Públicas de Cultura no DF. Dessa forma, a *missão* do MPI é assim descrita no Plano Museológico (2022, p. 12):

> O Memorial dos Povos Indígenas é um espaço simbólico da ancestralidade cultural dos Povos Originários do Brasil com sua multietnicidade presente na capital brasileira. A sua missão é promover a interculturalidade, a representatividade e a pesquisa, por meio da manifestação cultural cosmológica da diversidade dos Povos Originários do Brasil, para além de manter os direitos específicos conquistados pela Constituição Federal, primar pela valorização, o respeito e a dignidade desses povos.

Sua *visão* é "(...) apresentar-se como uma referência de memória dos povos indígenas, por meio de atividades educativas e culturais, na inter-relação com a sociedade não indígena" (*Idem*). Seus *valores* envolvem:

> O respeito e reconhecimento da diversidade cultural indígena existente no país. Respeito; transparência; solidariedade; ética; empatia; fraternidade e sustentabilidade. Respeito à diversidade étnica, de gênero, geração, linguística e a cosmovisão de cada Povo. Ética, trabalho coletivo, direitos humanos, cidadania indígena, alegria, prática e valores do bem viver. Luta, diversidade cultural, a relação com a natureza. História, tradição, respeito, conhecimento, diversidade e pluralidade (*Ibidem*).

[37] Parte dos objetos ainda está em fase de pesquisa para sua identificação, datação, descrição e afins, sendo necessário o suporte de outros povos originários nesse trabalho.
[38] Segundo o Plano Museológico do MPI (2022).



Figura 4: Visita ao Memorial dos Povos Indígenas com estudantes do CEF 7 do Plano Piloto, 2024.
Fonte: Acervo pessoal.

3.2 Qual o público do Museu?

O "Acordo de Cooperação Técnica Educação em Contextos Culturais: museus e intersubjetividades", firmado entre a UnB e a SECEC-DF, possibilitou a elaboração da Pesquisa de Públicos dos Museus da SECEC-DF: Sumário Executivo Memorial dos Povos Indígenas - 2023, 2024b (Miranda, Gomes, Fuenzalida, 2024b, no prelo). O acordo tem como eixo da cooperação a análise das práticas educativas museais e a compreensão das interações interpessoais relacionadas a tais práticas nos museus da SECEC-DF: o CC3P-EON (Centro Cultural Três-Poderes e Espaço Oscar Niemeyer), o Memorial dos Povos Indígenas, o Museu Vivo da Memória Candanga e o Museu do Catetinho. A metodologia seguiu o Sistema de Coleta de Dados de Público de Museus do Observatório Ibero-Americano de Museus, iniciativa integrada ao Programa Ibermuseus e tem como objetivo no MPI:

> (...) desvendar as dinâmicas interpessoais que se desdobram entre visitantes, guias/monitores e a equipe de recepção do MPI. Além disso, procura lançar luz sobre as interações entre esses intervenientes e os

> quatro espaços museológicos, proporcionando compreensão abrangente das relações que moldam a experiência museal. (*Idem*, p.14).

Os dados apontam a presença de adultos e idosos, estudantes, assalariados, aposentados, desempregados, características em acordo com a população do Distrito Federal, que é o principal público. Este, tem uma escolaridade alta com grande parte da população com curso superior e pós-graduação. Além de pessoas do próprio DF, a pesquisa aponta a presença de paulistas, goianos, mineiros, entre tantos outros Estados de origem no país. Existe uma predominância de propósito na visita para conhecer as coleções, tendo como fonte de informação publicações em jornais impressos, online, indicação de pessoas e guias turísticos, outros, aproveitam a visita ao Memorial JK para conhecer o MPI, que fica em frente. A maioria das pessoas visita em grupo, o Museu é um espaço social e de convívio, e, por mais que com pouca mediação para público não-escolar, o atendimento e acolhimento é visto como um ponto positivo. A variável raça/cor adotou as categorias do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística): Branca (51,49%), parda (32,41%), preta (9,43%, totalizando 41,48% de pessoas negras), amarela/oriental (2,07%) e indígena (2,76%). A pesquisa indica que a "(...) predominância de visitantes autodeclarados brancos no MPI dialoga com resultados de estudos culturais anteriores no contexto brasileiro" (*Idem*, p. 25).

A pesquisa de público teve como recorte o público acima dos 12 anos de idade, o que limita os dados do público escolar tendo em vista que estudantes da educação infantil e ensino fundamental 1 também visitam o espaço, os povos indígenas são assunto no currículo local e nacional dessas etapas da Educação Básica. A presença de indígenas ao longo do tempo de execução da pesquisa demonstrou uma baixa presença de visitantes indígenas (1,84%), alta se levarmos em consideração o baixo número de moradores indígenas na cidade (0,21% a população do Distrito Federal, 5813 pessoas segundo o Censo de 2022[39]). Parte desse público faz parte das pessoas que estudam na universidade (9,43%) ou não (9,66%), tal qual os estudantes da UnB que utilizam políticas

[39] Disponível em: https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/indicadores.html?localidade=BR&tema=4. Acesso: 17 out. 2024.

públicas como as cotas, ou, os estudantes da própria SEEDF nas escolas que recebem os estudantes indígenas. Além disso, deve haver um aumento da presença indígena em abril nas mobilizações dos povos originários ao longo do mês como na semana do Acampamento Terra Livre (ATL), sempre próximo ao dia 19 de abril - Dia dos Povos Indígenas desde 1942.

A representação dos povos indígenas nos objetos museais do MPI demonstram uma riqueza enorme no acervo, com sérias dificuldades de manutenção e na expografia. A falta de diversidade nos objetos em uma representação mais ampla da diversidade dos povos indígenas do Brasil é uma questão importante, existe uma necessidade de investimento em diversas áreas para possibilitar uma estrutura melhor na manutenção e preservação dos bens, estrutura para sua expografia, acessibilidade para múltiplas idades e públicos. Tal qual, o reconhecimento dos povos social e historicamente invisibilizados, privados de direitos, como o povo Potiguar do Rio Grande do Norte e Akroá Gamella do Piauí que lutam pelo reconhecimento de seu território e identidade, para acessar o direito e cidadania indígena.

Os objetos museais por si só não nos apresentam as memórias no memorial, melhorar as legendas, comunicação com o público e a presença indígena na mediação é de fundamental importância para dar sentido a este espaço de memória e luta dos povos originários: para que a educação e cultura indígena se façam presentes, alcançando os objetivos e missão do MPI. O uso das Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) podem possibilitar diversas formas e mídias de apresentar a memória das atuais 278 etnias do território brasileiro (segundo Instituto Socioambiental, 2024), com uma população indígena de 1.694.836 pessoas (IBGE, Censo 2022). No contexto do MPI, a presença dos povos originários dentro do ambiente museal na mediação, identificação, descrição e manutenção dos objetos museais é essencial para que o Museu possa cumprir com seus objetivos e diretrizes rumo ao direito à memória para os povos indígenas. A presença indígena na mediação mudou totalmente a perspectiva do visitante, que passou a ter contato direto com os povos indígenas apresentado pelo museu em um contato direto com sua história, cultura e processos educativos em sua etnia.

4. Conclusão: Sobre o que a memória ensina

A memória é um direito humano, social, cultural, que possibilita nos posicionarmos no tempo e espaço como sujeitos e agentes da história. Concretizando assim, a cidadania e democracia almejada pela legislação brasileira, o acesso à memória é acesso à informação, identidade, pesquisa histórica, museológica e educacional que nos permitam entender a história do país e de nós mesmos como cidadãos.

Os objetos da cultura indígena expostos no MPI devem ser questionados, se são bens ligados à cultura e memória de um povo, ou se são, objetos artísticos. Um debate no campo da Arte e Museologia. Além disso, a falta de valorização, financiamento e pessoal nos museus do Brasil é uma questão emergente, no caso do MPI, a participação dos povos indígenas na mediação e manutenção do acervo é essencial. A parceria com órgãos do governo como a Fundação Nacional dos Povos Indígenas (FUNAI), sociedade civil por meio do Instituto Socioambiental (ISA) e Associação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) é essencial para garantir a presença desses povos nesse espaço de luta por memória. Na UnB, notamos a importância da Educação Museal como legislação, teoria e prática dentro do Museus, espaços que muitas vezes não tem um plano educativo, pessoal, material pedagógico e condições físicas, o que ressalta a importância da Política Nacional de Educação Museal (PNEM, 2017) e suas atualizações.

A memória do memorial, como direito social, perpassa pela reflexão de conceitos essenciais para historiografia como colonialismo, neocolonialismo e decolonialidade. Os estudos sobre os povos indígenas do Brasil e do mundo vem crescendo nos últimos anos, possibilitando que novos materiais didáticos e narrativas sejam possíveis na escola, museu e vida cultural da cidade. Ligando memória, cultura, identidade e cidadania, de sujeitos e agentes da História. Para além das pesquisas científicas e produtos audiovisuais aqui apresentados no desenvolvimento desse texto e da pesquisa-ação junto aos estudantes do CEF 7, podemos pensar e utilizar jogos de computador e videogame como Tentlan (Lionmoon UG, 2012)[40], um RPG online que possibilita ao estudante desenvolver

[40] Disponível em: https://br.tentlan.com/?refId=sB0WdWatevvX%2BJYbCIOSDFKuLXXBwHHjQmwSo75KuPE%3D&hl=pt-PT. Acesso em: 27 nov. 2024.

uma representação da sociedade Maya, ou, *Assassins Creed 4: Black Flag* (UBISOFT, 2013), um jogo ambientado na América Central que possibilita ao estudante visitar as ruínas de uma pirâmide dos povos Maya em Tulum (México). Durante a exploração desse mundo pirata ambientado em 1715, um estudante indígena navegava em um barco à vela e avistou um navio espanhol no horizonte. Um estudante negro gritou: “Mata esses europeus safados! é hora da vingança indígena.”. A fala desse estudante é anti-colonial, nesse momento, o estudante foi crítico e pós-crítico ao processo de colonialismo e formação da América, negociando o signo com sua “vingança indígena” frente o etnocídio e genocídio dos povos originários.

Nas terras além da “fronteira sertão” (terras não colonizadas), povos indígenas e afro-brasileiros sobreviveram e rebelaram-se frente ao colonialismo e neocolonialismo, nesse conflito entre hegemonia e contra-hegemônia, fez-se outro Brasil. Não o narrado pela historiografia clássica e eurocêntrica (hegemônica), o negociado em nosso fazer histórico como sujeitos e agentes, pessoas inseridas no tempo e espaço pós-moderno e pós-crítico. Nossa identidade rebelde (segundo Anísio Teixeira), é essencial para um renegociar dos currículos nacionais, estaduais/distrital e municipais, as pesquisas e narrativas sobre nossas memórias, identidade, cultura e afirmação de nosso ser como direito. Direito de memória sobre nossa História, identidade, território e cidadania plena, sobre os futuros necessários para resolução dos problemas brasileiros a partir do que vivemos e construímos como seres sociais de cultura e memória. *Memento mori,* a memória vive.

5. Referências

BRASIL. *Lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Altera a lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 10 jan. 2003.

_____. *Lei n. 11.645/2008, de 10 de março de 2008*. Altera a lei n. 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela lei n. 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e

Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Diário Oficial da União, Brasília, DF, 11 mar. 2008.

CASTRO, Ana Ramos Rodrigues. *Plano Museológico para o Memorial dos Povos Indígenas da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa - SECEC*. Produto 4/4. Total de Folhas: 141. Supervisora: Tathiana Dias Vasconcelos Dal Col. Brasília-DF, GDF. 2022.

HARVEY, David. *Direito à Cidade*. Entrevista publicada pela Editora Boitempo com tradução da Revista Piauí. Publicação original New Left Review. 2008.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MIRANDA, Rose Moreira de; GOMES, Ana Lucia de Abreu; FUENZALIDA, Maria Paz Josetti. *Pesquisa de Públicos dos Museus da SECEC-DF: Sumário Executivo Memorial dos Povos Indígenas - 2023*, 2024b. No prelo.

PEREIRA, Rayssa de Souza. *A gestão do memorial dos povos indígenas em Brasília 2016-2017: análise conforme a lei 11.904/2009 (estatuto brasileiro de museus)*. Faculdade de Ciência da Informação, Trabalho de Conclusão de Curso de Museologia. Universidade de Brasília, 2018.

ROCHA, João Augusto de Lima (org). *Anísio em movimento*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2002. 306 p. – (Coleção biblioteca básica brasileira).
TRIPP, Davi. *Pesquisa-ação: uma introdução metodológica*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.

Tema 2
Práticas artísticas como práticas educativas em instituições museológicas

Como expor arte engajada? Museologia, pedagogia e ativismo: entre *group material* e *ruangrupa*

Moisés Alves dos Santos[41]

Resumo

O presente artigo visa investigar dois coletivos artísticos: *Group Material* (EUA) e *ruangrupa* (Indonésia). Com foco nos desafios em expor criativamente trabalhos de arte engajada nas instituições formais das Artes Visuais. Assim, unem-se operacionalidades da arte dialógica e participativa às perspectivas museológicas e de confecção de expografias. O norte teórico desta pesquisa se fixa no conceito de dispositivo em Gilles Deleuze, Michel Foucault, Giorgio Agamben e Sueli Carneiro. Operacionalizando relações entre poder e saber, impulsionadas entre público e entidades museológicas. Une-se a esse escopo a noção de des-outrização por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Logo, mira-se um outro público a ser mapeado e acolhido a partir das perspectivas decoloniiais da atualidade., pretendendo-se cotejar e reafirmar as produções poéticas engajadas pelo atributo deste campo teórico.

Palavras-chave: Arte Engajada; Des-outrização; Dispositivo; Group Material; ruangrupa.

Abstract

This article aims to investigate two artistic collectives: Group Material (USA) and ruangrupa (Indonesia). Focusing on the challenges of creatively exhibiting works of art engaged in formal Visual Arts institutions. Thus, operationalities of dialogical and participatory art are combined with museological perspectives and the creation of exhibitions. The theoretical guide of this research is fixed on the concept of dispositive in Gilles Deleuze, Michel Foucault, Giorgio Agamben and Sueli Carneiro. Operationalizing relationships between power and knowledge, driven between the public and museum entities. Joining this scope is the notion of de-otherization by Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Therefore, another audience is aimed at being mapped and welcomed from current decolonial perspectives, intending to compare and reaffirm the poetic productions engaged by the attribute of this theoretical field.

Keywords: Engaged Art; De-otherization; Device; Group Material; ruangrupa.

[41] Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais no Departamento de Artes Visuais do Instituto de arte da Universidade de Brasília.

Group Material* e *Ruangrupa

Durante a década de 1970 o artista brasileiro Cildo Meireles argumentou que a conversão da arte em instancia política se daria por suas conjunturas. Em operacionalidades especificas que ocorrem nestes contextos. Assim, um "sistema maior que gera as condições de existência de uma teoria e de uma prática artísticas é que vai determinar se essa produção artística vai se tornar política ou não" (Scovino, 2009: 71).

Para Cildo, artistas mantêm funções nas transformações de sociedades diversas. Mesmo que tal compromisso se atrele ao desenvolvimento socioeconômico de determinada região. Ainda que as artes plásticas tenham representado relações mais enlaçadas com a burguesia, segundo Cildo (*Ibid*, 2009), aí residiria uma vantagem que permitiria aprofundamento nestas contradições fundamentais.

Durante a década de 1980 uma série de coletivos artísticos se institucionalizou, afirmando suas ações estéticas enquanto políticas e vice-versa. Estes grupos buscavam em modelos comunitários, vieses para produção poética, metodologias de organização e veiculação de exposições de arte. Privilegiava-se, aí, conceitos e noções que vislumbravam os procedimentos curatoriais enquanto trabalhos de arte, como demonstra o pesquisador e curador André Mesquita (2008; 2011).

Nesta miscelânia artística surgiu a comunidade intitulada *Group Material*, ativa entre os anos de 1979 e 1996 (Mesquita, 2008). A equipe chegou a ter treze integrantes (terminando com apenas três) produzindo trabalhos poéticos e ações em arte que abarcaram projetos públicos e instalações. Fortalecendo, a todo tempo, os vínculos entre ativismo, engajamento política e experiencia estética.



Figura 1: Membros do Group Material, 1980 (em sentido horário): Peter Szypula, Patrick Brennan, Tim Rollins, Julie Ault, Michael Lebron, Marybeth Nelson, Beth Jaker, Liliana Dones, Hannah Alderfer, Marek Pakulski. **Fonte**: (Ashford; Ault; Locks; Rollins, 2010).

Como aponta a crítica de arte e historiadora Jan Avgikos (Felshin, 1996), a turma de artistas compartilhava frustrações individuais frente às convenções modernistas de estética formalista. Partindo das quais, segundo o coletivo, a arte tinha se tornado mais apartada das realidades sociais variadas e do dia a dia. Imaginando outras normas de artes baseadas no bem comum, o grupo mantinha euforia pueril e esperança utópica específicas das vanguardas da segunda década do século XX.

Pautados pela distribuição de informação, os integrantes da comunidade estruturavam sua produção poética na formatação de cartazes, comunicados de imprensa, folhetos e panfletos. Também oscilavam por calendários de eventos, anúncios de exposição e sobretudo, manifestos. Esta manufatura, ainda por Avgikos (*Ibid*, 1996), buscava afrontar o exclusivismo do universo da arte.

Questionando seus dispositivos de poder, calcados estritamente no funcionamento do mercado, em seus moldes consumistas e na perene reinvindicação por produtos sem dissensos e esteticamente deleitosos.

A sua missão era trazer a arte de volta à vida, trazendo assim uma nova vida à arte. A arte tornar-se-ia relevante não só para a vida dos membros do grupo, mas também para os públicos privados de direitos com os quais se identificavam. Patrocinando a diversidade cultural, enfatizando a comunidade, promovendo ideais democráticos, corrigindo a injustiça, a própria arte se tornaria

um instrumento de mudança social. A arte representaria não o privilégio da classe alta, mas a prerrogativa das massas de falarem por si mesmas e serem ouvidas. A arte faria a diferença numa época em que a "diferença" se tornara uma causa política célebre (*Ibid*: 89, tradução nossa)[42]

Tendo reivindicado para si um método autointitulado como "dolorosamente democrático" (Wallis, 1991 apud Mesquita, 2008), o *Group Material* inaugurou em 1980 uma sede institucional. Um híbrido entre galeria não comercial e espaço social. Com um local emoldurado por uma vizinhança repleta de imigrantes, proletariado e maciçamente uma comunidade de não artistas. Este espaço realizou alguns eventos coletivos e exposições com conteúdo político e artístico.



Figura 2: Timeline: Uma crônica das invasões dos EUA na América Latina, janeiro, 1984.
Fonte: (Ashford; Ault; Locks; Rollins, 2010).

Contudo, em 1983, alegando acumulação de tarefas e estresse entre os integrantes, o espaço foi fechado. Tendo dificuldades em trabalhar junto a comunidades locais, o *Group Material* foi gradativamente se institucionalizando

[42] Its mission was to lead art back into life, thus bring¬ ing new life to art. Art would become relevant not only to the lives of the Group's members, but to those disenfranchised audiences with whom they identified. Sponsoring cultural diversity, emphasizing community, promoting democratic ideals, righting injustice, art itself would become an instrument of social change. Art would represent not the privilege of the upper class, but the prerogative of the masses to speak for themselves and be heard. Art would make a difference at a time when "difference" had become a political cause célèbre.

e ocupando espaços tais quais museus, universidades, praças públicas. Mesmo indo em direção contrária de seus ímpetos iniciais, o grupo conseguiu manter sua originalidade, tração com questões sociais e abordagens pouco usuais nos cenários artísticos contemporâneos à época (Mesquita, 2011).

Pensando em mostras itinerantes que mantinham formatações de fóruns sociais, o coletivo amalgamou mídias, linguagens, grafismos e palavras. Exibindo instalações que lembravam muito as estruturas e propósitos da exposição inicial de 1981. Assim, o *Group Material* conseguiu entrar nos circuitos das grandes Bienais e participaram também da DOCUMENTA 8 em 1987.

Com expografias informais, lúdicas, didáticas e comunicativas, o grupo focou em projetos nos quais e estética social vinculava-se a temas urgentes. Tais quais democracia, AIDS e estilo de vida nos Estados Unidos durante o mandato do presidente Ronald Reagan.

A auto-tarefa do Grupo Material foi localizar em sentimentos de dissenso associados com o ativismo, suas reverberações emocionais e evocações reais, em um modelo ou design realizável. Isso significava que tínhamos que tentar inventar soluções visuais que pudessem ser viáveis para autoquestionamentos. Ao insistir que a apresentação da arte poderia aproximar-se à experiência do diálogo e da dissidência nós mostramos que quando a arte nos aborda como assuntos em conversação, podemos experimentar a arte como uma série de encontros personificados. Criamos um espaço onde formas e histórias múltiplas e conflitantes se cruzam umas através das outros, transformando-se em noções paradoxais e inesperadas de como nós poderíamos nos definir tais quais humanos. Quando as obras de arte são engendradas como pessoas em um diálogo, a experiência da arte pode fazer uma rebelião (Ashford; Ault; Locks; Rollins, 1995: 225, tradução nossa).[43]

Em 1998, após 31 anos do regime ditatorial autointitulado Nova Ordem, com renúncia ao poder do general Hadji Mohamed Suharto, a Indonésia pode

[43] Group Material's self-assignment was to locate the dissensual feelings associated with activism, its emotional reverberations and actual evocations, into a realizable model or design. It meant we had to try to invent visual solutions that would be able to question themselves. By insisting that the presentation of art could approach the experience of dialogue and dissent we showed that when art addresses us as subjects in conversation, we can experience art as an array of personified encounters. We created a site where multiple and conflicting forms and histories cross over and through one another, mutating into paradoxical and unexpected notions of how we could define ourselves as humans. When artworks are engendered as persons in dialogue, the experience of art can make a rebellion.

usufruir de novos ares. Tanto nos quesitos políticos, sociais e de estruturas de vida. Assim aumentou exponencialmente as atividades culturais locais. Em um encorajamento coletivo para expressar movimentos de contracultura que foram reprimidos por três décadas.

Neste contexto, no início da década de 2000, com a efervescência de iniciativas oriundas do crescimento de produções em um horizonte alternativa é que surge o coletivo artístico ruangrupa, baseado em Jacarta. A organização seria fundamental para viabilizar um recurso viável para estudos em cultura visual.

Por intermédio da produção de exposições, publicação de textos, artigos, manufatura de um diário poético coletivo, workshops e cursos de escrita criativa. Mas, especialmente, tensionando uma mudança prática de dinâmica artística que parte da produção de objetos rumo a efetivação de pesquisas em várias ordens (Juliastuti, 2012).

Os artistas fundadores do coletivo Ronny Agustinus, Oky Arfie, Ade Darmawan, Hafiz, Lilia Nursita e Rithmi Widanarko se encontraram como estudantes oriundos de diferentes cidades do arquipélago. Dessa maneira, o estudo acerca das atividades do *ruangrupa* enfoca maciçamente lidar com os ímpetos e ações de uma juventude indonésia que teve sua liberdade cerceada por um período considerável da vida.

As atividades do coletivo propositalmente focaram em reproduzir o ambiente de um *sanggar*. Palavra do idioma *bahasa* que designa espaços coletivos onde indivíduos se reúnem para compartilhar experiencias de aprendizagem sob a mediação de um conselheiro (Juliastuti, 2012). Dessa maneira, o coletivo runangrupa seria uma versão contemporânea de um *sanggar*, sem a presença de um tutor, enaltecendo o tirocínio grupal.

O grupo é composto por artistas visuais, ativistas, cineastas, performers, arquitetos, pesquisadores, fotógrafos, designers e escritores. A estrutura institucional é dividida entre laboratório de arte, área de promoção e suporte, campo de pesquisa e desenvolvimento e a divisão de vídeo, que gerencia uma Bienal indonésia focada em vídeo arte intitulada *Ok Video*.

No ano de 2022, a direção artística da décima quinta edição da DOCUMENTA, em Kassel na Alemanha, foi assinada pelo coletivo indonésio. De maneira inédita até então, assinada por pessoas não brancas e não europeias.

A equipe se pautou pelo conceito de *Lumbung*, outro verbete *bahasa* que nomeia os celeiros onde se guarda a colheita de arroz. O termo trata especificamente sobre o excedente de grãos das colheitas, que pode ser dividido comunitariamente a partir de algumas regras específicas.

Segundo o conceito do *ruangrupa*, a mostra deveria operar feito um celeiro de arroz com produção sobressalente. Onde diferentes indivíduos produzissem juntos se ajudando, partilhando ideias e se financiando mutuamente. Os cernes para a utilização desta concepção na XV DOCUMENTA oscilaram[44] entre amizade, capacidade de comunitarismo e possibilidades de ações grupais satisfatórias. O mote se caracterizou, em especial, pela ideia de dividir, partilhar e cuidar de todos os indivíduos pertencentes a um povo.



Figura 3: ruangrupa, SIASAT/Projeto RURU, 2014.
Fonte: 31ª Bienal de São Paulo, 2014.

Na operacionalidade sequencial ao modernismo nas artes visuais do contemporâneo, a figura de curadores ainda tensiona dominância em dinâmicas de protagonismo individual. Contudo, ter afirmado a centralidade dos processos

[44] Nhà Sàn Collective. Site do Nhà Sàn Collective.2023. Plataforma que sedia todas as informações sobre o grupo artítico vietnamita Nhà Sàn Collective. Disponível em: https://nhasan.org/. Acesso em: 07/12/2022.

curatoriais na estrutura das exposições – junto a outros fatores - levou a uma tendencia de reavaliação nas formatações das práticas curatoriais.



Figura 4: ruangrupa, *RURU.NET Decompression #10*, National Gallery of Indonesia, Jacarta, 2010 [Descompressão].
Fonte: 31ª Bienal de São Paulo, 2014.

Dessa maneira, os processos institucionais de curadoria, pesquisa e escolhas de artistas e obras tem se tornado mais colaborativos paulatinamente. Com dialogismos pulsantes entre grupos de curadores e artistas, transacionando os diversos papéis no bioma formal das construções de exposições em artes visuais.

Neste sentido, tanto o coletivo *Group Material* quanto o grupo ruangrupa utilizam processos curatoriais consonantes. Baseados em dissensos, autoquestionamentos e cismas com as formatações institucionais e tradicionais de amostragem em arte. Se pautando por práticas colaborativas, de criação comunitária em procedimentos transversais, multidisciplinares que bordejam a premência de um objeto artístico mimético, representativo, alegórico e narrativo enquanto base das exposições.

Ambas as equipes focam em desafios específicos com índices particulares. Seja passando pela técnica intitulada de “dolorosamente democrática” (Wallis, 1991 *apud* Mesquita, 2008) do Group Material ou pelo

método de Lumbung do ruangrupa tais quais mecanismos de gerenciamento e compartilhamento de recursos comuns. Estas disputas concernem primariamente à tarefa de expor pesquisas, experiências e vivências coletivas em espaços institucionais de museus e galerias.

Assim, mira-se na dinâmica da união de procedimentos participativos e não individuados, inserindo-os nos espaços museológicos ortodoxos junto a expografias inovadoras e repletas de conflitos e ruídos assumidos. O que acaba por esgarçar as dinâmicas das estruturas e dos dispositivos de poder e hierarquias institucionais nos ambientes solenes e oficiais das Artes Visuais.

Logo, práticas e discursividades são pressionadas e se dilatam, retrabalhando as tramas criadas, postas e oficializadas nos sistemas de saber e poder nas artes do contemporâneo. Comutando o chaveamento de interesses dos pressupostos individuados e baseados em objetos para pesquisas coletivas e experiências grupais.

Dispositivos

Pelo método genealógico de investigação na formação dos sujeitos, objetos e significados dialógicos do poder, Michel Foucault (1975) aponta diferenças basais entre duas das chamadas formações práticas. Os enunciados ou formações discursivas são caracterizadas como maneiras de expressão, pelas quais são determinadas atuações e façanhas. As formações não discursivas, ou de meio, são matrizes de conteúdo. Sendo que o material em questão é o que fabrica o ecossistema.

As lógicas discursivas são o regime da linguagem agindo pela classificação e tradução. Já as construções não discursivas representam o comando de visibilidade. O cerne na pesquisa de Foucault, neste recorte, foi de compreender quais as peculiaridades formam os nexos entre os contentos e as locuções do poder. Defronte às dissemelhanças entre os modelos de conteúdo e expressão, a demanda se localiza em entender como se estruturam as formações de ambos os modos. Principalmente, se há justificação regular a ambas no campo social.

No desatar destes nós é que se permite pensar sobre o conceito de dispositivo. A forma instala simultaneamente substância e tarefa, coordenando

fábricas, hospitais, escolas e prisões. Gerenciando, portanto, os corpos que integram estes ambientes e estabelecendo incumbências. Assim, trabalhar, curar, educar e punir são atividades configuradas como funções formalizadas. Ainda que, tanto o meio quanto a discursividade se apresentem enquanto indecomponíveis, resta uma correlação entre elas.

Na concepção de Gilles Deleuze (2013), isto ocorre pois os indivíduos concebem matérias e funções puras, prescindindo das formas nas quais elas estão circunscritas (Agostinho, 2021). Exatamente aí, sobre estas aplicabilidades não estabelecidas, é onde o poder se conduz, em cartografias de pujança e consistência. Por associações fundamentais não identificáveis que se movem sincronicamente em todas as relações.

Para Deleuze, a descrição do panoptismo feita por Foucault contrasta dois procedimentos possíveis pelas formações práticas. Primeiramente um agenciamento ótico, palpável, tal qual comando de visibilidade. Em seguida, um aparato abstrato perpassa quaisquer aplicações enunciáveis, lançando mão de técnicas que afiançam o arranjo de multiplicidades humanas (Foucault, 1975).

A esta atividade específica Deleuze outorga na década de 1970 o conceito de diagrama. Mais tarde, já na década de 1980, confere a noção de dispositivo. Na produção de Michel Foucault, este conceito é balizado por certos conjuntos não homogêneos de constituintes sociais. Tais quais instituições, discursos científicos, medidas administrativas, padrões morais, leis, arquiteturas e alicerces diversos presentes no funcionamento diário das sociedades.

Tendo suas unidades compostas tanto pelo que é, quanto pelo que não é falado, a noção se efetiva na teia que se estabelece entre tais elementos. Pode-se ajuizar um dispositivo do mesmo modo enquanto uma conformação própria de categorias do saber e propriedades no exercício de poderes. Tendo aplicabilidades estratégicas relacionadas a questões apontadas como essenciais em determinado momento histórico.

Nestas precipitações programadas, um dispositivo envolve-se pela racionalidade sobre o terreno de forças no qual se insere. Intentando desenvolver poderes em determinadas dinâmicas, impedindo certos percursos, utilizando contextos em proveito próprio, a todo tempo focando em seus fins. Todavia, a natureza estável de um dispositivo se faz incerta. Proporcionando a exigência de recombinações frequentes em sua composição. O que acaba por

suscitar fendas nos meios de autoridade arquitetados pelo dispositivo (Foucault, 1997).

Retomando a noção de dispositivo para meditar sobre o atributo humano frente as transições sociotécnicas, Giorgio Agambem (2009) oferece diagnósticos originais a partir do conceito radicular abordado por Michel Foucault, O que outrora também já havia sido feito, de maneira similar, por Gilles Deleuze é realizado novamente pelo filósofo italiano.

O italiano invoca em Foucault uma noção central de dispositivo. Tanto para a compreensão, quanto para a definição das aplicabilidades táticas do sistema discursivo baseado nas relações entre poder e saber. Essas teias discursivas podem ser configuradas desde tratados, leis, passando por proposições filosóficas, instituições sociais, estruturas arquitetônicas e arcabouços culturais (Genaro, 2018).

O ímpeto definitivo de Michel Foucault, tal qual aponta Giorgio Agambem, não seria de apaziguar as tensões entre indivíduos viventes e tempo histórico. Muito menos grifar e dar potência as contradições e querelas entre eles. A resolução do enigma reside no fato de averiguar os procedimentos práticos pelos quais o dispositivo procede nas convivências, estruturas e pelejas de poder.

A operacionalidade do dispositivo, pela filosofa brasileira Sueli Carneiro (2023), compreende e está inclusa - por si mesma – em um engenho de poder. Atuando assim em domínios característicos e sendo revelada nas transações por elementos variados que ali estão. Sobretudo pelas relações de poder que lhes são instituídas. Quando organizado, um dispositivo, então, permanece pronto para ser instrumentalizado em incontáveis situações. Se auto multiplicando conforme é sistematicamente suplementado.

Investigar a constituição de um dispositivo exige percorrer dois moimentos distintos e complementares. Primeiramente faz-se necessário delimitar seus elementos díspares e conhecê-los a fundo. Na sequência, catalogam-se as categorias de relações que podem acontecer entre tais componentes. Como exemplifica Foucault (1979: 244), determinado dispositivo

pode aparecer como programa de uma instituição ou, ao contrário, como elemento que permite justificar e mascarar uma prática que permanece muda; pode ainda funcionar como reinterpretação desta prática, dando-lhe acesso a um novo campo de racionalidade. Em suma, entre esses elementos, discursivos ou

não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes

Ademais, o dispositivo pode ser assimilado tal qual natureza de formação, que em recorte histórico específico tem como encargo garantir a resolução de certa urgência. Logo - ainda em Foucault - o dispositivo "tem uma função estratégica dominante" (*Ibid*: 244). Mostrando-se passível de ser realizado como laço que mantém hábitos, reinterpreta práticas ou que dá acesso a novos campos de racionalidades (Carneiro, 2023 apud Foucault, 1979).

Por consequência, a operacionalização do dispositivo por Sueli Carneiro se faz por indagar, a todo tempo, os percursos que levam comunidades a resolver questões históricas. Dando foco de análise aos ruídos e arestas que tais resoluções sobrelevam. Portanto há uma pontual dinâmica contra canônica dos dispositivos de poder e saber ecoando nas relações institucionais presentes em produções e amostragens de arte coletiva e dialógica.

Iniciando processos de desalienação pelo modus operandi da criatividade em práticas participativas e comunitárias. Invadindo ou hackeando estruturas sociais que se encontram imersas e entorpecidas pela lógica repressora e violenta do capitalismo tardio.

Des-outrização

O curador camaronês Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, participou de um evento - em setembro de 2018 - intitulado "Des-outrização: além do afropolitano e outros rótulos" (Ndikung, 2019). Um texto homônimo foi produzido e apresentado pelo curador na seção do evento intitulada "Des-outrização como método: *Leh zo, a me k ende za*" (*Ibid*, 2019). Traduzido literalmente do *ngemba* - conjunto de idiomas da parte ocidental de Camarões – o subtítulo diz "mantenha o seu que eu mantenho o meu" (*Ibid*: 65).

O mote das epistemologias exibidas no simpósio, foi provocar discussões "sobre as metodologias ameboides e mutantes empregadas por instituições e sociedades em geral para construir e cultivar a 'outridade'" (*Ibid*: 65). O eixo da seção foi tecer novas qualificações sobre o conceito de pós-outridade a partir de processos de des-outrização do indivíduo.

Diagnosticada por Ndikung como “abalo sísmico” (Ndikung, 2019*:* 61), a dinâmica que engendra as reconsiderações sobre o conceito de pós-outridade, portanto, foi instigada por três moções contingentes. Primeiramente uma estratégia pujante dos espectros políticos de direita e extrema direita em se apropriar de “sujeitos historicamente ‘outrizados’” (*Ibid*: 61), falsificando confluências a fim de criar alianças com figuras até então rechaçadas.

Essa dinâmica de superação das estruturas paradoxais vigentes antes, manobra a criação de novos personagens e sujeitos que representem esses outros. Criando personificações novas para a projeção de ansiedades, intolerância e mágoa. Constituindo-se por um processo contínuo de “canibalização da ‘outridade’” seguido por uma “regurgitação de ‘outridade’” (*Ibid*: p.61).

A segunda proposta ocorre especificamente na seara cultural. Há o ressurgimento do que Ndikung intitula de “processo de especificação geográfica” (*Ibid*: p.62). Um modo de enfoque ou alienação de regiões geográficas estipuladas em consequência das tendências culturais em voga por determinados momentos.

Certas perspectivas críticas vêm sendo cunhadas, considerando e enxergando essas ações como parte de um contexto de poder suave[45] (Ndikung, 2019: 62, tradução nossa). Essa forma de autoridade se dá quando os agenciamentos artísticos e culturais são tomados de assalto a fim de exercer – de maneira tênue - influências políticas em grupos característicos. Independente das intenções envolvidas, as metodologias que abarcam especificações geográficas podem simbolizar atividades de outrização. Funcionando tais quais exceções pontuadas, essas ações impediriam as culturas de fora dos eixos eurocentrados figurarem enquanto regra nas instituições museológicas ocidentais.

Ademais, acha-se também no “processo de especificação geográfica” (Ndikung: 62) um caminho retórico que paternaliza e infantiliza as comunidades outrizadas. Quando se traz à baila certas necessidades de “dar voz”, “dar espaço”, “dar visibilidade”, “dar atenção”, “dar ouvido” (*Ibid*: 62) a todos os povos que não estão no miolo do mapa europeu.

[45] Soft power.

A terceira inferência na revitalização das reflexões sobre pós-outridade confronta os paradigmas econômicos de viés capitalista nos meandros dessa movimentação de "especificação geográfica" (*Ibid*, p.62). A utilização de propagandas, campanhas publicitárias e slogans de fácil acesso, visa – pelo viés neoliberal – uma parceria com as dinâmicas do poder suave a fim de manipular as produções culturais para alterar padrões e o controle do mercado. Em síntese, nas palavras de Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, esse terceiro domínio não passa de pura "comoditização do 'outro' e da 'outridade'" (Ndikung, 2019: 62).

Assim sendo, após a apresentação situada das três dinâmicas que maquinam novos caminhos de reflexão sobre a pós outridade, é possível abordar, enfim, a des-outrização enquanto foco da pesquisa e do instrumental do camaronês. O que figuraria pelo instrumental da filósofa Sueli Carneiro também como indagar as constituições dos dispositivos estabelecidos nos processos de outrização.,

Então, por Ndikung, des-outrizar é - enquanto premissa de autoconsciência - resistir e ensejar se levantar contra os sistemas e estruturas que supõem transformar alguém em outro. Ao invés de empreender uma construção de identidade, no âmbito social, com base na projeção contínua sobre esse outro, a des-outrização parte de identificações e representações por uma precipitação sobre si mesmo.

A partir do momento em que não se empurra ou arremessa seus defeitos falhas, apreensões ou caprichos nos outros, possibilita-se um percurso para vivenciá-los e absorvê-los. A dinâmica de des-outrizar, desse modo, aborda "reconhecer e incorporar a pletora de variáveis que nos fazem ser" (Ndikung, 2019, p.63). Logo, enquanto ferramenta básica de um circuito vasto de ações, a des-outrização deve ser pautada por práticas não capitalistas, que evadam estruturas extrativistas e não participem de uma guisa conduzida somente pelo lucro.

Negando de maneira veemente esses preceitos, a des-outrização opera a partir de cenários baseados na concepção "aqui se faz, aqui se paga" (*Ibid*: 63), onde as consequências são partes compulsórias dos atos. Realizar a des-outrização é cruzar a fronteira para fora do terreno estéril das relações de poder que pautam a realidade deformada criada pelo capitalismo como única opção de existência.

A des-outrização é um chamado à exploração da vastidão cósmica da imaginação, dos novos futuros, novas identidades, novos modos de ser, novos modos de viver juntos no mundo, e a fazê-lp não apesar de nossas diferenças, mas por causa da importância e da riqueza de nossas diferenças. A des-outrização é uma promessa de reimaginação, assim como uma demolição das cartografias de poder e uma reinvenção de geografias. A des-outrização é uma recalibragem das relações humanas e não humanas, espaciais e sociais, independentemente dos poderes estabelecidos, mas baseada em uma interdependência de todos os seres animados e inanimados que coabitem este mundo. (*Ibid*: 62,63)

Dessa maneira, as estratégias curatoriais, museológicas, de expografia, e produção criativa tanto nos contextos do Group Material quanto do ruangrupa – mesmo com um salto temporal entre eles - podem ser analisadas pelas balizas das reflexões inseridas na pós outridade. Consequentemente abordando tópicos essenciais na prática da des-outrização por Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Avaliando também os dispositivos de poder e saber institucionais das Artes Visuais por intermédio dos chaveamentos teóricos de Michel Foucault, Gilles Deleuze, Giorigio Agambem e Sueli Carneiro.

Por esta trama epistemológica, hermenêutica, criativa, prática e participativa, então, criam-se possibilidades para tessituras de trabalhos em artes visuais que não se ensimesmem por isolamento institucional ou tradições demarcadas. Propondo saídas para questões às quais os horizontes pós coloniasi e decoloniais vem respondendo de maneira funcional e possível.

Referências

ASHFORD, Doug; AULT, Julie; LOCKS, Sabrina; ROLLINS, Tim. *Show & Tell*: A Chronicle of Group Material. London: Four Corners Books, 2010.

AGOSTINHO, Larissa Drigo. Diagrama ou dispositivo? Foucault entre Deleuze e Agamben. *Cadernos De Ética E Filosofia Política, 1*(30), p. 6-19, 2021. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1517-0128.v1i30p6-19. Acessado em 09/07/2024.

DELEUZE, Gilles. *Foucault.* São Paulo: Brasiliense, 2013

_____. *Foucault.* Paris: Minuit, 1986.

FELSHIN, Nina. *But is it Art?* The Spirit of Art as Activism. Winnipeg: Bay Press, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir.* Paris: Gallimard, 1975.

_____. *Dits et écrits 3.* Paris: Gallimard, 1994.

_____. *Arquéologie du savoir.* Paris: Gallimard, 1976.

_____. *História da sexualidade I*: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. *A arqueologia do saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

JULIASTUTI, Nuraini. *Ruangrupa: A Conversation on Horizontal Organisation. Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry***,** 1(30), p. 118-, 2012. Disponível em: https://www.afterall.org/articles/ruangrupa-a-conversation-on-horizontal-organisation/. Acesso em: 30 jun. 2023. Published by: The University of Chicago Press on behalf of Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts London, 2014.

SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meirelles*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

Museu e escola: o livro de artista como recurso de mediação

Dalba Roberta Costa de Deus [46]

Resumo

Com a intenção de contribuir com a visibilidade do Museu de Arte da Pampulha, pretendeu-se estimular a prática artística como uma prática educativa, inspirada pela Coleção de livros de artistas do museu. Utilizou-se como metodologia, oficinas de livro de artista, com a participação de dois museus e sua relação com quatro escolas municipais, com grupos de estudantes de faixas etárias diferentes. Os resultados mostraram a potencialidade do livro de artista como ferramenta para a mediação museal, independente da temática e faixa etária do público.

Palavras-chave: Livro de artista; Museu; Mediação em museus.

Abstract

With the intention of contributing to the visibility of the Pampulha Art Museum, the aim was to stimulate artistic practice as an educational practice, inspired by the museum's Collection of artists' books. The methodology used was artist book workshops, with the participation of two museums and their relationship with four secondary school, with groups of students of different age groups. The results showed the potential of the artist's book as a tool for museum mediation, regardless of the theme and age group of the public.

Keywords: Artist's book; Museum; Museum education.

Introdução

O Museu de Arte da Pampulha (MAP) foi institucionalizado no ano de 1957[47], em Belo Horizonte. O edifício do museu foi projetado por Oscar Niemeyer, funcionando como Cassino até 1946, quando os jogos de azar foram

[46] Museu de Arte da Pampulha. Mestranda da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, especialista em Organização da informação e graduada em Biblioteconomia pela UFMG. Graduada em Artes Visuais pela UNINTER.

[47] Lei nº 674, de 23 de dezembro de 1957, com a denominação de Museu de Arte de Belo Horizonte.

proibidos no Brasil. Assim, o Cassino deu lugar ao primeiro museu de arte pública da cidade, marcando a arquitetura moderna brasileira (Bernardes, 2014). O edifício é tombado pelo patrimônio nas três esferas: municipal, estadual e federal. Em 2016, fazendo parte do Conjunto Moderno da Pampulha, a edificação recebeu o título de Patrimônio da Humanidade, pela Unesco.

No final do ano de 2019, o museu suspendeu suas atividades para o público externo, visando o restauro do edifício. Trata-se de uma restauração complexa, de acordo com Bernardes (2014), porque muitos materiais foram importados para assegurar o luxo do Cassino na época e agora, para atender a demanda de um museu de arte, são necessários diálogos internos e externos que reflitam uma harmonização.

Seu acervo é composto por quatro tipologias: histórico, artístico, documental e bibliográfico; é um museu que possui, segundo o seu Regimento Interno (2023), 3 setores que cuidam da gestão do acervo - Museologia, Centro de Documentação (CEDOC) e Biblioteca. Para a restauração do edifício, os setores foram deslocados para outros espaços da Prefeitura de Belo Horizonte. A Biblioteca e o CEDOC do MAP, por exemplo, passaram a funcionar no anexo do Museu Casa Kubitschek (MCK). O MCK é uma casa museu, inaugurada em 2013, projetada pelo Oscar Niemeyer para ser a casa de veraneio de Juscelino Kubistchek. Esse museu faz parte dos equipamentos culturais da prefeitura de Belo Horizonte, na região da Pampulha e seu jardim é parte de seu acervo.

A Coleção de livros de artistas do MAP foi formada em 2017, no momento em que a Instituição adquiriu, por meio do Prêmio Marcantonio Vilaça da FUNARTE, em sua 8ª edição, cerca de 60 itens para compor seu acervo artístico, fazendo parte artistas brasileiros como Daniel Senise, Edith Derdyk, Waltercio Caldas, Antônio Dias, Dora Longo Bahia. No mesmo ano, nas comemorações de 60 anos do MAP, a exposição “Livro de artistas e múltiplos”, apresentou ao público as obras de livro de artistas recém adquiridas. O projeto de curadoria de Amir Cadôr pretendia preencher algumas lacunas no acervo do MAP com a aquisição de obras de livros de artista e múltiplos, com trabalhos de importantes artistas que ainda não integravam a coleção. Houve também, por parte da curadoria, a intenção de trazer, nessa exposição, obras de artistas mineiros e obras que, de alguma forma, participaram da história da instituição, a exemplo das obras de Rosangela Rennó e Joseph Beuys. Um destaque nessa coleção

são as obras do artista Waltercio Caldas. Entre seus trabalhos, o livro de artista Velazquez, de 1996, é uma das mais famosas do artista na área.

Com a intenção de contribuir com a visibilidade do Museu de Arte da Pampulha, pretendeu-se estimular a prática artística como uma prática educativa, inspirada pela Coleção de livros de artistas do museu. O objetivo da pesquisa era verificar se o livro de artista poderia ser utilizado como recurso de mediação nos museus, independente da temática e faixa etária do público.

Livro de artista em uma proposta de mediação

O livro moderno, como conhecemos hoje, foi uma invenção do século XV, quando a imprensa foi criada por Johannes Gutenberg, em 1454. Elaborado a partir da celulose que compõe o papel, o livro moderno evoluiu para os meios digitais e em pleno século XXI, ainda convivemos com ambos formatos: impresso e digital. Mas, e o livro de artista? O que é?

De acordo com Guzman (2015: 32), no âmbito da área das artes, o livro de artista surgiu depois da Segunda Guerra Mundial (1940-1945), quando as vanguardas artísticas passaram a buscar alternativas que permitissem retratar a realidade. Segunda a autora, os artistas procuravam uma forma de arquivar e recolher suas experiências, e usaram o livro como um recurso nesse processo criativo da arte.

No Brasil, o livro de artista irá se manifestar, segundo Veneroso (2008), no final dos anos 1950 e começo dos anos 1960, fundamentado nos movimentos Concreto e Neoconcreto:

> A emergência da poesia concreta e neoconcreta foi fundamental para o desenvolvimento do livro de artista no Brasil, cuja produção está fortemente vinculada à palavra, a partir dessa matriz concretista, na qual o livro de artista já nasce através da fusão do trabalho do poeta e do artista, sem que exista, nesse caso, uma relação hierárquica entre a palavra e a imagem. Um outro ponto relevante a ser considerado, nesse caso, é a qualidade tridimensional de vários poemas concretos, o que aponta para explorações futuras do livro-objeto por vários artistas (Veneroso, 2008: 14).

A obra do poeta Augusto de Campos e do artista e teórico Julio Plaza são exemplos desse período. Poemóbiles, de 1974, apresenta um ciclo de 12

poemas-objeto coloridos tridimensionais manipuláveis, que podem ser lidos de cima para baixo, de baixo para cima, na horizontal, vertical ou diagonal.



Figura 1: Augusto de Campos e Julio Plaza. Poemóbilies, 1985. 19x21,9 cm, 12 folhas avulsas de poemas + folha de rosto. Coleção Livro de Artista da Universidade Federal de Minas Gerais
Fonte: Imagem retirada da internet.

Para o contexto da Coleção de livros de artista do MAP, a definição do que seria um livro de artista passa por dois eixos, segundo Amir Cadôr (2018): a presença da obra de arte no cotidiano, com o uso de objetos comuns em um contexto artístico; e o uso da palavra, sonora ou escrita, nas artes visuais.

Para o desenvolvimento da pesquisa, consideramos o termo “livro de artista” como uma forma de expressão artística relacionada com o livro convencional, que abre possibilidade de leituras diversas, independente do seu suporte, segundo Guzman (2015, p.18) “podendo se expandir, dobrar e se desdobrar no espaço”, gerando um livro distinto.

A partir dessa premissa, foi analisada a possibilidade de o livro de artista ser utilizado como uma prática artística no contexto da mediação museal, pelos educadores no museu. De acordo com Carvalho (2014), o termo “Práticas Artísticas” não é amplamente conceituado e definido no campo da arte e seu ensino, entretanto, podemos compreender o termo como as formas de concepção, compreensão e fruição das manifestações de arte pelos sujeitos:

> Utilizamos a expressão ‘práticas artísticas’ na perspectiva de ampliar a compreensão do que seja a área do conhecimento denominada ‘artes’. Nesse sentido consideramos como práticas artísticas as formas como os sujeitos concebem, compreendem e fruem as atividades relacionadas ao teatro, à dança, à música, à pintura, à escultura, ao cinema entre outras linguagens artísticas. (Carvalho, 2014: 35).

Para pensar o livro como obra de arte é preciso compreender que ele é um objeto de linguagem, e como tal dialoga com outros códigos, outros significados. Julio Plaza (1982, n.p.) já escrevia que a produção do livro, como trabalho artístico, estaria ligada a uma visão semiótica, no sentido de percepção dos diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios veiculam.

Na proposta para o MAP, o livro de artista é visto como uma forma de arte, que cria e recria, subvertendo e até contestando o livro no seu formato tradicional. Nesse processo, novas configurações e estruturas de leitura podem surgir, saindo de um sistema linear (leitura da escrita) para um sistema mais simultâneo, onde se pode ter símbolos abstratos, figuras, desenhos, imagens etc.

Sendo o livro de artista uma linguagem artística, seria interessante pensar nessa linguagem enquanto uma prática, que fosse voltado para a educação nos museus, ampliando as possibilidades do educador museal na mediação do seu público. Os processos educativos geralmente são pautados nos objetivos de comunicação do museu, compreendendo comunicação como um sistema que transmite uma mensagem até o receptor final. Para que essa comunicação

ocorra de forma significativa, o profissional educador é fundamental na instituição.

O educador museal é o profissional responsável por desenvolver atividades educativas diretamente com o público, trabalhando com propostas pedagógicas dos museus. Hoffman (2020) pontua que nos museus a proposta de mediação está mais ligada ao fato de provocar um interesse e um pertencimento, por parte dos educadores, nos visitantes. Isso está relacionado com a comunicação nos museus. Embora tenha-se clareza de que os processos de construção de significados sejam individuais (depende de aspectos sociais, pessoais e políticos), o educador museal buscará, através da mediação, minimizar os possíveis ruídos entre a mensagem que o museu quer transmitir e a mensagem que será recebida.

Podemos entender que o papel dos educadores no museu vai além de mostrar os objetos e falar sobre seus significados. É primordial que a mediação de um objeto seja o momento de levantar reflexões, fazer perguntas e pensar sobre a obra. Desta forma, a mediação museal tem o intuito, a partir do diálogo, de ampliar, construir, ressignificar experiências e conceitos no processo de visita, tanto nos educadores museal quanto no público.

Assim nasceu a proposição de utilizar como metodologia, a criação de oficinas de livros de artistas, nas quais os visitantes pudessem conhecer o livro de artista enquanto obra de arte e a partir da mediação museal, pudessem criar os seus próprios livros de artista.

As oficinas de livros de artistas

Executar e realizar um trabalho, a partir de uma coletividade, requer uma participação e comprometimento de todos os envolvidos. O primeiro passo foi apresentar o projeto ao setor de Educativo do MAP[48]. A equipe foi constituída por dois educativos: MAP e MCK, cada um formado por 01 coordenador com a formação em Artes Visuais; 2 estagiários graduandos de artes visuais, 1 estagiário graduando de pedagogia, 2 estagiários graduandos em história.

[48]Apresentado o projeto, o Educativo do MAP escolheu aceitar a proposta e para a minha surpresa, o MCK também se dispôs a executar o projeto.

A metodologia adotada para criar as oficinas foram 5 encontros em grupo, reunindo os dois Educativos, para avaliar e analisar as possibilidades. A primeira tarefa foi fazer um diagnóstico da situação atual dos dois museus. Definir pontos positivos, negativos e ter clareza do que se pretendia executar. No diagnóstico, o MAP, por exemplo, estava fechado, mas avaliamos a possibilidade de executar as oficinas nos jardins do museu.

Depois definimos quais conceitos eram comuns e tinham a mesma compreensão por todos do grupo. Mediação museal foi definida como a atividade que os educadores de museus realizam nos espaços museais através de ações baseadas nos projetos do museu. O livro de artista foi compreendido como um objeto de arte, mas também como uma linguagem de criação e formação artística e por último, o conceito de prática artística, concebida como a forma que os visitantes pensam, compreendem e realizam as atividades que fazem uso da linguagem artística.

Nesse sentido, os educadores entendiam que a prática artística seria o próprio realizar das atividades dos visitantes. Porém foi importante esclarecer que prática artística é diferente de prática pedagógica, um conceito mais comum aos educadores, por estar relacionado com a área da Educação. A prática pedagógica tem uma intenção de aprendizagem de determinado conteúdo (disciplina), de acordo com Pimentel (2018), mais ligada às Políticas Públicas de Educação no país. Já uma prática artística pode ser uma prática de aprendizagem compartilhada entre mediador e visitante, uma vez que ambos fazem parte do processo de ensino/aprendizagem em Arte. Esses foram os conceitos chaves estabelecidos para a criação das oficinas.

A seguir, definimos que o público seria os estudantes que participam de um programa criado pela Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte, chamado Circuito de Museus[49]. Nesse programa, as escolas municipais escrevem um projeto ou temática que queiram trabalhar com os alunos e que tenha relação com o equipamento cultural visitado. De acordo com cada proposta, a Secretaria disponibiliza ônibus e lanche para a visita das escolas nos espaços escolhidos. A definição por esse público partiu da necessidade de

[49]O programa permite que estudantes das Escolas Municipais visitem três instituições culturais ao longo do ano, a partir de um percurso temático. Disponível em: www.pbh.gov.br. Acesso em: 21 out. 2024.

verificar o recurso de mediação (o livro de artista) com diferentes idades e variadas temáticas. Como a escola, para participar do Circuito de Museus, elege uma temática ligada ao equipamento cultural visitado, era uma oportunidade única de experimentação.

Quatro escolas se inscreveram para visitarem os museus, sendo duas para o MAP e duas para o MCK. Na pesquisa, nomeamos as escolas como Escola A, B, C e D, sendo que cada escola participou com 01 turma. Escola A com alunos na idade de 6 a 7 anos; Escola B alunos na idade de 13 a 14 anos; Escola C alunos na idade de 11 a 12 anos; Escola D alunos da Educação Infantil, com 5 a 6 anos de idade.

O próximo passo foi fazer um *Brainstorming*[50] com os educadores museal para elaborar as oficinas. De acordo com Farenazzo (2022), a dinâmica da reunião de *brainstorming* pode ser resumida da seguinte forma:1 - Explicação do problema;2 - Anotação das ideias por parte de cada participante;3 - Apresentação das ideias para o grupo;4 - Agrupamento das ideias;5 - Encerramento.

Nesse processo, cada idéia é importante e o grupo precisa decidir quais serão as mais relevantes e passíveis de execução. Estabelecidas as ideias, convertemos as propostas em um plano de trabalho com cronograma, recursos humanos e financeiros para as oficinas. Desta forma, foram criadas quatro oficinas: (1) Oficina de plantas etnobotânicas, (2) oficina de Zine, realizadas no MCK; (3) oficina de poesia concreta e neoconcretismo, (4) oficina Porta imaginária, ambas executadas no MAP.

As oficinas foram inspiradas nas obras da Coleção do MAP de livro de artistas; em outros livros de artista que não faziam parte da coleção, mas que tinham relação com a Instituição e a própria prática artística que seria a criação, por parte dos alunos, de um livro de artista da turma, que refletisse a experiência vivida durante a visita no museu.

Na elaboração das oficinas, percebemos que tínhamos alguns empecilhos, que dificultavam o acesso e a divulgação dos livros de artistas da Coleção do MAP. Primeiro que os livros, por serem considerados obras de arte,

[50] Traduzido literalmente como “tempestade de ideias”, a origem do termo, considerado uma técnica de criatividade, está atrelada ao seu criador, Alex Osborn, publicitário dos Estados Unidos da América.

não poderiam sair do acervo sem seguro, transporte e exposição autorizados. Depois a ideia não era realizar uma exposição das obras, mas sim usar o conceito de livro de artista como uma prática artística a partir da mediação museal. Além disso, promover uma interpretação inversa aos signos comuns da leitura de um livro tradicional, que parte do texto-palavra-letra, para uma leitura imagética, no qual esses elementos são colocados como parte da composição visual.

Por isso, optamos por usar dois livros da Coleção do MAP: (1) Caixa preta, de Augusto de Campos e Julio Plaza, 1975, (2) Livro que não sei, de Waltecio Caldas. Os outros dois, para uso no MCK, foram um livro de artista que já se encontrava na exposição do próprio museu [51]e o outro, acervo do CEDOC-MAP. Os livros foram selecionados a partir da temática que queríamos trabalhar em cada museu. Antes da escolha das obras (livros de artistas), traçamos a temática que cada escola queria trabalhar e então, pensamos no percurso da visita dos alunos nos museus. Observando o percurso planejado, elaboramos a dinâmica das oficinas.

Na oficina de plantas etnobotânicas, a Escola A tinha como tema as africanidades. Escolhemos assim trabalhar com as plantas do jardim que tinham origem africana, em torno de 12 espécies botânicas. As crianças foram convidadas a conhecer as plantas: na visita elas tiveram experiências sensoriais como cheiro, textura, cores. Após contato com as plantas, foi apresentado o livro de artista exposto no MCK, da artista Mariana Soares, no qual ela trabalha com as mesmas plantas que as crianças visitaram, utilizando-se de aquarela e partes secas das plantas. Começamos a refletir com os estudantes sobre essa ideia da criação do livro, intenções, formatos.

[51] Na visita dos estudantes, o museu estava expondo o livro de artista de Mariana Soares.



Figura 2: Mariana Soares. Sem título, 201?. Livro de artista em aquarela. Fotografia: Dalba Costa
Fonte: Exposição no MCK

Realizamos uma oficina para compor uma página de livro que faria parte do livro de artista coletivo da turma. O objetivo era que cada um pudesse fazer seu próprio livro, mas como o tempo das visitas eram curtos, em torno de duas horas, optamos por esta estratégia. Os materiais utilizados nesta oficina foram papel cartão em formato de 20x20 cm, cola, carimbos das plantas apresentadas, lápis de cor e folhas/ flores secas que os estudantes recolheram ao longo da visita no jardim.

A oficina de zine, feita com a Escola B, foi motivada pelo zine criado pelo educativo do MAP na época da exposição Livros de Artista e múltiplos[52]. O zine é uma publicação independente, artesanal, de baixo custo e é considerado uma categoria de livro de artista. A escola tinha como tema a Região da Pampulha. A proposta foi trabalhar parte da cidade (Pampulha é uma Regional de BH) através da cartografia afetiva[53], que é um instrumento onde os estudantes podem estabelecer reflexões coletivas, aqui no caso, sobre a Região da Pampulha e a vivências deles em relação a esse ponto da cidade. Na visita ao MCK, os estudantes foram mediados pelo educador museal que apresentou a história do

[52]Exposição realizada no Museu de Arte da Pampulha, de 02 de setembro a 28 de novembro de 2017, com curadoria de Amir Câdor.
[53]O mapa afetivo (ou cartografia afetiva) é um instrumento que simplifica o acesso aos sentimentos dos indivíduos em relação ao território onde vivem. O processo começa com um levantamento individual ou coletivo de impressões, sentimentos, histórias, experiências pessoais, potenciais e fragilidades do território.

modernismo em Belo Horizonte, falou da sua arquitetura, da importância de Juscelino Kubitscheck, para o desenvolvimento da capital. Os estudantes foram incentivados a falar da relação que eles têm com essa parte da cidade, quais são os sentimentos: estranheza? Deslumbre? Curiosidade? E a partir dessa roda de conversa, fomos criando um mapa afetivo da turma em relação a esse território. Apresentamos o zine da imagem abaixo, e iniciamos o assunto do livro de artista; perguntamos como eles poderiam criar um zine a partir do mapa afetivo que construímos? Ao final, o livro de artista produzido pelos estudantes foi um zine, em formato de folha A4. Os materiais disponibilizados para esta produção foram folhas de papel, lápis de escrever e cola branca.

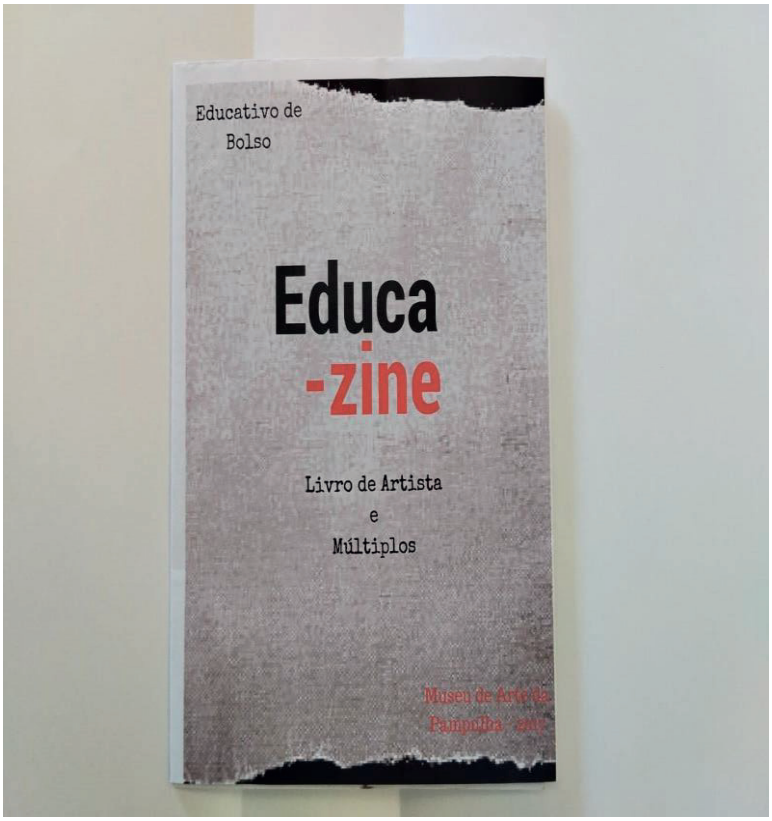


Figura 3: Educativo do Museu de Arte da Pampulha. Livro de artistaEduca-zine, 2017. Impressão digital sobre papel ofício. Acervo Centro de Documentação do MAP.
Fonte: Fotografia: Dalba Costa

A oficina de poesia concreta e neoconcretismo no MAP foi produzida a partir do livro de artista de Augusto de Campos e de Julio Plaza, que fazem parte da Coleção do museu. Os artistas fazem uso da linguagem visual, com efeitos gráficos representando a palavra-objeto. O tema da Escola C, que participou

dessa oficina, era a geometria da matemática aplicada à arquitetura do museu, como referência.

Nesta oficina trabalhamos a subjetividade para o processo de criação artística, que é uma característica do neoconcretismo, além das próprias formas arquitetônicas que o edifício do MAP oferece. Apresentamos diversos poemas do movimento concretista no Brasil, que mostrava a palavra como um objeto visual. Assim como o livro de artista da Coleção do MAP, apresentamos a obra A Porta, do artista Amilcar de Castro[54], s.d., instalada nos jardins do MAP, que traz referência do movimento neoconcretista no país, no qual o artista trabalha com a forma, com corte e dobra sempre abertas, formas que não se fecham nelas mesmas. Isso amplia o olhar dos estudantes sobre outra maneira de pensar a geometria.

Na oficina, o desafio a eles dado foi criar uma página de livro de artista com três materiais: folha, tesoura e lápis. Assim como o artista Amilcar usa apenas um corte para criar sua obra, discutimos com eles como poderiam produzir algo com a mesma proposta do artista. A poesia concreta também foi sugerida como uma forma de criar a página do livro. O resultado foram várias páginas bidimensionais e tridimensionais, para compor o livro de artista da turma.

[54] Escultor, gravador, desenhista, diagramador, cenógrafo, professor. Participou de exposições do grupo concretista, no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1956, e assinou o Manifesto Neoconcreto em 1959.



Figura 4: Augusto de Campos e Julio Plaza. Livro: Caixa preta, 1975. Impressão sobre papel, múltiplo.
Acervo Museu de Arte da Pampulha.
Fonte: Fotografia: Miguel Aun.

Por último, aconteceu a oficina Porta imaginária, no MAP, realizada com a Escola D, estudantes da Educação Infantil. Foi uma oficina muito desafiadora porque a escola não apresentou um tema específico ao museu. Como era a primeira vez dos alunos e da escola no projeto da Secretaria, eles tinham como intenção apresentar às crianças o espaço museal.

Por ser uma faixa etária em que os estudantes ainda não estão no processo de alfabetização, decidimos trabalhar com um contexto mais lúdico. A inspiração partiu do livro de artista de Waltecio Caldas, intitulado: O livro que não sei, de 2002, parte da Coleção do MAP. Nessa obra o artista cria um mostruário ou um catálogo de livros, como se fossem modelos a serem escritos, desenhados, imaginados.

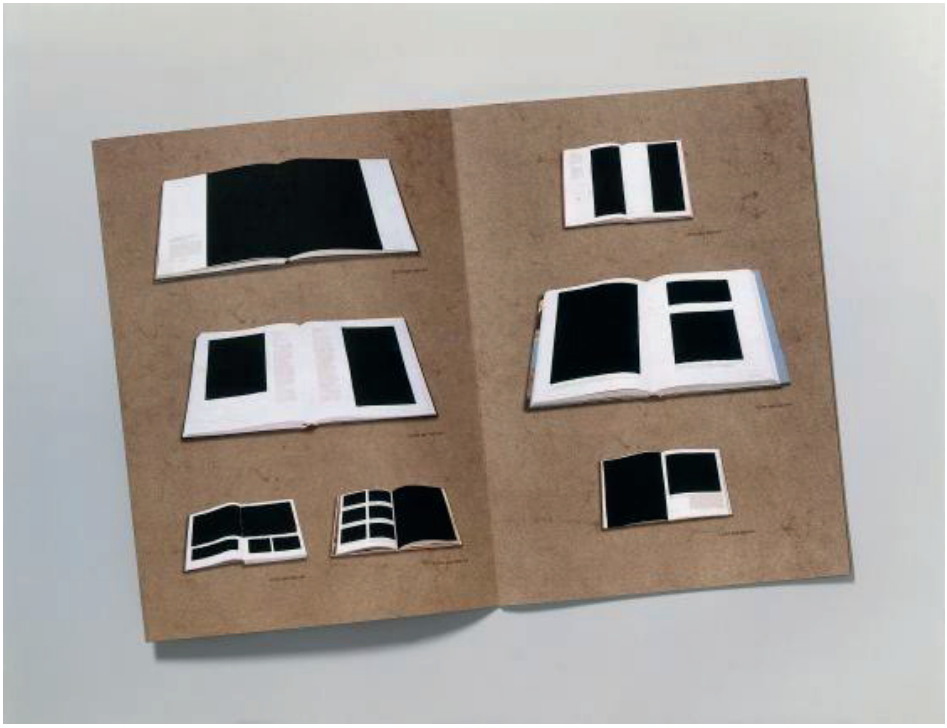


Figura 5: Waltecio Caldas. Livro que não sei, 2002. Impressão digital sobre papel, 23,7 x 33,5 cm
Acervo do Museu de Arte da Pampulha.
Fonte: Fotografia: Miguel Aun

Usamos a oralidade para apresentar o livro de artista, com linguagem adaptada para essa faixa etária, sem diminuir a capacidade de entendimento por parte das crianças. A visita mediada se limitou ao espaço do jardim e a parte externa do edifício do museu. Associamos o livro apresentado a Coleção do MAP, trazendo reflexões sobre o que é um museu e o ato de colecionar.

Para a oficina, trouxemos novamente a obra A Porta, do artista Amilcar de Castro, já citado aqui, porque ela traz uma tridimensionalidade que permite explorar o lado imaginativo das crianças. Feita de chapa de ferro fundido, com apenas um recorte, o artista apresenta uma porta que se relaciona com a paisagem. Antes de revelar a obra para os estudantes, houve uma narrativa criada para a atividade. Em sequência, dialogamos sobre essa porta, como ela seria e as crianças executaram um desenho da porta que imaginaram, com papel A4, lápis de colorir e giz de cera. No caminho para conhecer a obra física do artista, foi criada outra narrativa, para estimular a imaginação das crianças. Ao final da oficina, cada um havia desenhado a sua porta e cada folha se transformou em várias possibilidades de portas, dispostas em faces de um cubo 30 x 30 cm.

O produto das oficinas, como prática artística, foi a geração de 4 livros de artistas coletivos das turmas que visitaram os museus, cada um com um formato, temática e executado com um público de faixa etária diferente.

Avaliação das oficinas

A proposta de usar o livro de artista como um recurso para a mediação museal mostrou ser bastante viável. Entretanto, como o contato com os livros de artistas da Coleção do MAP, de forma direta, não foi possível, isso gerou certa frustração à equipe de educadores e a mim, pois a não acessibilidade dificulta a compreensão da obra e até mesmo a proposta do artista. Apesar dessa limitação do contato direto com as obras da Coleção, o conceito de livro de artista parece ter sido compreendido a partir da execução das oficinas pelos estudantes, no qual eles tinham que elaborar uma página a partir do entendimento da ideia de livro de artista, refletindo na criação dos livros coletivos.

O resultado das oficinas, como prática artística, foi a geração de 4 livros de artistas coletivos das turmas que visitaram os museus, cada um com um formato, temática e executado com um público de faixa etária diferente. Isso confirma que o livro de artista pode ser trabalhado com diferentes faixas etárias e temas, desde que sejam feitas as adaptações necessárias para a compreensão de cada público.

O pouco tempo de visita das escolas aos espaços museais não possibilitou que cada estudante de fato fizesse seu próprio livro. No entanto, uma alternativa seria o docente continuar a explorar mais a visita no museu com os estudantes em sala de aula, por meio do livro de artista. Isso faria com que o processo de mediação continuasse acontecendo, pois, o objeto pode ser o próprio mediador de um tema discutido.

Considerações

O objetivo de dar visibilidade para o MAP, através da sua Coleção de livro de artista não foi totalmente efetiva, pois a coleção do museu não pôde ser mostrada. Isso faz pensar o quanto as Instituições precisam avaliar a forma de comunicação de seus acervos e torná-los mais acessíveis. A potencialidade da

Coleção como forma de apresentar o MAP ficou limitada, trazendo dificuldades para uma ação educativa que visava a promoção e divulgação do museu.

A metodologia de uso do livro de artista como recurso de mediação museal foi baseada em: temática relacionada ao museu e a escola; adaptação das temáticas a faixa etária; apresentação de acervo; prática artística. Essas etapas foram realizadas com as quatros escolas participantes, sinalizando que é possível instrumentalizar o livro de artista enquanto recurso de mediação e da prática artística, atuando no desenvolvimento das atividades.

Outro aspecto positivo foram as formas de leitura, o livro de artista, geralmente criado para ter uma interpretação subjetiva de seus leitores, gerando uma conexão leitor-obra-artista, nas oficinas invertemos essa dinâmica, passando a leitura a ser um ato coletivo, na qual a conexão passa a ser coletivo-obra-artista.

A utilização de materiais simples e de fácil aquisição, como lápis, papel, tesoura e cola, incentivou a criatividade dos estudantes, uma vez que a elaboração e construção de uma obra de arte também perpassa pelo planejamento do que executar e como executar com o recurso disponibilizado. O produto feito nas oficinas (o livro de artista coletivo da turma) valorizou a capacidade criativa de cada estudante, pois mesmo sendo um livro criado coletivamente, cada estudante pôde mostrar sua poética e intenção em cada página individual apresentada por eles.

O maior desafio foi trabalhar com a Educação Infantil. Crianças nessa faixa etária estão construindo conceitos, ideias a partir da realidade que têm contato. Alguns autores da área de alfabetização e letramento[55], pontuam que a oralidade impulsiona esse processo e que é muito importante que quando a criança chegue na educação infantil, que ela seja provocada a esse processo de letramento através do estímulo da oralidade. Fundamentados nisso, criamos uma oficina que fosse mais imagética, pensando que a imagem funciona como um coadjuvante desse processo de letramento.

Fica a sugestão dos docentes continuarem as experiências com o livro de

[55] O letramento abrange o processo de desenvolvimento e o uso dos sistemas da escrita nas sociedades, ou seja, o desenvolvimento histórico da escrita refletindo outras mudanças sociais e tecnológicas.

artista em sala de aula, pois os estudantes podem criar seus próprios livros, o que não pôde ser feito na visita aos espaços museais, devido ao tempo de visitação. Isso seria uma forma de dar continuidade à mediação museal, uma vez que a própria obra pode funcionar como reflexo da visita ao museu.

Referências

BERNARDES, Ana Karina (Org.). *Conhecer e reconhecer*: patrimônio cultural arquitetônico MAP e Casa do Baile. Belo Horizonte: MAP, 2014. 41 p.

CADÔR, Amir. *Texto curatorial* (impresso), 2018.

CARVALHO, Cristiene Adriana da Silva. Práticas Artísticas e formação docente. *Revista Presença Pedagógica*, v. 20, p. 34-40, 2014.

FARINAZZO, Raphael. *Brainstorming*: o que é e como preparar uma reunião com resultados reais.Portal de Marketing e vendas da RD Station. Disponível em: https://www.rdstation.com/blog/agencias/o-que-e-brainstorming/. Acesso em: 5 out. 2024.

GUZMAN, Cindy Triana. *Aprendendo através de imagens*: O livro objeto. 2015. 99 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em:http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-01122015-101037/pt-br.php. Acesso em: 29 set. 2024.

HOFFMAN, Felipe E. A prática da mediação em museus: entre o artefato e a subjetividade. In: SÁ, Jéssica Patrícia Silva et al. *Fundamentos e práticas da mediação no contexto informacional*. Belo Horizonte: ABDMG Editora, 2020. 399 p.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Práticas artísticas e práticas pedagógicas: praticar o quê, pra quê? *Revista Digital do LAV*, Santa Maria: UFSM, v.11, n.2, p.342-348, mai/ago. 2018.

PLAZA. Julio. O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, São Paulo, n.6, abr., 1982.

SILVEIRA, Paulo. A crítica e o livro de artista. *Pós*. Belo Horizonte, v.2, n.3, p.50-58, mai.2012

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. Perspectivas do Livro de Artista: um relato. *Pós*. Belo Horizonte, v.2, n.3, p.10-23, mai.2012

Tema 3
Mediação cultural na formação de profissionais de museus e de professores

Ações pedagógicas e artísticas experimentais no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba - 1978- 1982

Maycon José Alves De Andrade Albuquerque[56]

Sicília Calado Freitas[57]

Resumo

O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba foi constituído em 1978, com o objetivo de se tornar um laboratório de pesquisa, experimentação e divulgação de produções artísticas de vanguarda. Este Núcleo teve uma atuação bastante intensa entre os anos de 1979 e 1981, onde artistas como Tunga, Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino, Paulo Klein, Paulo Bruscky, 3NÓS3, Jota Medeiros, Marcelo Nitsche, Falves Silva, Artur Barrio, Leonhard Frank Duch e Vera Chaves Barcellos foram alguns nomes importantes que passaram pelo NAC. Neste contexto, levantamos como hipótese investigativa que não só as produções artísticas realizadas no NAC foram importantes, como também as ações educativas que este Núcleo promoveu, uma vez que, para se constituir como um Laboratório da universidade, deveria mesclar atividades de ensino, pesquisa e extensão. Assim, consideramos parte do acervo documental e artístico do NAC como locus da investigação, tendo como foco: levantar, analisar e caracterizar, a partir de pesquisa documental, relevantes ações pedagógicas e artísticas experimentais que foram desenvolvidas neste Núcleo, nos anos de 1979 a 1982. A partir deste levantamento, foi possível identificar ações educativas vinculadas a propostas de arte experimental tais como: palestras, cursos, oficinas, montagens colaborativas, intervenções coletivas, dentre outras. Destacamos, neste texto, o trabalho de Tunga - uma instalação realizada no NAC em 1979, como uma das propostas experimentais relevantes, e desenvolvemos uma leitura analítica e descritiva sobre este trabalho. No entanto, a documentação identificada até o momento não foi suficiente para uma análise mais aprofundada das ações, sendo necessário um desdobramento da pesquisa através de entrevistas e pesquisa documental em acervos particulares e de outras instituições.

Palavras-Chave: Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB; Ações pedagógicas e artísticas experimentais; Tunga.

---

[56] Mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) através do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE com linha de pesquisa em Processos Teóricos e Históricos em Artes Visuais. Email: maycon.andradw@gmail.com.

[57] Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), especialista em Arte-Educação e Graduada em Educação Artística, Habilitação em Artes Visuais, pela Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes). Concluiu Pós-doutorado na University of Texas at Austin em 2019. Atualmente é Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Abstract

The Contemporary Art Center of the Federal University of Paraíba was established in 1979, with the aim of becoming a laboratory for research, experimentation and dissemination of avant-garde artistic productions. This Center had a very intense performance between 1979 and 1981, where artists such as Tunga, Cildo Meireles, Anna Maria Maiolino, Paulo Klein, Paulo Bruscky, 3NÓS3, Jota Medeiros, Marcelo Nitsche, Falves Silva, Artur Barrio, Leonhard Frank Duch and Vera Chaves Barcellos were some of the important artists who passed through NAC. In this context, we raised as an investigative hypothesis that not only were the artistic productions presented by NAC important, but also the educational actions that this Center promoted, since, to constitute itself as a Laboratory, it should mix teaching, research and extension activities. Thus, we consider part of NAC's documentary and artistic collection as the locus of investigation, focusing on: raising, analyzing and characterizing, based on documentary research, relevant experimental pedagogical and artistic actions that were developed by this Nucleus, in the years 1979 to 1982. From this survey, it was possible to identify educational actions linked to experimental art proposals such as: lectures, courses, workshops, collaborative montages, among others. We highlight Tunga's work - an installation carried out at NAC in 1979, in this first stage of the research, as one of the most relevant experimental proposals, and we develop an analytical and descriptive reading of this work. However, the identified documentation was not enough for a more in-depth analysis of the actions, requiring a research deployment through interviews and documentary research in private collections and those of other institutions.

Keywords: Contemporary Art Center UFPB; Experimental pedagogical and artistics actions; Tunga.

1. Introdução

O Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da Universidade Federal da Paraíba foi criado em 1978, no contexto de um período de grandes transformações e crescimento da universidade, sob a liderança do reitor Lynaldo Cavalcanti Albuquerque. Segundo Chico Pereira, um dos fundadores do NAC[58], a ideia surgiu da necessidade de inserir a arte e a cultura dentro da universidade de maneira mais ampla, não apenas como uma atividade de formação técnica, mas como uma forma de reflexão e envolvimento da comunidade universitária com a contemporaneidade. Nas suas palavras: "O NAC nasce de uma ideia que surge de quê? Não é papel da universidade estar ensinando pintura, desenho, gravura, podemos dizer assim, um laboratório infantil de arte... A ideia do NAC

[58] Os fundadores do NAC da UFPB incluem os artistas Chico Pereira, Raul Córdula e Antônio Dias. O projeto inicial do NAC foi concebido por Paulo Sérgio Duarte e Antônio Dias em 1978.

era discutir arte dentro do processo da contemporaneidade, numa universidade que precisava atualizar sua compreensão das manifestações estéticas [de uma maneira mais ampla e aprofundada]" (Pereira, 2024).

Esta ideia, declarada por Pereira, reflete o contexto político daquele momento, onde havia um interesse por parte dos gestores em fomentar a cultura e a arte no Estado da Paraíba, especialmente através das instituições responsáveis pela produção de novos conhecimentos e tecnologias. Segundo o Pró-Reitor Iveraldo Lucena, citando Albuquerque, a arte deveria ser a vanguarda do conhecimento científico e a UFPB deveria "abrir os caminhos" da percepção e do entendimento da vida (Lucena, 1978). A finalidade do NAC, portanto, não era apenas o ensino técnico de artes visuais, mas sim a promoção de um espaço de discussão crítica sobre a arte contemporânea e suas intersecções com a sociedade, inter relacionando áreas como filosofia, arquitetura, comunicação e educação. Esse enfoque visava contribuir para a formação dos futuros arte-educadores e artistas, ao mesmo tempo em que trazia para a Paraíba um ambiente de vanguarda no qual artistas renomados nacional e internacionalmente pudessem interagir com a comunidade universitária e em geral.

Entretanto, como Jordão (2011) nos alerta, não foram apenas as motivações locais e as intenções de gestores institucionais que levaram à criação do NAC, mas também uma conjuntura de políticas nacionais para a cultura e educação, que se configuraram em orientações e ações do MEC e da Política Nacional de Cultura - PNC, de 1975, implementadas no governo militar para fomentar projetos culturais no país. Segundo Jordão (2011), essa estratégia visava um reposicionamento estratégico deste governo mediante à percepção do não enfraquecimento do movimento universitário, mesmo depois de mais de uma década de repressão e perseguição, buscando implementar novas estratégias de cooptação e controle, num cenário onde a cultura era um campo crucial de articulação política.

A partir destas duas dimensões, o Nac tornou-se uma realidade por meio de uma parceria com a FUNARTE, via Projeto Universidade (PU), com foco na extensão e na projeção das universidades como pólos irradiadores de cultura no país (Jordão, 2011). Considerando este universo, este artigo examina, assim, os processos educacionais interrelacionados às produções artístico-experimentais

que ocorreram no NAC, em seus primeiros três anos de existência, e que o destacaram no cenário artístico local e nacional. Trata-se de uma pesquisa em andamento, junto ao acervo deste Núcleo, e que vem identificando, descrevendo e analisando atividades pedagógicas desenvolvidas por artistas contemporâneos na Instituição.

2. Contexto histórico, artístico e político

A arte conceitual e experimental desenvolvida nas décadas de 1970 e 1980 configurava-se como práticas artísticas cujo objetivo era romper com o formalismo, abrir as estruturas significantes da obra de arte e expandir suas possibilidades por um viés mais conceitual, efêmero e marginal (Basbaum, 2013; Mesquita, 2008; Oiticica, 2012; Rancière, 2009; Zanini, 2014). Caracterizam-se, de modo geral, como obras que questionam os limites do que é imposto como arte e seus espaços institucionalizados, propondo o rompimento com a autoria, com narrativas hegemônicas e o fazer arte como uma experiência estética em processo, o que Oiticica chamava de estado permanente inventivo (2012).

Neste contexto, a criação do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) da Universidade Federal da Paraíba, em 1978, emerge como um marco da resistência cultural e experimental em um cenário político autoritário. De acordo com Jordão (2014: 13), "a criação do NAC em 1978 seria fruto das concepções progressistas do reitor Lynaldo Cavalcanti Albuquerque, que desejava dinamizar a área cultural na Universidade Federal da Paraíba. No entanto, essa ação estava em completa consonância com as estratégias de valorização do campo cultural desenvolvidas pelo regime militar para as universidades brasileiras".

