



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Luiz Carlos Silva Guimarães

**“Isso vai transformar o Rio”**

**reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio - MAR**

Rio de Janeiro

2019

Luiz Carlos Silva Guimarães

**“Isso vai transformar o Rio”**

**reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio - MAR**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Campos

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G963 Guimaráes, Luiz Carlos Silva.  
"Isso vai transformar o Rio": reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio - MAR / Luiz Carlos Silva Guimaráes. – 2019.  
192 f. : il.

Orientador: Marcelo Campos.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Museu de Arte do Rio – Teses. 2. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 3. Criação na arte - Teses. 4. Arte – Aspectos políticos – Teses. 5. Arte e educação – Teses. 6. Alteridade – Teses. 7. Museus de arte – Aspectos educacionais – Teses. I. Campos, Marcelo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)“20”

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Luiz Carlos Silva Guimarães

**“Isso vai transformar o Rio”**  
**reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio - MAR**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 29 de março de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Marcelo Campos (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Guilherme Bueno  
Universidade Federal de Minas Gerais

Rio de Janeiro

2019

## AGRADECIMENTOS

À Lara e Zie, filhos, partes indivisíveis do meu ser, inspiração e força maior dessa vida.

À Clarissa Diniz, companheira de vida, pelo amor e apoio incondicional nessa empreitada de descobertas e novos aprendizados, do início ao fim (a cada manhã...).

À turma lá de casa, mãe, pai e irmãos pelo incentivo constante mesmo na distância física e correria desta vida. A família SS sempre presente.

Aos amigos e parceiros que assim como eu aceitaram o desafio de desbravar esse MAR, com muita coragem: Carlos Gradim, Ingrid Melo, Jaqueline Pacheco, Alan Albuquerque, Roberta Kfuri e Stella Paiva, em nome de quem agradeço a todos os que fizeram parte desta história. E a Paulo Herkenhoff pela experiência de imersão na arte e no mundo dos museus.

Ao meu orientador Marcelo Campos pela generosidade, apoio e disponibilidade nas trocas tão necessárias. Aos membros das bancas de qualificação e defesa, Guilherme Bueno e Maurício Barros. As novas conexões possibilitadas por essa caminhada.

À Janaina Melo e Gleyce Heitor, interlocutoras e parceiras, pela rica colaboração dada a este trabalho.

Pela força e apoio na reta final – Bia Martins e Lauro Cavalcanti.

## RESUMO

GUIMARÃES, Luiz Carlos Silva. "*Isso vai transformar o Rio*": reflexões sobre o processo de criação do Museu de Arte do Rio - MAR. 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre os contextos, intenções e estratégias adotadas no processo de criação do Museu de Arte do Rio – MAR, analisando o momento histórico de sua implementação a partir dos atores e dos interesses políticos, sociais e econômicos envolvidos no projeto Porto Maravilha, da Prefeitura do Rio de Janeiro. Parto da exposição *O Abrigo e o Terreno* (2013) e do caso de censura ao coletivo Opavivará! Para refletir sobre as estratégias políticas da arte e sobre o projeto curatorial do MAR, em uma tentativa de realizar uma crítica institucional. Por fim, dedico uma reflexão à Escola do Olhar, analisando sua criação, seu projeto e suas transformações político-pedagógicas, privilegiando uma investigação sobre o conceito de alteridade através do estudo de caso de três exposições *Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas* (2014), *Meu mundo teu* – Alexandre Sequeira (2016) e *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* (2017), onde discuto as identificações e as disputas entre tais projetos curatoriais e educacionais do Museu.

Palavras-chave: Projeto porto maravilha. Museu de Arte do Rio. MAR. Educação. Curadoria.

Alteridade. Arte contemporânea.