O NAC tem sua sede, desde 1979, na Rua das Trincheiras – um casarão do século XIX, integrado ao Centro Histórico da cidade de João Pessoa. Neste lugar, o NAC não apenas representava um espaço de experimentação artística, mas também um ponto de resistência e articulação de discursos críticos. Inserido na Política Nacional de Cultura, o NAC foi concebido como parte de um movimento mais amplo para consolidar a presença estatal no setor cultural e articular novas dinâmicas no campo artístico e, em 1978, estabeleceu um importante convênio com a Funarte, que tinha como objetivo tornar as universidades pólos irradiadores de cultura (Jordão, 2011).

Apesar das suas contradições, o NAC desempenhou um papel crucial na difusão da arte contemporânea em João Pessoa e no Nordeste. Jordão (2014, p. 15) explica: "Pode-se considerar, a proposta do NAC como a primeira tentativa de se implantar uma política cultural exógena, baseada nos debates travados no eixo Rio – São Paulo, e aberta às experimentações artísticas. Ou seja, sua agenda procurava, claramente, romper com o tradicional isolamento que marcava o campo cultural paraibano ao mesmo tempo em que pretendia difundir a arte contemporânea em João Pessoa".

O contexto de repressão política impunha desafios significativos aos projetos do NAC. Como aponta Jordão (2014: 17), "a criação do NAC/UFPB, assim como diversas outras instituições culturais naquele momento, foi possibilitada, no âmbito da macroestrutura, não por uma real preocupação do estado com questões relativas à produção, circulação e mercado de arte ou com melhorias do campo cultural, mas como uma estratégia de aproximação e tentativa de neutralização dos artistas de oposição durante o processo de abertura política".

Neste contexto, o NAC tornou-se um espaço de convergência para práticas artísticas inovadoras, integrando elementos tradicionais e experimentais. Como destaca Jordão (2011: 152), "a produção do Núcleo propunha articulações abertas: fundir o novo com o antigo, investir na ambiência cotidiana, misturar tradição e experimentação, afastar a materialidade da obra, sublinhar sua condição de evento e, finalmente, construir uma história que não ficasse fechada em si mesma". Sua criação e desenvolvimento, no contexto cultural, político e artístico, refletem uma crítica ao papel das instituições culturais no Brasil daquele período. Por meio de práticas expositivas e artísticas que enfatizavam a experimentação e o engajamento com a comunidade, o NAC firmou-se como um marco essencial na história da arte brasileira, desempenhando um papel significativo na difusão e consolidação da arte contemporânea no país.

3. As contribuições do NAC

Durante seu breve período de atividades intensivas, o Núcleo de Arte Contemporânea destacou-se como uma iniciativa pioneira na promoção e

difusão da arte contemporânea no Nordeste brasileiro. Por meio de exposições, seminários e intervenções artísticas, o NAC desafiou a cultura dominante ao introduzir linguagens como Arte Xerox, Arte Postal, Livro de Artista e Videoarte. Essas práticas ampliaram o escopo da arte no Brasil e fomentaram reflexões críticas sobre as relações entre arte, sociedade e política. Jordão (2014: 29) destaca: "o NAC contribuiu significativamente para a difusão de práticas artísticas como a arte postal, videoarte e a arte-xerox. Essas linguagens, muitas vezes marginalizadas pelos circuitos tradicionais, encontraram no NAC um ambiente de acolhimento e expansão". Essas ações não apenas ampliaram o repertório artístico local, mas também consolidaram o NAC como um espaço de experimentação que interagia diretamente com as demandas sociais e culturais da época.

Desde sua criação, promoveu práticas experimentais em diálogo com as demandas locais e globais. Jordão (2012: 56) observa: "o Núcleo foi desde o princípio um espaço comprometido com a produção e exibição de arte contemporânea, bem como a inserção de novas mídias nas artes plásticas". O núcleo também se destacou pela legitimação de formas de expressão frequentemente marginalizadas, como a fotografia, proporcionando visibilidade a jovens talentos locais. Segundo Oliveira e Maia (2013: 15), "ao articular as demandas da Política Nacional de Cultura com as particularidades da produção artística nordestina, o NAC tornou-se um modelo de como instituições culturais podem atuar no fortalecimento das identidades regionais sem abrir mão do diálogo com questões globais da arte contemporânea".

Além disso, o NAC foi responsável por atrair artistas e pensadores reconhecidos nacional e internacionalmente, como o paraibano Antônio Dias, Tunga, Cláudio Tozzi, entre outros. Esses nomes elevaram o nível das discussões artísticas locais e fomentaram o diálogo entre o experimentalismo e o ensino acadêmico. Jordão (2014: 31) ressalta: "por meio da realização de projetos editoriais, o NAC colaborou não apenas com a circulação de obras e artistas, mas também com a reflexão crítica sobre os caminhos da arte no Brasil, especialmente no contexto de redemocratização". As oficinas de serigrafia e litogravura também foram essenciais para aproximar estudantes e professores de diferentes áreas do saber, como comunicação e arquitetura, criando novas possibilidades de diálogo interdisciplinar. Com esse trabalho diversificado e

inovador, segundo Ribeiro, Lima e Santos (2023: 10), "o NAC construiu uma memória singular sobre o desenvolvimento da arte contemporânea no Brasil, preservando registros de exposições, eventos e documentos que permitem compreender a diversidade e a riqueza das produções artísticas do período".

O NAC destacou-se ainda como um espaço de mediação cultural e integração comunitária. Chico Pereira, em sua entrevista, ressalta: "as exposições e oficinas promovidas pelo NAC não apenas aproximavam os estudantes das práticas artísticas contemporâneas, mas também ofereciam uma plataforma para que artistas paraibanos ganhassem destaque e visibilidade dentro e fora do estado" (Pereira, 2024). Por meio de suas iniciativas, o NAC promoveu debates que iam além da estética, abordando questões sociais e políticas com profundidade. Mesmo após o encerramento de suas atividades intensivas, seu legado permanece vivo, documentado em um vasto acervo que reflete a relevância de suas ações. Ribeiro, Lima e Santos (2023: 18) afirmam: "o NAC foi pioneiro em criar um arquivo que preservasse a memória das práticas artísticas contemporâneas no Brasil, permitindo que as futuras gerações tivessem acesso a um vasto material documental sobre a história e os desafios da arte no país".

4. O caráter experimental das exposições e ações educativas no NAC

Entre 1979 e 1982, o NAC consolidou-se como um espaço inovador, que não apenas produzia e refletia sobre a produção artística contemporânea, como também discutia o papel das instituições culturais e o envolvimento de estudantes e professores nas práticas educativas e artísticas. As atividades promovidas pelo NAC foram diversas, compreendendo palestras, cursos e instalações que fomentaram o envolvimento direto de professores e estudantes. O Núcleo se consolidou como um lugar de experimentação artística e pedagógica, onde a interação entre artistas, alunos e educadores criava novas formas de abordar e pensar a arte. Como destaca Oliveira e Maia (2013: 34), "as exposições realizadas pelo NAC não apenas exibiam obras de arte, mas também serviam como espaços de debate e aprendizado. Essas atividades educativas eram fundamentais para ampliar a percepção do público sobre o papel da arte como ferramenta de transformação social e cultural". Um exemplo notório disso

foi o trabalho do artista pernambucano Tunga, que em 1979 participou de uma residência no NAC.

Tunga, que mais tarde se tornaria um dos principais nomes da arte contemporânea brasileira, estava no início de sua carreira naquele momento. Sua participação no NAC incluiu a montagem de uma instalação, que envolveu diretamente os alunos do curso de Educação Artística da UFPB. Chico Pereira (2024) destaca a importância dessa experiência: "Nós trouxemos Tunga porque achamos importante que ele mostrasse um lado dessa manifestação da arte das instalações dos objetos dentro da concepção dele. [...] Ele passou vários dias aqui instalando, discutindo" (Pereira, 2024). A instalação foi não apenas um exercício técnico, mas uma oportunidade de diálogo e reflexão, onde os alunos tiveram contato direto com os processos criativos do artista, construindo juntos uma obra que transcendia o conceito tradicional de arte estática e ampliava as fronteiras da participação e da colaboração.

Além de Tunga, outros artistas de relevância participaram do NAC, como Anna Maria Maiolino, cuja obra refletia questões sociais e políticas urgentes da época. Uma de suas instalações mais notáveis foi "Feijão com Arroz", que abordava o problema da fome no Brasil. Pereira ressalta como essa obra gerou debates importantes dentro da universidade: "O Feijão com Arroz, que foi para a Bienal de São Paulo, uma experiência que encantou o mundo e nasceu no NAC. Nós estávamos discutindo a questão da fome" (Pereira, 2024). Maiolino, assim como Tunga, utilizou a arte para provocar questionamentos e gerar discussões que iam além das técnicas artísticas, propondo um olhar crítico sobre a realidade social. Segundo Jordão (2012: 56), "as atividades pedagógicas do NAC foram essenciais para introduzir novas concepções artísticas à comunidade local, estimulando debates e a troca de ideias entre artistas, estudantes e professores. Esse enfoque educativo ampliou o impacto das exposições, tornando-as instrumentos de conscientização cultural e social".

Outro nome de destaque foi Cláudio Tozzi, que trouxe ao NAC uma oficina de serigrafia, técnica de impressão que se tornou um marco em sua trajetória. A oficina não apenas ensinou a técnica da serigrafia, mas também discutiu o potencial democratizador da arte reprodutível, inserindo uma dimensão política ao debate artístico. Como menciona Pereira: "Cláudio Tozzi [...] veio para cá e documentou o trabalho com alunos e serígrafos locais, mostrando como a

serigrafia poderia ser um meio de democratizar a arte" (Pereira, 2024). Ao integrar alunos e profissionais locais, a oficina de Tozzi foi um exemplo de como o NAC buscava criar pontes entre o ensino artístico e as demandas sociais.

As práticas pedagógicas do NAC foram fundamentais na formação dos alunos de Educação Artística da UFPB, proporcionando experiências além do ensino tradicional. A interação com artistas como Tunga, Anna Maria Maiolino e Cláudio Tozzi inseriu os estudantes em um ambiente de experimentação e reflexão crítica. Segundo Oliveira e Maia (2013), as exposições e oficinas fomentaram o diálogo entre artistas, alunos e a comunidade, ampliando o entendimento técnico e conceitual dos participantes. Esse processo preparou os estudantes para atuar como artistas e educadores capazes de transformar a realidade por meio da arte, consolidando o NAC como um marco da arte contemporânea brasileira e fortalecendo seu papel como agente de mudança social e cultural.

5. Tunga e a experiência sensorial: a exposição "sistema dinâmico" e a série "Vê-nus" (1979)

Dentre as experiências que a pesquisa no acervo do NAC vem revelando, destacamos neste trabalho a exposição "Sistema Dinâmico"[59], realizada em 1979. A obra de Tunga se destaca no cenário artístico brasileiro das últimas décadas do século XX e nas primeiras do século XXI como uma das mais ousadas e inovadoras, desafiando as convenções tradicionais da arte e propondo novas formas de percepção e experiência. Sua prática transcendeu as categorias estabelecidas, indo além da escultura e pintura para explorar as fronteiras da instalação, performance e arte conceitual. A trajetória do artista, com forte vínculo com as propostas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, carrega uma complexidade de significados e simbolismos que continuam a provocar intensas discussões.

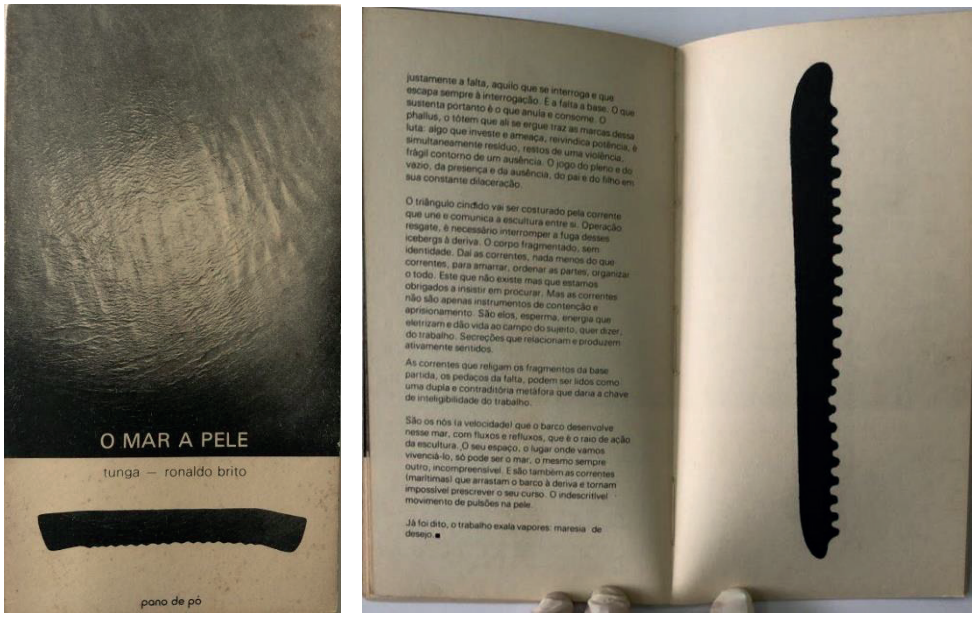
Tunga criou o termo "instauração" para descrever suas obras, uma concepção que se distanciava da ideia de instalação como uma simples

[59] Este título está mencionado na dissertação de Jordão (2012), entretanto não encontramos registros dessa denominação em outros documentos.

disposição de objetos no espaço. Suas instaurações são, antes de tudo, ações que se relacionam com a experiência sensorial e filosófica, desafiando a passividade do espectador e transformando-o em participante ativo da obra. Em suas peças, o espaço físico e as emoções humanas se entrelaçam com conceitos filosóficos, criando um diálogo profundo entre o corpo, a matéria e o conhecimento. Tunga buscava instigar o público a refletir sobre a efemeridade das formas, a transformação constante da matéria e a transitoriedade da existência humana, muitas vezes utilizando materiais não convencionais como borracha, ferro, cobre e outros elementos industriais que sugerem a fusão entre o natural e o artificial. Como aponta Cesário (2018), "Tunga explora o espaço físico e imagético, compondo um jogo poético que revela o sentido de sua produção artística"

O Mar e a Pele, produzido em 1977-1978, exemplifica a pesquisa do artista sobre essa intersecção entre corpo, ambiente e materiais. Este livro de artista combina o texto poético de Ronaldo Brito com as fotografias de Artur Omar, propondo uma experiência sensorial multifacetada. Nele, aparece a representação do uso da borracha, um material que remete à elasticidade e flexibilidade do corpo humano, transformando o ato de leitura em uma vivência física e tátil. A obra convida o espectador a interagir com o livro, a tocá-lo, senti-lo, de modo que a arte se torna um processo contínuo de transformação, em que o espectador participa ativamente na constituição do significado.

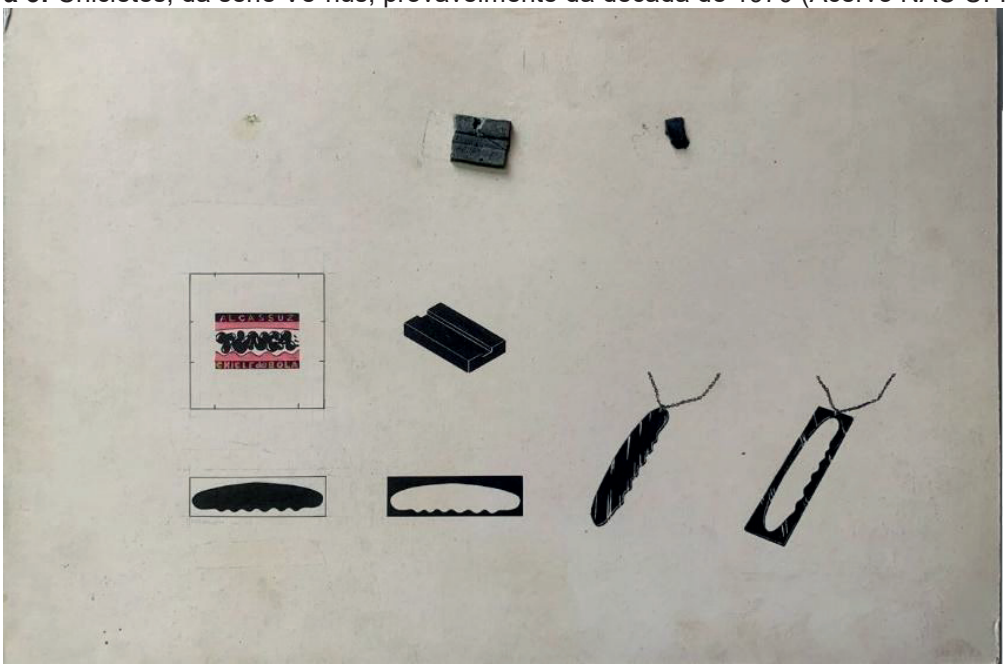
Figura 1 e 2: Capa e miolo do livro de artista *O Mar e a Pele*, de Tunga, 1977, Acervo NAC UFPB.



Fonte: Registro fotográfico de Maycon Albuquerque.

Tunga, cuja obra apresenta influências surrealistas, articulava a ironia e o paradoxo como ferramentas para ampliar o horizonte de interpretações de suas obras. O uso de elementos familiares e ao mesmo tempo estranhos, como em sua série Vê-nus, instiga o espectador a confrontar suas percepções sobre o corpo, a sensualidade e o prazer. Em 1979, a série Vê-nus foi apresentada na exposição "Sistema Dinâmico", no NAC da UFPB. Nesse evento, Tunga utilizou borracha e outros materiais industriais para criar formas orgânicas que, ao mesmo tempo em que evocavam a fragilidade do corpo humano, remetiam à sua transformação constante, à sua elasticidade e desgaste. Vê-nus, ao lado de outras obras da mesma época, como Chicletes, demonstrou o interesse do artista pelas possibilidades de transgressão das formas e pela exploração da sensualidade, associando elementos como a mastigação e as amarras a um jogo simbólico de tensão e metamorfose (Duarte, 2016).

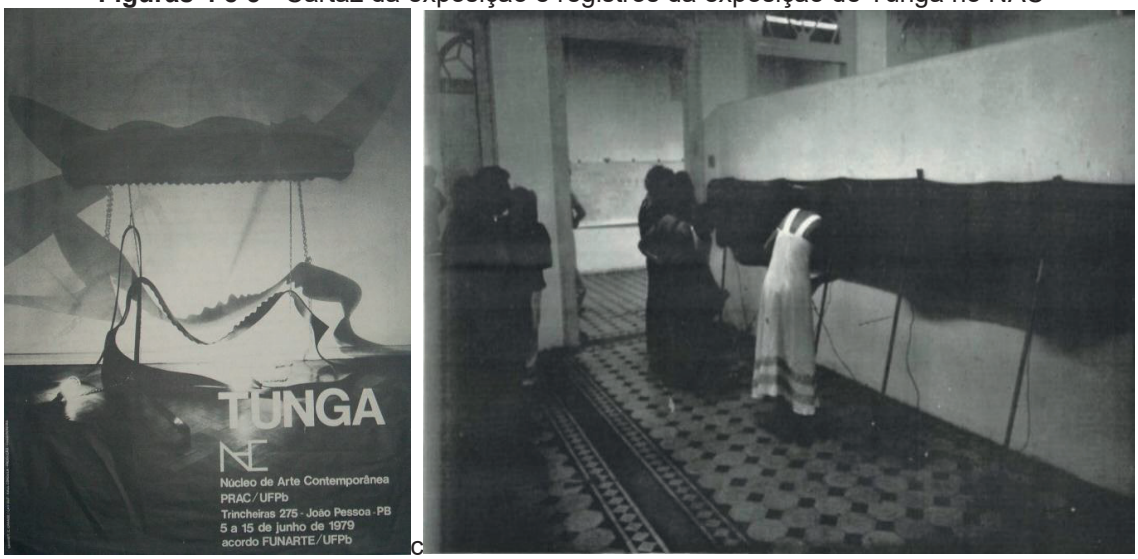
Figura 3: Chicletes, da série Vê-nus, provavelmente da década de 1970 (Acervo NAC UFPB).



Fonte: Registro fotográfico de Maycon Albuquerque.

Chicletes é uma obra enigmática do artista, também dos primeiros anos de sua produção. A sugestão da mastigação do chiclete prontamente incita a reflexão, enquanto a forma dentada, também presente na obra Vê-nus de 1976, coloca o espectador diante de sua tática da recorrência de elementos irônicos e sensuais. O jogo proposto por Tunga resulta na produção de energia simbólica, ligando os elementos de maneira que ativa uma máquina pulsional de reflexão (Duarte, 2016). A proposta de Tunga é crítica e calculada, pois é essa engrenagem de associações no campo simbólico que anima suas obras, estabelecendo conexões que provocam uma tensão contínua entre o físico e o mental.

Figuras 4 e 5 - Cartaz da exposição e registros da exposição de Tunga no NAC



Fonte: Arquivo Histórico do NAC.

A exposição "Sistema Dinâmico" marcou um ponto de transição na carreira de Tunga, transformando o NAC da UFPB em um espaço de troca e experimentação artística, onde o próprio processo de montagem e desmontagem das obras se tornou uma performance. Tunga fez dessa interação entre arte e público uma parte essencial da experiência, testando diversas formas de como expor sua obra e envolvendo diretamente os alunos da universidade no processo (Catoira, 2012). O NAC, como um local de extensão da UFPB, promovia a interdisciplinaridade, funcionando como um ponto de encontro de diversas áreas do conhecimento e da arte. Durante a performance, os estudantes não apenas observavam, mas participavam ativamente das mudanças nas instalações, criando um diálogo contínuo entre o artista e os espectadores. Essa abordagem não só desafia as noções tradicionais de uma exposição estática, mas também refletia a concepção de Tunga sobre a arte como um processo dinâmico e mutável, onde a interação e a troca de ideias eram fundamentais para a construção da obra.

O uso de materiais orgânicos e industriais, como a borracha, o metal e o ferro, tornou-se uma característica central da sua produção, criando uma tensão constante entre o natural e o artificial. Em obras como Vê-nus, a borracha não só evocava o corpo, mas também a sua fragilidade e transitoriedade. As instalações de Tunga exigiam que o espectador interagisse fisicamente com a obra, como se a arte fosse um ritual de transformação, no qual o público não apenas observava, mas também participava da construção do sentido. Esse

caráter performático da obra de Tunga, que exigia do espectador uma participação ativa, transformava o ambiente expositivo em um espaço dinâmico de experimentação sensorial e intelectual.

Em suas obras, a metáfora do corpo como um lugar de transformação e transitoriedade nunca esteve ausente. O uso de formas dentadas, como em Chicletes, o jogo de sensualidade com materiais flexíveis e a recorrência de certos elementos simbólicos, como a mosca e as correntes, constituíam uma forma de ativar a energia simbólica da obra. Esses elementos buscavam não apenas estimular a reflexão intelectual, mas também despertar sensações físicas no espectador, como o olfato, o tato e a visão, ampliando a experiência artística para além da percepção visual. O uso do cheiro, por exemplo, intensificava a interação sensorial, fazendo com que o espectador fosse envolvido pela obra em um nível mais profundo.

A concepção de arte proposta por Tunga estava, portanto, muito além da obra visual convencional. Ele via a arte como uma experiência sensorial e cognitiva, uma vivência que transcendia as formas tradicionais e se abria para uma multiplicidade de sentidos. A sua obra não se limitava a uma representação estática, mas era um processo dinâmico, em constante transformação, que envolvia o espectador de maneira física, mental e emocional. Ao fazer da arte um ato de participação ativa, Tunga convidava o público a repensar o papel da arte na sociedade e a sua própria percepção da realidade.

A exposição Sistema Dinâmico, a série Vê-nus e obras como O Mar e a Pele são exemplos de como Tunga soube articular conceitos filosóficos profundos com uma estética sensorial e experimental. Sua obra vai além da visualidade da arte tradicional, ao criar uma experiência que ativa todos os sentidos e questiona as convenções da percepção. Tunga, ao longo de sua carreira, construiu uma poética da transformação, onde a arte se torna um espaço de reflexão constante sobre o corpo, o tempo, o desejo e a efemeridade da existência humana. Ao revisitar a obra de Tunga, percebemos que ela permanece relevante e atual, desafiando as fronteiras da arte e convidando o espectador a se envolver de maneira crítica e sensorial com o mundo ao seu redor. A complexidade e a profundidade de suas "instaurações" continuam a reverberar como um convite à transformação e à reflexão, em uma arte que é ao mesmo tempo física, filosófica e estética.

6. NAC: Um marco de experimentação e formação artística

A produção artística experimental desenvolvida no NAC, como a experiência proposta por Tunga, teve um impacto significativo na formação de futuros artistas e arte-educadores que participaram deste momento do Núcleo. Ao envolver os alunos diretamente nas atividades práticas e discussões teóricas com artistas de renome, o NAC proporcionou uma experiência única de imersão no mundo da arte contemporânea. Pereira destaca que vários artistas paraibanos que hoje têm reconhecimento nacional e internacional passaram pelo NAC durante suas formações, como José Rufino, Fabiano Gonper, Alice Vinagre, Marlene Almeida e Martinho Patrício. Ele afirma que "o NAC não apenas ajudou a formar artistas, mas também instigou os alunos a pensarem na arte como algo vivo, em constante transformação" (Pereira, 2024).

O NAC funcionou como um espaço de diálogo e produção, rompendo com o eixo Rio-São Paulo na arte brasileira e promovendo um intercâmbio prolífico entre jovens artistas e veteranos. Esse rompimento com o eixo centralizador representava um desafio significativo, mas também uma oportunidade de demonstrar a potência das produções artísticas do Nordeste. Jordão (2012: 56) enfatiza que "o Núcleo foi desde o princípio um espaço comprometido com a produção e exibição de arte contemporânea, bem como a inserção de novas mídias nas artes plásticas". Por meio de exposições, oficinas e debates, o NAC ampliava o repertório cultural e crítico dos envolvidos, tanto no campo técnico quanto na compreensão das questões sociais e políticas que perpassavam a arte.

Com mais de 60 exposições realizadas entre 1979 e 1985, o NAC consolidou-se como um importante ambiente de experimentação artística. As exposições não se limitavam à apresentação de obras; eram também espaços de aprendizado, troca de ideias e reflexão. Oliveira e Maia (2013: 34) destacam que "as exposições realizadas pelo NAC não apenas exibiam obras de arte, mas também serviam como espaços de debate e aprendizado. Essas atividades educativas eram fundamentais para ampliar a percepção do público sobre o papel da arte como ferramenta de transformação social e cultural". Essa abordagem educativa permitiu que o NAC se tornasse um modelo de como a arte poderia ser integrada à educação e à formação cidadã.

Contudo, a falta de documentação detalhada sobre essas atividades substancialmente limita a compreensão do impacto que tiveram no desenvolvimento da arte contemporânea brasileira. Ribeiro, Lima e Santos (2023: 18) apontam que "o NAC foi pioneiro em criar um arquivo que preservasse a memória das práticas artísticas contemporâneas no Brasil, permitindo que as futuras gerações tivessem acesso a um vasto material documental sobre a história e os desafios da arte no país". Apesar da criação desse acervo, sua fragmentação e falta de manutenção adequada dificultam a análise aprofundada das contribuições do NAC.

Além disso, Jordão (2014: 17) ressalta que "a ausência de recursos consistentes e a resistência interna ao experimentalismo artístico criaram barreiras para o desenvolvimento pleno do NAC. No entanto, essas dificuldades também impulsionaram a criatividade na gestão e organização de suas atividades". Essas limitações evidenciam os desafios enfrentados pelo NAC em um contexto de escassez de financiamento e estrutura, especialmente ao tentar implementar práticas que iam contra a cultura artística hegemônica da época.

Apesar do impacto inicial do NAC, houve uma falta de continuidade nas ações e nas políticas institucionais de manutenção do Núcleo, resultando em uma desvalorização gradual das propostas originadas na instituição. No entanto, o legado do NAC é inegável. Sua abordagem integradora entre arte, educação e sociedade permanece como um marco na história da arte brasileira. Jordão (2014: 31) afirma que "por meio da realização de projetos editoriais, o NAC colaborou não apenas com a circulação de obras e artistas, mas também com a reflexão crítica sobre os caminhos da arte no Brasil, especialmente no contexto de redemocratização". Essas iniciativas consolidaram o NAC como um espaço de transformação cultural e educacional, deixando um impacto duradouro que ultrapassa o tempo de sua existência formal.

Dessa forma, o NAC provou ser mais do que um núcleo de produção artística. Ele transformou o conceito de arte ao integrá-la ao cotidiano acadêmico e social, criando um ambiente de aprendizado crítico e inovador. Seu modelo de atuação, mesmo com os desafios enfrentados, inspirou novas iniciativas em outras partes do Brasil, demonstrando a relevância de suas práticas para a formação de artistas e educadores que buscam compreender e transformar a realidade por meio da arte.

7. Considerações finais

Mediante o exposto, compreendemos a criação do NAC (Núcleo de Arte Contemporânea) e as exposições realizadas por artistas contemporâneos como Tunga, Anna Maria Maiolino e Cláudio Tozzi demonstram o potencial da universidade como um espaço de experimentação e formação crítica. O NAC desempenhou um papel essencial ao promover a arte contemporânea e envolver estudantes em práticas inovadoras e reflexivas, preparando-os para atuar no campo das artes de forma crítica e inovadora, contribuindo para o cenário cultural local e nacional.

A pesquisa, realizada até o momento, demonstra que as ações experimentais e educativas promovidas no NAC, especialmente as realizadas por artistas como Tunga, foram fundamentais para a construção de uma nova concepção de arte e para o fortalecimento do circuito cultural local, regional e até no Brasil. As exposições e oficinas, segundo Oliveira e Maia (2013: 34), "não apenas exibiam obras de arte, mas também serviam como espaços de debate e aprendizado. Essas atividades educativas eram fundamentais para ampliar a percepção do público sobre o papel da arte como ferramenta de transformação social e cultural".

Durante a pesquisa, a descoberta de obras inicialmente desconhecidas, aliada à necessidade urgente de uma ação institucional voltada à preservação do acervo, destaca a importância não só do reconhecimento histórico do NAC, mas também da garantia de sua conservação e acessibilidade. Durante a pesquisa, foi identificada uma obra de Tunga, que não havia sido catalogada no acervo e que está relacionada ao período estudado. Essa descoberta, como ressalta Ribeiro, Lima e Santos (2023: 10), "proporciona uma oportunidade singular de compreender a trajetória do NAC e de conectar suas produções ao panorama mais amplo da arte contemporânea brasileira". A identificação dessa obra permitirá sua inclusão no acervo e a busca de informações sobre sua integração e conexão com os trabalhos de Tunga no NAC.

O NAC da UFPB representou uma iniciativa inovadora e de resistência durante um período de repressão cultural. Suas contribuições para a arte contemporânea no Nordeste brasileiro demonstram como instituições acadêmicas podem promover mudanças significativas no cenário artístico.

Jordão (2014: 17) observa que "a ausência de recursos consistentes e a resistência interna ao experimentalismo artístico criaram barreiras para o desenvolvimento pleno do NAC. No entanto, essas dificuldades também impulsionaram a criatividade na gestão e organização de suas atividades". Apesar dos desafios e da falta de continuidade, o legado do NAC permanece sendo uma referência importante para a compreensão da arte contemporânea no Brasil.

As obras experimentais produzidas e expostas no NAC, assim como as atividades educativas associadas a elas, entre 1979 e 1982, revelaram-se diversas, significativas e conectadas com o que se pensava e produzia em termos de arte contemporânea, tanto nacional quanto internacionalmente. Houve a participação de estudantes, professores e artistas locais, porém, ainda faltam registros e documentos que possam fornecer mais detalhes sobre esse movimento. Neste ponto, estamos coletando depoimentos orais e buscando levantar documentos que se encontram em posse de arquivos pessoais, de pessoas que participaram deste importante momento da implantação e formação do NAC.

É urgente que se tomem medidas institucionais para a preservação do acervo, que atualmente se encontra em estado precário e sem tratamento adequado. Documentos e obras em papel de grande relevância estão se deteriorando, tornando necessária uma intervenção imediata para evitar que a Universidade Federal da Paraíba perca esse importante patrimônio artístico. Ribeiro, Lima e Santos (2023, p. 18) alertam que "a fragmentação e deterioração do acervo não apenas comprometem a preservação da memória cultural, mas também limitam o acesso das gerações futuras a um dos mais ricos patrimônios artísticos do Brasil". Neste sentido, esperamos que a continuidade desta pesquisa possa colaborar para o registro, preservação e compreensão de importantes aspectos históricos, socioculturais e artísticos que representam a memória e a continuidade do Núcleo.

Referências

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição*: uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995

a 2005). 2006. XX f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ANJOS, Moacir dos. Desmanches de bordas: Notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Artelatina*: cultura, globalização e identidades. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 45-59.

BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

CATOIRA, Thaís. *Informação e arte*: memórias e representação do acervo do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

CESÁRIO, Wellington. A poética de Tunga e a questão do erotismo. *Anais do XXXVIII Congresso do CBHA*, p. 210-211, 2018.

CHAGAS, Mario de Souza; PIRES, Vladimir Sibylla. (Orgs.). *Território, museus e sociedade*: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade**.** Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

CHAVES, Dyógenes. *A Pinacoteca da UFPB e outros acervos universitários*. Disponível: http://www.ccta.ufpb.br/pinacoteca/contents/noticias/a-pinacoteca-da-ufpb-e-outros-acervos-universitarios. Acesso em 15 fev. 2020.

DUARTE, Paulo Sérgio. Pálpebras. In: *Exposição Pálpebras*, Galeria Millan. São Paulo: Galeria Millan, 2016. Catálogo da exposição.

FARIAS, Agnaldo Arice Caldas; ANJOS, Moacir dos**.** Há sempre um copo de mar para um homem navegar. *Catálogo da 29º Bienal de São Paulo*. [S.l: s.n.], 2010.

FOSTER, Hal. *Recodificação:* arte, espetáculo, política cultural**.** São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 136-151, 2005.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados**.** In: FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles et al. *Modernismo em disputa*: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-259.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. Experimentos editoriais da Funarte: Coleção Arte Brasileira Contemporânea e as publicações do NAC/UFPB. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 4, n. 8, p. 29-31, 2014.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. *O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985).* Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

JORDÃO, Fabrícia Cabral de Lira. Sistema da Arte e seus agentes: atuações institucionais de agentes do campo das artes visuais durante a redemocratização brasileira (1974-1989)**.** In: *REVISTA ARTE CONTEXTO*. v. 4, n. 10, jul., ano 2016. Disponível em: http://artcontexto.com.br/artigo-edicao10_fabricia-jordao.html.

JORDÃO, Fabrícia. As artes visuais, as universidades e o regime militar brasileiro: o caso do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978-1985**).** *Ars***,** São Paulo, ano 14, n. 27, p. 179-182, 2023.

LÓPEZ, Miguel Ángel. How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like? *AFTERALL*, n. 23 (Spring 2010).

OLIVEIRA, Danielle Alves de; MAIA, Manuela Eugênio. O Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba e a sua história: o arquivo como fonte de informação e memória. *RACIn*, João Pessoa, v. 1, n. 1, p. 9-29, jan./jun. 2013.

OLIVEIRA, Danielle Alves de. A informação arquivística como substrato cultural na consolidação da memória coletiva. *Anais do V Congresso Nacional de Arquivologia*. Salvador, 2012, p. 624-641.

PEREIRA, Chico. *Entrevista concedida a Maycon Albuquerque e Sicília Calado*. Núcleo de Arte Contemporânea, João Pessoa, 06 set. 2024.

RIBEIRO, Thiago Alves; LIMA, Geysa Flávia Câmara de; SANTOS, Lucas Lima. Os documentos de arquivo e a preservação de um patrimônio: a importância do acervo das pedras litográficas para o Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB). *Informação em Pauta,* Fortaleza, v. 8, p. 1-22, 2023. DOI: 10.36517/2525-3468.ip.v8i0.2023.85173.

Entre museus: conhecendo os públicos dos museus de arte do centro histórico de João Pessoa

Mariana Lira de Sousa[60]
Dr. Robson Xavier da Costa[61]

Resumo

Este trabalho é um recorte da pesquisa qualitativa cartográfica que está sendo realizada em função da Dissertação de Mestrado em desenvolvimento pelo Programa Associado de Pós -Graduação em Artes Visuais (PPGAV - UFPB/UFPE), e tem como objetivo apresentar os primeiros resultados das visitas realizadas aos museus: Centro Cultural São Francisco; Casa da Pólvora; Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa e Museu de Esculturas Jurandir Maciel; museus localizados no centro histórico da cidade de João Pessoa. A investigação realizada em campo buscou conhecer os públicos que visitam esses museus, bem como os que frequentam seus arredores, transitando pelo centro da cidade e traçando caminhos que conectam esses espaços. Teoricamente utilizamos as definições institucionais do Conselho Internacional de Museus - ICOM (2022) e do Instituto Brasileiro de Museus - Ibram (2011), e as bases teóricas de Chagas (2009); do estudo de públicos com Bourdieu e Darbel (1966); Cury (2005); Koptche (2012). A percepção das interações e vínculos entre público e ambiente se mantém como norte desta pesquisa, e por esta razão se fez pertinente a utilização do Estudo Pessoa - Ambiente (Pinheiro; Gunther, 2007), um guia para compreender a manifestações reais do público no ambiente, às vezes difíceis de serem identificadas por meio de estudos de público convencionais. Os resultados apresentados aqui por meio do diário de campo, envolto por anotações e desenhos de uma pesquisa participante, nos possibilitou enxergar parte das narrativas das pessoas que caminham pelos museus do centro histórico e vivenciam os museus de arte de João Pessoa.

Palavras-chave: Museu de arte; Centro Histórico; João Pessoa; Estudo de públicos.

Abstract

This work is an excerpt from the qualitative cartographic research that is being carried out for the Master's Dissertation being developed by the Associated Postgraduate Program in Visual Arts (PPGAV - UFPB/UFPE), and aims to present the f irst results of the visits made to the museums: Centro Cultural São Francisco; Casa da Pólvora; Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa and

[60] Mestranda em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPB/UFPE). Bolsista FAPESQPB.
[61] Docente do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV UFPE/UFPE). Pós-Doutor em Estética e História da Arte – PGEHA MAC USP.

Museu de Esculturas Jurandir Maciel; museums located in the historic center of the city of João Pessoa. The research carried out in the field sought to get to know the public who visit these museums, as well as those who frequent their surroundings, walking through the city center and tracing the paths that connect these spaces. Theoretically, we used the institutional definitions of the International Council of Museums - ICOM (2022) and the Brazilian Institute of Museums - Ibram (2011), and the theoretical bases of Chagas (2009); the study of audiences with Bourdieu and Darbel (1966); Cury (2005); Koptche (2012); Talhari (2014) and Costa (2018). The perception of the interactio ns and links between the public and the environment remains the guiding principle of this research, and for this reason it was pertinent to use the Person-Environment Study (Pinheiro; Gunther, 2007), a guide to understanding the real manifestations of the public in the environment, which are sometimes difficult to identify through conventional public studies. The results presented here through the field diary, wrapped in the notes and drawings of a participant survey, allowed us to see part of the narratives of the people who walk through the museums of the historic center and experience the art museums of João Pessoa.

Keywords: Art museum; Historic center; João Pessoa; Audience study.

1. Introdução

A conexão entre museu e sociedade vem se reconfigurando no Brasil desde as décadas de 1960 e 1970, momento em que a museologia social ganhou espaço e foi se fortalecendo à medida em que trazia à luz debates sobre o quão profundo e complexo pode ser o espaço museal. Chagas (2009) nos apresenta a reflexão sobre as subjetividades envolvidas nos lugares de memória quando diz compreender os museus como “microcosmos sociais”, e “identificá-los apenas como 'lugar de memória' é reduzi-los a uma expressão que está longe de abarcar suas complexidades” (Chagas, 2009: 24), assim nos fazendo refletir sobre a memória não está inerte na “coisa”, no objeto musealizado e tão pouco no museu, mas vive na relação entre os seres e as coisas.

Desta relação, entre museu e comunidade, nasce o poder, a força, a fraqueza, a resistência e o silêncio, mas também o afeto e a indiferença. Ainda seguindo o pensamento de Chagas (2009: 23), a memória e o esquecimento andam juntas, ao passo que guardar algo não garante que a memória será preservada, da mesma maneira que perder algo não significa que esse algo será esquecido. A dinâmica entre memória e esquecimento, preservação e destruição, dependem das relações entre os seres e as coisas, e essas relações

são construídas por práticas sociais. A existência e funcionamento de um museu, bem como seu fortalecimento só acontecerá plenamente a partir dos vínculos, profissionais e afetivos, que a instituição conseguir construir.

Esse processo de construção atravessa o caminho de diversos sujeitos, dentro e fora do museu. Cury (2005: 39) enxerga que no museu o pesquisador, o documentalista, o conservador, o museólogo e o educador, dentre outros que compõem a equipe profissional da instituição, são sujeitos promotores da musealização, no entanto, reforça que o público como sujeito é plural e criativo − porque não está amarrado em aspectos interpretativos fechados −, e criativo − porque, quando em interação com o museu, aciona o seu repertório vivencial e cria (Cury, 2005: 45).

O público é então um sujeito independente, que traz consigo uma bagagem individual que interpreta, se relaciona e dá sentido ao museu à sua maneira.

O fomento da pesquisa, as práticas educativas, as ações em parceria com outras instituições (museus, escolas, centros culturais, ONGs), a acessibilidade do local, as estratégias expositivas, a desenvoltura na comunicação, entre tantos outros fatores que tornam a instituição museu funcional e dinâmica, devem estar vinculadas ao público e suas subjetividades, pois como enfatiza Koptcke (2012: 214) “Não há museu sem público”.

No entanto, Bourdieu (2018: 9) pontua que os museus se encontram, paradoxalmente, abertos a todos e restritos à maioria das pessoas. Limitações vinculadas a classe social e níveis distintos de escolarização são uma realidade até os dias atuais, que inibem e afastam uma parcela da população de espaços como os museus. Entendemos a partir de Bourdieu que o gosto pela arte e pela cultura não são um privilégio natural, mas algo que nos é ensinado, cultivado ao longo dos anos, um produto da educação.

Nesse momento, é importante pensarmos que a desvalorização desses mesmos espaços de arte e cultura, também fazem parte de algo construído socialmente. Os vínculos entre o público, a arte e os museus, se estabelecem

de maneiras diversas, e é preciso considerar as realidades em que esse vínculo é falho ou inexistente.

Trazemos nesta pesquisa um recorte do debate acerca da realidade museal na capital paraibana, João Pessoa, que atualmente atravessa uma forte invisibilidade.

De acordo com a Plataforma Museusbr, atualmente existem cerca de 104 museus na Paraíba, onde 35 estão localizados em João Pessoa. Dos 35 apontados na Plataforma, 11 estão marcados como museus de arte. Os dados apresentados no Museus em Números (Ibram, 2011: 259) , apontam que mais da metade dos museus realizam eventos sociais e culturais, desde cinema e projeção de vídeo a seminários e palestras, além de promoverem cursos, oficinas, espetáculos de dança, teatro e música.

Esses resultados, quando postos em contraponto ao discurso sobre os museus de arte em João Pessoa, apontam fortes questões de contradição e reforçam a invisibilidade existente. A situação apresentada relaciona-se diretamente ao vínculo frágil construído entre o público e os museus de arte da capital, e por esta razão, se fez necessário desenvolver uma pesquisa com o foco de investigar a dinâmica desses museus e conhecer o seu público.

Neste recorte, trataremos primeiro de apresentar os quatro museus que fazem parte do escopo da pesquisa, bem como esclarecer quais as razões para a escolha de cada um. São eles: Centro Cultural São Francisco; Casa da Pólvora; Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa e Museu de Esculturas Jurandir Maciel, todos localizados no Centro Histórico de João Pessoa. Em seguida apresentaremos as metodologias utilizadas para a visitas em campo, realizadas partindo de uma observação participante registrada em diário de bordo, utilizando da cartografia, com foco no Estudo Pessoa-Ambiente (Pinheiro; Gunther, 2007). Por fim, apresentaremos os relatos das principais percepções acerca dos diversos públicos presentes e a sua troca com o espaço dos museus e do Centro Histórico.

Ao final, podemos analisar todas as informações coletadas com base nas vivências apresentadas sobre alguns dos públicos que foram identificados no centro, e a partir disso identificar as possíveis fragilidades na relação entre os museus e os seus públicos, assim como relatar as limitações da pesquisa até o presente momento e visualizar os possíveis caminhos que ela pode percorrer.

2. Os museus de arte e o Centro Histórico

Atualmente existem 11 museus de arte na capital paraibana, são eles: Casa da Pólvora; Centro Cultural São Francisco (CCSF); Estação Cabo Branco - Ciência, Cultura e Arte; Memorial Abelardo da Hora (MAH); Museu Casa de Cultura Hermano José (MCCHJ); Museu de Arte Sacra do Convento de Santo Antônio; Museu de Esculturas Jurandir Maciel; Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa (MAPJC); Museu Experimental de Arte (MEA); Núcleo de Arte contemporânea (NAC); Pinacoteca UFPB. Dos onze museus mencionados, 7 deles estão localizados no Centro Histórico de João Pessoa. O recorte geográfico é, portanto, o primeiro a ser estabelecido. Casa da Pólvora; Centro Cultural

São Francisco; Museu de Arte Sacra do Convento de Santo Antônio; Museu de Esculturas Jurandir Maciel; Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa; MEA e o NAC estão espalhados entre os principais bairros do centro da cidade, com diferentes estruturas, gestões e acervos, que variam entre arte religiosa, artesanato e arte contemporânea. No entanto, algumas pontuações importantes são necessárias a respeito de cada um, e que afunilam a seleção dos museus que de fato são contemplados por essa pesquisa.

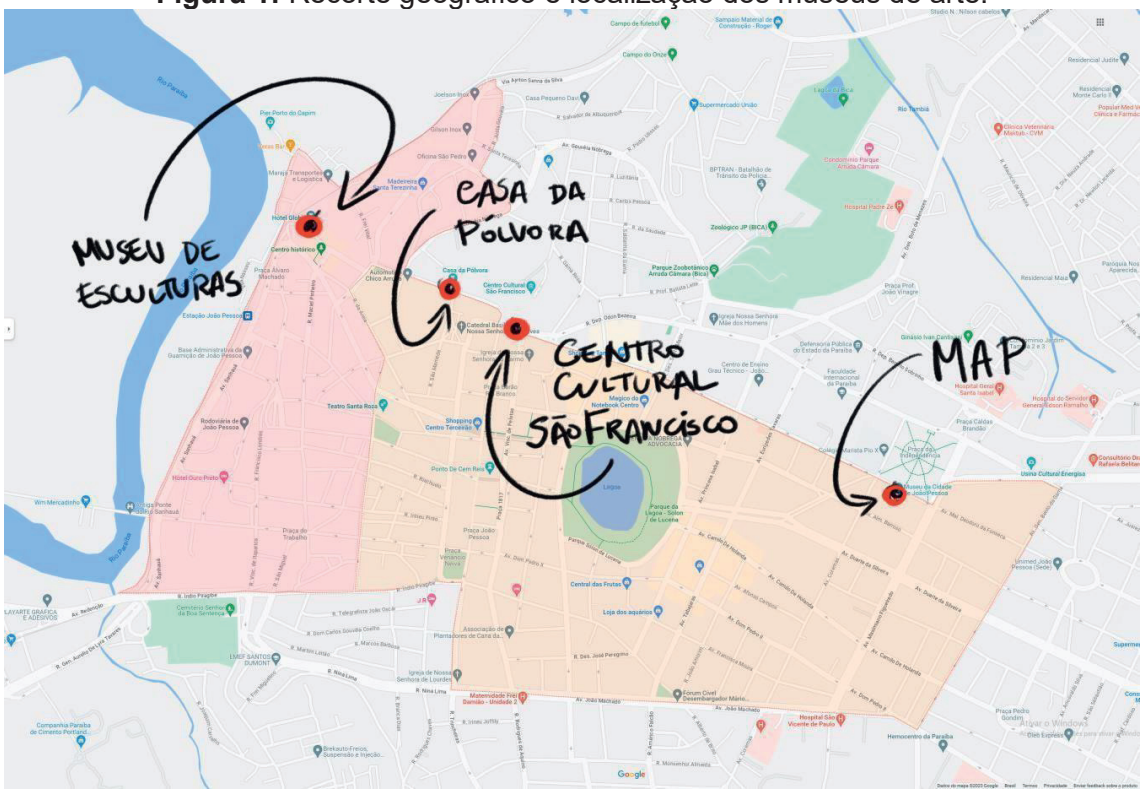
A primeira observação é de que o Museu de Arte Sacra Santo Antônio e o Centro Cultural São Francisco são o mesmo espaço, o primeiro localiza-se dentro do Centro Cultural e na prática, funcionam como um único organismo, portanto nos restringimos ao nome do Centro Cultural São Francisco. A segunda observação é de que o MEA, como museu experimental, não possui um espaço físico, uma locação, o que inviabiliza a realização da observação do público em contato com o museu e seu entorno, e por essa razão não há possibilidade de entrar no escopo da pesquisa.

A terceira e última pontuação, é a respeito do NAC - Núcleo de Arte Contemporânea. O NAC foi inaugurado em 1978, a partir de uma parceria entre a UFPB e a Funarte, que por muitos anos promoveu, divulgou, formou e produziu novos artistas e o cenário das artes visuais na Paraíba. Entre 1929 e 1985, realizou mais de 60 exposições de artistas como Antonio Dias, Tunga, Cildo

Meireles, Paulo Bruscky, Falves Silva, Arthur Barrio, Vera Chaves Barcellos, e Miguel Rio Branco" (Jordão, 2011: 149-153). Hoje o NAC encontra sérias dificuldades para manter sua existência, devido a uma série de problemas, que passam pelas condições físicas desgastadas do equipamento cultural, como pelo insuficiente financiamento dos órgãos responsáveis. Em razão disso, também não será contemplado pela pesquisa.

Restam então o Museu do Artesanato Paraibano, o Centro Cultural São Francisco, a Casa da Pólvora e o Museu de Esculturas Jurandir Maciel. A partir da localização desses museus, traçamos um percurso geográfico a ser percorrido nas visitas a campo.

Figura 1: Recorte geográfico e localização dos museus de arte.



Fonte: Intervenção digital em captura de tela. Google Maps. 2023. Edição: João Arthur de Macêdo.

Coincidentemente, a localização dos museus escolhidos, bem como dos principais espaços de arte e cultura de ambos os bairros formam um trajeto linear que leva da Usina Cultural Energisa, na extrema ponta direita do Centro (laranja) até o Hotel Globo, na ponta esquerda do Varadouro (vermelho). A partir dessa constatação, definimos os trajetos a serem percorridos ao longo dos primeiros meses de vivência.

Os trajetos possíveis que intercalam esses museus e outros equipamentos culturais são diversos, principalmente em razão de tratar-se de um centro com comércios, casas residenciais, empresariais, restaurantes, grandes avenidas, mas também pequenos corredores. Sendo assim, o trajeto escolhido foi pensado a partir do roteiro mais acessível possível, considerando tempo de caminhada, qualidade estrutural das calçadas e ruas, simplicidade do caminho, no que diz respeito a pequena quantidade de instruções necessárias para percorrê-lo, a presença de grandes pontos de referência e de pontos para alimentação.

O percurso inicia na Instituto Energisa, equipamento cultural de referência na cidade e que localiza o início do centro da cidade, seguindo por um caminho reto, possível identificar na figura 1 como a linha da margem superior do recorte laranja, que perpassa o Museu do Artesanato Paraibano, seguindo em direção ao Centro Cultural São Francisco, Casa da Pólvora e por fim o Museu de Esculturas.

3. Metologia

Para essa pesquisa, é essencial a vivência em campo e a percepção do ambiente e do público em conjunto, considerando exatamente a interação e o vínculo entre as instituições e as pessoas como foco principal. Para isso se faz pertinente o Estudo Pessoa-Ambiente (Pinheiro; Gunther, 2007), que entende a “experiência ambiental” como extremamente importante para as pessoas, e relaciona-se diretamente com a formação da identidade individual ou coletiva e as condições de apropriação dos ambientes pelos seus usuários. Por meio do método Pessoa-Ambiente, o pesquisador então se propõe a conhecer os aspectos efetivamente manifestos pelo público nos ambientes da vida real, muitas vezes não identificados por meio de entrevistas e questionários, métodos mais comuns em pesquisas de público (Elali; Pinheiro, 2007, p. 219).

A observação do público e do espaço do centro e dos museus foi realizada por meio da observação participante (Queiroz, 2014) ao longo de visitas em loo, registradas em fotografias, vídeos e descritas em um Diário de Campo, no qual também eram registrados desenhos de observação do ambiente e mapas

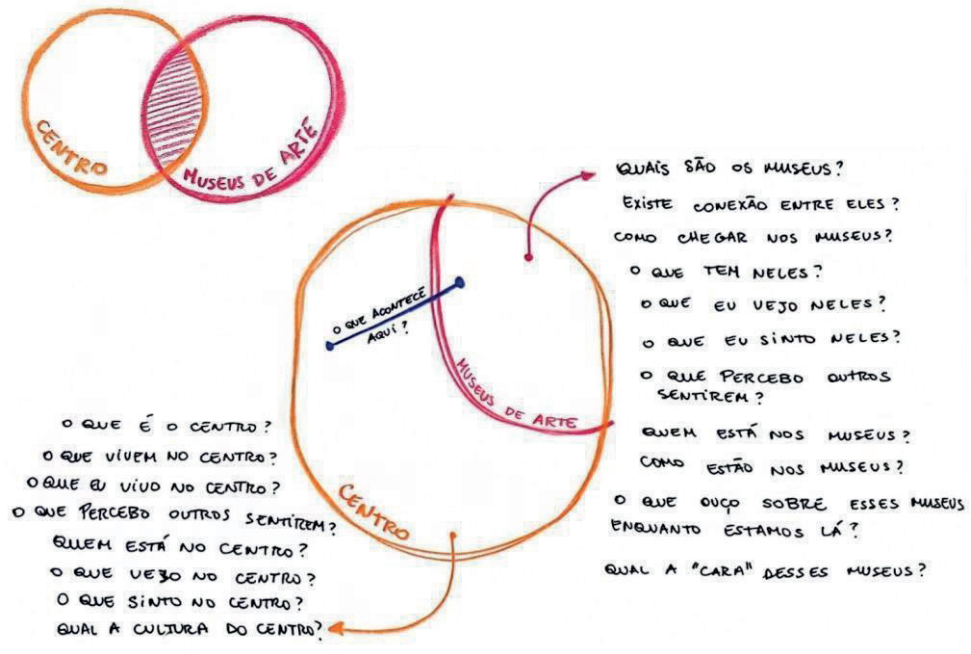
mentais para entender a dinâmica das trocas e conversas que aconteciam ao longo das visitas.

As visitas aconteceram entre junho e dezembro de 2023, primeiro ano da dissertação, com diferentes variações de frequência, dias da semana e horários. A pesquisa também leva em consideração vivências e experiências prévias ao início da pesquisa, levando em consideração a individualidade de uma pesquisadora que nasceu e viveu em João Pessoa até o momento, além de ser também público dos espaços de cultura da cidade.

Algumas visitas foram realizadas individualmente, outras com amigos ou familiares, alguns relacionados ao campo artístico e cultural, artistas, produtores culturais, arquivistas, e outros de realidades mais distantes, como estudantes e profissionais da área de Farmácia, Direito e Fisioterapia. Isso em razão de, primeiramente, poder dialogar e ouvir outras opiniões sobre os apontamentos que fazíamos ao longo do caminho e das visitas, e também por enxergar a oportunidade de apresentar as instituições de arte do centro a pessoas que não as conheciam, independentemente de serem naturais de João Pessoa ou não.

A imagem a seguir ilustra um dos rascunhos elaborados no diário de bordo para guiar o pensamento e o olhar durante as visitas de campo.

Figura 2: Rascunho - Diário de bordo.



Fonte: Rascunho manual digitalizado. Acervo pessoal. 2023.

4. Conhecendo os museus de arte: relatos e análises

4.1. Centro Cultural São Francisco (CCSF)

O Convento São Francisco foi fundado em João Pessoa no ano de 1589, como projeto para instalar a missão franciscana na capital. Concluído em 1591, o Convento passou por uma série de reformas ao longo dos séculos, bem como teve diversas funções diferentes. Entre os séculos XVII e XX, o convento foi ocupado pelos invasores holandeses, recuperada pelos Frades Franciscanos, transformado em escola de aprendizes marinheiros, em um hospital militar, depois tornou-se um seminário. Sediou o Museu do Estado da Paraíba, a Escola Estadual do Róger e a Escola de Teatro Piollin. Em 1979 foi fechado para restauro e em 1990 foi finalmente reinaugurado como o Centro Cultural que conhecemos hoje.

Atualmente, o Centro Cultural é um forte ponto de referência da cidade. Em todas as visitas realizadas sempre eram formados grupos de cinco a dez pessoas para serem acompanhados pelos(as) mediadores(as). O mais comum identificado ao longo das observações foram grupos de mulheres de meia idade à passeio, normalmente turistas, e grupos de mães com crianças.

O museu funciona de terça-feira à domingo, abre às 9 horas da manhã e fecha às 16 horas da tarde. Algumas vezes, em função da galeria de exposições de curta duração, que recepciona diversos artistas da atualidade, principalmente artistas locais, o Centro Cultural reabre entre as seis, ou sete horas da noite, e permanece aberto até às dez horas da noite, mas apenas em eventualidades como aberturas de exposições. A entrada custa R$12,00 reais inteira e R$6,00 a meia.

Em uma das visitas, chegamos ao mesmo momento de uma van de turismo que trazia um grupo de senhoras de Goiânia (GO). Ao chegarmos na porta de entrada, todos juntos, a moça que estava na recepção do museu informou sobre os valores dos ingressos de entrada, imediatamente, uma das senhoras respondeu, voltando-se para o guia turístico que as acompanhava -

“Ah, tem que pagar?! Então vou ficar aqui sentada” - falou enquanto sentava em um dos bancos da recepção - “Não pago pra entrar em museu”. O guia então explicou que o Centro Cultural estava na rota, mas que a entrada era opcional. A partir disso, algumas outras senhoras do grupo uniram -se à primeira e permaneceram sentadas na recepção, enquanto as demais dirigiram-se à bancada para efetuar o pagamento e formar os grupos para mediação. Nesse mesmo dia, uma outra pessoa desse mesmo grupo me informou que o Centro Cultural era o único museu na rota turística que estavam fazendo, e que chegaram ali “direto da praia”.

Figura 3: Centro Cultural São Francisco II.



Fonte: Fotografia digital. Acervo pessoal. 2023.

Mãos para trás e silêncio são características marcantes das visitas ao Centro Cultural. Percebemos uma forte inibição para dialogar com os mediadores, e entre si, as conversas são majoritariamente bem sussurradas, com exceção das crianças e de um ou outro grupo turístico. Em outra visita, para exemplificar uma situação fora do comum silencioso, uma moça, por volta dos 30 anos, iniciou uma live em seu Instagram logo ao início da visita, filmando todos os espaços possíveis, ao passo que narrava o que estava vendo, muitas vezes dificultando a compreensão do que o mediador estava falando. A visita seguiu dessa maneira até o final, sem que o mediador ou outro visitante protestasse.

Até o momento, o público do Centro Cultural se mostrou majoritariamente de turistas, que vêm em grupos, mas que a exemplo das situações narradas, às vezes não possuem vínculo ou interesse qualquer pelo museu ou pela arte exposta. Os visitantes locais, grupos familiares por exemplo, demonstram mais curiosidade de aproximação pelo que o museu oferece, conversam mais entre si, mesmo que baixinho e com certa timidez.

Aparentemente, os grupos locais se sentem mais à vontade no Centro Cultural, sem perder a curiosidade. O que nos leva a refletir e criar hipóteses sobre o efeito da sensação psicológica de “estar em casa”. Bem como o efeito da monumentalidade do espaço levar ao silêncio e quietude, talvez inibição, pois para todos os efeitos, o Centro Cultural mantém sua estrutura grandiosa e para muitos sagrada, de Igreja barroca, com belíssimos trabalhos de azulejaria, talha dourada e pinturas elaboradas no teto.

4.2. Casa da Pólvora

A Casa da Pólvora foi construída entre 1704 e 1710. Devido a Guerra dos Mascates em Pernambuco, em 1711, o Governador da Capitania transferiu a munição que a Casa da Pólvora abrigava para a Fortaleza de Santa Catarina, localizada em Cabedelo, município litorâneo vizinho a João Pessoa. Após a guerra, a munição nunca retornou e a Casa da Pólvora ficou abandonada. Apenas em 1970, o espaço foi restaurado.

Atualmente, a Casa da Pólvora funciona como museu de arte, recepcionando exposições de diversos artistas e promovendo shows musicais gratuitos patrocinados pela prefeitura.

O museu abre todos os dias às 8 horas da manhã e encerra suas atividades às 17 horas. Quando está ocupada por alguma exposição, identificamos a presença de um funcionário da prefeitura responsável por orientar e tirar dúvidas sobre o espaço, mas quando está desocupada, a Casa da Pólvora fica vazia, apenas de portas abertas, para que os visitantes possam entrar em contato com seu interior. Ao lado, existe um pátio, onde monta-se o palco quando acontecem os shows.

Os dois espaços e eventos são frequentados por públicos bem distintos. Durante o dia, o público que vai até a Casa da Pólvora se mostra bem

semelhante ao do Centro Cultural São Francisco no que se refere a quantidade de grupos familiares e casais, turistas ou nativos, e predominância feminina. Não percebemos a frequência de grandes grupos como na Igreja. Um forte diferencial entre esses dois espaços, é a presença de transeuntes do centro que param no pátio do museu para sentar e descansar, às vezes para lanchar, enquanto assistem o entardecer tranquilamente. Mesmo que o museu apresente uma exposição, é comum que as pessoas se dirijam diretamente para o pátio, permaneçam um tempo sentadas e só depois percebam a movimentação dentro do museu e entrem para ver do que se trata.

Figura 4: Casa da Pólvora.



Fonte: Fotografia digital. Acervo da Prefeitura de João Pessoa. Sem autor. s/d.

Nas visitas que realizadas enquanto havia exposições artísticas em exibição, percebemos uma dinâmica mais livre, as pessoas conversavam, riam, interagiam umas com as outras, tiravam fotos do lugar, fotos das obras, tiravam selfies. Também identificamos uma presença maior de um público envolvido com arte, que foram ao local especificamente para ver a exposição. Na exposição Feiracura, do artista Guto Oca, realizada em maio de 2025, pudemos ouvir interações como: “Guto é incrível né?”, disse uma jovem para a amiga do lado, demonstrando já conhecer o trabalho do artista, como também provavelmente já possuir o hábito de frequentar exposições de arte. Especificamente nesta exposição, por se tratar de obras que retratam a realidade das feiras em João Pessoa, as reações de boa parte do público eram muito afetuosas, duradouras. Mesmo com o espaço menor, muitas pessoas permaneciam dentro do museu

por bastante tempo, mesmo que já tivessem visto todas as obras. A importância do fator identificação para o bem-estar do público em ambientes museais ficou evidente, e nesse momento, compartilhamos do pensamento de Tuan (1980, p. 114), quando ressalta que a familiaridade é, de acordo com o autor, a única capaz de suscitar uma real afeição ou repulsa pelo ambiente. Guto promoveu em suas obras o laço entre arte, local e público.

4.3. Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa

O Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa foi inaugurado em 2005 e abriga um acervo de artesanato com mais de mil peças de diversas regiões da Paraíba. No museu encontramos peças de arte artesanais produzidas com fibras, cerâmica, madeira, fios, rendas, bordados, brinquedos populares, Flandres, metais e tantos outros materiais. O casarão histórico que abriga o museu é tombado pelo Patrimônio Histórico da Paraíba e foi restaurado recentemente, em 2021. Marca uma localização estratégica: vizinho ao Museu da Cidade, inaugurado em 2021; próximo a diversas instituições de ensino, a mencionar o Colégio Marista Pio X, uma escola de tradição da cidade; próximo ao Shopping Tambiá, o principal shopping do centro; localizado na lateral da Praça da Independência, uma das principais praças da cidade, o Museu do Artesanato está cercado por pontos de referência famosos na cidade, privilegiado com uma das melhores localizações do centro da cidade. Aberto de terça-feira a domingo, das 9 horas da manhã até as 17 horas da tarde, com entrada gratuita.

Figura 5: Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa.



Fonte: Colagem. Fotografia digital. Acervo pessoal. 2023.

A estrutura do museu conta com as salas de exposição no casarão principal, e aos fundos, um café terraço, e um jardim com lojas, biblioteca, salas de reuniões e uma sala de exposições temporárias. No jardim, existe também uma abertura no muro lateral que liga diretamente o Museu do Artesanato Paraibano ao Museu da Cidade, o que possibilita que o público transite entre os dois sem precisar sair das dependências dos museus.

O Museu do Artesanato Paraibano apresenta um grande potencial de desenvolvimento e consolidação como museu referência na cidade de João Pessoa, em razão de possuir fortes elementos como sua estrutura, uma ótima localização, o vínculo direto com o museu vizinho, o que possibilita a ampliação de ações conjuntas, o acervo numeroso e de qualidade, a mediação de qualidade, em que o público fica livre para escolher se quer ou não uma visita guiada, pois os mediadores estão sempre a disposição e dialogam bem, a gratuidade, entre tantas outras qualidades. No entanto, após os seis meses de visitação, percebemos que o espaço não possuía um alto número de visitantes espontâneos. Normalmente, além da nossa presença, contávamos um ou dois casais, um grupo de três a quatro amigos no máximo, e sempre muito jovens, em sua grande maioria com fardas escolares.

Houve uma única exceção, quando o grupo de desenho denominado Urban Scketchers realizou uma ação independente no museu. Os Urban Scketchers são uma comunidade que reúne pessoas interessadas em produzir

e compartilhar desenhos de locação, ou seja, um grupo de pessoas que se reúnem em diferentes espaços da cidade para produzir desenhos do espaço escolhido.

Nesse dia, o museu recebeu cerca de vinte pessoas entre os 16 e 30 anos, com o objetivo de desenhar nas dependências do museu. Alguns escolheram objetos, outros desenharam a estrutura física do museu. A grande maioria estava visitando o Museu do Artesanato pela primeira vez, mas já tinham passado pela frente. Alguns afirmaram não saberem que era um museu, outros alegaram que não sabia, que poderiam entrar. Essa afirmação nos levou a pensar sobre o que torna um museu convidativo ao público? Uma questão para a qual ainda não temos resposta.

Ao final da tarde, todos colocaram seus desenhos no jardim e falaram um pouco sobre o que desenharam e o que acharam da experiência. A qualidade do museu foi um ponto trazido nesse momento, já que muitos não conheciam. Aproveitamos o espaço de fala para colocar na roda a importância de frequentar espaços de arte como o que estávamos e o quão significativo tinha sido na nossa ótica, passar a tarde em um museu de arte, produzindo artes.

4.4. Museu de Esculturas Jurandir Maciel

O Museu de Esculturas Jurandir Maciel funcionava como ateliê de trabalho do escultor pernambucano Jurandir Maciel. De acordo com o portal Paraíba Criativa, o ateliê tornou-se museu em razão do artista sempre produzir duas esculturas quando recebia encomendas, uma era entregue ao solicitante e outra permanecia no ateliê, no entanto, com o tempo o número de encomendas aumentou, consequentemente o número de esculturas ocupando o local também. Nessas circunstâncias o escultor decidiu que deveria deixar o espaço apenas para manter as esculturas e receber os visitantes que desejam vê-las. O museu reúne esculturas de diversas personalidades, como Ariano Suassuna, Luiz Gonzaga, Augusto dos Anjos, entre outros.

Segundo as redes sociais do museu, seu horário de funcionamento é das 9 horas da manhã até as 12 horas da tarde, fecha para o almoço e retorna às 15 horas, encerra suas atividades oficialmente às 17 horas, todos os dias. Infelizmente, nos dias e horários que nos dirigimos ao museu, a instituição estava

fechada. Este infortúnio aconteceu mais de três vezes, em dias e horários diferentes e até o momento não temos conhecimento das razões para tal. Em suas redes sociais não é possível identificar anúncios ou comunicados, como também não há indicativo de possíveis taxas de entrada para o museu.

Acreditamos que no decorrer das próximas visitas a campo poderemos conhecer o espaço.

Caso contrário, tentaremos entrar em contato com os responsáveis pela instituição.

4.5. Entre museus

Ao longo das caminhadas, muito foi percebido fora do muro dos museus. Em uma das idas ao pátio São Frei Pedro Gonçalves, a fim de visitar o Museu de Esculturas, observamos as movimentações que aconteciam por ali. Logo no início da tarde, o pátio se mostrou vazio, e o Hotel Globo, um dos grandes pontos turísticos e culturais da cidade, estava ocupado por uma turma escolar de ensino infantil. Identificamos uma banca, mais conhecida como “vendinha”, e a fim de comprar água e sentar para observar o espaço, conversamos um pouco com Dona Helena[62], dona da banca.

Dona Helena aparenta ter um pouco mais de 50 anos, e contou que mora na casa onde está a banca há mais de 40 anos e viu todos aqueles espaços passarem por mudanças. “Está vendo aquele espaço ali?” - apontando para um terreno abandonado - “Já foi uma escola, e do lado já foi uma oficina de carro também, mas hoje minha filha tá aí…”. Dona Helena também contou que participou de diversos protestos para a restauração e revitalização do Hotel Globo e da Igreja São Frei Pedro Gonçalves (ambos situados no pátio São Frei Pedro Gonçalves, junto ao Museu de Esculturas) na década de 1990. “A gente precisa lutar pra manter o que é nosso minha filha”. Explicou ainda que a maior movimentação ali começaria a partir das quatro e meia da tarde (16h30). Às quatro e quarenta (16h40) da tarde, quatro carros chegaram ao Hotel Globo ao mesmo tempo, e então o número de pessoas foi aumentando cada vez mais, até que às cinco horas contamos cerca de 50 pessoas apenas dentro do Hotel.

[62] Nome fictício para preservar a identidade da pessoa envolvida.

Ironicamente, Dona Helena nunca visitou o Hotel Globo. Quando perguntei a razão, ela respondeu - “Não sei… acho que é aquela coisa né? Quando tá na porta de casa a gente não dá tanto valor…” - e depois de alguns segundos pensativa, completou - “mas não sei… acho que esse negócio de arte eu também não entendo”.

Por mais que hoje o Hotel Globo funcione como um centro cultural, com salas de exposição temporária recebendo diversas exposições artísticas, boa parte das pessoas que estavam presentes foram motivadas pelo desejo de assistir ao pôr do sol, e enquanto esperavam o sol se pôr, visitaram as exposições. Os públicos foram os mais diversos e numerosos, famílias, grupos grandes e pequenos de turistas, pessoas que passavam pelo centro e decidiram parar um pouco para assistir ao fim da tarde, casais, grupos de amigos. As idades eram também variadas. Todos com o objetivo em comum de presenciar o laranja no céu, ao fim do dia.

Assim como o Hotel Globo, o centro está repleto de equipamentos culturais que atraem turistas, mas sobretudo os públicos locais, o que não vimos com tanta frequência nos museus de arte. Galerias como a Galeria de Arte do Instituto Energisa, Casarão 34, Galeria Archidy Picado, Galeria Lavandeira e a galeria do Sesc Centro de Cultura, Arte e Esporte, são apenas alguns exemplos de instituições culturais que vem fomentando a produção e exposição das artes visuais atuais em João Pessoa.

A consolidação de uma rede de conexões entre os museus de arte, as diversas galerias e a comunidade artística local é essencial para o fortalecimento de todo o cenário artístico, bem como para o campo museal de João Pessoa e da Paraíba.

5. Considerações finais

A visita ao Hotel Globo, e o contato com o público que ali estava, jovens, crianças, casais, grupos turísticos, transeuntes do centro, nos fez rememorar que as relações humanas com os centros culturais e museus de arte, para além do contato com a arte e a cultura, são formadas também pelo brincar, pelo namorar, conversar, rir, reclamar, pensar e tantas outras interações.

Os vínculos e afetos em relação aos museus e a arte que tanto buscamos ao longo das visitas, são construídos também nos arredores, nos pátios, nas ruas, nos jardins dessas instituições. Aproximar- se afetivamente de um museu e do que ele entrega pode estar relacionado diretamente ao aproximar- se do seu enredo, contexto e local.

Os museus onde pudemos visualizar com mais facilidade dinâmicas afetivas e de interesse genuíno pelo espaço e pelo que estava sendo oferecido, em questão de acervo, entretenimento e bem-estar, foram as instituições culturais com áreas que possibilitaram o desfrute do ambiente como um todo. Desfrutar de uma visita ao museu de arte está vinculado ao sentir-se bem, e pertencente. Sentir-se bem está ligado às relações que esse museu possibilita serem criadas.

Identificamos que os públicos dos museus de arte apresentados aqui são bem diversificados, apesar de majoritariamente representados por mulheres, famílias e turistas. Também vimos que algumas vezes o público de fora, turistas, não consegue conectar-se com o museu na mesma intensidade que acontece com os moradores da cidade. No entanto, essa conexão se dá quando o público local está dentro das instituições, mas percebemos que existe um grande público que não sabem que existem museus de arte na região do centro, por melhor que seja sua localização, ou até sabem que existem, mas não se sentem convidados.

Aqui pensamos na possibilidade do Museu do Artesanato Paraibano incorporar mais atividades que possibilitem a produção e interação do público. Levando em consideração o espaço disponível para cursos e palestras, atividades e oficinas também poderiam fazer parte da rotina do museu, acompanhadas de uma boa divulgação. A Casa da Pólvora vem promovendo exposições de potentes artistas locais, e o Centro Cultural São Francisco, possui o maior número de visitantes diariamente. Cada um dos museus abordados na pesquisa possui à sua maneira grande potencial para se tornarem equipamentos museológicos de referência, no entanto, ainda possuem um longo caminho a percorrer no que diz respeito ao diálogo entre si e com o as necessidades do público local, que se mostrou em menor quantidade.

A atuação mútua entre o museu e sua comunidade é poder e movimento, é impulso para transformações sociais, reparações históricas, ampliação dos horizontes, dos conhecimentos. Apresentar o museu ao público e ajudar o museu

a conhecer seu público significa apropriar-se da própria história e dos novos caminhos a serem construídos.

O centro de João Pessoa carrega consigo uma longa história de muita luta, mas é também um espaço repleto de memória, cultura, arte e poesia. Berço de uma terra que vive entre rio e mar, o centro histórico da capital paraibana e sua cultura tem muito a ser desvelado. Os museus de arte fazem parte dessa história, e são capazes de construir novos caminhos para a fruição criativa e artística deste local e se fortalecer ouvindo as histórias que o seu público tem a contar.

Para finalizar, é importante ressaltar que esta é uma pesquisa em andamento, e dessa forma muitos processos ainda estão por vir.

Esta pesquisa, ainda em desenvolvimento, espera dar continuidade às visitas e através da troca com os públicos dos museus e a comunidade do centro histórico compreender um pouco mais a relação entre centro, público e os museus de arte que existem em João Pessoa, e dessa forma fortalecer uma nova rede de trocas e comunicação.

Referências

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O Amor pela Arte*: os museus de Arte na Europa e seu público. 3ed. Porto Alegre: Zouk Editora. 2016.

Cadastro Nacional de Museus. Última atualização em 26 de abril. 2022. Disponível em: https://www.gov.br/museus/pt-br/acesso-a-informaca o/acoes-e-programas/cadastro-nacional-de-museus. Acesso em: 6 set. 2022.

Centro Cultural São Francisco. Disponível em: https://centroculturalsaofrancisco.negocio.site/. Acesso em: 10 nov. 2023.

CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal*: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CURY, Marília Xavier. *Comunicação museológica*: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção. São Paulo: 2005b, p. 366. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ELALI, Gleici A; PINHEIRO, José Q. Autobiografia ambiental: buscando afetos e cognições da experiência com ambientes. In: PINHEIRO, José Q.; GÜNTHER, Hartmut. *Métodos de pesquisa nos estudos pessoa-ambiente*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

Governo da Paraíba. *Notícias*: João Azevêdo entrega obra de restauração do Museu Casa do Artista Popular Janete Costa em março. Disponível em: https://paraiba.pb.gov.br/noticias/joao -azevedo-entrega-obra-de- restauracao-do-museu-casa-do-artista-popular-janete-costa-em-m arco. Acesso em: 13 nov. 2023.

GUERRA, Elaine Linhares. *Manual de Pesquisa Qualitativa*. Belo Horizonte: Grupo Anima Educação, 2014.

PINHEIRO, José Q; ELALI, Gleice A; FERNANDES, Odara S. Observando a interação pessoa-ambiente: vestígios ambientais e mapeamento comportamental. In: PINHEIRO, José Q.; GÜNTHER, Hartmut. *Métodos de pesquisa nos estudos pessoa-ambiente*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). *Museus em Números*/Instituto Brasileiro de Museus. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.720 p.; 29,7 cm; vol. 2.

International Council of Museums Brasil (ICOM). *ICOM aprova Nova Definição de Museu*. 25 de ago. 2022. Disponível em: http://www.icom.org.br/?p=2756. Acesso em: 13 de set. 2022.

JORDÃO, Fabrícia Cabral. Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (1978 - 1985). *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, julho de 2011. Disponível em: https://www.seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/19421.

KÖPTCKE, Luciana Sepúlveda (2012). Público, o X da questão? A construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(1), 209–235.

MuseusBr. Rede Nacional de Identificação de Museus. Disponível em: https://renim.museus.gov.br/bem-vindo- a-museus-br -a-maior-plataforma-de-informacoes-sobre-os-museus-existentes-no-brasil/. Acesso em: 06 de set de 2022.

PINHEIRO, José Q.; GÜNTHER, Hartmut. *Métodos de pesquisa nos estudos pessoa-ambiente*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2007.

Programa do Artesanato Paraibano. Museu do Artesanato Paraibano Janete Costa. Disponível em: https://pap.pb.gov.br/equipamentos/museu-casa-do-artista-popular. Acesso em: 13 nov. 2023.

QUEIROZ, Danielle Teixeira. et al. Observação participante na pesquisa qualitativa: conceitos e aplicações na área da saúde. *R Enferm UERJ*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, abr/jun 2007, p. 276-83. Disponível em: http://www.facenf.uerj.br/v15n2/v15n2a19.pdf. Acesso em: 23 jul. 2014.

SILVA, Alzilene F. *O papel do Centro Histórico na cidade***:** um estudo comparativo entre João Pessoa e Tours. 2014. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Escola Paulista de Medicina, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

Tuan, Yi-fu. *Topofilia* - um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo, DIFEL. 1980.

UFPB. *Hotel Globo*. Disponível em: http://www.de.ufpb.br/~ronei/JoaoPessoa/globo.htm. Acesso em: 15 nov. 2023.

Urban Sketchers João Pessoa. Rede social (Instagram): @uskjoaopessoa. Disponível em: https://instagram.com/uskjoaopessoa?igshid=YTQwZjQ0NmI0OA. Acesso em: 13 nov. 2023.

VASCONCELOS, Sandra. Paraíba Criativa. *Museu Jurandir Maciel*. Disponível em: https://paraibacriativa.com.br/artista/museu-jurandir-maciel/. Acesso em: 15 nov. 2023.

MAP em Movimento: experiências de um museu extramuros

Rafael Perpétuo de Souza[63]
Stanley Mendes Faustino[64]

Resumo

O “MAP em Movimento”, parte do desenvolvimento de um programa de ações estruturantes de educação e cultura do Museu de Arte da Pampulha (MAP), localizado em Belo Horizonte, a partir da busca de uma nova abordagem do museu enquanto estratégia e articulação para uma situação extramuros. O desafio de atuar no contexto de um museu em processo de restauro a longo prazo impulsionou a gestão do museu e o setor de educação a repensar sua própria narrativa de educação museal e mediação cultural, transpondo as paredes físicas da instituição. Por meio de uma pesquisa qualitativa e quantitativa percebemos as enormes possibilidades de alcance e êxito de um programa educativo de um museu tombado, realizando ações extramuros, buscando alternativas para orientar as ações, mesmo não contando com o acervo original ou um espaço para receber visitantes. Foi necessário a partir das dificuldades, encontrar não somente soluções práticas, mas conceituais e teóricas que propusessem uma nova narrativa ao público. Com isso, concluímos que o êxito de uma experiência viva para o MAP, um museu fortemente ancorado em seu acervo e no conceito de arte contemporânea, pode ser realizado por meio de seu Educativo, a partir de um tripé estruturado na memória da comunidade, esforço coletivo e conceitos contemporâneos de arte e educação, fundamentais para o pertencimento e participação do público.

Palavras-chave: museu; educativo; extramuros; experiência; arte contemporânea.

Abstract

“MAP em movimento” starts as development of a program of structuring actions of education and culture at the Museu de Arte da Pampulha (MAP), located in Belo Horizonte, based on the search for a new approach to the museum as strategy and articulation for an extramural situation. The challenge of working in the context of a museum undergoing a long-term restoration process prompted the museum management and the education sector to rethink their own narrative of museum education and cultural mediation, transcending the physical walls of the institution. Through qualitative and quantitative research, we realized the enormous possibilities for the reach and success of an educational program at a listed museum, carrying out extramural actions, seeking alternatives to guide the actions, even without having the original art collection on show or a space to

[63] Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutorando em Artes. Bolsista CAPES.
[64] Escola Guignard/Universidade do Estado de Minas Gerais. Graduando em Artes Plásticas.

receive visitors. Based on the difficulties, it was necessary to find not only practical solutions, but also conceptual and theoretical ones that proposed a new narrative to the public. With this, we conclude that the success of a living experience for MAP, a museum strongly anchored in its art collection and the concept of contemporary art, can be achieved through it's Educational Department, based on a tripod structured in the memory of the community, collective effort and contemporary concepts of art and education that are fundamental for the public's belonging and participation.

Keywords: museum; education; extramural; experience; contemporary art.

Introdução

Meu caminho é de pedra
Como posso sonhar?

Travessia, Milton Nascimento e Fernando Brant

Este artigo é desenvolvido por meio de metodologia qualitativa, onde averiguamos por meio das ações realizadas e os métodos de mediação apresentados ao longo do texto e, pela metodologia quantitativa, onde verificamos por meio dos números apurados das ações realizadas, público atendido e metas alcançadas, a capacidade de êxito e abertura para uma continuidade das ações no Museu de Arte da Pampulha (MAP), não somente enquanto está fechado para o restauro de seu edifício sede mas também para sua futura reabertura. Investigamos a partir de relatórios dos educadores e estagiários do museu, como se deu o desenvolvimento das ações ao longo dos anos de 2023 e 2024, onde pudemos analisar os dados coletados a partir das informações fornecidas pelos visitantes e pelos próprios educadores, sistematizados por meio de indicadores culturais, a fim de verificar o impacto do programa no público.

O edifício onde o MAP foi instituído, fora idealizado como cassino em 1940 por Oscar Niemeyer (1907-2012) e inaugurado em 1942 como parte do Conjunto Moderno da Pampulha - do qual também fazem parte o Iate Golfe Clube, Igreja de São Francisco de Assis e Casa do Baile - como símbolos da modernização e

do desenvolvimento, pretendidos pelo prefeito Juscelino Kubitschek (1902-1976) para a capital mineira, e colocar Belo Horizonte no cenário da arquitetura moderna internacional. Em 1946 o então presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974) proibiu os jogos de azar no país, o que fez com que o cassino fosse fechado. Com diversos usos ao longo dos anos seguintes, somente em 1957 foi dada a destinação ao belo edifício, abrigar o museu de arte da cidade. Já os jardins que circundam o hoje museu, foram projetados pelo artista e paisagista Roberto Burle-Marx (1909-1994) que, em uma inovação para a época, para privilegiar a visada do museu utilizou-se de plantas de porte baixo, em grande parte originárias do país, desenvolvendo um desenho orgânico que envolve todo o museu. Os jardins, a partir do fechamento do edifício para restauro, passam a ser ponto propulsor de nosso discurso de expansão extramuros.

Em 2014 foi detectado por meio de estudos encomendados e acompanhamento da Diretoria de Patrimônio da Prefeitura de Belo Horizonte (DIPC), a urgência de restauro estrutural no edifício sede do museu, além de adequações necessárias para a maximização da acessibilidade. Ao longo de quase uma década, as condições do museu se deterioraram, aumentando o escopo de restauros e reformas necessárias, além da enorme dificuldade de encontrar recursos econômicos e políticos para que a obra fosse finalmente realizada. Em 2019, o Corpo de Bombeiros Militares de Minas Gerais (CBMMG) emitiu laudo recomendando à Prefeitura de Belo Horizonte que procedesse com o fechamento completo do museu para o público, o que gerou enorme comoção por parte da população da cidade e comunidade artística, desencadeando uma série de controvérsias a respeito.