## ABSTRACT

GUIMARÃES, Luiz Carlos Silva. "*This will transform Rio*": reflections on the process of creation of the Museu de arte do Rio - MAR. 2019. 192 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This work reflects on the contexts, intentions and strategies assumed during the creation process of the Museu de Arte do Rio - MAR, by analyzing the historical moment of its implementation through its actors and political, social and economic interests which were involved in the Porto Maravilha project, developed by City Hall of Rio de Janeiro. From the exhibition *O Abrigo e Terreno* (2013) and the case of censorship of the collective Opavivará! I discuss the political strategies of the art and the curatorial project of MAR in its attempt to carry out an institutional critique. Finally, I investigate the Escola do Olhar, to deepen an analysis of its creation, its project and its political-pedagogical transformations. Focusing on a reflection on alterity at MAR through the case study of three of its exhibitions, *Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas* (2014), *Meu mundo teu – Alexandre Sequeira* (2016) e *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* (2017) –, where I discuss the identifications and disputes between the curatorial and educational projects of the Museum.

Keywords: Porto maravilha project. Museu de Arte do Rio. MAR. Education. Curatorship. Otherness. Contemporary art.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Capas de 2009 e 2013 da revista The Economist, demonstrando o processo de especulação e decadência da economia brasileira, à época apresentado, pela revista, como consequência do governo de Dilma Rousseff .....	17
Figura 2 –	Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, um dos equipamentos culturais, geridos pela Prefeitura, fechado por falta de alvará do Corpo de Bombeiros. Foto: Pedro Kirilos / O Globo .....	20
Figura 3 -	Frame retirado de vídeo institucional da Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.....	21
Figura 4 -	Propaganda do Porto Maravilha em frente ao Terminal de passageiros da Praça Mauá, 2014. Arquivo pessoal. ....	21
Figuras 5 e 6 -	Capas do jornal Porto Maravilha, editado pela Prefeitura do Município do Rio de Janeiro .....	22
Figura 7 –	Inauguração MAR, 2013. Fonte: O Globo .....	27
Figura 8 –	Área do projeto Porto Maravilha, indicada pelo polígono azul .....	28
Figura 9 –	Imagem da Exposição O Abrigo e o terreno. Fonte: Site do MAR .....	37
Figura 10 –	Protesto <i>Reage, artista</i> . Inauguração MAR. Fonte: arquivo MAR .....	42
Figura 11 –	Cartaz da ação do Opavivará!. Fonte: Arquivo pessoal .....	52
Figura 12 –	Artistas e integrantes do movimento dos sem teto de São Paulo, inauguração MAR. Fonte: Arquivo MAR .....	54
Figura 13 –	Organograma do MAR. Fonte: Instituto Odeon .....	70
Figura 14 –	"Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas". Fonte: Arquivo MAR .....	90
Figura 15 –	Meu mundo teu – Alexandre Sequeira. Fonte: Arquivo MAR.....	97
Figura 16 –	Meu mundo teu - Alexandre Sequeira. Fonte: Arquivo MAR.....	99
Figura 17 –	Mapa do Absurdo de Dja Guata Porã. Fonte: Rodrigo Ferreira.....	105
Figura 18 –	Dja Guata Porã . Fonte: Arquivo MAR.....	108

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CEPACS	Certificados de Potencial Adicional de Construção
EO	Escola do Olhar
FRM	Fundação Roberto Marinho
MAM – RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM – SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAR	Museu de Arte do Rio
MASP	Museu de Arte de São Paulo
OS	Organização Social
MTS	Movimento dos Trabalhadores Sem Teto
SMC –	Secretaria Municipal de Cultura

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
1	<b>ÂNCORAS AO MAR</b> .....	27
1.1	<b>Maré alta</b> .....	27
1.2	<b>MAR aberto</b> .....	33
1.3	<b>O abrigo e o terreno</b> .....	38
2	<b>BATUQUE NA COZINHA SINHÁ NÃO QUÉ</b> .....	44
2.1	<b>Coletivos e o Rio de Janeiro</b> .....	44
2.2	<b>Opavivará!</b> .....	47
2.3	<b>Arqueofagia carioca</b> .....	50
2.4	<b>O que foi aterrado?</b> .....	54
2.5	<b>A instituição da crítica</b> .....	61
3	<b>UM MUSEU ANCORADO - Educação, Arte e Alteridade</b> .....	68
3.1	<b>Diálogos conceituais em alto MAR</b> .....	68
3.2	<b>"Uma terceira opção", a construção coletiva</b> .....	75
3.3	<b>Alteridade como processo</b> .....	79
3.3.1	<u>Alteridade no programa curatorial do MAR: três casos</u> .....	81
3.3.2	<u>Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas</u> .....	83
3.3.3	<u>Meu Mundo Teu - Alexandre Sequeira</u> .....	91
3.3.4	Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena.....	99
	<b>CONCLUSÃO   Batuque ou barulho civilizatório?</b> .....	111
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	119
	<b>ANEXO A</b> .....	128
	<b>ANEXO B</b> .....	154
	<b>ANEXO C</b> .....	170