Em 2022, Rafael Perpétuo assume a coordenação do MAP, tendo como missões além do encaminhamento da obra de restauro e também da transposição das obras do acervo para novo espaço da Reserva Técnica (RT), coordenar a implantação de novo programa educativo que estava desativado nos últimos tempos. Concomitantemente, o museu inicia novo projeto de programação cultural e educativa junto com o Museu Casa Kubitschek (MCK) e a Casa do Baile (CABAUD) por meio de parceria público-privada. Nesse momento é contratado para o cargo de Educador do MAP, o artista, escritor e educador Stanley Faustino, que propõe desenvolver ações educativas e

culturais, a partir de diretrizes de Janaína Melo, então Diretora de Museus (DMUS) da Fundação Municipal de Cultura (FMC).

Foi criado o programa “MAP em Movimento” em 2023, dentro do Projeto Museus Pampulha, uma parceria entre a FMC e o Instituto Lumiar. O direcionamento de Melo e Perpétuo era de que o programa se expandisse para fora do museu, alcançando seus jardins *à priori* e funcionasse em um tripé de visitas mediadas, atividades artísticas e caminhadas pela Pampulha. Dessa forma, Faustino comandou essa nova guinada juntamente com os estagiários do museu.

Jardins como provocação

Inspirados pela ideia de travessia, muito conectado com o imaginário mineiro e belorizontino - inspirado pela canção homônima de Milton Nascimento - passamos desenvolver uma cartografia do entorno do museu, mapeando o que constitui aquele torrão de terra que circunvizinha a lagoa, quais são as comunidades e as pessoas do entorno. O MAP se situa em uma península artificial desenhada por Niemeyer objetivando que as pessoas pudessem ter uma visão longitudinal não só da Lagoa da Pampulha, mas dos demais equipamentos culturais ao redor da lagoa. Porém, para o museu de hoje e a cidade, a localização tornou o museu bucólico e solitário, visto que o Grande Hotel que Niemeyer projetou à alguns metros do museu não se ergueu, e toda a movimentação da região hoje ocorre na outra margem da lagoa, as comunidades e ocupações não têm acesso ao lazer da região, além do vetor norte de Belo Horizonte, que se inicia naquela margem, tem pouco acesso e mobilidade até aquela parte. O desafio não é só conceitual, mas também espacial e social.

Então, a equipe educativa, formada por um educador de referência e três estagiárias do museu, deu início à elaboração de um plano de trabalho que contemplasse os desafios mencionados, buscando no sentimento de pertencimento daquela paisagem cultural, a forma de integrar público e museu. Foi necessário pensar em quais medidas, um museu com uma estética tão singular e estranha a maioria das pessoas, poderia extrapolar os desafios e ser não o ponto final, mas sim o ponto de partida para que o Educativo construísse pontes com a cidade, como explica Raul Lanari:

> Os museus são instituições de memória que podem funcionar como uma zona de contato, possibilitando o diálogo entre seus públicos e manifestações sociais e culturais da cidade e de outros lugares. Eles podem questionar fronteiras sociais, interagindo com públicos os mais diversos. Eles não participam apenas da educação da sociedade, mas participam também do processo de construção das formas como os habitantes das cidades se enxergam. (Lanari, 2021:13)

Assim, partirmos da provocação de que os jardins de Burle-Marx seriam um disparador de 3 eixos estruturais para o Educativo que se tornaram atividades de rotina: um eixo de visitas mediadas agendadas visando principalmente os grupos turísticos e de estudantes atendendo a um lado institucional, um eixo de práticas artísticas desejo lúdico dos visitantes de museus e, um eixo de percurso que provocava o participante a se deslocar pela paisagem da Pampulha. Assim os 3 eixos são realizados em cada um dos sábados do mês, o que estrategicamente foi pensado para que a própria população da cidade reconhecesse que, os sábados são os dias de programação nos jardins, com exceção do último sábado de cada mês. Em pouco tempo houve êxito, com as atividades esgotando sua capacidade de atendimento em quase todos os dias. Os jardins são um lugar onde as pessoas podem visitar livremente, fazer piquenique e práticas saudáveis como ginásticas, dança, yoga, ou apenas ler um livro e relaxar. O jardim do MAP é um jardim histórico tombado junto a paisagem cultural da Pampulha que abriga espécies de várias regiões do Brasil e uma vista exuberante do pôr do sol que, tornam-se potência para ativações epistemológicas.

As visitas mediadas partem de um forte direcionamento que a cidade tem de desenvolver a região da Pampulha como local turístico por todo imaginário que permeia o conjunto moderno e as figuras de JK e Niemeyer. O desafio estava em convidar o público a uma visita aos jardins e esculturas do MAP de forma mediada e não guiada, por meio do exercício de experiência e não de informação, comumente o tipo de atividade oferecida em visitas a museus. Como nos ensina Jorge Larrosa Bondía, nós reconhecemos que informação não é experiência, e o excesso de informação pode anular a possibilidade de experiência, tanto visual quanto sensorial (Bondía, 2002: 22), portanto desenvolvemos uma comunicação baseada na conexão pessoal de cada

participante com os elementos paisagísticos, seja reconhecendo uma planta que também tem em seu local de origem, seja apreciando os elementos artísticos das obras de arte, como a obra “Sono” de Solange Pessoa, que remete tanto a uma sesta de fim de tarde a beira do lago, quanto os cupinzeiros e excrementos de bovinos típicos das paisagens interioranas mineiras.



Figura 1: Visita mediada, à direita no solo inclinado, a obra “Sono” de Solange Pessoa. Bronze (5 partes), 2008. Museu de Arte da Pampulha, 2023. Fonte: Izabella Duarte.

Já as práticas artísticas atendem a um desejo do público em se conectar com o fazer artístico, onde os educativos acabam caindo nas repetições formais. Assim também começaram as atividades do educativo nesse segmento, quando das bem sucedidas atividades realizadas na semana das crianças e férias escolares de 2022. Porém nos encontros de estudos do Educativo, o coletivo entendeu que poderíamos e deveríamos avançar, primeiramente para a memória do acervo artístico do museu e depois para a botânica dos jardins. Assim, passamos a oferecer diferentes linguagens como a cianotipia, monotipia e a gravura, feitos ali mesmo, à céu aberto. Novamente Bondía nos ensina a “suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro” (Bondía, 2002: 19).



Figura 2: Atividade artística de produção de livros de artista infantis com a bibliotecária Dalba Costa e o educativo do MAP. Museu de Arte da Pampulha, 2023. Fonte: Izabella Duarte.

O terceiro eixo foi denominado “Percursos Pampulha”, a partir de atividade esporadicamente realizada pela Casa do Baile nos últimos anos, com uma bem sucedida caminhada pelo outro lado da lagoa. Em nossa versão, partindo dos jardins do MAP, os participantes são convidados à uma caminhada de 1,4 km (algo em torno de 19 minutos) pela orla da lagoa até onde seria construído o Grande Hotel Pampulha, projeto de Niemeyer que chegou a ter sua fundação, mas não foi executado. Lá as estruturas ainda podem ser vislumbradas em meio a vegetação crescente e os declives de um espaço fantasmagórico. Ao fim da caminhada de ida e a observação de plantas e espécies de pássaros da região, o Educativo convida as pessoas a sentarem-se no gramado em frente ao local onde estaria o hotel e com material artístico em mãos, desenvolverem desenhos imaginando como seria a arquitetura do local ou o que elas desejariam que fosse construído naquele vazio. Os resultados exercitam a prática da imaginação, da perspectiva e do desenho como métodos de conexão com o espaço da região e também com o pensamento modernista,

especialmente em relação ao deslocamento espacial e epistemológico. Depois da hidratação, o caminho de volta funciona como método de fixação desses aprendizados, rememorando o conhecimento trocado. Sobre essas trocas, novamente Bondía nos ensina que “a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pré-ver’ nem ‘pré-dizer’ (Bondía, 2002: 28).



Figura 3: Percursos Pampulha. Museu de Arte da Pampulha. Fonte: Izabella Duarte.

Com esse tripé de ações estruturadas, o coletivo de educadores formou um grupo de estudos que compreendia além da leitura de textos relativos à pesquisa educativa, também a visita a exposições e, espaços de troca com outros educativos de museus da cidade, tanto para apresentarem essa nova conformação do Educativo do MAP, quanto para um troca de experiências. Esse é um grande desafio da educação em museus em Minas Gerais: como a estruturação até bem pouco tempo era pouco profissional - geralmente realizada por estagiários - e tratada como acessório receptivo para visitantes, há uma séria dificuldade de fortalecimento do campo, que vem ganhando profissionalismo com a Rede de Educadores em Museus de Minas Gerais (REMMG), graduações na área entre outras iniciativas.

Museu Extramuros

A partir das ações positivas nos jardins do MAP, o setor Educativo enxergou a possibilidade de articular ações extramuros que percorressem outros espaços da cidade. Apoiados no estruturado sistema cultural e social da prefeitura de Belo Horizonte, foi possível articular ações nos centros culturais da Região Metropolitana (RMBH) com um projeto estendido com duração de um semestre, em seis centros culturais da cidade de Belo Horizonte, onde abordamos diversos temas e atividades relacionadas ao MAP, seu território e arte contemporânea. Esse módulo também foi adaptado para atender outros equipamentos como o Centro de Referência a Pessoa Idosa (CRPI) e o Institutos de Longa Permanência da Pessoas Idosa (ILPI). Uma importante atitude foi criar laços e relações com esses espaços, em especial algumas escolas, que foram escolhidas para que houvesse ao longo do semestre letivo e do ano, ativações dentro destas e também levá-los aos jardins do MAP. Demos início a essa segunda fase do programa na Fundação Helena Antipoff (FHA), na cidade de Ibirité, em maio de 2023, instituição voltada para a promoção da educação rural e o apoio a comunidades e cidadãos carentes. É importante dizer que as bordas da cidade de Belo Horizonte se confundem com as das cidades da RMBH, o que faz com que tenhamos relações muito próximas entre os lugares e os trânsitos e cruzamentos são muito mais recorrentes. Na ocasião, apresentamos o projeto para a comunidade discente e docente, incluindo jovens da escola técnica da FHA e da Escola Estadual Sandoval Azevedo, que abraçaram a ideia de criarmos ali um relacionamento a médio prazo. Ao longo do ano de 2023, foram desenvolvidas ações na instituição, capacitação de professores e estudantes de pedagogia, criação de materiais educativos e uma intensa troca de experiências. A FHA também visitou os jardins do MAP, porém dessa vez propondo atividades educativas para o museu. O educativo continua a realizar visitas e ativações com a instituição.

O desenvolvimento das atividades começa pela elaboração de um roteiro centralizado, passível de ser adaptado aos diferentes públicos, levando em conta as especificidades e interesse do público participante, desejos dos professores, conceitos que os mesmos já vinham trabalhando com os alunos em sala de aula, entre outros fatos que subsidiam o diálogo e o pertencimento das pessoas a essa

cidade. A partir disso, uma curadoria criteriosa é feita pelo coletivo, pensando nas linguagens, conceitos e contextos das obras do acervo do MAP, além da própria história da edificação e da Pampulha, para aí sim, a elaboração do material que é levado aos espaços. Além de apresentações introdutórias projetadas em telão, levamos também publicações do museu sobre arte contemporânea que podem ser manuseadas, como o "Inventário Museu de Arte da Pampulha", os catálogos resultantes do Bolsa Pampulha e as publicações "Território Educativo"[65] que compreendem cartas, mapa e caderno de campo, um material feito pela FMC para formação de professores sobre o entorno da Pampulha e suas potencialidades.

Também levamos ao público em formação, imagens impressas das obras do acervo, plastificadas para livre manuseio, onde são inseridas as informações básicas destas, para que o participante possa ter noção de suas dimensões e materiais utilizados no trabalho de arte. Ainda que cogitado, a equipe tinha o desejo de levar alguma obra para as ações, visando o contato físico inestimável com o objeto, porém dado o alto custo de seguro e transporte tornou-se impossível o deslocamento, além das obras estarem hoje na reserva técnica da instituição em vias de serem transportadas para a nova reserva técnica. Foram escolhidas imagens de obras como "Olhe bem as montanhas" de Manfredo Souzanetto, "Guerra é guerra" de Terezinha Soares e "Behind the Glass" de Regina Silveira (Figura 4).

[65] INVENTÁRIO. Disponível em: https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/centros-culturais/bibliotecas/biblioteca-virtual Acesso em: 12 maio 2024. Quase todas as publicações realizadas pelo museu no século XXI encontram-se disponíveis na Biblioteca Virtual da Fundação Municipal de Cultura.



Figura 4: "Behind the glass", Regina Silveira. adesivo vinil recortado aplicado no edifício do museu. Museu de Arte da Pampulha, 2007. Fonte: Miguel Aun.

Para uma melhor imersão e interatividade dos participantes, foi criado o jogo de cartas “MAPeando Conhecimento” (Figura 5), um quiz com perguntas e respostas adaptável a diversos públicos, que tem a intenção de provocar os participantes a pensarem as relações e possibilidades que o museu suscita, levando para fora das paredes, questionamentos sobre o próprio lugar dessas

pessoas como fazedoras de cultura e do museu como esse lugar disparador que também discute a sociedade. O jogo expande a capacidade de interação entre os participantes, instiga e excita, apesar de não ter a competitividade como método, os jogos eliminam o desinteresse e o tédio. Esse também foi um produto desenvolvido exclusivamente para as ações do “MAP em movimento”, com *design* criado pelo próprio museu.

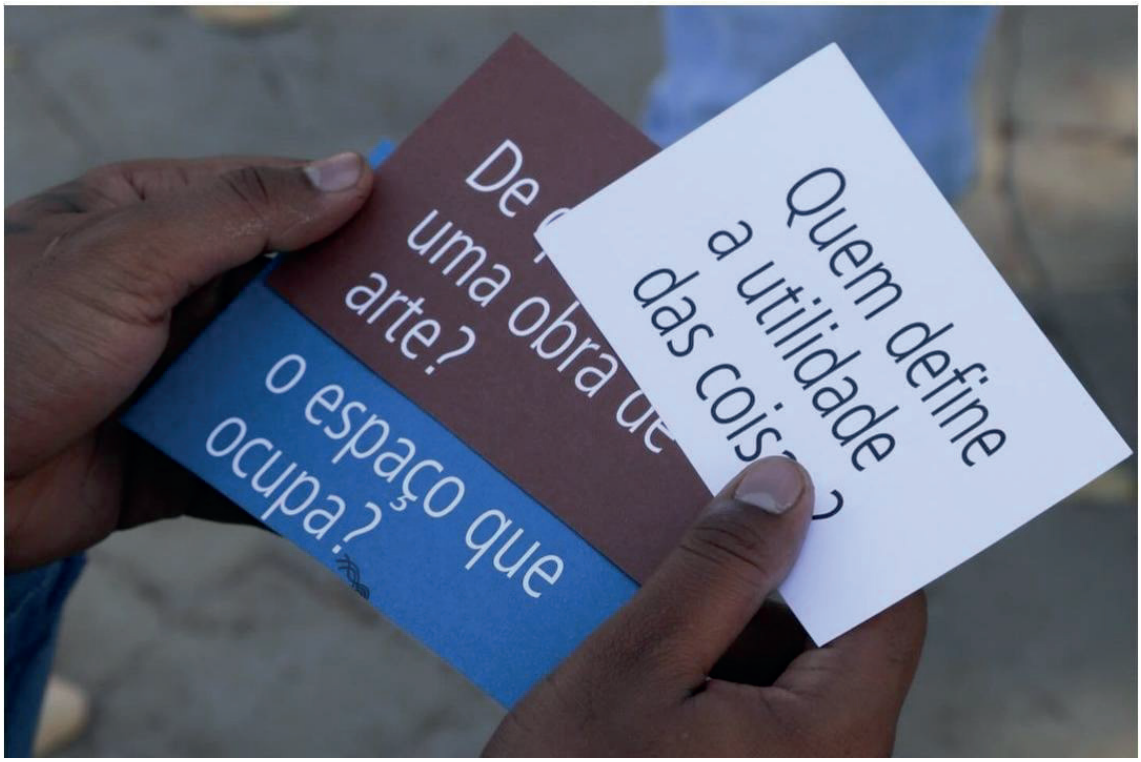


Figura 5: "MAPeando Conhecimento". impressão offset. Educativo MAP, 2023. Fonte: Verônica Manevy.

Outro ponto importante e que nos ajudou a repensar um formato para a atuação do educativo foi trazer à luz as ODS (Objetivos de Desenvolvimento Sustentável), que são uma série de 17 metas e objetivos estabelecidos pela Organização das Nações Unidas (ONU) para serem alcançados até 2030, com a intenção de tornar o mundo mais justo, equilibrado e sustentável, representando um apelo universal à mobilização, envolvendo a erradicação da pobreza, a preservação do meio ambiente e do clima, e a garantia de que todas as pessoas, em qualquer lugar do mundo, possam usufruir de paz e prosperidade. (NAÇÕES UNIDAS DO BRASIL, 2024). Os museus têm relação direta com o bem-estar das pessoas (ODS 3), proporcionando experiências que causam impacto positivo na saúde mental e física dos visitantes. Assim, cremos

que uma visita aos museus pode ajudar a diminuir o estresse, sendo pausa para relaxar, fruir a arte e desconectar das angústias diárias, além de estimular a criatividade e cognição, permitindo que o visitante explore novas possibilidades e perspectivas, fortalecendo a memória. Mesmo no campo da educação não formal, pensamos a arte como área de conhecimento e agente de transformação por meio de educação de qualidade (ODS 4), onde propomos atividades educativas a partir de discussões sobre a arte moderna e contemporânea brasileira e tentamos oferecer uma experiência imersiva de troca de saberes, buscando a exploração prática e sensorial. Partilhamos de perspectivas culturais, históricas e artísticas, fornecendo uma compreensão ampla do mundo, assim podemos promover a inclusão e a diversidade ao oferecer ações que refletem experiências e histórias de diferentes comunidades. Buscamos oferecer inspiração à criatividade ao propor oficinas e atividades sensoriais e técnicas de arte, além de propor formações para educadores e professores para que estes integrem com curriculum escolares a fim de enriquecer a aprendizagem de seus alunos. A abordagem relacionada à preservação do patrimônio cultural se dá pelo entendimento do que são cidades e comunidades sustentáveis (ODS 11). Assim ajudamos a manter a identidade cultural do território da Pampulha e seu entorno, quando incluímos em nossas abordagens, temas relacionados à questão de sustentabilidade ambiental, crise climática, sociais e econômicas. Pensamos que tais abordagens podem ajudar a conscientização a comunidades sobre os desafios globais de sustentabilidade e fornecer soluções para enfrentá-los.

Para responder a essas questões, propomos não apenas um museu em movimento, mas um museu vivo, que respira através de sua equipe educativa. Os museus, em sua busca por se reinventar, adaptam-se às necessidades e expectativas do público, visando superar barreiras físicas e torná-los mais interativos e acessíveis. Reconhecemos a importância do mediador/educador nesse contexto em habitar um espaço de constante evolução. No entanto, esse novo modo de atuação impõe desafios aos educadores, exigindo a adaptação de práticas e o desenvolvimento de abordagem críticas para envolver e engajar o público. O programa MAP em Movimento é concebido como uma iniciativa alinhada ao pensamento contemporâneo em educação museal, defendendo que os museus não devem ser espaços isolados, mas participantes ativos na vida da

comunidade. Assim, o educador torna-se agente dinâmico, mediador e multiplicador de conhecimento cultural, refletindo a função educativa dos museus como locais não apenas de preservação, mas de disseminação de saberes.

No período de janeiro de 2023 a junho de 2024, considerando o atendimento direto do programa “MAP em Movimento”, realizamos 120 ações, contemplando mais de 2.700 pessoas. Os mecanismos de aferição se dão por meio de relatórios do Educativo que, respeitando a Lei Geral de Proteção de Dados (LGPD), incluem nome dos participantes, idade, gênero, proveniência, grau de instrução, entre outros. Esses relatórios são transpostos para o Sistema Municipal de Informações e Indicadores Culturais (SMIIC), que processa essas informações e gera relatórios que subsidiam o investimento de recursos financeiros nas ações que tem indicadores positivos, por meio do Orçamento Participativo (OP) da PBH. Nesses dados apurados, quanto aos visitantes espontâneos, aproximadamente 70% das pessoas são provenientes de outras cidades ou estados brasileiros, com uma variação absoluta de idade, onde os adultos em sua maioria possuem graduação. Ou seja, entendemos que nosso público espontâneo é interessado em arte e cultura, nos procura como referência cultural na cidade. Já para os públicos agendados e visitas extramuros, a maior parcela é de crianças e adolescentes em idade escolar, vindos de comunidades periféricas da RMBH, beneficiários de programas educacionais como o “MAP em movimento”.

Conclusão

É certo que a validação do trabalho vem do retorno que temos dos participantes, sejam crianças, idosos ou jovens, mas os números mostram ao governo que essa é uma ação consolidada com capacidade de atendimento cidadão com relevância social e cultural para a sociedade belorizontina. Os números alcançados até o momento nos motivam a continuar construindo um programa educativo contemporâneo e atrativo para o público, mesmo com algumas limitações, proporcionamos experiências significativas, conectando as pessoas com a arte, o museu e a história da Pampulha, buscando sempre expandir nossa caminhada para atender e compartilhar saberes. Esses resultados, para um museu fechado, nos surpreenderam positivamente, nos

colocando em uma posição de responsabilidade para continuar realizando um trabalho de qualidade, deixando um legado para o futuro do educativo do Museu de Arte da Pampulha. Em sua segunda fase, expandindo suas potencialidades, o museu pretende ocupar a cidade com ações em praças públicas, espaços compartilhados, levando também ao público espontâneo, conhecimento e informação sobre um equipamento muitas vezes invisibilizado ao público ordinário.

Enquanto mediadores/educadores, acreditamos que o processo da mediação é uma construção contínua do conhecimento, baseada no diálogo e na experiência sensível dos participantes. Educação não é evento, é processo. A importância desse trabalho reside na ativação do público e na demonstração da arte de maneira acessível, expandindo assim a construção de conhecimento.

O encerramento dessa primeira temporada foi brindado com a publicação “Museus, Educação e Território - Experiências Educativas na Pampulha”, que contou com relatos de experiências dos educadores, escrito pelos próprios educadores. O volume faz parte das comemorações de 80 anos da inauguração oficial do Conjunto Moderno da Pampulha.

Nesse período, o educativo MAP foi convidado para dar uma formação às alunas e alunos do curso de pedagogia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (FAE/UFMG), como parte das formações em educação museal e formação não-formal.

Ao entender o conceito de museu em movimento e analisar as práticas e estratégias educativas adotadas, foi possível identificar as contribuições e os desafios enfrentados pelos educadores. Além disso, ao estudar um caso específico de um museu em movimento, foi possível verificar de forma mais concreta o impacto dessas práticas ao público atendido. Pudemos perceber que fazer parte desse processo nos permitiu adquirir conhecimento sobre a evolução dos museus, entender as possibilidades de ampliação do alcance educativo e as implicações práticas para todos os profissionais da área. Os resultados e as reflexões obtidas contribuíram para aprimorar as práticas educativas nos museus e estimular o debate sobre a importância do educador/mediador nesse espaço.

Contribuíram para o desenvolvimento do Programa “MAP em Movimento”: Janaina Melo (Diretora de Museus da FMC), Rafael Perpétuo (Coordenador do

MAP), Mariana França (técnica em Artes Visuais). As estagiárias e educadoras, Barbara Elizei, Izabella Duarte, Pamella Leal e Ana Beatriz Bicho, que desenvolvem as atividades, pesquisas e textos, juntamente com Stanley Faustino, educador do MAP em parceria com o Instituto Lumiar.

Referências

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *ANPEd*: Revista Brasileira de Educação, n. 19, Jan/Fev/Mar/Abr. Campinas, 2002.

LANARI, Raul. *Museu de Arte da Pampulha*. série Pampulha: tempo, história, museus. Belo Horizonte: Peixe Vivo Histórias, 2021.

NAÇÕES UNIDAS NO BRASIL. *Objetivos de Desenvolvimento Sustentável*. Disponível em: https://brasil.un.org/pt-br/sdgs. Acesso em: 28 nov. 2024.

Daquilo que ainda podemos perguntar: sobre palavras como emblema ou conceitos como materialidade

Luisa Günther[66]

Resumo

Versa o presente expediente sobre os resíduos da performance "cortejo de adoração ao tempo encantado -ou- a democracia é uma jovem viúva e seus três poderes". As questões que aqui seguem buscam compreender se seria possível um registro configurar documentação não apenas de uma obra, mas também do contexto institucional que fez a obra ser possível. Ainda, se uma performance poderia ser não apenas obra, mas também documentação de uma trajetória de escolhas simbólicas por parte da própria artista. Evidente que as respostas afirmativas a estas perguntas precisam ser argumentadas, configurando assim mais uma documentação.

Palavras-chave: documentação; duplaplus; obra-processo; performance.

Abstract

The present case deals with the residues of the performance "parade of adoration to enchanted time -or- democracy is a young idol and her three powers". The questions that follow seek to understand wether it would be possible for a piece to be considered documentation not only of a work of art, but also of the institutional context that made the work possible. Still, if a performance could not only be a work of art, but also a documentation of a trajectory of symbolic choices on part of the artist herself? Obviously, affirmative answers to these questions need to be argued, yet bestowing to this article the configuration of yet another piece of documentation.

Keywords: documentation; duplaplus; performance; work in process.

•

Quando comecei a escrever sobre a escrita, a escrita se tornou mais rija,
as palavras pareciam tímidas da já-certeza que tinham de serem lidas.
(Alla Soüb D'Nadah)

1. Dos desafios de uma pergunta inconveniente *-o quê significa ponerologia?-*[67], quais seriam as respostas impensáveis? Das ilusões de um percurso

[66] Profa. Dra. do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

[67] A pergunta "*o quê significa ponerologia?*" começou a habitar minhas dúvidas quando da oportunidade da conversa entre o Laboratório Desloca do PPGAV|UnB e os curadores da 34ª Bienal de São Paulo "*Faz escuro mas eu canto*", Jacopo Crivelli Visconti e Ana Roman, em 29 de abril de 2021 (http://linktr.ee/desloca). Do grego *poneros* que significa malícia ou maldade,

biográfico, quais seriam as trajetórias coletivas? Dos desencantos de um deboche desdenhoso, quais seriam os enunciados emudecidos? Começo esta escrita com perguntas. Não poderia ser diferente, já que preciso recordar a experiência de uma vivência; já que preciso recompor um acontecimento que envolve indefinições. Afinal, que campo semântico é este que agrega como se fossem incertezas, coisas tão amalgamadas: o inconveniente; o impensável; a ilusão; o desencanto; o deboche; o desdém; o emudecimento? Também não sei. Ou seja: se não sei, posso preferir as dúvidas, para que as certezas não me afastem das possibilidades. Talvez, por isso, esta narrativa possua muitas outras perguntas, como se fossem acúmulos. Mesmo já passado o tempo do encanto. Mesmo que isto configure uma aparente insegurança.

2. Antes, as dúvidas eram mais imediatas. Eram quase dúvidas protocolares. Eventualmente, as dúvidas passaram a ser meras desconfianças. Depois, as dúvidas se confundiram com quase-certezas. Eis que tudo começou quando aceitei o convite para apresentar uma performance durante a abertura da exposição que seria inaugurada no dia da posse do 39º Presidente do Brasil. Aceitado o convite, feito apenas vinte dias antes, nunca mais soube de nada. Foi quando começaram as tais dúvidas: será que, de fato, vai acontecer? Poderia fazer algum tipo de divulgação? Esta incumbência não deveria ser da produção? Se não apareceu nenhuma referência na nota de divulgação da imprensa, será que de fato vai acontecer? Será que evitam divulgar como medida de segurança? Será que uma performance poderia ser considerada um risco para o evento? Será que a imprevisibilidade de uma performance impacta o que é esperado em um espaço museológico? Para quem e em quais circunstâncias artistas são considerados estorvos inconvenientes? A única certeza é que não havia cachê. O que, naquele momento, me fez pensar em um monte de outras coisas, como sempre acontece quando não há remuneração, apesar de existir orçamento. Quão curioso imaginar que a curadoria; a produção; o transporte e o seguro de obras; a montagem; a

Ponerologia seria o estudo do mal adaptado a propósitos políticos, conforme cunhado pelo psiquiatra polonês Andrzej M. Lobaczewski. Em específico, sobre como psicopatas influenciam o avanço da injustiça mediante o uso do poder na política.

iluminação; o programa educativo e a mediação; o registro; a documentação; a divulgação; a limpeza, segurança e manutenção dos espaços expositivos por profissionais terceirizados, tudo isto e todos os envolvidos, entre as várias, muitas e tantas atribuições em uma exposição, possuem recursos designados. Ao artista, não. Estranho. Sempre.

3. Poucas vezes, soube de artistas plásticos[68] que receberam cachê por terem uma obra exposta em uma coletiva. Quantas vezes fiz performance de graça, assumindo o custo das despesas e dos gastos. Não apenas isso. Para além das despesas, gastos e custos, uma performance é uma ação social convencionada a partir de um campo simbólico, uma área de conhecimento, um saber plástico, uma experiência fenomenológica. Ou seja: realizar uma performance é uma atuação profissional. Sendo assim, não deveria ser pago como trabalho? Por qual motivo não acontece? A pergunta pode ser outra: existe algum parâmetro para precificar uma performance? Seria pela sua duração? Qual seria o valor da hora de trabalho de um artista? Seria pela eficácia simbólica das intenções? Qual seria o preço de uma performance caso todos a entendessem; ou, alguns se indignassem; ou, poucos se comovessem? Afinal, que mania é essa de considerar que a prática do artista não é um *labor* como outro qualquer? Mesmo que não seja como outro qualquer, não seria um *labor*? Quanto vale a inspiração de alguém? Quanto vale a imaginação? O pensamento tem preço? O valor de uma ideia está relacionada ao seu ineditismo; exequibilidade; origem; filiação? Uma performance começa no momento de sua execução -ou- deveria também ser levada em consideração a pesquisa que a fundamenta; a trajetória que a sustenta; o impacto que causa?

[68] Ao invés de artes visuais, escolho a nomenclatura -supostamente- anterior, considerando que em meu fazer artístico, os sentidos atribuídos pelas intenções e impressões condensam seus significados na plástica da materialidade; mas não apenas isso. A referência também é aspirar "tocar os onze sentidos e o sentido" que, segundo Bia Medeiros e Natasha Albuquerque seriam: "tato, olfato, visão e cegueira, audição e silêncio, paladar, tesão, *propriocepção*, equilíbrio e desequilíbrio" (Medeiros; Albuquerque, 2016). É sobre fazer ARTE. Envolver-se com os afetos. Compreender os desafetos e infortúnios. Ter a sorte de saber de si em diferentes processos. Ter a ousadia de reconhecer limites e flertar com eles.

4. Estas dúvidas não são gratuitas. Tampouco representam um joguete leviano de palavras. A intenção não é causar empatia ou empáfia. Algumas vezes, palavras apenas são. Outras vezes, palavras contextualizam e promovem digressão. Aqui, é certeza que elas desempenham a função evasiva ao argumento: confundem os sentidos para que outras coisas possam ser explicitadas. Causam embaraço. Causam espanto. Causam reflexão. Enquanto isso, retomo às indefinições.

5. Bem sabemos, que isto que parece ter sentido sobreposto, promove duplicatas entre significantes. Diversos nomes distintos para indicar coisas diferentes, mas que, às vezes, são confundidas como coisas mesmas, iguais ou semelhantes: inspiração; imaginação; ideação; criatividades, criação. Por vezes, sinto que uma performance é rotulada como algo apenas efêmero por não se levar em consideração que ela também passa por apuro, por reajustes, por burilamento. Uma performance começa antes e acaba muito depois. Se é que termina. Começa em uma percepção. Começa em um sentimento. Começa em um olhar. Começa por causa de uma leitura. Começa por causa de uma presença. Acontece. Continua em uma opinião. Continua em uma impressão. Continua em um acervo. Continua em um texto. Continua em uma lembrança. Acontece, mais uma vez. Assim sendo, além de marco na historiografia ou estrutura poética, a performance enquanto meio/fim de um processo criativo não é apenas uma relação formal de produção de sentido. Aqui, o que me interessa é marcar a performance como uma *trabalho* (um mecanismo social de inscrição de tempo, competência, formação). Alguns, ao invés de performance, poderiam chamar de *fuleragem*. Bia Medeiros *(1955-2024, in memoriam)*, por exemplo, só aceitava *fuleragem* mediante cachê. De resto, tudo era vida ou arte ou mistura.

6. Só sei que nunca entendi ao certo quais seriam os motivos que justificam a não-remuneração de artistas plásticos por seu trabalho enquanto processo. Tudo bem, até pagam de vez em quando, mas não é regra, rotina, costume, comum. Particularmente, como desfruto de outra fonte de renda primária, sempre pude aproveitar a oportunidade de aceitar convites, mesmo esdrúxulos, para assim ter um conteúdo a mais para colocar no repertório do

currículo, sustentar uma visibilidade, manter uma reputação. Sempre preferi pagar para ver. Ou seja: absolutamente vendida. Traidora. Militante fajuta. Ainda assim, o que continua a me causar espanto é a naturalidade com que não se remunera o trabalho-em-si do artista. Diferentemente dos valores desembolsados em contextos de especulação financeira que acontecem quando o trabalho do artista configura um produto, coisa, obra. Agora, não seria o produto o resultado de um processo? Não poderia o processo ser um produto? Perguntas quase bobas, já que a resposta parece ser óbvia. Para além da mercantilização superficial; do utilitarismo formal; da domesticação do devaneio como pragmatismo rentável, a dúvida em que aqui insisto circunscreve a qualificação e o reconhecimento do trabalho do artista, que apesar de idealizado, não é valorizado.

7. Talvez, a maior dificuldade em valorizar a ação do fazer[69] do artista plástico advenha da qualidade ambígua de seu status na cadeia produtiva do trabalho simbólico. Ambiguidades estas que podem ser elencadas como em função: (a) da incerteza de sua inserção no mercado de trabalho (como o que acontece com tantos outros profissionais prestadores de serviços); (b) da oscilação na qualidade de sua produção que depende do intangível, da inspiração, da intuição, da disciplina, da rotina; (c) da fragilidade dos vínculos com seus pares, considerando a competitividade do ambiente profissional; (d) da vulnerabilidade profissional em um mercado de consumo conspícuo (Veblen, 1987) de bens de luxo; (e) da ausência de políticas públicas sistemáticas e transgeracionais para além das estratégias de premiação e aquisição para acervos institucionais; (f) da ausência de investimentos em carreiras; em diferentes formas de vivência do fazer artístico; e, em fomento à produção. Só sei que, apesar de urgentes, estas não eram as considerações iniciais desta escrita.

8. Tudo o que por você, foi lido até aqui, não foi mencionado quando da apresentação no colóquio sobre *musealização da arte* que motiva esta

[69] Nota mental para mim mesma: sim, Duchamp, escolher também é um fazer. A ação do fazer de um artista não condiz apenas com a execução de algo, mas também com as diferentes possibilidades de transformar qualquer adjetivo, advérbio ou substantivo em verbo.

escrita. Pior: considerando o tema do colóquio, a intenção inicial era refletir sobre como o resíduo não intencional de uma performance, poderia encontrar acolhimento em um espaço museológico de forma mediada, educativa, pedagógica. Então, não desdenho o susto. Talvez, para alguns outros, como muitas vezes acontece, a escrita é preceptora do que será apresentado. Ou seja: acabei de confessar que comigo geralmente não é assim. Por isso, nada poderia ficar de fora. Então, me dedico a mais esta demora em explicitar como todo o escrito até aqui, estabelece vínculo com o que já deveria ter se configurado enquanto palavras aos seus olhos. Já antecipo: sim, apesar de só se manifestar lentamente e depois, tudo começou antes, na performance. Pode parecer confuso, por isso escrevo.

9. Enquanto artista plástica *propositora* (também) de performances, é muito comum me perceber simultaneamente como *força-de-trabalho-meio-e-modo-de-produção* de coisas que ainda não sei o que serão. Em certa medida, a intenção do trabalho, o querer propor algo ou permitir que algo se manifeste, é um engajamento com o efêmero, com o ainda não. Sendo que isto acontece não por *contaminação performática*, mas porque tudo também pode ser performance, graças a ela. O argumento parece contraditório ou tautológico? Talvez seja e está tudo bem. Desenhar? Performance. Pintar? Performance. Falar? Performance. Escrever? Performance. Todo e qualquer pensamento, gesto ou ação. Performance. Performance. Performance. Mesmo que não haja consciência extensa e absoluta desta intenção. Os outros precisam saber disso? Nem sempre. Afinal, somos observadores atentos. Alguns, até se formatam como algozes narcisistas, curiosos passivos ou admiradores recalcados e tornam tudo tanto mais interessante. Então, nada mais extensivo: performance pode ser *fuleragem*, mas falar sobre performance é performance. Precisa ser performance. Só faz jus, se também performance.

10. Sendo que, o escracho exuberante pode ser tanto ou mais performático, quanto a timidez sincera e o silêncio afrontoso. Isso poderia ser outro artigo. Ainda não é. Retomo no limite do meu próprio óbvio. Escrever sobre performance? Perfomance. Claro. Procuro na estante ao lado, algo que a vivência de minha memória me lembra ser importante. Afinal, o artigo é

acadêmico e carece de referências e citação. Encontro algo quase parecido com o que preciso: "A *escrita nos guardará para que em outro olhar, brincadeira ou leitura, nos conserve ou rebele. Nas escrituras, o último sentir não é da autora. Se fosse texto parado, ainda de gaveta, não faria sentido. Quero exaltar vivências esquecidas, brincar de deslizar do outro lado da obra.*". Só que não posso citar, porque é escritura de 2019 em conteúdo apresentado no material de qualificação de Alla Soüb D'Nadah. Então, busco outra referência em Mariana (Brites, 2017). Sabendo de todo este meu acúmulo, sempre quis o outro lado também: que a leitura de uma narrativa sobre uma performance já ocorrida, pudesse causar uma *quase-sensação* de performance. Será que consigo? Não sei. Tentarei, mesmo assim.

•

11. O vai-e-vem entre conteúdos quase-teóricos; referências bibliográficas; palavras despretensiosas; jargão acadêmico; formas-pensamento aleatórias; e, registros imediatos de fluxos de consciência que aparecem nesta escrita é quase aquilo que o meu corpo também sente enquanto se faz ser coisa a ser vista por outros em uma performance. Até mesmo porquê, a performance, em um primeiro momento não era emanação minha. Era negociação conciliada entre mim mesma e as expectativas ou demandas alheias. Paciência. Só depois, e aos poucos, aprendi a acolher o que sempre havia sido latente. Eventualmente, enquanto tanta coisa acontecia simultaneamente ao meu corpo, suas sensações e pensamentos, pude perceber que sou este *capital social* que já havia citado: *força-de-trabalho-meio-e-modo-de-produção.* Pior. Era preciso confirmar que, de fato, a *"carreira de artista é um investimento arriscado cujos resultados só transparecem a longo prazo, após a morte do artista*" (Bourdieu, 1992: 200). Seria então necessário deixar atrás de si os rastros: daquilo que faço e gostaria de fazer; daquilo que faria, caso pudesse; daquilo que evito e desacredito; daquilo que sei e que reverbera o que li; daquilo que percebo, admiro e reverencio; daquilo que me desmantela e coloca à mercê. Ou então, assumir ser aquilo que escreveu Fernando Pessoa em algum lugar: *escrava cardíaca das estrelas*.

12. Se eu sabia que qualquer ação poderia ser uma performance, mas só seria reconhecida por outros como arte a partir de sua inscrição social, além de afirmações pedantes, surgiam mais dúvidas e uma única certeza: a performance é um tipo de trabalho simbólico em um mercado de bens culturais ideologicamente já constituído, ainda que em constante expansão. Agora, além de sua inscrição, quais são as instâncias concessionárias de sua consagração? O que acontece no intervalo entre sua feitura e sua recepção? Qual a *mais-valia* de seu *coeficiente artístico?* Qual o resultado pretendido da diferença entre intenção e ação? Fazer performance induz a um estilo de vida? *Ser-da-performance* te transforma em um tipo de artista?

13. A participação diferenciada em uma expectativa estética engendra comportamentos, posturas, hábitos emblemáticos ou excludentes? Será que eu estava implicitamente disposta a me engajar em um mundo subjetivo das opiniões específicas? Será que a performance era uma esquiva da minha própria subjetividade? Será que a partir de ações em perfomance eu poderia alcançar a individualidade de uma expressão; de uma consciência corporal; de uma expansão técnica? Dúvidas. Dúvidas. Dúvidas. Insegurança. Incompreensão.

14. Além de todas estas dúvidas, perturbava o pensamento com coisas que havia lido e acreditava serem verdades. Sim, a carreira é compromisso estruturado a partir de uma atividade cotidiana contínua que confere *honestidade social* (WEBER, 2004). Sim, artistas configuram exemplo prático do conceito de *autoridade carismática* em que a suposta legitimidade deste carisma constitui um dever para "*as pessoas chamadas a reconhecer essa qualidade, em virtude de vocação e provas*" (Weber, 2004: 159). Sim, a experiência no mundo do trabalho, pode ser compreendida como uma *vocação*, uma contínua "*busca carismática e verdadeiramente mística da salvação*" (Weber, 1966: 386) por meio de uma *rotinização racional do trabalho* transformado em modo de vida metódico e sistemático. Sim, o trabalho é um *fato moral* (Durkheim, 1999) que promove solidariedade social. Sim, *artistas-da-performance* parecem ser personagens imprevisíveis. Sim, *artistas-da-*

performance parecem caricaturas de si mesmos. Sim *artistas-da-performance* aparentam ser pessoas desregradas, polêmicas e intempestivas. Sim, caráter não implica competência. Sim, moralidade não implica bondade. Sim, disciplina é liberdade. Sim, a improvisação só é possível a partir de um repertório. Sim, o espontâneo pode advir de um

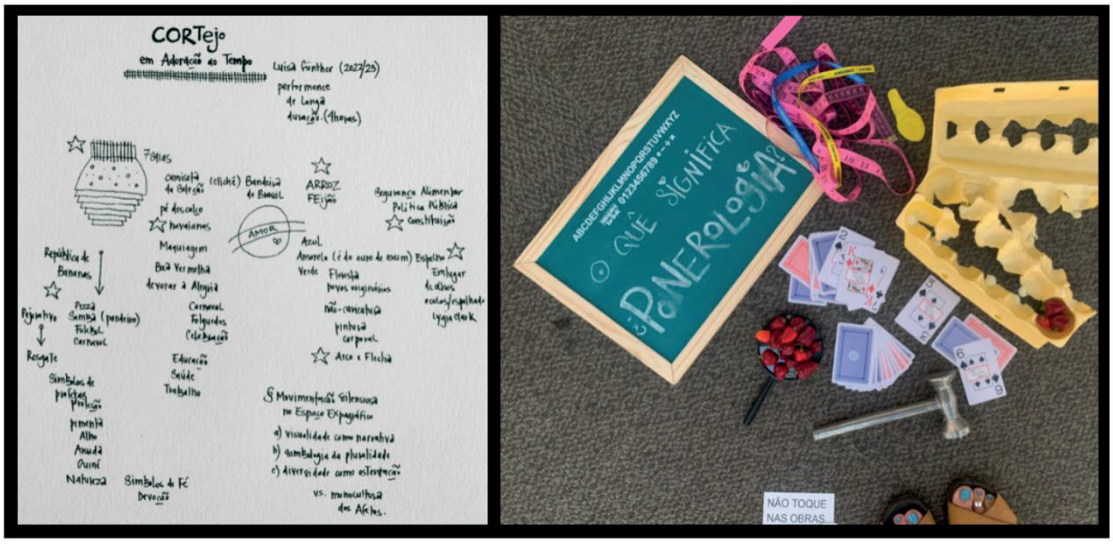


Figura n.1: Luisa Günther (2024) sequência teleológica composta por duas temporalidades:(antes) desenho-proposição em nanquim sobre papel hahnemühle 300g., 15 x 10cm (2022), como protocolo de intenções para a performance "*cortejo de adoração ao tempo encantado (ou) a democracia é uma jovem viúva e seus três poderes*" + (depois) registro fotográfico dos resíduos da performance apresentada na abertura, em primeiro de janeiro de 2023, da exposição coletiva **Brasil Futuro: Formas da Democracia** no Museu Nacional em Brasília, com curadoria de Lilia Schwartz, Márcio Tavares e Rogério Carvalho [miniatura de quadro escolar escrito em giz branco "o quê significa ponerologia?" + caixa de ovo de isopor amarelo estraçalhada + pimentas de cheiro vermelhas + lupa de aumento + cartas de dois baralhos com adesivo escolar escrito à mão "cuidado com os jogos de poder (ação/2023) + martelo de bater carne em alumínio + balão de festa amarelo + fitas coloridas entregues no dia da posse com escritos "viva a democracia!"+ indicativo expográfico "não toque nas obras" + pé da artista calçado em sandália aberta cor de mostarda, com unhas pintadas em azul turquesa e anel de falange no dedo do pé]. Imagens do acervo da artista.

planejamento estruturado.

15. Retomo a escrita que deveria acontecer em algum lugar do segundo parágrafo deste texto, junto às oito perguntas sincopadas. Havia aceito o convite para apresentar uma performance durante a abertura da exposição que seria inaugurada no dia da posse do 39º Presidente do Brasil, feito apenas vinte dias antes e nunca mais soube de nada. Na ausência de informações mais detalhadas, tentei estruturar o meu diálogo interior com relação ao convite em uma composição. Quais poderiam ser minhas intenções? Quais sentimentos me alcançavam? Quais as minhas primeiras

impressões? Quais as possibilidades de formato e configuração? Só sei que quando recebi o mencionado convite, busquei anotar minhas primeiras vontades e possibilidades. Seria uma *performance-de-posse.* Somente isto, já configurava um tipo de ritual. Precisava ser também um comentário político. O coração acelerava só de imaginar. Seria algo significativo? Seria um comentário crítico sobre acúmulos históricos? Seria para tantos e para muitos? Acabou não sendo, mas ainda não sabia disso. Imaginei a historiografia e os públicos. Imaginei narrativas e relatos. Imaginei estruturas e ideologias. Imaginei tratados e teorias. Escolhi símbolos e emblemas. Pensei causos e coisas. Encontrei limites e sentidos. Sobre qual Brasil estava debruçando meu imaginário? Com qual Brasil estava elaborando mais uma narrativa? A partir de qual Brasil, minhas palavras estavam entaladas em um choro preso na garganta?

16. Para poder encaminhar a intenção de performance, precisei primeiro desenhar. Surgiu algo como se fosse um esquema, desde referências até códigos; desde temas até símbolos; desde presságios até confirmações; desde metalinguagem até digressão. Mesmo antes da performance acontecer ela já havia sido materializada enquanto coisa: desenho de duas polaridades: uma como registro do desenhar; outra, como intenção de uma performance. Sim, para mim o desenho não é apenas coisa em si. É também documentação do desenhar (ou seja: performance). Neste caso o desenho feito também era documentação de uma intenção (ou seja: performance sobre performance).

17. Depois da performance é possível identificar no *desenho-intenção* acréscimos e retiradas; sobras e ausências. O título foi alargado, porque decidi não fazer a ação sozinha. Queria que minhas filhas pudessem participar daquele momento histórico e, como não havia informação sobre quem seriam os convidados ou se artistas poderia levar agregados, nada melhor que transformar elas em *artistas-da-performance* também. Se até então elas sempre foram *observadoras-partícipes*, agora seriam figurantes do outro lado da ação. Receberiam o impacto dos olhares, dos sussurros e das opiniões. Os olhos brilharam. Aceitaram. Recuaram. Reticentes.

Receosas. Deslumbradas. Se convenceram quando disse que a performance seria como um cortejo, para que pudessem transitar com segurança entre o que poderia vir a ser uma multidão. Cortejo como intenção. Cortejo como memória. Cortejo como celebração.

18. O cortejo, como estrutura para uma ação de performance, foi recurso anterior. Esquiva, diante os efeitos da quimioterapia. Recato, diante a insustentabilidade de demonstrações técnicas de um *corpo-traidor* de todas as piruetas já realizadas. Acolhimento, diante um *corpo-frágil* que poderia falhar e denunciar a si mesmo. Comodismo, diante um *corpo-transitório*



Figura n.2: duplaPLUS. Cortejo da Amarração. Proposição de ocupação na Rodoviária do Plano Piloto durante a programação do evento "Performance, Corpo e Política" organizado pelo Corpos Informáticos, 2015. Registro: Mari Brites. Imagens disponíveis no @duplaplus, acervo da artista.

(Coelho, 2016). Consideração, diante uma situação de vulnerabilidade. Precaução, diante o rompante incontrolável. Emanação, diante o delírio inevitável. Cuidado, diante o imprevisto. Proteção, diante a multidão. Aceite, diante um convite irrecusável. Junto a Ary Coelho *(1972-2017, in memoriam)* para o Corpos Informáticos: **cortejo da amarração** (2015) foi proposto como estratégia de ocupação performática em tempo extendido (até o limite de um corpo exaurido), considerando que a rodoviária é espaço de trânsito imprevisível de pessoas.

19. Cortejo enquanto saudação. Cortejo enquanto deferência. Cortejo enquanto delicadeza diante a emoção. Desde *cortejo-fúnebre* até *cortejo-de-adoração*. Cortejo. Romaria. Carnavalização. Camadas de sentidos que só depois, se mostram a ver. Agarrada em uma pimenteira, como devoção. Enlutada? Antecipação. Diante o novo convite feito, a situação apresentada era diferente, porém semelhante. Haveria multidão? O corpo estaria à mercê das próprias emoções? Para além do cortejo, o tempo expandido também seria estratégia de ocupação. O tempo não seria algo denunciado pelo *tic-tac* de um cronômetro, mas como qualquer *outro-algo* cenográfico em uma intenção. O fio condutor da narrativa desvela a si mesmo. A pimenteira. A roupa preta. O lenço sobre a cabeça. A maquiagem carregada. O cortejo. As cartas de baralho. A lousa escolar verde. Os balões de festa. O vermelho encarnado. Os sentidos estão todos à mostra, mas os significados variam de tempos em tempos. Lembro de novo de algo que já sei, porque li, mas depois esqueci. O significante é flutuante. A significação não é fixa, nem é determinante. O simbólico desliza em uma cadeia de possibilidades e interpretações. Deixo em aberto a citação, mas compartilho as referências (Lévi-Strauss, 1989; Merquior, 1975). Poderia ainda, fazer menção a tantos, como se fosse uma cadeia de sentidos, significados, sentimentos, confirmação. Émile Benveniste. Mikhail Bahktin. Noam Chomsky. Roman Jakobson. Jacques Lacan. Maurice Merleau-Ponty. Ferdinand de Saussure. Todos mortos. Repletos de devotos. Poderia citar, já que lidos. Deveria reverenciar, mas não quero. Não cabe aqui tanta afetação. Trata-se de performance. É sobre o corpo que acontece na vida, para além ou aquém dos conceitos, com todos

os seus preconceitos. *Corpo-contra-conceito* (Matricardi, 2017). Sem fórmulas. Sem tratados. Sem explicação.

20. Performance feita. Acolhida como desfeita. Talvez porquê desatentos. Talvez porquê adendos em uma programação (Silva; Oliveira, 2022). Talvez porquê óbvio, já que os nomes dos *artistas-da-performance* ainda nem sequer estavam na plotagem da ficha técnica da exposição. Teve dedo na cara e gritaria. Teve virada de olho e afetação. Teve quem foi embora sem fazer a performance proposta de tamanha indignação. Aquelas coisas que ficaram para trás, foram um abandono. Sintoma de um sentimento. Evidência de um tratamento. Afinal, virar as costas sem apego é algo que nos desabona de muita coisa. Então, imagina o susto quando fui interpelada por perguntas alheias. Eram camadas de questões. Dúvidas sobre como proceder com a documentação daquele resíduo de performance. Dúvidas, se *aquilo* deveria ser registrado na etiqueta expográfica como instalação ou performance. Questionamento se autorizava que *aquilo* permanecesse no chão do espaço expositivo. Dúvidas, se havia algum problema. Dúvidas, se era permitido aguar o pé de pimenta-de-cheiro que fazia parte dos resíduos ou se era para deixar secar, já que ambas situações implicavam sentidos. Dúvidas, se o resíduo foi ou não incorporado ao acervo do museu. Dúvidas, sobre como mediar aquele conteúdo com o público, já que não estava previsto no educativo. Enfim. Dúvidas. Dúvidas. Dúvidas. Dúvidas camufladas. Dúvidas acumuladas. Dúvidas condicionadas. Dúvidas como se fossem perguntas, que nem sempre podem vir acompanhadas de respostas, muito menos de certezas. Dúvidas que resultam apenas em inferências e suposição. Em meio a isto, foi inevitável considerar toda a experiência como um processo de aprendizagem.



Figura n.3: Compilado de aproximações entre capturas de tela de registros fotográficos postados nas redes sociais da performance "cortejo de adoração ao tempo encantado (ou) a democracia é uma jovem viúva e seus três poderes" e replicados + Registro do texto da curadoria (eleições de cartas marcadas) para a exposição "Bicha Camicase" de Rafael da Escóssia, na Galeria XXX, configurado como uma instalação de dois baralhos de carta e pregos de alumínio.

21. Quem diria que um ato impensado de deixar para trás os rastros de uma ação performática poderia causar tantas outras consequências? Seja na própria

artista. Seja na equipe de uma instituição museológica. Seja na apresentação de uma vivência em um colóquio. Seja na escrita de um artigo. Seja na leitura de palavras concatenadas. Melhor de tudo: perceber que apesar de comentário político, em um momento político, tudo ainda se filtra pela intenção de possível. Desde aquilo que pode ser possível. Desde aquilo que é consentido como permitido. Desde aquilo que é afronta por ser imprevisto. O pessoal é político. Como te tratam é político. Como te acometem é político. Se não te ofendes é político. Quase esqueci de tudo isso. Só lembrei por acaso. A forma como estabeleci diálogo comigo mesma diante o estarrecimento me fez alcançar certas memórias. Memórias de tempos já idos. Memórias de tempos que ainda estão. Memória como política. Memória como acervo. Memória como desabafo. Memória como evocação. Lembranças de como *arte-política* pode ser uma estratégia de denúncia; de como *arte-política* pode ser disfarce para blagues; de como *arte-política* pode ser temática estratégica; de como *arte-política* pode ser engajamento estético; de como *arte-política* nem sempre se submete a emblemas; de como *arte-política* pode ser mistura; de como *arte-política* pode ser confronto especulativo; de como *arte-política* incomoda muita gente; de como *arte-política* é território sem lei; de como *arte-política* é fetiche narrativo; de como *arte-política* é ideologia atípica; de como *arte-política* é residual. Por fim, percebi que tudo não passou de citação. Performance como documentação expandida. Artista como acervo emancipado de si mesmo. Trabalho como estrutura, processo e instituição.

p.s. (...) escrevo depois sobre o que veio antes. Ligeiras Notas sobre desfechos catárticos -ou não.

22. Ocupo os pensamentos sobre a escrita e seus contornos. Invoco fantasmagorias a partir da leitura. Quais impressões o texto provoca? Serão percebidas as intenções? Será que demorei demais? Será que tudo isso já deveria ter sido registrado antes? Qual o valor das palavras diante a imagem, o esquecimento, a ação? Quantas vezes, o supostamente incompreendido permanece escondido atrás de desculpas estapafúrdias? Talvez seja sempre e apenas uma questão de tempo. Lembro de *arte-política* como se fosse apenas questão de engajamento. Nem sempre é. Busquei meu próprio acervo de

imagens e composições. Percebi distintas categorias sobre o mesmo: *arte-política* como mecanismo de intervenção e denúncia no circuito. Como, por exemplo: **ocupação pela cor (ou) como elaborar políticas públicas** (2016) ação realizada em reação ao desmonte de agendas governamentais em um momento político desfavorável a artistas e trabalhadores da cultura. A *ação-em-si* não ostentava nada. Sutil. Sem embate. Suave. Sem confronto. Discreto. Sem comoção. Pode? Claro. A delicadeza é subversiva. Leveza é tumulto. Beleza é

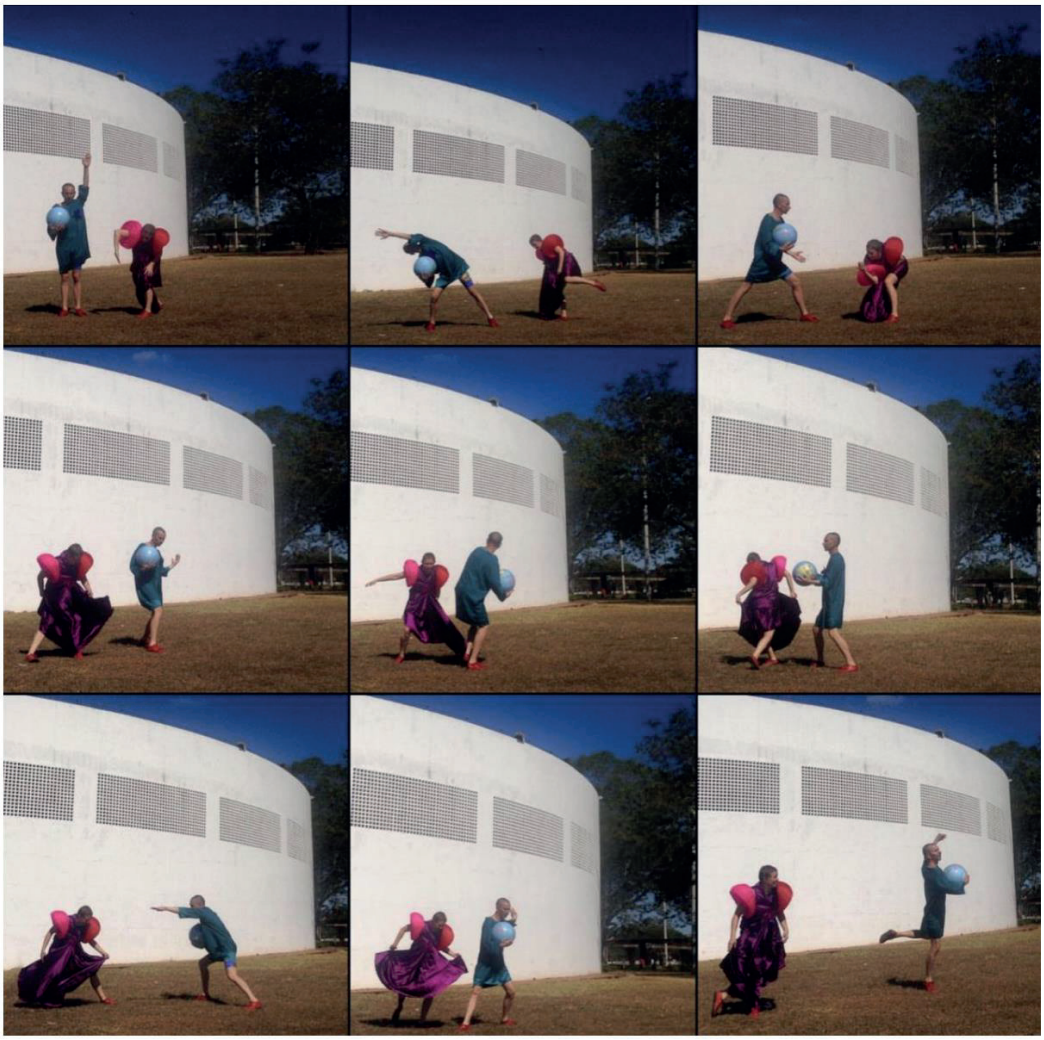


Figura n.4: duplaPLUS. **"ocupação pela cor (ou) como elaborar políticas públicas"** _#ocupaminc, 2016. Foto-dança em seqüência aleatória. Tamanho variado. Registro por anônimo. Imagem do acervo da artista disponível em @duplaplus.

rebelião. Silêncio é motim. Desejo é revolução. A desobediência de fazer o contrário pode ser mania; pode ser bobagem; pode ser oração.

23. Só sei que agora é assim: um compilado de rememoração. Busco o já feito e encontro o ainda não. Enquanto isso, *arte-política* por toda parte. Desde a temática, até o título. Desde a escolha da paisagem, até a intenção. Desde o

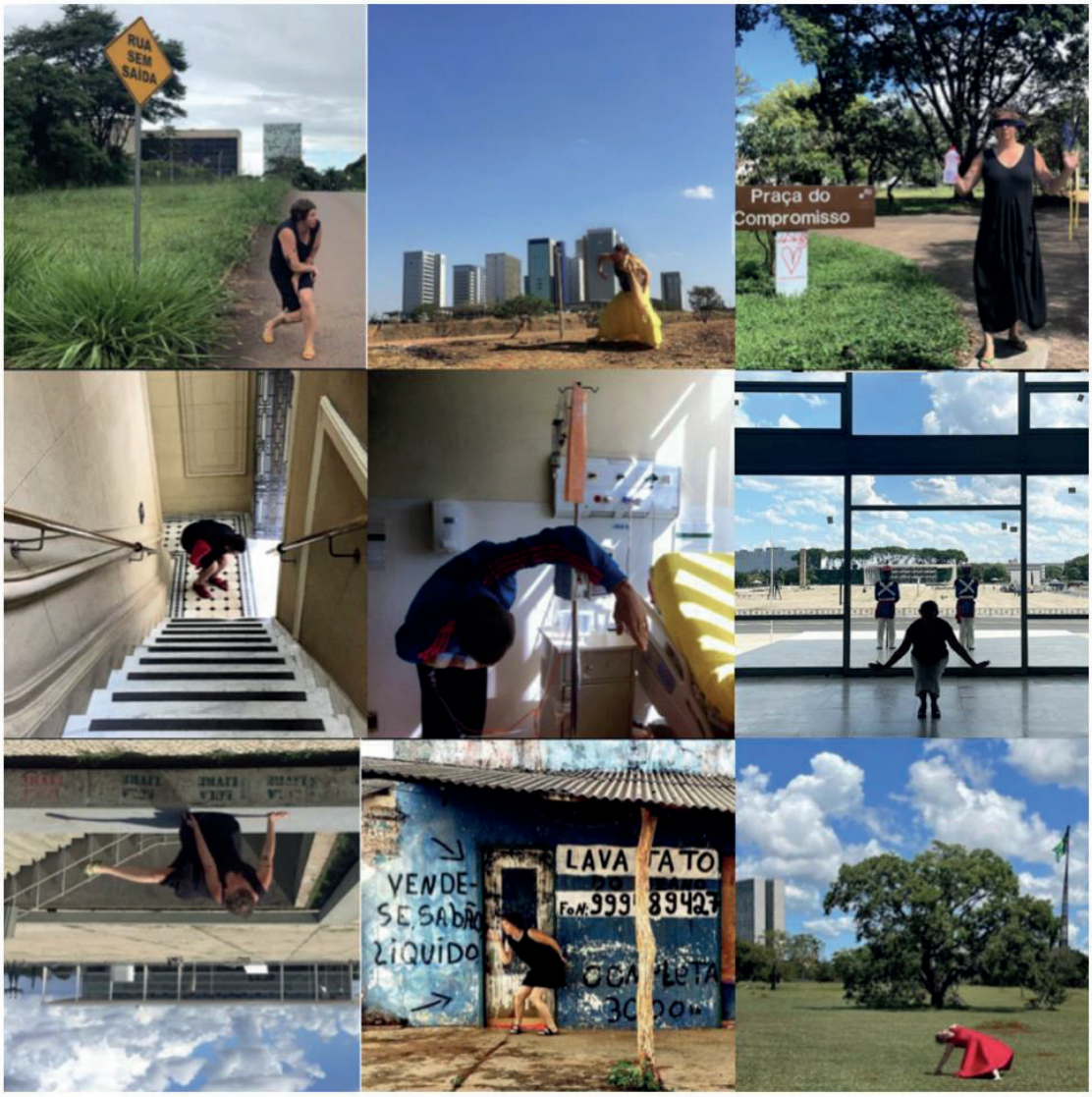


Figura n.5: Luisa Günther (2024). sobre a política como temática -ou- despreocupe-se: eles são sempre os mesmos. Inventário-composição a partir de foto-danças, acervo pessoal disponível em @duplaPLUS: **1.**_(2020) *sobre todas as vezes que esqueci de mim e precisei fingir que era outra*: rua lateral de acesso ao Congresso Nacional, Brasília|DF; **2.**_(2019) *sobre a pesquisa científica ser um compromisso transgeracional e despretencioso*: descampado em frente ao prédio sede da CAPES, Brasília|DF; **3.**_(2020) *sobre o imperdoável que não se esquece jamais*: Praça do Compromisso onde Galdino Pataxó foi assassinado, Brasília|DF; **4.**_(2017) *sobre quando araras não são tucanos, nem estão sob o muro*: edificação em Belo Horizonte, projetada por Luiz Signorelli para sediar a Secretaria de Segurança Pública; **5.**_(2016) *sobre um pas-de-deux com as circunstâncias*: ala oncológica do 11º andar do Hospital de Base, Brasília|F; **6.**_(2023) *sobre a proteção da lança dos guardiões -ou- do encontro sutil com as sombras do meio-dia*: Palácio do Planalto, Brasília|DF; **7.**_(2020) *sobre militarismo, poder de punir e ficções que legitimam o trono.*_título elaborado por Rafael da Escóssia: Praça dos Três Poderes, Brasília|DF; **8.**_(2017) *sobre quando a presença política dos acontecimentos oprime mais do que sorvete*: fachada de imóvel comercial, Olhos d'Água/Alexânia|GO; **9.**_(2022) *sobre estar deitada em esplendor -ou- a cor que uso é quem sou*: descampado atrás do Bosque da Constituinte, Brasília|DF.

figurino, até a pose. Desde o óbvio, até a composição. Disfarço minhas margens. Apalpo o limite. Ajoelho, antes de negligenciar o que não aconteceu em vão.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRITES, Mariana Ramos Soüb de Seixas. *Escritura poética como escrita para a arte e suas possibilidades em registro*: do caderno ao corpo. Dissertação de Mestrado, PPGAV|UnB, 2017.

COELHO, Ary Nunes. *Dançar o Godot*: atmosferas do transitório e da espera. Dissertação de Mestrado, PPGAV|UnB, 2016.

DURKHEIM, Émile. *A divisão do trabalho social (1893)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989.

MEDEIROS, Bia; ALBUQUERQUE, Natasha. Composição Urbana: supressão e fuleragem. Originalmente publicado em 2013 no catálogo Palco Giratório: circuito nacional; revisto, ampliado e republicado em 2016 na *revista METAgraphias*, v.1, n.4.

MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1975.

MATRICARDI, Maria Eugênia Lima Soares Trondoli. *Corpo contra conceito*. METAgrafias, 2(1), 2017.

SILVA, Anna Paula da; OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. “O pipoqueiro da festa”: Programas de Performances em Museus. *Revista da Fundarte*, 49(49), 2022.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa*: um estudo econômico das instituições (1899). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

WEBER, Max. *Rejeições religiosas do mundo e suas direções*. In: Ensaios de Sociologia. Rio de Janeiro: Falar, 1966.

WEBER, Max. *Conceitos Sociológicos fundamentais*. In: Economia e Sociedade, volume 1. São Paulo, Imprensa Oficial, 2004.

Tema 4
Curadorias em arte e intersecções pedagógicas

Teatro Arthur Azevedo de São Luís do Maranhão: a construção de um espaço museal

Marineide Câmara Silva[70]

Regiane Aparecida Caire da Silva[71]

Resumo

O Teatro Arthur Azevedo é um equipamento cultural relevante na história do teatro do Maranhão. Foi edificado em 1815 por iniciativa privada, em pleno auge do ciclo do algodão maranhense. Inaugurado em 1º de junho de 1817 com o nome de Teatro União, em 1854 passaria a se chamar Teatro São Luiz e, por fim, Teatro Arthur Azevedo na década de 1920, em homenagem ao teatrólogo ludovicense.Sobre o seu acervo encontram-se o camarim nº 1, local do suposto nascimento da atriz Apolônia Pinto, um espaço onde estão guardados os despojos da atriz, um arquivo com documentos físicos e em papel, bem como uma videoteca com eventos e espetáculos. Em 2019, iniciou-se uma investigação em arquivos físicos e digitais de Portugal e do Brasil relativa ao Teatro União, que resultou na formação de um rico e inédito *corpus* documental relativo ao percurso do Teatro e de seus agentes. Os objetos digitais disponibilizados para a pesquisa aguardam a constituição de curadoria e um arquivo digital sobre o Teatro União, que pretende ser o primeiro do gênero em relação à trajetória do Teatro Arthur Azevedo. Para compreender a formação e disponibilidade de acervos na internet a investigação analisa como cinco teatros brasileiros aparecem nas redes digitais. Considera-se que este meio seja o mais democrático e de fácil acesso na divulgação de dados, e como as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) estão sendo utilizadas na cultura. Cabe salientar a orientação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) no sentido da divulgação das coleções e da informação documentada como fatores significativos para a promoção e, consequentemente, destaque do acervo.

Palavras-chave: Teatro Arthur Azevedo; Acervo digital; Tecnologias da Informação e Comunicação.

Abstract

The Arthur Azevedo Theater is a cultural facility that is relevant to the history of theater in Maranhão. It was built in 1815 by private initiative, at the height of the Maranhão cotton boom. Inaugurated on June 1, 1817, under the name Teatro União, in 1854 it was renamed Teatro São Luiz and, finally, Teatro Arthur Azevedo in the 1920s, in honor of the playwright from São Luís. Its collection includes dressing room no. 1, the supposed birthplace of actress Apolônia Pinto,

[70] Docente do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, Doutora em Estudos de Teatro.

[71] Docente do curso de Licenciatura em Artes Visuais e da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, Doutora em História da Ciência.

a space where the actress's remains are kept, an archive with physical and paper documents, as well as a video library with events and shows. In 2019, an investigation began in physical and digital archives in Portugal and Brazil related to Teatro União, which resulted in the formation of a rich and unprecedented corpus of documents related to the trajectory of the Theater and its agents. The digital objects made available for research are awaiting the creation of a curatorship and a digital archive on Teatro União, which aims to be the first of its kind in relation to the trajectory of Teatro Arthur Azevedo. In order to understand the formation and availability of collections on the internet, the research analyzes how five Brazilian theaters appear on digital networks. This medium is considered to be the most democratic and easily accessible for disseminating data, and how Information and Communication Technologies (ICT) are being used in culture. It is worth highlighting the guidance of the Brazilian Institute of Museums (IBRAM) towards the dissemination of collections and documented information as significant factors for the promotion and, consequently, prominence of the collection.

Keywords: Arthur Azevedo Theater; Digital Collection; Information and Communication Technologies.

Introdução

A digitalização de acervos culturais é uma tendência crescente em diversos espaços museológicos e teatrais ao redor do mundo. No Brasil, muitos teatros históricos, como o Teatro Arthur Azevedo (TAA), têm enfrentado desafios em relação à preservação, organização e disseminação de suas coleções. Este artigo propõe uma análise desses desafios, com base em estudos de cinco teatros brasileiros que vêm utilizando tecnologias da informação e comunicação (TIC) para a digitalização e divulgação de seus acervos, são eles: Teatro Arthur Azevedo, Teatro Casa da Ópera/Ouro Preto, Teatro Castro Alves, Teatro Amazonas e Theatro do Rio de Janeiro.

O TAA, fundado em 1817, é considerado o segundo mais antigo teatro em atividade no Brasil, é um exemplo emblemático da necessidade de preservação digital. Apesar de sua longa história e importância cultural, muito pouco de seu acervo foi sistematizado ou disponibilizado ao público, especialmente em formato digital. Neste contexto, discutimos os avanços e dificuldades enfrentados pelo TAA e outros teatros históricos no Brasil em seus esforços de preservação digital.

A metodologia usada foi estudo de caso, qualitativo e bibliografia voltada à investigação do uso da Web para a divulgação de dados dos teatros em sites e na rede social Instagram.

O uso da Internet na divulgação de acervos

José Neves Bittencourt, em 2007, fala sobre a internet "como um espaço capaz de absorver cada vez mais informação e cada vez mais usuários - e um lugar no qual os usuários terão necessariamente de estar." (Bittencourt, 2006: 25). Deste modo, seria redundante dizer que hoje estamos mergulhados e presos nas redes da internet, que decorre muito mais, por exemplo, do lazer, estudo e pesquisa. Cabe notar que as nomenclaturas Internet e Web, usadas, muitas vezes, como sinônimos, são diferentes em função. Moisés Rockembach e Caterina Groposo Pavão, autores do livro *Arquivamento da web e preservação digital*, que trata sobre diversos tópicos relacionados ao arquivamento na *web*, tanto pontos históricos como atuais, explicam essa diferença:

> A web, como uma rede global de redes de computadores interconectados, que permite aos usuários acessar e compartilhar informações usando a Internet, funciona usando uma combinação de tecnologias, incluindo servidores, navegadores e protocolos web. Enquanto a Internet pode ser entendida como a infraestrutura que permite a conexão em rede, onde uma das bases é o protocolo Transmission Control Protocol/Internet Protocol (TCP/IP), a web constitui os recursos que são disponibilizados e serviços que são executados na Internet. (Rockembach; Pavão, 2024: 41)

Outro pesquisador de destaque Demi Getschko, Diretor-Presidente do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR, nos diz: “A Web é, sem dúvida, a aplicação sobre a Internet que mais sucesso teve e continua assim. Foi com a entrada da Web que se abriu a janela de oportunidade para que todos passassem a publicar quaisquer opiniões e conteúdos pessoais. (Getschko, 2016)

Portanto, estar na Web é apresentar-se ao mundo, basta ter o sinal da Internet. Com tal perspectiva investigamos como os acervos e documentos primários dos teatros aparecem neste universo virtual.

Não intencionamos adentrar no domínio da Arquivística, mas encontrar elementos informacionais digitais, documentos textuais e imagéticos, que

possibilitem a pesquisa de estudantes e investigadores no que se refere ao equipamento cultural Teatro. Em relação a documento, como apontam Claudia Lacombe Supervisora da equipe de gestão de documentos digitais no Arquivo Nacional e Rosely Rondinelli Arquivista da Fundação Casa de Rui Babosa, podemos inferir que é uma informação "registrada num suporte que, quando produzido no decorrer das atividades de pessoas físicas ou jurídicas, se constitui em documento arquivístico, e as menores partes desse documento (data, local, remetente, destinatário etc) são identificadas como dados." (Lacombe; Rondinelli, 2016: 63). As autoras discutem a materialidade do documento que não aparece quando digitalizados, mas que isso não é o maior problema, “Um dos grandes desafios para o arquivista, na era digital, é manter o documento autêntico ao longo do tempo, ou seja, garantir que o documento, que está no arquivo, seja exatamente aquele que foi produzido.” (Lacombe; Rondinelli, 2016: 67).

Outro problema recorrente encontrado durante a navegação na Internet é a transitoriedade desses conteúdos, decorrentes da manutenção da informação digital, websites impossibilitados de acesso ´por mudança de endereço da URL, falta de manutenção, atualização de sistema ou links quebrados colocam em risco o patrimônio já digitalizado on-line. O que não ocorre com os documentos físicos, se conservados de maneira adequada com os princípios da conservação preventiva, na sua função primária depositados nos espaços culturais. No entanto, têm pouco acesso comparado às possibilidades da pesquisa proporcionada pela Internet.

O Conselho Nacional de Arquivos com a Resolução Conarq nº 53, de 25 de agosto de 2023 - *Requisitos mínimos de preservação para websites e mídias sociais* – trata da preservação dessas informações digitais por considerá-las de interesse público e social,

> O comportamento do cidadão diante da facilidade que as tecnologias de informação e comunicação (TICs) proporcionam para obtenção e transmissão de informações exige das entidades públicas e privadas responsáveis pela salvaguarda do patrimônio arquivístico brasileiro ações adequadas às novas formas e ambientes de registro dessas informações. (CONARQ, 2023: 5)

A Resolução Conarq nº 53, aponta tópicos relevantes com a descrição de etapas da preservação digital de websites e mídias sociais, num cenário complexo em que o desafio do arquivamento se materializa, aponta tópicos de reflexão e orientação como: Seleção, Definição de metadados, Captura, Controle de qualidade, Armazenamento e Acesso. No item Acesso, o que nos apresenta como mais palpável aos consumidores da informação, destaca a necessidade de investimento e políticas de acesso, interface amigável facilitando a pesquisa do usuário "e a utilização de metadados que ajudem a recuperar a partir do texto completo, palavras-chave ou outras informações que, porventura, poderão ser relevantes para a recuperação da informação pretendida pelos usuários."(CONARQ, 2023: 18).

As Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs) na cultura

Antes das análises dos acervos digitais dos espaços teatrais que selecionamos nesta investigação, fizemos um estudo de duas publicações em versões 2016 e 2022 denominadas *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros: TIC Cultura*, do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR. (NIC.br), com vários colaboradores.

O objetivo da pesquisa *TIC Cultura*, por meio de entrevistas com questionário estruturado, é compreender o cenário de infraestrutura, uso e gestão das Tecnologias da Informação e Comunicação - TIC[72] nos equipamentos culturais brasileiros, composto por arquivos, bens tombados, bibliotecas, cinemas, museus, pontos de cultura e teatros, como também a sua influência na sociedade brasileira. Deste modo, disponibilizando estatísticas seguras.

A pesquisa em TIC foi ferramenta fundamental para a discussão neste trabalho nos equipamentos culturais do país, com recorte nos teatros. A escolha deve-se pela exígua pesquisa na área e a necessidade de compreender como este acervo é disponibilizado na Web, tendo em vista proposta futura de captar

[72] É comum encontrarmos a sigla TICs e TIC para Tecnologias da Informação e Comunicação. Utilizamos a grafia que a citação ou autores apontam; e adotamos no nosso texto TIC.

o resultado obtido como um possível percurso para o Teatro Arthur Azevedo. Outro ponto que sustenta a relevância do estudo é a Agenda 2030 da Organização das Nações Unidas (ONU), que aponta a Cultura como tema de importância significativa para a inclusão social e para o bem-estar do cidadão que pode ser expandida por meio das tecnologias de informação e comunicação.

O Comitê Gestor da Internet no Brasil (CGI.br)[73], criado em 1995, por meio do Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br)[74] iniciou pesquisa, em 2016, sobre o uso da internet na divulgação dos equipamentos culturais. Os dados, quantitativos e qualitativos, levantados pela NIC.br contribuíram para o nosso entendimento em relação à inserção do teatro neste ambiente digital e igualmente sobre os usuários das redes. O objetivo do CGI.br baseia-se:

> As TIC estão sendo incorporadas nas práticas culturais dos cidadãos e na forma de atuação de bibliotecas, museus, teatros, etc., gerando mudanças profundas na maneira como criamos e fruímos conteúdos culturais. Nesse sentido, medir a produção e o consumo de bens culturais mediados pelas TIC é de alta relevância para as políticas públicas e para os atores que operam no campo da cultura. (CGI.BR, 2016: 21)

Os dados apontados pela TIC Cultura 2016[75] mostram que, computadores e Internet estavam presentes em arquivos e cinemas e um pouco distantes na divulgação de bens tombados, bibliotecas e museus. Havia uma carência na difusão de conteúdos culturais na Web, como serviços on-line, visitas virtuais, divulgação de catálogos e acervo. Uma baixa disponibilidade de sinal de WiFi para frequentadores dos espaços. Poucos websites próprios, os recursos mais

[73] Os recursos provenientes da atividade de registro de nomes de domínio sob o *ponto br*, realizada pelo Registro.br. “são devolvidos à sociedade por meio de um conjunto de atividades voltadas à expansão e melhoria contínua da qualidade da Internet, desenvolvidas pelo Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br), entidade formalizada em 2005”. (CGI.BR, 2016: 19).

[74] O Núcleo de Informação e Coordenação do Ponto BR (NIC.br) foi criado para implementar as decisões e os projetos do Comitê Gestor da Internet no Brasil - CGI.br, que é o responsável por coordenar e integrar as iniciativas e serviços da Internet no País. O trabalho contou com o apoio voluntário de uma rede de especialistas, tendo realizado por meio de discussões e levantamento dos indicadores, o desenho metodológico e também a definição das diretrizes para a análise de dados. O objetivo foi motivado "pela importância das novas tecnologias para a sociedade brasileira e a relevância dos indicadores produzidos pelo CGI.br para fins de políticas públicas e de pesquisas acadêmicas". Disponível em: https://www.nic.br/.

[75] Toda a metodologia, dados e análise da pesquisa ver: Relatório de Coleta de Dados TIC Cultura 2016, na publicação CGI.BR, 2017, p. 81-125.

presentes entre todos os tipos de equipamentos eram a oferta de informações sobre atividades da instituição, a programação disponível aos usuários e a divulgação de notícias sobre a instituição. Teatros e Cinemas foram os locais que apresentaram maior percentual na compra ou retirada de ingressos por parte do público, 80% dos cinemas e 65% dos teatros, em comparação aos demais que não ultrapassaram os 20%. A pesquisa mostra que os equipamentos culturais brasileiros possuíam acervos de tipologias variadas, no entanto somente entre arquivos, museus e pontos de cultura o processo de digitalização dos acervos já estava ocorrendo na maioria das instituições. No teatro 68% possui acervo, 30% digitaliza parte dele e 15% disponibiliza digitalizado para o público (no local). Em 2016 as redes sociais eram utilizadas com frequência pelos equipamentos culturais. Em relação a atualização 48% dos cinemas atualizavam todos os dias e 23% os teatros. O grande problema relatado pelos equipamentos culturais, por unanimidade, relacionava-se a falta de recurso financeiros e pessoal qualificado para operar na Web.

Os dados apontados pela TIC Cultura 2022[76] teve influência significativa decorrente da pandemia COVID-19, incentivando de maneira heterogênea práticas e ações em ambientes virtuais, fato que não pode ser negligenciado na pesquisa. O resultado mostra que 48% dos teatros iniciaram suas atividades no ambiente virtual a partir de 1985. Os computadores continuam sendo utilizados e, agora, os *notebooks*, houve um aumento relevante do uso dos celulares pessoais. Atividades a distância oscilaram entre os equipamentos prevalecendo atividades em formato presencial e a distância, mas poucos ofereceram atividades exclusivamente remotas, 46% dos teatros produziram ou exibiram peças ou espetáculos de maneira presencial e 44% em ambos os formatos. O WiFi continua pouco liberado para o público, dificultando a inclusão digital. O Facebook foi a rede social mais utilizada pelos equipamentos culturais. Quanto ao *website* a maior parte dos equipamentos culturais possuem sites próprios ou hospedados em terceiros como venda de ingressos ou em sites governamentais, os recursos mais comuns envolveram informações institucionais, notícias e programação dos eventos. A maioria dos equipamentos possuía acervo, no

[76] Toda a metodologia, dados e análise da pesquisa ver: Relatório de Coleta de Dados TIC Cultura 2022, na publicação CGI.BR, 2023: p. 43-83.

teatro 68% sendo este a predominância de fotografias, cartazes, mapas ou partituras 41%.