## INTRODUÇÃO

A geografia do território há séculos nominado como Rio de Janeiro tem, como marco, o mar. A conexão com o oceano Atlântico favoreceu a ocupação dessa parte do Brasil, e principalmente conduziu parte significativa de seu desenvolvimento econômico, político, social e urbanístico, que ficou especialmente evidente a partir do século XVIII, quando necessidades de reformar o porto do Rio (espremido entre o mar e os morros) tornou-se uma demanda pública. A configuração do local hoje chamado de "Região Portuária do Rio" aponta para um processo cumulativo de necessidades sociais e respostas estatais, advertem os arquitetos e urbanistas Augusto Ivan de Freitas e Nina Rabha.

O porto do Rio de Janeiro, uma obra pública hercúlea mas necessária, [foi] objeto de grandes debates técnicos, interesses econômicos e expectativas políticas. Uma promessa do século XVIII, que se tornou premente no século seguinte e apenas se efetivou no início do século XX, acabando por viabilizar, no processo de sua realização, a completa transformação da área central da metrópole carioca. (PINHEIRO E RABHA, 2004)

Com a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil em 1808, "o país alterou drasticamente sua condição de isolamento" (PINHEIRO E RABHA, 2004) mediante a abertura dos portos à Grã-Bretanha, sedimentando-se como um dos maiores portos da América do Sul, menor somente do que o de Buenos Aires. A chegada da Família Real estabeleceu também uma estrutura de governança que espelhava a metrópole, promovendo expressiva transformação nas políticas exclusivamente extrativistas das partes politicamente privilegiadas do país por sua proximidade com a Corte. Como a Família Real instalou-se no Rio de Janeiro, a maior parte dessas transformações foi percebida nessa cidade, onde novos prédios públicos passaram a existir enquanto a cidade rearranjava os usos dos espaços e prédios já existentes. A fundação do Vice-Reino em terras cariocas consolidou um movimento de radical transformação da cidade, que já vinha em curso, dado seu crescimento econômico catapultado pela mineração, cujo produto precisava chegar ao Rio de Janeiro para encontrar o mar e ganhar o mundo.

No que tange à parte da cidade que nos interessa nesse estudo, foi nesse período que o Rio de Janeiro transferiu para os bairros hoje chamados de Saúde e de Gamboa, as atividades "indesejáveis" para a elite e para a nobreza da colônia e da metrópole. Com a intensificação

da movimentação portuária, o carregamento de mercadorias passou do antigo cais próximo ao Largo do Paço (atual Praça XV) para a Prainha (atual Praça Mauá). Com isso, não apenas os minérios (principalmente o ouro e o diamante) escoados das Minas Gerais aportaram nessa parte do Rio, como também a "carga humana" trazida da África. Já no século XVIII o mercado de escravos se estabeleceu próximo à rua do Valongo, instalando naquela região o complexo econômico da escravidão, que incluía o porto para a chegada dos escravizados, o depósito e o mercado para distribuir as "mercadorias humanas", além do Hospital da Saúde para tratar os que haviam adoecido na longa e perversa travessia do Atlântico e por fim o Cemitério dos Pretos Novos, para os que a ela não haviam resistido.

O Cemitério dos Pretos Novos mostra o tratamento indigno dado aos restos mortais dos povos trazidos do continente africano. O Largo do Depósito era área de venda de escravos. O Jardim do Valongo simboliza a história oficial que buscou apagar traços do tráfico negreiro. Ao seu redor, havia casas de engorda e um vasto comércio de itens relacionados à escravidão. (AZEVEDO e PIO, 2016)

Além desse "complexo econômico" foram instaladas instâncias de fiscalização e punição como a prisão do Aljube (1733) e a força pública, frequentemente armada na Prainha, próximo à Igreja de Santa Rita, para onde os condenados eram levados para receberem as últimas consolações. Por sua vez, diante desse cenário apocalíptico, “a Pedra do Sal era ponto de resistência, celebração e encontro.” (AZEVEDO e PIO, 2016)

Na virada dos séculos XVIII para XIX essa região do Rio de Janeiro se viu transformada em lugar de pobreza, violência e morte, chegando ao século XX com um imaginário construído ao seu redor como sendo um lugar de criminalidade, marginalidade, “macumba”, prostituição, sujeira e onde bambas, malandros e capoeiristas se multiplicavam, dando a ver o racismo e os altos níveis de preconceito social do Brasil. A região portuária e seus personagens eram os mais recorrentes assuntos nas reportagens policiais, um dos motivos que nos traz a criminalização das práticas culturais a que estavam submetidos os herdeiros e herdeiras do holocausto da escravidão. Foi diante desse contexto e perante as transformações econômicas do Rio de Janeiro, que exigiram um incremento em seu potencial de importação<sup>1</sup>, que em 1904, no governo do presidente Rodrigues Alves, o então Prefeito do

---

<sup>1</sup> “A decisão de Rodrigues Alves de operar a maior reforma portuária do Brasil até então deveu-se justamente à mudança no padrão de comércio externo que mencionamos, agora centrado nos negócios de importação. O porto carioca [era], no início do século XX, líder no comércio importador brasileiro. Com efeito, dado o vulto da presença do porto carioca nessa dimensão da economia brasileira, estratégica para o equilíbrio das contas federais, fazia-se altamente relevante reformar o porto e seu entorno para o escoamento de mercadorias pela

Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos, realizou em seus quatro anos de governo a maior reforma urbana já vista na cidade, com três principais ações: a modernização do velho porto, o programa de saneamento e embelezamento do centro e a vacinação em massa, esta última sob o comando do médico sanitariano Oswaldo Cruz. “O Rio civiliza-se”, como se dizia, e se tornava o cartão postal da República.

Na cidade, as três edificações mais representativas deste período ficavam na Avenida Central: o Theatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional, todos os três caudatários em linha direta da escola francesa. A população voltava às ruas, às lojas, aos teatros e aos cafés, emprestando à cidade um ar mundano e cosmopolita. (PINHEIRO E RABHA, 2004)

O investimento nacional no porto do Rio de Janeiro – naquele momento ainda capital do país –, visava preparar o Brasil para expandir o alcance de seu "ouro negro", o café. A modernização do velho porto se fazia urgente para o então maior produtor de café do mundo, pois seu ancoradouro operava ainda numa estrutura de características coloniais. Para tanto, uma ampla reforma foi levada a cabo.

O porto é uma realização centenária, iniciada em 29 de março de 1904. Sua construção só foi possível pela conquista de terras ao mar, resultando em um novo território colado ao anterior litoral da Saúde, da Gamboa e da Praia Formosa. A tarefa implicou destruir trapiches e pontes de madeira; eliminar o transbordo de mercadorias para saveiros e pequenas embarcações, exterminar enseadas, praias, ilhas e aterrar uma significativa parcela da Baía de Guanabara. Depois da conquista, entrou em cena a malha urbana ortogonal. Os grandes lotes retangulares modulados em 10x50m substituindo o sinuoso contorno do antigo litoral sob lotes irregulares. (PINHEIRO E RABHA, 2004)

Ao verificarmos a magnitude dessa iniciativa, podemos imaginar – haja vista o que ocorreu nos últimos anos com os processos do Porto Maravilha – que este não foi um movimento de negociações fáceis e pacíficas. Os interesses eram muitos, a elite econômica e política queria forjar uma nova capital, capaz de atender às novas demandas e a seus interesses, à revelia das consequências sociais decorrentes, nas quais via-se implicada a maioria da população carioca, composta por trabalhadores cujos direitos foram violentados para viabilizar a rápida modernização do porto.