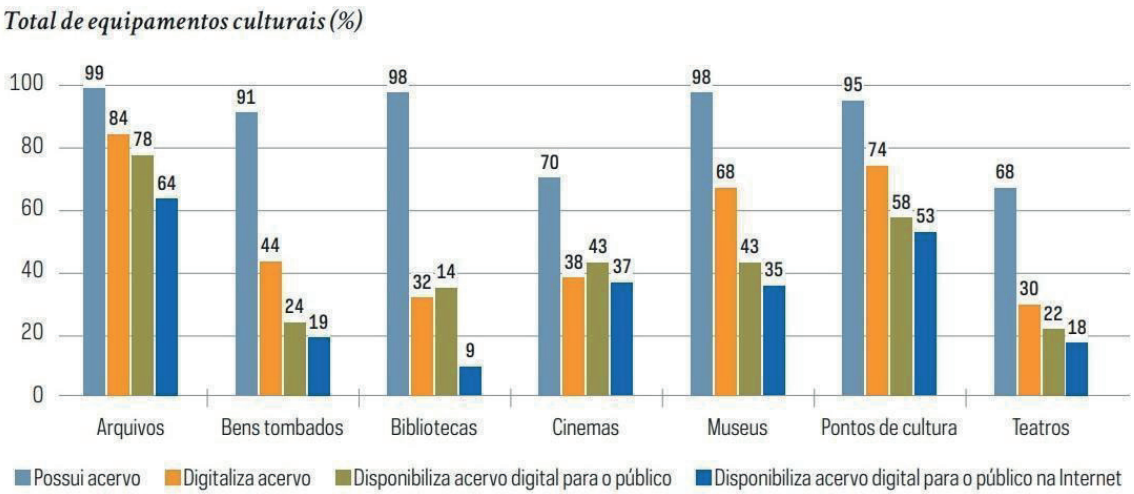


Figura 1: Equipamentos culturais, por presença, digitalização, disponibilização de acervo digital e disponibilização na Internet (2022) - Fonte: TIC Cultura 2022 – Gráfico 12 – p. 72

Cotejando as duas pesquisas TIC Cultura 2016/2022, concluímos,

- Pouca existência de websites próprios entre os equipamentos culturais brasileiros;
- Maior divulgação e informações em redes sociais;
- Dificuldade de digitalização do acervo: financeiro e de pessoal qualificado;
- Acervo digitalizado, mas pouca disponibilização na Internet (mais voltada à preservação que à sua difusão);
- Pandemia em 2020/22, causou maior uso da TIC nas instituições, mas sem capacidade administrativa, financeira e em TI;

Para uma visão geral dos consumidores da Internet e seus conteúdos em rede outra pesquisa foi realizada pelo NIC.br e o Cetic.br denominada *TIC Domicílios em Pesquisa sobre o Uso das Tecnologias de Informação e Comunicação nos Domicílios Brasileiros – 2022*

De modo resumido, apontou-se que, em 2022, cerca de 60 milhões de domicílios (80%) possuíam acesso à Internet. Cerca de 149 milhões de indivíduos com 10 anos ou mais (81%) eram usuários da Web. E que o telefone

celular seguiu sendo o dispositivo mais utilizado pelos usuários de Internet brasileiros para acessar a rede (99%), seguido pela televisão (55%).

> A capacidade dos indivíduos de utilizar as TIC de forma efetiva potencializa o acesso a oportunidades, a direitos e a serviços cada vez mais presentes no ambiente online. Os resultados da pesquisa TIC Domicílios 2022 sugerem a necessidade de promover o desenvolvimento de habilidades digitais para a população, reduzindo as desigualdades entre os distintos perfis sociodemográficos. (CGI.br, 2023: 28)

Os números são relevantes e mostram como os usuários da Web estão presentes no território nacional, acessando inúmeros conteúdos neste universo digital. Não há volta, o que teremos que discutir é a diluição das barreiras democratizando o acesso, regulação de plataformas digitais, disponibilidade e manutenção de dados confiáveis na rede. Acreditamos que este seja o caminho para a divulgação dos acervos de teatro, informando de modo digital, seu histórico, documentos primários, audiovisual, fotografias, programas, e tudo que possa dar material confiável, principalmente, para estudantes e pesquisadores.

Teatro Arthur Azevedo: contexto histórico e patrimonial

O Teatro União[77] foi inaugurado em junho de 1817, em São Luís do Maranhão, durante um período de transformações políticas e culturais no Brasil, recentemente elevado ao Reino Unido de Portugal e Algarves. A construção do teatro foi impulsionada por Eleutério Varela, um português, cuja família era proprietária do Teatro do Salitre, em Lisboa, e que se tornou empresário teatral em São Luís, após receber a herança que o sogro deixou. O Teatro União surge da necessidade de proporcionar um espaço artístico adequado à elite agrária da cidade, que à época era a quarta maior do Brasil.

[77] Assim denominado em homenagem ao Reino Unido, Portugal, Brasil e Algarves.

Segundo Silva (2022, p.164) e conforme observa-se no croqui (figura 1) da planta do União, de autoria do mestre de obras Manuel Joaquim de Souza, apresenta:

> [...] fachada plana sem tratamento volumétrico e não reflete os três níveis das ordens de camarotes e as torrinhas da estrutura interna. Seus ornamentos são comedidos, alguns de influência neoclássica, como o uso de cornijas nas laterais do prédio, um frontão triangular, em cujo tímpano apresenta um vão, provavelmente um espaço reservado para algum símbolo. Este espaço delimitado, mas vazio e localizado no tímpano, divide simetricamente o edifício.

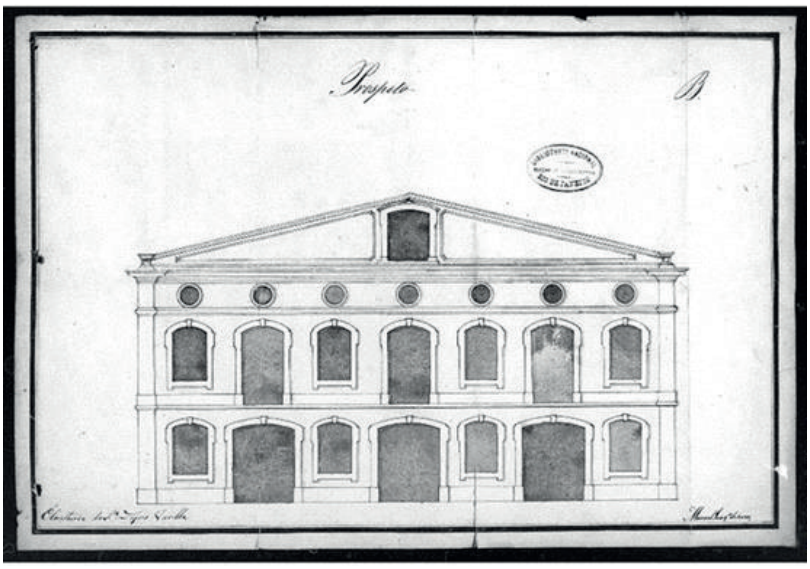


Figura 2: Fachada do Teatro da União. Fonte: Acervo de Manuscritos da BN.

A fase inicial do Teatro da União, entre 1817 e 1823, foi marcada por desafios, incluindo a necessidade de formar um elenco de artistas e de lidar com as instabilidades políticas do período, especialmente durante a transição para a independência do Brasil.

Em 1826, Varela conseguiu abrir as portas do Teatro União, graças à influência do então presidente da província, Costa Barros. Porém, em 1828, na administração do presidente da província, o luso-brasileiro Costa Pinto, acirraram-se as contendas entre partido liberal e conservador e os jornais demonstraram muito bem os ataques e chistes entre os adeptos dos respectivos partidos.

Em 1829, com o término do mandato de Costa Pinto, assumiu o cargo o brasileiro Cândido José de Araújo Viana. Durante sua gestão, nota-se que as

atitudes partidárias começam a interferir com maior ênfase na programação do teatro. Na tentativa de agradar a um público politicamente polarizado, em 1830, Varela informou que seguiria rumo ao Pará com parte da companhia que estava contratada para trabalhar no Teatro União. Entre 1817 e 1830, foram contratados, em média, 40 artistas, entre atores, atrizes, bailarinos, bailarinas, ilusionistas e também artífices. Posteriormente, houve um período de ostracismo, principalmente em decorrência do movimento da Balaiada. O Teatro deixou de ser União para se chamar São Luiz, passando por transformações significativas a partir de 1852, após uma reforma que incluiu a mudança de nome. Com a aquisição pelo governo provincial, o teatro buscava atender às necessidades culturais de São Luís, servindo como um espaço de entretenimento e formação artística. O contexto desse período foi marcado pela tentativa de estabilizar a programação teatral e atrair companhias de fora, principalmente as companhias líricas italianas, enquanto enfrentava desafios financeiros e estruturais. O teatro foi um importante ponto de encontro social e cultural para a elite local, refletindo o desejo de alinhar-se às práticas culturais europeias, além de funcionar como um espaço de sociabilidade e lazer para a sociedade maranhense da época.

No início do século XX, o Teatro Arthur Azevedo, em São Luís do Maranhão, consolidava-se como um dos principais espaços culturais da cidade. A escolha do nome em homenagem ao dramaturgo maranhense reflete um esforço para valorizar a identidade cultural local e destacar a relevância do teatro na formação do cenário artístico maranhense.

Nesse período, o Teatro não apenas era um espaço de apresentações, mas também servia como um importante ponto de encontro para a elite intelectual e social de São Luís. As atividades culturais realizadas no teatro, que incluíam peças dramáticas, óperas e eventos literários, contribuíram para a formação de um público que buscava uma conexão com as tradições artísticas europeias, adaptadas ao contexto local. O ambiente era propício à troca de ideias e ao fortalecimento das expressões culturais da região. A virada do século XIX para o XX também foi marcada por uma intensa interação com companhias de teatro europeias e nacionais, que passaram a se apresentar na cidade, atraindo um público sedento por entretenimento de qualidade. Esse fluxo cultural foi fundamental para manter o teatro ativo e relevante, mesmo em um contexto

de dificuldades econômicas e sociais que impactavam a cidade e o estado do Maranhão.

Tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) [78]em 1974, o TAA faz parte do conjunto arquitetônico de São Luís, reconhecido como Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1997, e pode ser considerado um local de memória[79] "A condição de lugar de memória é visivelmente percebida pela quantidade de assinaturas dos artistas amadores e profissionais, no ciclorama da caixa cênica do Teatro Arthur Azevedo" (Silva, 2022: 31).



Figura 3: Ciclorama do Teatro Arthur Azevedo. Fonte: Arquivo pessoal das autoras

Mesmo contando com um arquivo intitulado Núcleo de Pesquisa e Memória Nerine Lobão, a preservação de seu acervo físico e sua transição para o digital ainda são incipientes, uma vez que algumas informações históricas sobre ele se encontram no *site* da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão (SECULT-MA)[80] e nas redes sociais.

Considerado o segundo mais antigo do Brasil em funcionamento, a narrativa sobre as três fases de existência do Teatro Arthur Azevedo ainda carece de investigação e publicação, pois a última publicação que faz alguma

[78] O primeiro edifício teatral em funcionamento, é o Teatro de Ouro Preto(MG), inaugurado em 1770 como Casa da Ópera de Vila Rica. O terceiro é o Teatro de Sabará (MG), inaugurado em 1819.
[79] Há ainda, a extensão desse lugar de memória no metaverso, a *Exposição Virtual Casa da Opa*, que apresenta a trajetória do Teatro Arthur Azevedo, desde a sua fundação em 1815 até os dias atuais, desenvolvida em comemoração aos seus 206 anos. Disponível em: https://www.spatial.io/s/Exposicao-Virtual-Casa-da-Opa-646aa97ba21fe86ca02dbcab?share=5348916044671778221.
[80] Disponível em: http://casas.cultura.ma.gov.br/taa/index.php?page=historia.

referência à primeira fase, foi a obra de José Jansen *Teatro no Maranhão: até o fim do século XIX* , em 1974. As parcas informações, tornaram-se uma narrativa cristalizada que ‘‘[...] se tornou memória cultural. Podemos encontrá-la na página oficial da Secretaria de Cultura do Maranhão − SECMA, na fala do guia de turismo, no enredo da escola de samba, nos livros das edições comemorativas do Teatro Arthur Azevedo, nas produções acadêmicas enfim, em várias mídias’’ (Silva, 2022: 16).

Com o intuito de problematizar a narrativa cristalizada sobre o Teatro da União, em 2019 principiou-se uma pesquisa sobre o tema que foi desenvolvida nos arquivos físicos e digitais de Brasil e de Portugal, de forma que a partir do *corpus* documental amealhado, pode-se elaborar outra forma de contar, muito mais ampliada, sobre de Teatro União, resultando na tese *Memória dos Desacontecimentos no Teatro do Maranhão no Século XIX: o Teatro da União (1815 -1823*).

Entre os documentos localizados, estava a planta do Teatro, até então desconhecida pelos estudiosos da área. Este fato levou a investigadora a procurar a direção do Teatro Arthur Azevedo para a entregar as cópias, mediante autorização do órgão responsável pela salvaguarda do documento. Houve uma cerimônia no Teatro para a entrega das cópias e distribuição de mais cópias para outros segmentos da cultura e memória da cidade de são Luís, como o Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM), Biblioteca Benedito Leite (BPBL), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Maranhão (IPHAN-Ma) e Arquivo do Tribunal de Justiça do Maranhão.

Houve, também, a criação de um projeto de extensão denominado *O Arquivo Físico e Digital do Teatro União*, que visa organizar as cópias dos documentos para disponibilização digital a pesquisadores e ao público em geral interessados na temática. Outra ação do projeto foi a exposição virtual na plataforma de metaverso Spatial, intitulada *Casa da Opa*, em alusão ao modo como o Teatro União era chamado pelos moradores da cidade. Está prevista, para o aniversário de 208 anos do Teatro Arthur Azevedo, em 2025, uma

exposição das cópias dos documentos, acompanhadas de transcrições atualizadas.

Apesar dos 207 anos de existência desse Teatro, pouco foi investigado em seu acervo, desta forma, a ausência de um site próprio dedicado ao acervo e a presença limitada nas redes sociais e plataformas digitais ressaltam a necessidade de investimentos em tecnologias da informação para a preservação e divulgação do patrimônio cultural do Teatro.



Figura 4: Núcleo de Pesquisa e Memória Neirine Lobão TAA. Registro das autoras.

O Teatro nas redes

A pesquisa investiga a disponibilidade de informações em arquivos digitais dos acervos de teatros brasileiros. Podemos afirmar que a facilidade de acesso ao acervo documental, visual e audiovisual, em meios digitais, é a maneira mais democrática de compartilhamento de informação e gerador de conhecimento.

A pergunta que nos norteou na pesquisa de campo foi: Como os Teatros estão utilizando as Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC) para divulgação e pesquisa de seus acervos?

Para compreender e embasar a pergunta, de maneira preliminar, fizemos estudos de casos selecionando cinco teatros brasileiros, os quais verificamos como estes espaços de cultura disponibilizam seus dados on-line.

As escolhas, para este momento, tomaram como princípio a singularidade dos teatros e a localização geográfica: Teatro Arthur Azevedo (1817) – Maranhão – por ser o local que a pesquisa iniciou e Teatro Castro Alves (1967) – Bahia, ambos no Nordeste; Teatro Amazonas (1896) – Amazonas – localizado no Norte; Teatro de Ouro Preto/Casa da Ópera (1770) – Minas Gerais – considerado o mais antigo preservado e em atividade no Sudeste; E por último o Theatro Municipal do Rio de Janeiro (1909) – Rio de Janeiro, além de estar localizado no Centro-Oeste, foi escolhido por ter Arthur de Azevedo como grande entusiasta na construção no Teatro.

O estudo investigou apenas *Sites* e redes sociais como o *Instagram*. Vale destacar que redes sociais, como Instagram e Facebook, não são plataformas ideais para compartilhar informações detalhadas, sendo mais adequadas para a divulgação de notícias e eventos relacionados aos espaços culturais. No nosso entendimento os *Sites* e os esquecidos *Blogs* são recursos mais apropriados para o armazenamento de dados.

Teatro Arthur Azevedo on-line

http://casas.cultura.ma.gov.br/taa/index.php?page=foto_estendida&id=7 (Site do Governo)
@teatrosaoluiz (Instagram)

O *Instagram* do TAA, criado em 2016, conta com 955 publicações e 69,3 mil seguidores até a data desta pesquisa. Além de divulgar a programação do TAA, é comum encontrar postagens sobre o nascimento da atriz Apolônia Pinto[81], o Coral São João[82], o Dia do Bibliotecário e *shows* realizados nos seu palco. Essas publicações frequentemente informam que as imagens e

[81] Apolônia nasceu no camarim nº 1 do Teatro de São Luís, em 1854, durante a apresentação da peça O tributo das cem donzelas de Mendes Júnior (Jansen, 1953).
[82] Fundado em abril de 1977 por filhos de paroquianos da Igreja de São João, em São Luís, o coral foi criado com o propósito de animar as missas dominicais. Sob a liderança do dedicado Fernando Mourchrek, que tem regido o coral por 43 anos, o grupo mantém sua tradição e energia ao longo de sua história.

documentos foram retirados do arquivo localizado no próprio teatro, denominado *Núcleo de Pesquisa e Memória - Nerine Lobão*[83], que possui uma conta no Instagram (@nmptaa), desde janeiro de 2024, com 23 publicações – 81 seguidores.

Em 2023, foi lançado no Instagram o quadro "Memória em Foco", e, ao longo do ano, 11 publicações trouxeram materiais do acervo depositado no Núcleo de Pesquisa e Memória. Nesse momento percebeu-se a influência que a pesquisadora Marineide Câmara atingiu influenciando o diretor da época a criar esse quadro, entendemos que o motivo foi o de ter compartilhado documentos relacionados ao início do TAA mostrando a relevância das pesquisas acadêmicas no conhecimento do espaço. Em termos de recursos humanos, apenas um funcionário digitaliza o acervo para uso interno e uma bolsista cuida da biblioteca e das publicações nas redes sociais.

Teatro da Ópera/Teatro de Ouro Preto – on-line

https://www.ouropreto.mg.gov.br/turismo/atrativo-item/888 (Prefeitura de Ouro Preto)

@ casadaopera (Instagram)

O Teatro de Ouro Preto, também conhecido como Casa da Ópera, foi oficialmente inaugurado em 6 de junho de 1770, na então "Vila Rica", capital da Capitania de Minas Gerais, atual Ouro Preto. A construção foi realizada por João de Souza Lisboa, com o apoio do governador da Capitania e de seu secretário, o poeta Cláudio Manoel da Costa. Considerado o teatro mais antigo em funcionamento contínuo nas Américas, ele preserva seu valor histórico e arquitetônico, sendo um importante marco cultural do Brasil.

Atualmente, o Teatro de Ouro Preto continua em operação, oferecendo uma agenda de eventos e espetáculos. Contudo, a quantidade de informações disponíveis sobre sua história e acervo é limitada. O teatro não possui *site* próprio, e as poucas informações on-line estão concentradas no *site* da Prefeitura de Ouro Preto, em *blogs* que nem sempre estão ativos, e em referências escassas no *site* da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

[83] Inaugurado em 2023, juntamente com a Biblioteca Arão Paranaguá.

É lamentável que um teatro tão relevante, que figura até no Guinness Book como o teatro mais antigo das Américas em atividade, não tenha um conteúdo oficial mais abrangente e acessível sobre sua trajetória.

O perfil oficial no Instagram da Casa da Ópera conta com 112 publicações e 5.383 seguidores. A maioria das postagens se refere aos espetáculos e eventos realizados no teatro, com pouca ênfase em sua história. Em uma das postagens, comemorou-se os 250 anos do teatro, mencionando seu título de mais antigo em funcionamento nas Américas, mas sem adicionar muitos detalhes históricos.

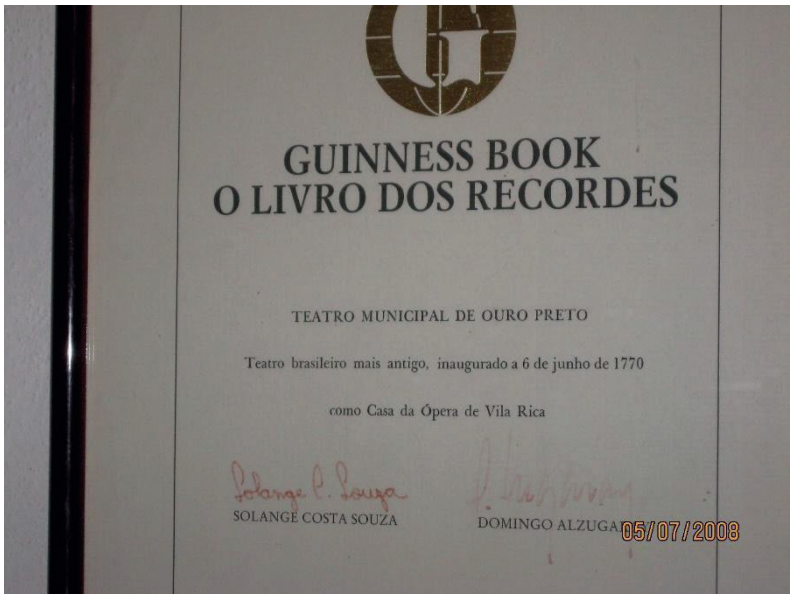


Figura 5: O Teatro de Ouro Preto o mais antigo no Brasil.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Teatro_Municipal_de_Ouro_Preto

Teatro Amazonas - on-line

https://teatroamazonas.com.br/ (Site próprio)

@teatroamazonas (Instagram)

Localizado no centro de Manaus, inaugurado em 31 de dezembro de 1896 durante o auge do ciclo da borracha. Tombado como Patrimônio Histórico Nacional em 1966, o teatro é conhecido por sua cúpula composta por 36 mil peças nas cores da bandeira brasileira, importadas da Alsácia, França, e por sua arquitetura grandiosa, que utilizou, em grande parte, materiais importados da Europa. Um dos elementos de destaque é o Pano de Boca, confeccionado em

1894 pelo artista brasileiro Crispim do Amaral, que retrata o encontro dos rios Negro e Solimões.

Apesar de sua importância cultural e arquitetônica, o Teatro Amazonas ainda enfrenta desafios na divulgação de seu acervo. Embora possua um *site* próprio, grande parte das informações não está disponível ou está desatualizada. Por exemplo, a cronologia histórica do teatro data de 1881 até 2015, e outros links, como "Curiosidades" e "Gestão", estão inativos. O *site* permite o acesso a uma programação desatualizada, e informações sobre visitação e venda de ingressos direcionam o usuário a plataformas externas. Não há nenhum texto de apresentação do Teatro, nem no link institucional.

Além do *site* oficial, o Teatro Amazonas tem presença nas redes sociais, com um perfil ativo no Instagram com 432 publicações e 57,4 mil seguidores, o qual divulga a agenda de espetáculos. Em dezembro de 2023, o teatro comemorou seu 127º aniversário com publicações que celebraram sua longa história e importância cultural, mas nada aprofundado. No entanto, o perfil não apresenta informações detalhadas sobre a história do teatro, focando mais na divulgação de eventos e espetáculos. Informações um pouco mais detalhada sobre o teatro encontramos no site do governo na cultura. https://cultura.am.gov.br/espacos-culturais/teatros/teatro-amazonas/

Teatro Castro Alves – on-line

http://www.tca.ba.gov.br/ (Site próprio)

@teatrocastroalvesoficial (Instagram)

Localizado em Salvador, Bahia, é um dos principais equipamentos culturais do estado. Inaugurado em 4 de março de 1967, o TCA é tombado como patrimônio nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) desde 2014. O teatro faz parte de um complexo cultural que abriga diversos espaços dedicados à arte e cultura, com destaque para suas áreas de performance artística, como o ballet e a Orquestra Sinfônica do TCA.

O site oficial do TCA apresenta uma cronologia histórica detalhada e informações sobre todos os espaços do complexo, incluindo seções dedicadas aos corpos artísticos e ao centro técnico, que atua na produção e difusão de

conhecimentos na área de Engenharia do Espetáculo. Além disso, o site traz informações sobre a bilheteria e a programação de eventos, embora esta seção esteja atualmente desatualizada.

O TCA também marca presença nas redes sociais, com uma conta ativa no Instagram desde janeiro de 2019, com 3.965 publicações e 102 mil seguidores. A bio do perfil direciona o público ao Núcleo de Memória e Pesquisa do Teatro, responsável pela preservação documental e histórica do TCA. O Núcleo oferece um formulário para solicitação de pesquisa documental, mas, no momento, este formulário está desativado.

Theatro Municipal do Rio de Janeiro – on-line
http://theatromunicipal.rj.gov.br/ (Site próprio)
@theatromunicipalrj (Instagram)

Inaugurado em 14 de julho de 1909, construído com apoio dos entusiastas João Caetano e Arthur Azevedo, o teatro destaca-se pela sua decoração elaborada por artistas renomados, como Eliseu Visconti, Rodolfo Amoedo e os irmãos Bernardelli. A partir da década de 1930, o Theatro Municipal passou a contar com seus próprios corpos artísticos, incluindo a Orquestra Sinfônica, o Coro e o Ballet, consolidando-se como um centro de excelência em performances artísticas.

O Teatro Municipal possui um site próprio atualizado que oferece acesso a informações diversas sobre sua programação, história e estrutura. Um dos pontos altos das informações é o CEDOC (Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro)[84], criado em 1986, que preserva aproximadamente 70 mil itens, reunindo acervos museológico, bibliográfico e documental relacionados ao teatro desde sua construção. Este acervo inclui projetos originais para a construção do teatro, estudos decorativos de Eliseu Visconti, programas de apresentações realizadas ao longo dos mais de 100 anos de sua história, fotografias, objetos de cena e figurinos de artistas que passaram por seus palcos.

[84] Ver CEDOC em http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/.

O CEDOC faz parte da Rede Web de Museus e utiliza a plataforma SISGAM (Sistema de Gerenciamento de Acervos Museológicos), que facilita o gerenciamento de informações sobre os objetos e amplia as possibilidades de acesso a conteúdo e imagens de forma on-line. Assim, parte significativa do acervo do Theatro Municipal está disponível para consulta na Web através dessa base de dados, possibilitando o acesso remoto ao vasto patrimônio cultural do teatro.

Além disso, o Teatro Municipal possui uma forte presença digital, com um perfil ativo no Instagram iniciado em 2015 com 3.053 publicações e 155 mil seguidores, onde divulga sua programação artística, além de informações sobre o teatro e seus eventos, com uma comunidade de seguidores significativa que acompanha as atividades da instituição.

Conclusão

A digitalização dos acervos teatrais é um desafio que exige não apenas investimentos financeiros e qualificação de pessoal, mas também uma mudança na forma como as instituições culturais brasileiras gerenciam e divulgam seus patrimônios. O Teatro Arthur Azevedo, assim como outros teatros históricos no Brasil, possui um vasto patrimônio cultural que ainda precisa ser adequadamente preservado e disponibilizado ao público.

É inevitável o uso das TIC nos equipamentos museais para ampla divulgação e pesquisa de seu acervo, como pudemos notar no *site* do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Um dado importante é em relação ao espaço digital, nas redes sociais as informações são curtas e básicas, desperdiçando o seu potencial, e, atualmente, os *sites* que proporcionavam maior aprofundamento de informações gerando conhecimento estão sendo abandonados, e quando as instituições migram para as redes sociais, o *site* fica, recorrentemente, desatualizado. O que nos faz refletir o trabalho em manter duas TIC, corroborando com o que foi apresentado na pesquisa TIC Cultura sobre a falta de pessoa qualificada para manter e alimentar os espaços digitais.

Outro ponto observado é que a gestão da instituição pode ser sensibilizada por pesquisadores e seus achados, despertando o interesse por

divulgá-los, como aconteceu no TAA em 2022-2023, mas isso está longe de ser regra. O fator histórico do Teatro Casa da Ópera de ser o mais antigo teatro em funcionamento da América, não significa que encontraremos informações oficiais substanciais sobre sua trajetória nas redes, aqui caberia a parceria com pesquisadores e o uso das tecnologias da informação e comunicação – TIC.

A utilização das TIC é fundamental para garantir que esses acervos não apenas sejam preservados, mas também acessíveis às novas gerações de pesquisadores, estudantes e à comunidade em geral. Para isso, é essencial que teatros como o TAA desenvolvam iniciativas de digitalização mais robustas, criando espaços digitais de memória que possam ser consultados por qualquer pessoa, a qualquer momento, com foi feito no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Referências

BITTENCOURT, J. N. Por uma crítica iluminista da informação pura. *In:* BITTENCOURT, J.N.; GRANATO, M.; BENCHETRITT, S.F. (Org.). *Museus, ciência e tecnologia*. 1ed.Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, v. 1, p. 15-29.

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL– CGI.br. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros*: TIC Cultura 2016. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2017. Disponível em https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/TIC_CULT_2016_livro_eletronico.pdf Acesso em: 28 mar. 2024

COMITÊ GESTOR DA INTERNET NO BRASIL– CGI.br. *Pesquisa sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação nos equipamentos culturais brasileiros*: TIC Cultura 2022. São Paulo: Comitê Gestor da Internet no Brasil, 2023. Disponível em https://cetic.br/media/docs/publicacoes/2/20230621154638/tic_cultura_2022_livro_eletronico.pdf . Acesso em: 20 mar. 2024

CONARQ. Conselho Nacional de Arquivos. *Resolução nº 53, de 25 de agosto de 2023. Requisitos mínimos de preservação para websites e mídias sociais* - e-ARQ Brasil, Versão 2. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/legislacao-arquivistica/resolucoes-do-conarq/Requisitos_minimos_preservacao_websites_midia_sociais_20230817 12DEZ2023.pdf.
Acesso em: 10 jul. 2024.

GETSCHKO, D. Apresentação. *In:* LACOMBE, C.; RONDINELLI, R.C. *Gestão e preservação de documentos arquivísticos digitais*: revisitando alguns dos conceitos que as precedem. Acervo, Rio de Janeiro, RJ, v. 29, n. 2, n.p., jul/dez, 2016.

LACOMBE, C.; RONDINELLI, R.C. Gestão e preservação de documentos arquivísticos digitais: revisitando alguns dos conceitos que as precedem. *Acervo*, Rio de Janeiro, RJ, v. 29, n. 2, p. 61-73, jul/dez, 2016.

SILVA, Marineide Câmara. *Memória dos desacontecimentos no teatro do Maranhão no século XIX:* o Teatro da União (1815-1823). 2022. Tese (Doutorado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2022.

A curadoria da exposição “Arte Naïf: nenhum museu a menos” e suas propostas pedagógicas

Gabriela Kalindi Daduch Lima[85]

Resumo
Este artigo busca analisar os discursos curatoriais empreendidos na exposição “Arte *naïf*: nenhum museu a menos”, que teve curadoria assinada por Ulisses Carrilho e realizada de maio a julho de 2019 na Escola de Artes Visuais do Parque Laje. A mostra contou com parte do acervo do Museu Internacional de Arte *Naïf* (MIAN) - criado a partir da coleção de Lucien Finkelstein, localizado no Rio de Janeiro, mas fechado por falta de recursos - e com obras de artistas externos ao MIAN. Uma das hipóteses do trabalho é a de que a própria curadoria da exposição propôs ações que indicam intersecções pedagógicas na medida em que: 1) os textos curatoriais enfatizam a possibilidade de troca entre artistas autodidatas e uma escola de artes visuais; 2) a mostra apresenta relações e diálogos entre artistas rotulados de formas diferentes pelo sistema da arte, buscando confluências e analisando esses rótulos (*naïf* e contemporâneo) de forma crítica e 3) a exposição contou com um programa educativo, no qual foram realizadas mesas de debate e oficinas, demostrando organização de ações educativas. Nesse sentido, o artigo buscou analisar a curadoria da mostra buscando entender como essas intersecções pedagógicas ocorreram. Considerando as múltiplas formas existentes de propor convergências educacionais em curadorias, analisar a curadoria de uma mostra que propõe novos olhares para obras rotuladas enquanto *naïf* em um contexto pedagógico como é uma escola de artes visuais tornou-se profícuo para compreender como surgem e como acontecem diferentes relações didáticas em espaços expositivos e voltados para a cultura.

Palavras-chave: Curadoria; Intersecções pedagógicas; Exposições; Arte *Naïf*.

Abstract
This article seeks to analyze the curatorial discourses employed in the exhibition “Arte *naïf*: nenhum museu a menos”, curated by Ulisses Carrilho and held from May to July 2019 at the Parque Laje School of Visual Arts. The show included part of the collection of the International Museum of *Naïf* Art (MIAN) - created from the collection of Lucien Finkelstein, located in Rio de Janeiro, but closed due to lack of resources - and works by artists from outside MIAN. One of the work's hypotheses is that the curatorship of the exhibition itself proposed actions that indicate pedagogical intersections insofar as: 1) the curatorial texts emphasize the possibility of exchange between self-taught artists and a visual arts school; 2) the show presents relationships and dialogues between artists

[85] Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Bacharel em Museologia, Mestranda em Teoria e História da Arte. Apoio para a participação no evento e realização do artigo: CAPES e PPGAV – UnB.

labeled differently by the art system, seeking confluences and analyzing these labels (naïf and contemporary) in a critical way and 3) the exhibition featured an educational program, in which panel discussions and workshops were held, demonstrating the organization of educational actions. In this sense, the article sought to analyze the curatorship of the exhibition in order to understand how these pedagogical intersections occurred. Considering the multiple ways of proposing educational convergences in curatorships, analyzing the curatorship of an exhibition that proposes new perspectives on works labeled as naïve in a pedagogical context such as a visual arts school has become fruitful for understanding how different didactic relationships emerge and take place in exhibition and cultural spaces.

Keywords: Curatorship; Pedagogical intersections; Exhibitions; *Naïf* art.

Introdução

As possibilidades relacionais entre museus e educação ou educação e curadoria são múltiplas, aspecto apontado por autores diversos do campo museológico. Esse contingente relacional apresenta um leque de ações possíveis em instituições voltadas à cultura. O presente artigo visa analisar os desdobramentos pedagógicos da exposição "Arte *naïf*: nenhum museu a menos" e sua proposta curatorial.

O livreto da mostra cujo artigo enfoca evidenciou-se em consulta ao centro de pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Foi possível depreender intersecções pedagógicas propostas pela curadoria já nos textos presentes no livreto. O aspecto mais desafiador, entretanto, foi desencapar esses textos, imagens e outros e analisar as propostas a partir de uma perspectiva crítica. Para tanto, foram realizadas revisão bibliográfica, análise de textos curatoriais, de textos que aparecem em publicações de divulgação da mostra e análise da construção narrativa criada para a exposição.

A exposição ocorreu entre maio e julho de 2019, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje (EAV), no Rio de Janeiro, e, como mencionado, teve título de "Arte *naïf*: nenhum museu a menos". A maior parte das obras apresentadas na mostra pertencem ao acervo do Museu Internacional de Arte *Naïf* (MIAN)[86], que atualmente está fechado, e trabalhos de artistas externos ao

[86] O MIAN foi criado a partir da coleção de Lucien Finkelstein, em sua maioria composta por obras consideradas *naïf*. Entendo a complexidade dos termos "*naïf*" ou "primitivo" e reitero a posição de Ilana Goldstein sobre as distintas formas nas quais esses conceitos foram utilizados.

MIAN também foram expostos. A ideia era realizar um diálogo entre obras consideradas contemporâneas e *naïf* pelo circuito artístico, a partir de um olhar crítico. Além disso, a exposição possuía um cunho político, por reivindicar "nenhum museu a menos" no título e nas divulgações do evento aparecer a expressão "exposição manifesto". Vale ressaltar que o ano era 2019, aproximadamente um ano após o incêndio no Museu Nacional, e um contexto político desfavorável para a área cultural.

A exposição contou com mais de trinta artistas participantes e curadoria de Ulisses Carrilho. A mostra estava dividida em seis núcleos expositivos. Os núcleos presentes no ambiente chamado de Cavalariças foram nomeados de "Paisagem Natureza Cidade", "Festas Esportes Trabalho", "Crenças Manifestações Religiosas", "Lutas Histórias do Brasil", "Corpos", "Diálogos Contemporâneos". Já o Palacete[87] da EAV foi dedicado ao módulo "Diálogos Contemporâneos".



Figura 1: Vista panorâmica de uma das salas da exposição. 2019. Foto de Fábio Noronha.
Fonte: https://gabrielegomes.com/arte-*naïf*-menhum-museu-a-menos/

Considerando a proposta do 4º colóquio do grupo de pesquisa Musealização em Arte (O museu em verso, reverso, contraverso: curadoria, formação e mediação), considerei pertinente analisar se a curadoria da mostra

Sobre isso, a autora afirma "a noção de arte "primitiva" vem sendo usada como um guarda-chuva semântico, que engloba manifestações tão distintas como colagens feitas por pacientes psiquiátricos, pinturas pré-históricas e artefatos produzidos por cidadãos ocidentais sem instrução artística." (Goldstein, 2008, p. 303). Nesse tocante, não possuo pretensão de "definir" essas categorias, mas sim, de analisar como elas operam, especificamente no contexto da mostra aqui enfatizada.

[87] Cavalariças e Palacete são os nomes dados aos espaços expositivos da EAV.

propôs intersecções pedagógicas, desde a sua concepção em uma escola de artes visuais até seu programa educativo diversificado.

A priori, constataram-se três aspectos que apresentam intersecções pedagógicas. O primeiro, o próprio programa educativo da exposição.

A partir do catálogo e das postagens da EAV sobre a mostra, nota-se determinado planejamento do programa educativo, coordenado por Gleyce Kelly Heitor, de forma conjunta ao programa expositivo. Vale ressaltar que a equipe do educativo foi "composta majoritariamente por mulheres pintoras do projeto Afrografiteiras da Rede Nami."[88] Alem disso, afirmam que as integrantes do projeto Afrografiteiras:

> Em suas pesquisas artísticas, exercem suas poéticas como exercícios de denúncia e transformação social. Assim, as artistas com experiência e inserção na arte urbana foram convidadas a atuar na exposição como agentes e autoras de processos educativos orientados para promoção de trocas de saberes e para reinvenção, junto ao público, das ideias de arte e cultura vigentes na sociedade. (EAV, 2019)

O programa educativo da mostra ainda contou com ciclos de debates compostos por quatro mesas: mesa 1) Nenhum museu a menos; mesa 2) Porque as escolas de artes existem?; mesa 3) Tensões e aproximações com o popular na arte contemporânea; mesa 4) Marginalização e criminalização do popular. As mesas foram gravadas e estão disponíveis até o presente momento (novembro de 2024) na plataforma Vimeo. Nessa direção, foi possível assisti-las e observar os debates provenientes.

Da primeira mesa, destacaram-se os seguintes aspectos: 1) explicitou-se que a mostra foi o início de um movimento de angariar recursos para uma reabertura do museu. Ou seja, apresentar parte do acervo aos públicos seria, para além de levantar reflexões a partir das obras ali presentes, uma estratégia de mostrar a futuros apoiadores a relevância das temáticas dos trabalhos pertencentes ao Museu Internacional de Arte *Naïf*. Nas palavras do gestor da EAV à época, Fábio Sczwarcwald, a mostra abriu caminhos para a criação de projetos futuros de reformas e reabertura do museu. 2) segundo Ulisses Carrilho, o ponto de partida das narrativas presentes na exposição foram seis trabalhos

[88] Trecho retirado de publicação no Instagram da EAV: https://www.instagram.com/p/Bxf0C45BJhF/?img_index=3.

de Odoteres Ricardo de Ozias, nunca antes apresentados ao público e que tratavam dos processos violentos da escravização no Brasil. Assim, Carrilho afirmou que a proposta da mostra foi levantar questões que devolvessem aos públicos questionamentos como "porque viemos aceitando uma realidade excludente", na qual artistas que tratam de temáticas relevantes – como Ozias – foram hierarquizados pelo sistema artístico por não possuírem uma "formação" em instituições formais.

Na segunda mesa do ciclo de debates, foram convidados professores universitários para responder à questão "Por que escolas de arte existem?". A reflexão sugerida era sobre o papel que instituições voltadas ao ensino de arte desempenham no contexto da mostra. A ideia foi, ainda, analisar o papel dessas instituições inclusive de forma crítica, uma vez que parte considerável dos artistas presentes na mostra não frequentaram escolas formais de arte, por vezes devido à falta de acesso a esses espaços.

A terceira mesa, intitulada de "Tensões e aproximações com o popular na arte contemporânea", teve como enfoque as múltiplas facetas dessas tensões, desde aspectos sociais a questões de técnica. É válido ressaltar que o discurso curatorial foi ancorado na ideia de "romper" barreiras/ fronteiras existentes entre o que é considerado popular e contemporâneo no circuito artístico. Dentre os convidados da mesa, encontravam-se dois artistas: Efrain Almeida e Mabel Fernandes. Ambos reconheceram que as categorias popular e contemporâneo tratam-se de classificações frágeis para definir a complexidade de trabalhos artísticos. Contudo, em relação aos processos de inserção de obras no mercado, destacou-se, no dizer de cada artista, o aspecto de que manter-se financeiramente por meio do trabalho artístico não consistia em uma realidade para ambos. Mabel, em certo momento da mesa, afirmou que

> [...] Fica difícil voltar para a rua quando você começa a expor na suíça [...], mas ganho dinheiro aonde? Vou ter que voltar para a rua. Você tem que trabalhar. Aí quando você está de folga, você pinta. Por que viver de arte não dá, não tem condição. Retorno para a realidade fica difícil. (Fernandes, 2019).

A partir da manifestação de Mabel, nota-se que as tensões existentes no circuito artístico se concretizam de forma desigual. Evidentemente, esta não é uma questão inédita para o campo da história da arte. Contudo, considerei

pertinente mencionar o ocorrido, uma vez que este evidencia, de forma prática, que o mercado de arte segue pautado por classificações hierarquizantes. Ao mesmo tempo, é este mesmo mercado que possui e possuiu papel relevante na circulação e legitimação da produção artística dita popular, ingênua ou *naïf*. Mendonça (2012: 121-122) nos lembra que

> [...] estes conceitos (popular) são categorias socialmente produzidas e sujeitas a reformulações, de acordo com o contexto histórico-cultural. Sem esquecer que entre os representantes do mundo artístico incluem-se jornalistas, museólogos, curadores, marchands, historiadores, antropólogos, folcloristas, designers, decoradores, profissionais que, em seus trabalhos, estabelecem hierarquias e atribuem valores estéticos e de mercado às produções artísticas assim como estabelecem formas de sua difusão.

Fábio Sczwarcwald, ao final do debate da terceira mesa, se afirmou enquanto colecionador e expressou que a mostra tinha como objetivo "trazer a visão do colecionador", em suas palavras. Para Sczwarcwald, o colecionador possui papel relevante no mercado de arte e por isso, atrai-los para a mostra seria uma estratégia profícua. Essa e outras falas de Fábio Sczwarcwald apresentam sua visão enquanto gestor (à época), entretanto, evidenciam os artifícios utilizados para a captação de recursos e que estão para além de textos curatoriais ou discursos narrativos presentes na exposição.

Fetter (2018) afirma que países nos quais "o circuito artístico é mais recente e suas instituições são menos consolidadas tendem a apresentar um desenvolvimento de suas instâncias pela via do mercado [...] como é o caso do Brasil." (p.107). É notável que dentro das narrativas de uma mesma mostra conste tanto a problematização de classificações hierarquizantes postas em parte pelo mercado, como a necessidade de atrair agentes desse mesmo mercado para manter essa produção em circulação. Este aspecto exemplifica o argumento de Fetter (2018) em relação ao peso que o mercado de arte carrega no Brasil. Fernandes (2022: 56) ponderou que no contexto brasileiro:

> Faltam políticas públicas para que artistas autodidatas, periféricos, indígenas, distantes do mainstream encontrem lugar para seus trabalhos. [...] Diante da precariedade das instituições públicas, acadêmicas e museológicas, o circuito comercial acabar [sic] funcionando como mecenas de novos artistas e fomentadores de residências artísticas experimentais, favorecendo a produção de narrativas sobre a arte que muitas veze atendem os interesses financeiros de colecionadores e investidores da arte.