A modificação dos valores legais que fundamentam as desapropriações foi objeto de grande embate de interesse, afinal levando a promulgação pelo congresso da Lei n. 1.021 de 26 de agosto de 1903, que reduzia para 10 a 15 vezes ouvidor anterior a

---

cidade, a fim de aumentar a sua capacidade de captação de comércio e, conseqüentemente, aumentar a arrecadação federal e a balança de pagamentos do governo brasileiro.” (AZEVEDO e PIO, 2016, p.189)

ordem de 20 vezes sobre ordem locativa anual dos imóveis estabelecidos para desapropriações por lei de 1855. (BASTOS; VIVEIROS DE CASTROS, 1989)

A reurbanização do Rio de Janeiro nos moldes parisienses – com absoluto desinteresse pelas condições de moradia, trabalho e mobilidade das camadas trabalhadoras da sociedade – foi a face mais perversa da perspectiva política da gestão Pereira Passos, calcada em higienizações de toda ordem.

Era preciso, pois, findar com a imagem da cidade insalubre e insegura, com uma enorme população de gente rude plantada bem no seu âmago, vivendo no maior desconforto, imundície e promiscuidade, pronta para armar em barricadas as vielas estreitas do Centro ao som do primeiro grito de motim. (SEVCENKO, 1983)

Nessa violenta desapropriação, manipulada legalmente para garantir o mínimo custo possível aos cofres públicos e aos investidores, em prejuízo da população, foram demolidas inúmeras casas que serviam de residência às populações pobres. “Iniciava-se, assim, com impetuosidade, o processo de renovação urbana das freguesias centrais, que viria a atingir principalmente os quarteirões operários e cuja virulência o rendeu a alcunha popular de "bota-abaixo". (ABREU, 1997) Ao bota-abaixo de Pereira Passos atribui-se a radicalização da vulnerabilidade social em que já se encontravam os trabalhadores e os desempregados do Rio de Janeiro no princípio do século XX. Ao reformar a cidade destituindo moradias populares e privilegiando somente as elites, o governo de Pereira Passos obrigou milhares de famílias a ocuparem os morros ou a se lançarem para mais distante do centro, formando as favelas, os subúrbios e outras periferias da cidade.

As obras do porto foram finalizadas com 700 metros faltantes para sua plena execução. Ainda assim, o porto foi inaugurado em 20 de julho de 1910, exibindo “800m de cais totalmente concluído, guindastes, linhas férreas e grandes separadores da avenida denominado ‘do Cais’”. (PINHEIRO e RABHA, 2004) Contudo, como registram alguns cronistas da época, o porto já parecia pequeno no momento de sua inauguração. Diante do fato de que os investimentos do governo de Pereira Passos geraram diversos efeitos e problemas sociais – agravando, mais do que amenizando os impasses urbanísticos do Rio de Janeiro –, uma nova reforma urbana foi encomendada, desta vez ao arquiteto francês Donal Alfred Agache (1875-1959), que em 1927 havia sido convidado para uma série de conferências sobre urbanismo no capital da Guanabara, de onde partiria o convite do prefeito Antônio Prado Junior para que ele desenvolvesse uma proposta de intervenção urbanística

para o Rio, conhecida posteriormente como Plano Agache. Entregue em 1930, o Plano introduziu no cenário nacional algumas questões típicas da cidade industrial, como o planejamento do transporte de massas e do abastecimento de águas, a habitação operária e o crescimento das favelas. Além disso, contou com discussões emergentes que iam desde a necessidade de um zoneamento da cidade até a delimitação de áreas verdes, que ultrapassou os limites do academicismo das intervenções predecessoras de Pereira Passos e Paulo de Frontin. (AGACHE, 1930) O Plano Agache recebeu, todavia, críticas e pressões de múltiplos interesses políticos e econômicos, não chegando a realizar-se. Suas preocupações com as dimensões urbanísticas da população como um todo inspiraram, entretanto, a criação de um Departamento de Urbanismo na Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, instância que teve papel crucial para o novo capítulo da história das reformas do porto do Rio, já no final do século XX e no princípio do atual século.

### **Corredor Cultural**

Desconsiderando aqui uma reflexão sobre a ação de planos de reforma urbana em outras partes da cidade (como a Zona Sul, o aterro ou a região da Barra da Tijuca), o próximo passo, no que tange às transformações do centro do Rio de Janeiro, acontece na virada dos anos 1970 para a década seguinte, momento em que o Brasil inicia sua “lenta, gradual e segura” abertura política rumo à redemocratização, após a Ditadura Militar. Denominado de “Corredor cultural”, para sublinhar a inflexão, na direção do patrimônio e da cultura, que esse projeto instauraria em comparação aos projetos anteriores, as perspectivas modernas previam a abertura de “grandes corredores” na malha urbana. O referido plano foi desenvolvido por um grupo de arquitetos e urbanistas em consonância com um movimento iniciado pela sociedade civil nos anos 1970 por meio de associações e outras organizações que, assim como a FAMERJ (Federação das Associações dos Moradores do Estado do Rio de Janeiro) vinham atuando intensamente junto a grupos ambientalistas e preservacionistas para impedir processos de especulação imobiliária e desmatamento no Rio de Janeiro.

Apontado como uma “mudança no modo de pensar e elaborar as intervenções urbanas em áreas históricas” (PIO, 2014) no Brasil, o Corredor Cultural diferenciou-se radicalmente do *modus operandi* das intervenções urbanas que o antecederam por não apostar na reforma total de áreas apontadas como “degradadas”, senão reforçar, a partir das construções, usos e

grupos sociais ali já existentes, suas dimensões patrimoniais, culturais, afetivas e econômicas. Dessa forma, o Corredor agiu na contramão da “retórica da perda” comumente praticada na história do Brasil, na qual a “história aparece como um processo inexorável de destruição, em que valores, instituições e objetos associados a uma “cultura”, “tradição”, “identidade” ou “memória” nacional tendem a se perder” (GONÇALVES, 1996). Ao invés de deslegitimar o território a ser reformado como justificativa da própria intervenção estatal, o Corredor Cultural buscou reconhecer, conservar e validar a região central do Rio por meio da patrimonialização de suas edificações e áreas, numa política de “reconhecimento, que tem como princípio a revalorização de elementos do passado antes desconsiderados pela história oficial e a politização das identidades culturais a partir do poder redentor da memória.” (PIO, 2014)

Assim, além de valorizar o que já existia e de fomentar a instalação, na região, de instituições culturais cujas atuações seriam capazes de iluminar a história, a memória e a atualidade simbólica do centro carioca – no contexto do Corredor foram inaugurados o Centro Cultural Banco do Brasil, a Casa França-Brasil e o Centro Cultural Correios –, o Corredor Cultural chegou a viabilizar a venda de terrenos públicos para fins privados, estimulando a criação de pequenos comércios e a ocupação, pela sociedade civil, de grandes áreas e lotes vagos anteriormente sob a propriedade do poder municipal.

Em 1981, o Corredor Cultural propôs a suspensão das expropriações – e as batalhas legais que as acompanharam. Como forma de começar a reciclar as áreas afetadas, ele propôs a venda de propriedades do governo – tanto de terras quanto de edifícios – de volta ao uso comercial e de entretenimento (PINHEIRO, 1993)

Com ampla participação da sociedade civil, por meio de um novo mecanismo de dedução de impostos, o projeto viabilizou – a partir do investimento de recursos próprios dos proprietários das cerca de 1300 edificações envolvidas no plano de remodelação – a preservação de prédios históricos, a implementação de um design de fachadas que valorizou o ecletismo do conjunto arquitetônico do centro ao combinar morfologias novas e antigas, a renovação de áreas deterioradas e a criação de novos espaços públicos. Com isso, colaborou decisivamente para a resistência de pequenos comerciantes e outras atividades tradicionalmente constitutivas dessa região à agressividade da especulação imobiliária que, em tempos de reabertura política, invadia as grandes capitais brasileiras.