A quarta e última mesa do ciclo de debates, intitulada de “Marginalização e criminalização do popular” enfocou o popular enquanto conceito de maior amplitude e não como uma classificação do circuito artístico. Nessa direção, a proposta foi refletir sobre os distintos motivos que levam a expressões artísticas de determinados grupos sociais, no Brasil, serem criminalizadas.

As oficinas “Arte Brasileira- Roupas *naïf* (arte em família)” e “*Naïf* para nenéns (arte em família)” também constaram no programa educativo da mostra. A primeira, ministrada por Fernanda Zerbini e Julia Saldanha, possuía como objetivo “uma visita em grupo à exposição” e a criação de “roupas a partir dessa linguagem, com invenções espontâneas e inéditas de cada família presente”[89], segundo a postagem sobre a oficina no Instagram da EAV. A segunda atividade teve como professoras Tatiana Levy, Maria Martina, Licia Gomes e Fernanda Paixão e apenas o objetivo do programa “Arte em família” como um todo é esclarecido em publicação: “Os cursos do Arte em Família são gratuitos e abertos ao público. A programação é destinada a crianças acompanhadas de seus familiares, incentivando a imaginação coletiva e a participação da família nas escolas”. Notou-se o planejamento e execução de oficinas para dois públicos específicos.

O programa educativo-cultural pensado para a mostra teve, para além de oficinas e ciclos de debates, uma programação cultural, visitas mediadas e encontro com professoras e professores. A agenda cultural contou com apresentações de grupos e bandas diversos, desde grupos ligados à fanfarra e sons carnavalescos a artistas ligados ao *blues* ou ao rap. Em relação à atividade com profissionais da educação, esta tratou-se de uma visitação de duas horas pela mostra, especificamente para esse público.

Não cabe, aqui, afirmar se as atividades foram bem-sucedidas ou causaram impactos relevantes. Entretanto, ressalta-se uma tentativa de apresentar a exposição de forma didática e a elaboração de um programa educativo diverso, que abrangeu, desde programação cultural a oficinas e ciclos de debates que propuseram reflexões com pessoas de fora da instituição,

[89] Trecho retirado de publicação no Instagram da EAV: https://www.instagram.com/p/BxIK8PXhYdK/?img_index=1.

possibilitando a abertura para olhares externos, além de, evidentemente, interlocuções e debates com o próprio público.

O segundo aspecto no qual aparecem intersecções pedagógicas por parte da curadoria, foram os diálogos propostos entre artistas classificados de distintas formas pelo circuito artístico. Essas formas, são, por vezes, atravessadas por um processo de hierarquização no sistema das artes. Tais tensões já foram abordadas por uma série de autores como Mammì (2018), Frota (2005), Oliveira (2013) e Fernandes (2022). De um lado, artistas considerados *naïf* são "reduzidos" pelo sistema artístico por retratarem motivos populares ou por serem artistas "autodidatas", ou seja, artistas que não passaram pelo ensino considerado "formal". De outro, artistas que realizaram uma educação artística "formal" e se inseriram no circuito a partir de outros contextos, e que, ainda que por vezes se inspirem em motivos populares, são classificados como contemporâneos. Oliveira (2013: 3) pondera que

> As condições históricas dessa tensão têm operado em acervos públicos de arte, de modo a nos mostrar diferentes políticas de conservação e comunicação, e apresentam-nos propostas distintas que ora segregam a arte considerada popular, ora emancipam-na como arte atualizada.

Oliveira (2013, p. 3) ainda afirma que coleções nas quais há obras consideradas tanto contemporâneas como populares são "espaços privilegiados para que possamos perceber o manejo do conceito de "popular" e suas significações aplicadas às artes visuais, bem como os modelos de assimilação e desaquisição operados pelas instituições gestoras dessas coleções". É possível traçar um paralelo e considerar que, por outro lado, exposições constituem ambientes onde também é possível "perceber o manejo", nas palavras de Oliveira, de diferentes classificações. No caso em questão, as classificações *naïf* e contemporâneo. Vale notar que a proposta curatorial da mostra buscou "dissipar" a tensão existente entre *naïf* e contemporâneo, popular e erudito e construir diálogos a partir dessas obras. Pode-se afirmar que um exemplo desses diálogos é a obra de Gabriele Gomes, "Legenda de cores", ao lado de um quadro de Gerson de Souza, como apresentado na figura 1. Vale ressaltar que a obra de Gomes encontrava-se próxima a diversos quadros. Outro exemplo do "diálogo" entre artistas ditos *naïf* e contemporâneos foram as

paredes dos espaços expositivos pintadas por Rafael Alonso. Alonso afirmou que se inspirou em objetos “massivos”, coloridos, populares. Ulisses Carrilho ponderou que a ideia, com as paredes de Rafael Alonso, era quebrar a noção de cubo branco, compreendendo que esta não se encaixaria na proposta da exposição.



Figura 2: Obra de Gerson de Souza, 1959, em diálogo com Legenda de cores, 2019, de Gabriele Gomes. Foto de Fábio Noronha. Fonte: https://gabrielegomes.com/arte-*naïf*-menhum-museu-a-menos/.



Figura 3: Vista da exposição. 2019. Foto de Fábio Noronha. Fonte: https://gabrielegomes.com/arte-*naïf*-menhum-museu-a-menos/.

O terceiro e último aspecto em que constatou-se uma intersecção pedagógica foi o próprio espaço físico de realização da mostra, um ambiente de ensino de artes visuais. No livreto da exposição, Fabio Sczwarcwald, diretor da instituição à época, inicia seu texto com a pergunta, “o que pode uma escola de arte aprender com aqueles que não recorreram ao ensino formal?”. Já o curador, Ulisses Carrilho, se pergunta se, “quais artistas escolheram não se formar em escolas e quais os que não tiveram condições para tais experiencias?” destacando, em seu questionamento, uma perspectiva de classe.

Ainda que a exposição tenha ocorrido em uma instituição voltada para a educação, o museu, nos textos curatoriais, aparece enquanto “zona de aprendizagem”, aspecto melhor explicitado em um trecho do texto de Ulisses Carrilho: “A mostra propôs-se sobretudo a compreender o museu como um centro pulsante de investigação das várias possibilidades que circulam em torno da arte *naïf*” (Carrilho, 2019: 26). Os atravessamentos propostos a partir da exposição destacam-se: o acervo de uma instituição museológica apresentado nos recintos expositivos de uma escola de artes visuais, com a frase “nenhum museu a menos” já no título. Expor o acervo fora de um museu já enuncia a variedade de possibilidades que uma coleção ou um acervo musealizado oferece. Roque (2012: 83), em suas reflexões sobre museus, comunicação e memória, afirma que

> [...] o museu não se limita a propor uma narrativa, mas constitui-se como metalinguagem. O objeto, mesmo sendo uma obra de arte, é igualmente um documento, ou um argumento introduzido nesse discurso, acerca de uma realidade multifacetada que o informa. A metalinguagem do museu processa-se por meio das relações semânticas recriadas entre os vários objetos expostos e também da construção do espaço museográfico que lhes serve de contexto.

Nesse tocante, a partir do pensamento de Roque, é possível afirmar que a exposição realizada na EAV, ao construir narrativas a partir do acervo do MIAN e reivindicar “nenhum museu a menos”, utilizou-se da instituição museu enquanto metalinguagem, nas palavras da autora. Ou seja, o museu enquanto “centro pulsante”, “zona de aprendizagem” e as inúmeras possibilidades existentes para acervos. Em relação, especificamente, à exposição, o museu foi reivindicado enquanto espaço político, de preservação da memória, e foram exploradas opções expositivas para um acervo em um espaço distinto do seu de

"origem". Além de possibilitar a visibilidade desse acervo para públicos distintos - ou seja, estudantes e professores que frequentam a escola diariamente - o espaço físico da mostra ainda possibilitou intersecções pedagógicas e reflexões como "Por que escolas de arte existem?" "Quem tem acesso a essas instituições?".



Figura 4: Obra de Leda Catunda na mostra. Foto de Fábio Noronha. 2019. Fonte: https://gabrielegomes.com/arte-*naïf*-menhum-museu-a-menos/

Considerações finais

A exposição "Arte *naïf*: nenhum museu a menos" emergiu em meio a uma pesquisa de mestrado em andamento sobre os percursos artísticos de Elza O.S. De forma inicial, pretendia analisar como os discursos curatoriais trataram a complexidade dos termos "*naïf*" ou "primitivo", buscando investigar como a obra de Elza O.S. tem sido classificada atualmente. Contudo, pondero que explorar as intersecções pedagógicas decorrentes da mostra consistiram em caminho profícuo uma vez que o exercício de análise apresentou múltiplas possibilidades didáticas que um empreendimento expositivo pode proporcionar.

Nesse tocante, constatou-se que existiram intersecções pedagógicas na proposta curatorial. Para além disso, a exposição explorou novas formas de apresentar parte do acervo de um museu que se encontra fechado, o Museu Internacional de Arte *Naïf*. Entretanto, considerando que uma das propostas era que a exposição fosse um "manifesto" e uma forma de sensibilizar o público e autoridades responsáveis em relação ao museu fechado, cabe questionar se esse movimento consistiu apenas em forma de construção de narrativa para a exposição ou se esforços foram feitos realmente. Tal questão foi respondida verbalmente pelo diretor da instituição à época, Fabio Sczwarcwald, em mesa de um dos ciclos de debate[90], quando afirmou que a exposição seria um passo inicial para chamar apoiadores e visibilidade para o acervo do MIAN.

Entretanto, neste ano, 2024, Fabio Sczwarcwald planejou, junto a Ulisses Carrilho na curadoria novamente, o projeto "Arte nas estações", que está levando parte do acervo do MIAN a diferentes cidades. Em notícia sobre o projeto[91], Fabio Sczwarcwald ponderou que, ao idealizar o projeto, seu objetivo era "dar visibilidade a esta rara coleção e propor um olhar contemporâneo para esses artistas e suas produções, a partir de um diálogo entre eles e o mundo em que vivemos hoje". A frase de Sczwarcwald denota uma enfatização do binômio contemporâneo/ popular, sendo válido questionar novamente se esses "diálogos" entre obras classificadas de diferentes formas foram estratégias antes narrativas do que, de fato propositivas. Reiterando a frase já mencionada de Oliveira (2013) sobre coleções nas quais encontram-se obras tanto populares como contemporâneas, em que estas "ora segregam a arte considerada popular, ora emancipam-na como arte atualizada (Oliveira, 2010: 82-101)". Traçando um paralelo, é possível afirmar que o posicionamento de Sczwarcwald na matéria de jornal parece tratar o popular como "arte atualizada".

Entre o projeto Arte nas estações e a exposição Arte *naïf*: nenhum museu a menos, cinco anos se passaram, dentre eles, uma pandemia que paralisou atividades diversas por, no mínimo, dois anos. Nessa direção, destacam-se os esforços em relação à circulação e visibilidade do acervo do Museu Internacional de Arte *Naïf*. Contudo, encerro a reflexão com um questionamento: esses

[90] Trata-se da primeira mesa, intitulada de "Nenhum museu a menos".
[91] Texto publicado pelo portal G1 em 2 de setembro de 2024.

discursos reinventam as formas de olhar para o que é chamado de popular ou *naïf* ou mantém noções hierarquizantes?

Referências

CICLO DE DEBATES: Arte Naïf – Nenhum Museu a Menos [MESA 01], 26 jun. 2019. 1 vídeo (93 min). *Publicado pela página da EAV no Vimeo*. Disponível em: https://vimeo.com/344596488. Acesso em: 1 out. 2024.

CICLO DE DEBATES: Arte Naïf – Por que as escolas de artes existem? [MESA 02], 26 jun. 2019. 1 vídeo (110 min). *Publicado pela página da EAV no Vimeo*. Disponível em: https://vimeo.com/344648023. Acesso em: 1 out. 2024.

CICLO DE DEBATES: Arte Naïf – Tensões e aproximações com o popular na arte contemporânea [MESA 03], 3 jul. 2019. 1 vídeo (115 min). *Publicado pela página da EAV no Vimeo*. Disponível em: https://vimeo.com/346005640. Acesso em: 1 out. 2024.

CARRILHO, Ulisses. Acim vivemos. In: Livreto da *exposição "Arte naïf: nenhum museu a menos"*, EAV Parque Laje, Rio de Janeiro, 2019.

CARRILHO, Ulisses. Nenhum museu a menos. In: Livreto da exposição *"Arte naïf: nenhum museu a menos"*, EAV Parque Laje, Rio de Janeiro, 2019.
EAV PARQUE LAJE. *Publicação sobre oficina "Arte brasileira: arte naïf"*. Rio de Janeiro, 6 maio 2019. Instagram: @parquelaje. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BxIK8PXhYdK/?img_index=1. Acesso em: 17 set. 2024.

EAV PARQUE LAJE. *Publicação sobre os núcleos expositivos da mostra*. Rio de Janeiro, 9 maio 2019. Instagram: @parquelaje. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BxQNdC1hz5K/. Acesso em: 17 set. 2024.

EAV PARQUE LAJE. *Publicação sobre programa educativo da mostra*. Rio de Janeiro, 15 maio 2019. Instagram: @parquelaje. Disponível em: https://www.instagram.com/p/Bxf0C45BJhF/?img_index=3. Acesso em: 17 set. 2024.

EAV PARQUE LAJE. *Publicação sobre oficina "Naïf para nenéns"*. Rio de Janeiro, 28 maio 2019. Instagram: @parquelaje. Disponível em: https://www.instagram.com/p/ByAxcNmFxqY/?img_index=1. Acesso em: 17 set. 2024.

EAV PARQUE LAJE. *Publicação sobre mesas de debate*. Rio de Janeiro, 28 jun. 2019. Instagram: @parquelaje. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BzRWvpgFG1D/?img_index=5. Acesso em: 17 set. 2024.

FERNANDES, Cristina Naiara. *Arte popular e mercado*: limites e percursos no sistema da arte. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da

Arte), Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2022. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/items/6f5d8b37-0591-49e6-9b63-07d465cabea3. Acesso em: 19 maio 2024.

FETTER, B. *Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 3, p. 102-119, set. 2018. Disponível em: http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077. Acesso em: jan. 2022.

FROTA, Lélia Coelho. *Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX*. Editora Aeroplano, 2005.

G1. Sofrência: exposição de Art Naïf chega a Campo Grande com homenagem à figura feminina e à cultura sertaneja. *G1*, Mato Grosso do Sul, 2 set. 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/ms/mato-grosso-do-sul/noticia/2024/09/02/sofrencia-exposicao-de-art-*naïf*-chega-a-campo-grande-com-homenagem-a-figura-feminina-e-a-cultura-sertaneja.ghtml. Acesso em: 17 set. 2024.

GOLDSTEIN, Ilana. Reflexões sobre a arte 'primitiva': o caso do Musée Branly, *Revista Horizontes Antropológicos*, v. 14, n. 29, 2008, p. 279-314, Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100012. Acesso em: set. 2024.

GOMES, Gabriele. *Arte naïf – nenhum museu a menos*. Disponível em: https://gabrielegomes.com/arte-*naïf*-menhum-museu-a-menos/. Acesso em: 17 set. 2024.

MAMMÌ, Lorenzo. Apresentação – Arte popular: caminhos. In: EID, V.; MONTE-MÓR, G. *Arte popular brasileira*: olhares contemporâneos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro, 2018.

MESA 4 - Marginalização e criminalização do popular, 22 jul. 2019. 1 vídeo (105 min). *Publicado pela página da EAV no Vimeo*. Disponível em: https://vimeo.com/349449034. Acesso em: 1 out. 2024.

Mendonça, E. de C. Narrativa sobre arte popular: estudo de caso sobre tesauro e exposições permanentes elaboradas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 109–134, 2012. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12347. Acesso em: abr. 2023.

MINISTÉRIO DA CIDADANIA. Livreto da exposição "*Arte naïf: nenhum museu a menos"*, EAV Parque Laje, Rio de Janeiro, 2019.

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O popular no museu: seleção, circulação e suas imagens. In: *SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*. 27., 2013, Natal. Anais. Natal: ANPUH, 2013. 10 p. Disponível em:

http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364659196_ARQUIVO_Oliveira,Emerso nAnpuh_2013.pdf. Acesso em: out. 2023.

ROQUE, M. I. R. O museu de arte perante o desafio da memória. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Ciências Humanas, v. 7, n. 1, p. 67–85, jan. 2012. Disponível em: https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/hhxHSJgcjMPFC9DtzHqTLJK/abstract/?lang=pt#. Acesso em: abr. 2023.

SCZWARCWALD, Fábio. Mais perguntas que respostas. In: Livreto da exposição *"Arte naïf: nenhum museu a menos"*, EAV Parque Laje, Rio de Janeiro, 2019.

Ocupação Barroca SLZ: interseções entre prática artística, ações patrimoniais e curadoria

Mariana Estellita Lins Silva[92]

Resumo

O presente artigo busca construir percepções sobre o evento Ocupação Barroca SLZ, realizado no centro histórico da cidade de São Luís do Maranhão, idealizado pelo artista João Almeida e desenvolvido por um grupo de pessoas entre artistas, produtores, professores e alunos de artes visuais, bem como vizinhos, amigos e a comunidade. Nosso objetivo é, a partir da observação das práticas envolvidas na realização do evento, tecer relações com alguns aspectos específicos da matriz curatorial proposta por Grada Kilomba, Hélio Menezes, Diane Lima e Manuel Borja-Villel na 35ª Bienal de São Paulo. Em nosso diálogo, buscaremos reconhecer formas de atuação decoloniais que se caracterizam como maneiras descentralizadas de construção da poética curatorial, bem como elementos teóricos relevantes para uma reflexão acerca dos usos contemporâneos do patrimônio.

Palavras-Chave: Ocupação Barroca SLZ; 35ª Bienal de São Paulo; Curadoria; Decolonialidade.

Abstract

This paper seeks to build perceptions about the event Ocupação Barrocas SLZ, held in the historic center of the city of São Luís do Maranhão, conceived by the artist João Almeida and developed by a group of people including artists, producers, teachers and students of visual arts, as well as neighbors, friends and the community. Our objective is - based on the observation of the practices involved in the realization of the event - to weave relationships with some specific aspects of the curatorial matrix proposed by Grada Kilomba, Hélio Menezes, Diane Lima and Manuel Borja-Villel at the 35th Bienal de São Paulo. In our dialogue, we will seek to recognize decolonial forms of action that are characterized as decentralized ways of constructing curatorial poetics, as well as theoretical elements relevant to a reflection on contemporary uses of heritage.

Keywords: Ocupação Barroca SLZ; 35th São Paulo Bienal; Curatorship; Decoloniality.

[92] Professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Esse artigo é um desdobramento de um projeto de pesquisa desenvolvido no âmbito da Universidade Federal do Maranhão - UFMA, chamado Caranguejo: Mapeamento da Produção Artística Contemporânea Maranhense. Durante o desenvolvimento da pesquisa, o artista João Almeida – também conhecido como João Pé de Feijão – foi entrevistado sobre seu trabalho como artista, mas também seus interesses de pesquisa e atuação profissional. Foi nesse momento que eu tomei conhecimento sobre o evento Ocupação Barroca SLZ.

Sobre o evento:

> A 'Ocupação Barroca SLZ' é um projeto de intervenção artística, localizado na Rua Isaac Martins Barrocas, no Centro Histórico de São Luis- MA. […] A ocupação foi pensada a partir de uma percepção sobre a rua Isaac Martins, uma via de acesso com muros e paredes deteriorados pelo tempo, ou depredados por ações humanas, que impunham sobre ela, uma estética de abandono. A proposta surge no objetivo de tornar este espaço melhor ocupado por todos, ao transformar sua visualidade através de intervenções artísticas"



Foto: Pedro Emanoel Fernandes de Vasconcelos

Esse projeto acontece anualmente, está indo para a sua quinta edição em 2024, e tem alguns objetivos, como, por exemplo, alavancar as práticas colaborativas entre arte e educação, que dialoguem também com a cidade; promover engajamento social na preservação e na manutenção do patrimônio público; possibilitar a revitalização de espaços públicos inutilizados, pouco ocupados ou depredados; utilizar o espaço público como vitrine para artistas locais, nacionais e internacionais, que tenham a rua como espaço de pesquisa e fruição do seu trabalho. É interessante colocar que esse último objetivo surge com alguma frequência na fala de outros artistas: a questão do uso da rua como suporte para suas obras em função de uma possibilidade de circulação do seu trabalho, ainda que eles não tenham por exemplo entrada em espaços oficiais como salas de exposição, galerias, etc. Então, muitas vezes, por falta de inserção no mercado, em um primeiro momento, os artistas optam por utilizar a rua como suporte, o que acaba contribuindo para o amadurecimento de suas propostas técnicas e teóricas, na medida em que as obras ocupam o espaço urbano, acessam e são acessadas pelo público.

Outro aspecto importante do projeto, que é fundamental para o nosso interesse de pesquisa, é a forma como o evento se organiza. Um dos primeiros passos é a formação de Grupos de Trabalho para organização das mais diversas atividades, que vão desde a montagem das equipes, produção de oficinas, contato com artistas, realização de registros audiovisuais, até a limpeza do espaço e a catalogação das obras, além de atividades inerentes ao processo de produção de um evento de arte. Aqui vale ressaltar que o projeto envolve leilões online de obras de arte, aplicação de pintura, grafite e lambe lambe nos muros da rua, assim como performances, feira de brechós e objetos variados, apresentações musicais e Djs; em uma grande festa no espaço público.

Observando a forma como toda essa estrutura se constrói, é possível observar uma ação de curadoria transversalizada, no sentido de que diversos atores são responsáveis por determinadas práticas, não em um formato hierárquico, mas em um movimento de cooperação e de composição das tomadas de decisão do será planejado e executado. Desse modo, a proposta curatorial da Ocupação Barroca SLZ fratura a lógica institucionalizada de produção de conhecimento e experiência em arte, na medida em que desconstrói

a estrutura tradicional que concentra as tomadas de decisão na figura do curador, ou cujo processo de delegação de funções acontece de modo verticalizado, como é comum nas organizações culturais de modo geral. Então, nós temos como ponto relevante do evento para a nossa pesquisa: o fato de ser um projeto colaborativo, transversal, que envolve universidade, artistas e a comunidade em um trabalho de curadoria que fragmenta a autocracia habitual das instituições de arte, e implementa uma dinâmica social, coletiva e afetiva.

Importante pontuar ainda que o dia do evento poderia ser considerado uma espécie de culminância, visto que todo o processo, desde os primeiros contatos com as equipes e os artistas, precisa acontecer com muita antecedência, e nesse sentido faz com que o trabalho seja permanente, ao longo de todo o ano, para que o fim de semana da realização do evento em si se torne uma concretização da reunião das pessoas em torno daquela proposta de ocupação e ressignificação do espaço público.

Observando o desenrolar do evento – ou dessa culminância como optamos por chamar aqui – me veio à mente a imagem de uma coreografia. Como a performance coletiva de um corpo de baile, em que o resultado poético visual é fruto da movimentação de diversos corpos, que somados, articulados, se alinham e se complementam dando forma a um organismo, uma única figura multifacetada. Essa imagem, de uma espécie de coreografia curatorial, uma atividade de grupos de trabalho em que várias pessoas executam tarefas de maneira encadeada, vai se articular mais pra frente nesse artigo com a curadoria da Bienal de São Paulo desenvolvida entre outras pessoas pela Grada Kilomba.

Gostaria de propor, no âmbito deste artigo, duas relações teórico-conceituais fundamentais: uma é a relação da arte pública, enquanto intervenção urbana, com o domínio do patrimônio. E a outra é o conceito de coreografias do impossível, aplicado e responsável pelo título da 35ª Bienal de São Paulo. Com relação à provocação com as instâncias patrimoniais, é importante perceber que a lógica patrimonial – e aqui estamos falando especificamente do patrimônio arquitetônico tombado dos sítios históricos – por mais que venha sendo repensada ao longo do tempo, sobretudo com as novas correntes de pensamento decolonial, os bens materiais patrimonializados ainda seguem uma lógica colonialista. Isso pode ser observado no texto retirado da página do

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN sobre o centro histórico de São Luís do Maranhão:

> São Luís - capital do Maranhão - foi reconhecida como Patrimônio Cultural Mundial pela Unesco, em 1997, por constituir um excepcional exemplo da cidade colonial portuguesa [...]
> Tombado pelo Iphan, em 1974, o Centro Histórico de São Luís é um exemplo excepcional de adaptação às condições climáticas da América do Sul equatorial, [...] possui imóveis de grande valor histórico e arquitetônico, a maioria civil, construídos do período colonial e imperial com características peculiares nas soluções arquitetônicas de tipologia, revestimento de fachadas e distribuição interna.[…] , à semelhança de outras cidades brasileiras da época colonial, a capital do Maranhão desempenhou importante papel na produção econômica do Brasil - Colônia durante os séculos XVII e XIX, considerada o quarto centro exportador de algodão e arroz, depois de Salvador, Recife e Rio de Janeiro. […]. (IPHAN, s.d).[93]

No recorte selecionado, é possível perceber que a atribuição de valor que qualifica e orienta o processo de tombamento é, nesse caso, a preservação e manutenção das características materiais e arquitetônicas oriundas do projeto colonial e da matriz de pensamento europeia. De outra forma: as características exaltadas como referências de valor histórico e artístico são exatamente as formas de construção e de adaptação da cultura europeia em territórios ocupados por meio da invasão colonial – “de adaptação às condições climáticas da América do Sul equatorial” como colocado na citação acima.

Antes de adentrar no debate que será proposto, cabe aqui uma contextualização geográfica do local de realização do evento Ocupação Barroca SLZ. O centro histórico tombado de São Luís do Maranhão, (que também é conhecido como Projeto Reviver) é uma área delimitada de preservação histórica na esfera estadual, federal (pelo IPHAN) e pela Unesco. O limite do tombamento estadual foi constituído em 1986 e é a maior área em termos de território. Depois nós temos o tombamento federal em 1974, que em termos de área se aproxima e quase coincide com a delimitação realizada pela Unesco em 1997.

[93] Disponível em: portal.iphan.gov.br.

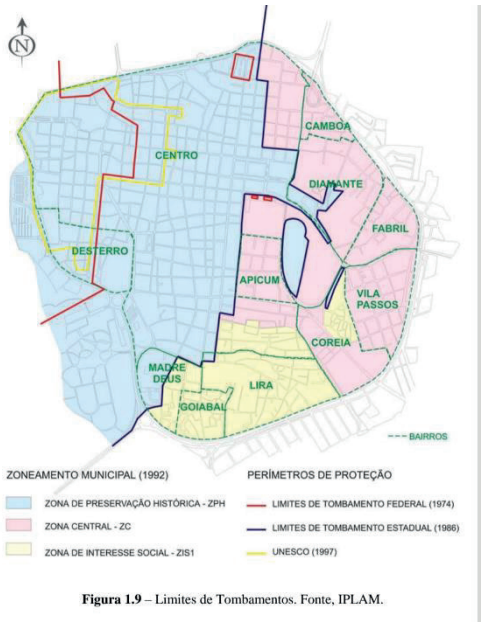


Figura 1.9 – Limites de Tombamentos. Fonte, IPLAM.

Fonte: FURTADO, Lara Sucupira. A Tematização do Cotidiano no Centro Histórico de São Luís – MA

Aqui é importante trazer para o debate uma fala da Grada Kilomba, colocada em uma entrevista sobre o seu trabalho como artista, em que ela realiza uma obra de intervenção urbana. Sobre esse uso do espaço público, a artista e curadora coloca que:

> Eu acho que ocupar o espaço público é extremamente importante. Nós sabemos que todas as cidades são ocupadas por monumentos e por arte pública, que geralmente é produzida por homens, e geralmente é produzida por homens brancos, porque é um lugar de grande poder. São espaços que normalmente não são dados à mulher, e muito menos a artistas mulheres negras.
> Portanto, há uma interrupção do coletivo imaginário quando nós trazemos uma peça de arte para o espaço público. Depois, eu acho que a monumentalidade da arquitetura é algo a ser questionado agora. Quais são os monumentos e as obras que ocupam o espaço público? Quem é lembrado nesses monumentos e quem é esquecido? Quem é que pode ser, de fato, lembrado e quais memórias, memórias de quem? Então, são todas essas questões que começam a ser levantadas quando artistas trazem trabalhos tanto dentro como fora dos museus. O que eu acho interessante é ter essa flexibilidade e conseguir movimentar entre o dentro e o fora, mas também o movimento entre o tempo, entre a temporalidade. (KILOMBA, Grada, entrevista Programa Roda Viva. min. 7:39).

A fala de Grada Kilomba traz a dimensão da arte pública ou da intervenção urbana, sobretudo feita por grupos de pessoas não brancas, não representadas nos aspectos culturais da colonialidade, como uma possibilidade de “interrupção do coletivo imaginário” para retomar aqui à expressão da autora. Nesse ponto

percebemos a realização do evento Barroca SLZ como a mesma possibilidade de articulação da arte como ferramenta para ocupar e requalificar o espaço urbano, mas mais do que isso, para propor um novo jogo epistemológico a partir desse ambiente patrimonializado que é a região de um sítio histórico tombado.

Sobre esta questão, a filósofa brasileira ativista do movimento negro feminista, Djamila Ribeiro, traz contribuições fundamentais. Em seu livro intitulado "O que é lugar de fala?" Ribeiro dialoga com outras autoras importantes para a construção do argumento de que a superioridade epistemológica representa na verdade uma questão política. Nas palavras de Ribeiro:

> A pensadora e feminista negra Lélia Gonzalez nos dá uma perspectiva muito interessante sobre esse tema, porque criticava a hierarquização de saberes como produto da classificação racial da população. Ou seja, reconhecendo a equação: quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal da ciência é branco. A consequência dessa hierarquização legitimou como superior a explicação epistemológica eurocêntrica conferindo ao pensamento moderno ocidental a exclusividade do que seria conhecimento válido, estruturando-o como dominante e assim inviabilizando outras experiências do conhecimento. Segundo a autora, o racismo se constituiu "como a 'ciência' da superioridade eurocristã (branca e patriarcal)". Essa reflexão de Lélia Gonzalez nos dá uma pista sobre quem pode falar ou não, quais vozes são legitimadas e quais não são. (Ribeiro, 2017: 24)

Ribeiro, ainda em diálogo com Gonzalez, nos traz importantes reflexões sobre como o uso da arte, da linguagem, entre diversos outros aspectos culturais são usados para implementação e manutenção de um paradigma epistemológico de dominação.

É relevante pontuar que não apenas várias das obras realizadas no evento trazem propostas artísticas que constroem críticas acerca da exploração colonial, mas a própria ocupação do espaço público adquire contornos políticos, na medida em que há uma percepção dos moradores de uma prática de abandono da região, e que justamente as dinâmicas artísticas buscam promover uma renovação estética do local. Como no texto do projeto do evento, um dos objetivos é “Possibilitar a revitalização de espaços públicos inutilizados ou depredados” (Almeida, 2022: 7)

Então, pensando nessa sobreposição de uma proposta de curadoria não centralizada na matriz européia de produção artística e de conhecimento, que propõe uma nova utilização do patrimônio, de novas condições de

pertencimento, é possível estabelecer uma relação com alguns conceitos abordados pela proposta curatorial da 35ª Bienal de São Paulo.

A Bienal de São Paulo de 2023 foi organizada por Grada Kilomba, Hélio Menezes, Diane Lima e Manuel Borja-Villel junto com outros curadores parceiros. O primeiro ponto mais óbvio, mas que ainda assim merece destaque, é o caráter político das escolhas dos artistas e das obras que compunham a Bienal – com temáticas atualizadas sobre os conflitos atuais ao redor do mundo, dando espaço e voz para artistas de grupos sociais que possivelmente tem restrições de audiência em outros espaços. Entendemos que qualquer escolha curatorial, é antes de tudo uma construção de um discurso, e nesse sentido necessariamente um uso político. O que a equipe curatorial da Bienal de 2023 optou por fazer é deslocar o centro de legitimação de uma produção artística nacional e internacional, de um lugar historicamente privilegiado. Essa é a constatação mais nítida e divulgada sobre a proposta da curadoria da Bienal, e é perceptível a quem se dispusesse a ver a exposição ou a folhear o catálogo.

Aqui elegemos outro ponto de semelhança entre as práticas. A operacionalização da curadoria como uma forma de fraturar, de fragmentar uma prática tradicional centrada na figura do curador, como uma concentração da tomada de decisão a respeito da exposição. E essa prática que descentraliza as tomadas de decisões sugere uma nova maneira de produção de conhecimento que não é linear, não é hierárquica e, portanto, ela rompe, na verdade, com toda uma estrutura de produção ocidental tradicional.

Para entendermos a profundidade do significado de se fraturar a linearidade na produção de conhecimento – entendendo aqui que essa é uma alteração não apenas estética, mas fundamentalmente ética e epistemológica – traremos para o debate o filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez. Ele é um autor que podemos localizar no bojo das correntes decoloniais, dentro do entendimento de que há uma necessidade de afirmação do conhecimento descentralizado do pensamento europeu. No fluxo de argumentação do autor, Gómez se debruça de modo geral a pensar uma genealogia latino-americana e nesse sentido nos coloca a refletir também sobre a questão da história e da linearidade do tempo, entre outros aspectos relevantes para a consolidação da trajetória do pensamento eurocentralizado. De seu ponto de vista, essas construções simbólicas – a linearidade do tempo e da história entre tantas outras

– se constituem como uma base, que pavimenta e sustenta o desenvolvimento desse segmento de narrativas e, portanto, é a partir da flexibilização desses lugares que poderemos nos colocar a uma reflexão decolonial mais perspectivada.

A questão é que essas ideias, tão abstratas quanto estruturantes de uma visão de mundo, – o que é o próprio mundo, o que é o tempo, a morte, a relação com a vida, etc., foram tão difundidas e internalizadas, que passam a ser naturalizadas. No entanto, essas construções teóricas nada têm de universais ou de intrinsecamente verdadeiras, e quando nos atentamos para elas, fica evidente seu caráter simbólico, de construção cosmogônica; de crença. No entanto, o que tem sido perpetuado é que diante de uma relação de alteridade, o método que se cria é calcado na construção de uma grande narrativa dentro da qual é possível estabelecer parâmetros para explicar as mais diversas partes envolvidas nesse processo. O cerne do pensamento europeu – a ciência do homem para Gómez – se desenvolve, portanto, na construção de uma única linha mestra para a evolução da sociedade humana. O objetivo era fundamentar não apenas sua própria origem, mas também, a partir do racionalismo, forjar uma evolução histórica capaz de condensar todos os grupos sociais em um mesmo fio condutor.

Esse é o problema da linearidade do tempo e da história. Ao serem plasmadas em uma única linha cronológica – e a existência dessa linha pressupõe a supremacia do tempo em detrimento do espaço – as sociedades não europeias são empurradas para trás, corroborando a ideia de progresso bastante condizente com o pensamento moderno, no qual a Europa está mais desenvolvida que os outros povos. É como se, no mesmo seguimento de linha temporal, algumas sociedades estivessem ficado estancadas no tempo enquanto outras estavam progredindo. Nas palavras de Gómez:

> [...] una de las tareas centrales de la ciencia del hombre es mostrar, [...], que no todas las poblaciones del planeta se encuentran en el mismo nivel de la evolución humana y que esta asimetría obedece a un plan maestro de la naturaleza. La ciencia del hombre procurará dar cuenta no sólo del origen de la sociedad humana, sino que intentará reconstruir racionalmente su evolución histórica, con el fi n de mostrar en qué consiste la lógica inexorable del progreso. (Castro-Gómes, 2005: 32-33).

E continua:

> [...] es posible defender racionalmente la hipótesis de que algunas de esas sociedades han permanecido estancadas en su evolución histórica, mientras que otras han realizado progresos ulteriores. La hipótesis de fondo es entonces la siguiente: como la naturaleza humana es una sola, la historia de todas las sociedades humanas puede ser reconstruida a posteriori como siguiendo un mismo patrón evolutivo en el tiempo. De modo que aunque en el presente tengamos experiencias de una gran cantidad de sociedades simultáneas en el espacio, no todas estas sociedades son simultáneas en el tiempo. Bastará con observar comparativamente, siguiendo el método analítico, para determinar cuáles de esas sociedades pertenecen a un estadio inferior (o anterior en el tiempo) y cuáles a uno superior de la escala evolutiva. (Castro-Gómes, 2005: 33).

Como podemos ver, o método consiste basicamente na construção de uma grande narrativa única para a natureza, e a partir daí todos os grupos sociais podem ser observados seguindo o padrão de evolução através do tempo. Mesmo tendo muitos grupos existindo ao mesmo tempo em diferentes espaços e demonstrando características distintas, esses grupos eram colocados como inferiores na medida em que estavam, do ponto de vista de um suposto desenvolvimento, em um ponto anterior desta linha.

As características distintas entre os seres humanos (que dentro da lógica do racionalismo possuíam a mesma origem) eram resultado de interações com o meio externo que acabava por produzir uma hierarquia entre os seres. Dentro desse sistema hierárquico observamos a irremediável separação homem/ natureza que justifica a superioridade europeia em comparação aos povos colonizados, em função de uma suposta diferença de complexidade. Isso porque, as diferenças entre as pessoas (que possuíam uma origem comum) resultavam de fatores externos e acidentais, que condiziam com uma hierarquia entre eles, alguns pertencendo ao passado e outros ao presente. No discurso sobre a história da humanidade, os povos colonizados pela Europa apareceram no nível mais baixo da escala de desenvolvimento, enquanto que a estrutura econômica, a chamada ciência dos homens e as instituições políticas modernas eram colocadas como último estágio da evolução social, cognitiva e moral da humanidade (Castro-Gómes, 2005: 42).

Partindo do referencial teórico de Castro-Gómez, e retornando ao debate sobre a semelhança na construção curatorial da Ocupação Barroca SLZ e a 35ª Bienal de São Paulo, é importante trazer um pensamento do curador Hélio Menezes:

> Essas coreografias de retornos, movimentos do impossível, são entendidas no contexto dessa 35ª bienal de São Paulo como temporalidades que realizam episteme em cada movência que busca escapar à rigidez desse mundo dilacerado pela cotidianidade dos ritos e práticas de violência […] Essas compreensões espiralares de tempo, que o perceberem e o concebem como um saber localizado e corporificado, matriz de toda motricidade e, portanto de toda possibilidade, lastreiam e encontram eco nas coreografias do impossível. O desejo de reunir e propor relações entre um conjunto de práticas artísticas e sociais que reinvindicam outras cosmopercepcões de tempo, que tratam de coreografar outras percepções de mundo" (Menezes, 2023: 14)

Muitas semelhanças podem ser observadas entre os autores. Como vimos, em consonância com Gomez, Menezes nos fala de uma possibilidade de construção de outros tempos – sempre pensando essa representação do tempo como algo que orienta e é orientado pelas articulações epistemológicas que promove. De outro modo: fragmentar a estrutura hierárquica da proposição curatorial, ou desconstruir a linearidade pensada tradicionalmente para a história da arte, mais do que ferramentas estéticas, são proposições de outras formas de produção de arte e conhecimento, de outro modo que não a historicamente produzida pela colonialidade.

Percebemos na fala do autor que a necessidade de uma "movência que busca escapar à rigidez desse mundo dilacerado pela cotidianidade dos ritos e práticas de violência" é justamente a inadequação a que estamos submetidos (enquanto sociedade colonizada) a enquadramentos epistemológicos, artísticos, patrimoniais e culturais, construídos em bases artificiais, visto que priorizam a matriz colonial na mesma medida em que desqualifica todas as outras – no caso do Brasil, negras ou indígenas.

Em outro momento do texto, Menezes coloca que:

> De uma perspectiva curatorial, pensar essas dobras do tempo das/nas expressões artísticas implicou também relocalizar o sentido de coreografia. Tomando-a em acepção alargada e poética, para além de sua historicidade disciplinar. Assim, requereu, consequentemente, contrariar a suposição de autenticidade de seu significado etimológico, liberando o olhar para os movimentos, realizados em um mundo que parece irresolúvel, por onde a improvisação e a criatividade desdobram novos e insuspeitos moveres. (MENEZES, 2023: 15).

Aqui retomamos a articulação com a imagem da coreografia. Entendemos que o projeto Barrocas SLZ promove também essa "dobra sobre o tempo", para

frisar as palavras de Menezes. Esta imagem, um tanto poética, da dobra sobre o tempo, não apenas articula epistemologicamente outras possibilidades não lineares de produção artística, como, no caso da Ocupação Barroca SLZ produz uma nova imagem ressignificada, de um patrimônio arquitetônico tombado a partir de determinados valores, mas sobre o qual se desdobram práticas, saberes, produções artísticas que os atualiza no tempo. É pensar a coexistência, no mesmo espaço da rua, de uma gama de narrativas passadas, teoricamente preservadas na pedra e cal constituinte dos casarios, mas que agora presencia uma nova vida, uma nova cena, novas relações e novos pensamentos a partir daquele cenário. Deste modo, faz muito mais sentido preservar aquelas arquiteturas. Preservá-las como novas possibilidades dialógicas e críticas e não como enaltecimento de uma suposta beleza de um passado de exploração. A partir da ocupação está proposto: um novo momento, um novo olhar, uma ressignificação, através do uso do espaço urbano. Sobretudo através do uso de um lugar patrimonializado.

Referências

ALMEIDA, João. *Projeto Ocupação Barroca SLZ*. Ateliê Vórtex: 2022.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La Hybris del Punto Cero:ciencia, raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana: 2005.

FURTADO, Lara Sucupira. A Tematização do Cotidiano no Centro Histórico de São Luís – MA. Conference: *VII Colóquio Internacional sobre Comércio e Cidade*, 2020.

KILOMBA, Grada. Entrevista programa Roda Viva TV Cultura de São Paulo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=up-F2Pzf0LY&t=4169s.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Editora Letramento: 2017.

35 Bienal de São Paulo: Coreografias do Impossível: Catálogo - São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023.