Para um de seus articuladores, Augusto Ivan de Freitas, o Corredor Cultural encontrou seu maior limite no âmbito da moradia, impasse político que cruelmente perpetuava-se desde

as primeiras reformas da região, ainda no século XIX. Para Freitas, num texto crítico escrito doze anos após a implementação do Corredor Cultural “a habitação talvez seja a principal questão pendente. Os membros da equipe não tiveram sucesso ao mudar os antigos regulamentos de zoneamento ao proibir novas moradias no centro da cidade.” (PINHEIRO, 1993)

Os setores conservadores da administração da cidade ainda se apegam fortemente aos preconceitos modernistas contra a integração da moradia na CBD. Alguns urbanistas também defenderam essa limitação, justificando que ela ajuda a evitar a gentrificação residencial dos antigos bairros. Por outro lado, a equipe de projetistas acredita que novos moradores na área ajudariam a consolidar um ambiente cultural e social mais vivo no centro da cidade. Eles acreditam que seja improvável que a gentrificação residencial ocorra no Centro do Rio, ao contrário das cidades do interior dos EUA e da Europa, devido ao mercado local e de fatores sociais. (PINHEIRO, 1993)

Não será coincidentemente que, décadas depois, o mais recente projeto urbanístico para a mesma região, o Porto Maravilha, anunciará suas bases justamente no aumento das residências na região portuária, estimando incrementar sua população residente de 30 para 100 mil habitantes num período de 10 anos.

talvez o principal paradigma quebrado [pelo Porto Maravilha] seja a mudança do eixo de desenvolvimento imobiliário para o centro da cidade. É dar, sem querer parecer uma redundância (...), a mudança da visão de centro da cidade, dando uma nova centralidade urbana a esse centro. E em função disso, aumentando o número de moradores, valorizando o patrimônio, melhorando o meio ambiente e a qualidade de vida para os velhos e novos habitantes da região. (ARRAES, 2011)

Em 2010, contudo, no seio dos debates públicos em torno do Porto Maravilha, Nina Rabha, urbanista e geógrafa com larga atuação e envolvida anteriormente no Corredor Cultural, já pontuava sua preocupação em relação ao *modus operandi* do novo projeto.

O que está muito alterado é a intensidade e a rapidez com que a intervenção vem se colocando e de alguma forma eu temo pelos resultados que a gente possa alcançar em função dos produtos e da própria prática do Rio de Janeiro em trabalhar com macroescala. Quando eu olho para o projeto de uma forma tão avassaladora, temo pela macroescala que se apresenta e pela importância estruturadora que o processo passa a ter pra cidade do Rio de Janeiro. (RABHA, 2010)

Assim como as reformas de Pereira Passos, o Porto Maravilha justificava-se como um programa de reestruturação urbana inextricável a um projeto econômico para o Rio de Janeiro, visando criar mecanismos de produção de capital no centro da cidade, “atração de

investimentos para novas unidades residenciais, comerciais e de serviços, sedes de empresas, estabelecimentos hoteleiros, equipamentos culturais e de lazer”. (CDURP, 2009) Justificado como uma “operação”, dada sua complexa articulação entre capitais públicos e privados, nacionais e internacionais, o Porto Maravilha retornava à “retórica da perda” com a qual havia rompido o Corredor Cultural, e aproximando-se da perspectiva reformista de Pereira Passos, anunciava ser necessário “revitalizar” o território físico e cultural da região portuária do Rio, anunciando tratar-se de um “reencontro” lucrativo e necessário.

A cidade tem nesse movimento [de reencontro com o porto] algo essencial para alinhar sua trajetória com a curva de crescimento do Brasil. Atualmente o país desponta como um dos líderes em crescimento global. Apesar de o Brasil dispor de enormes riquezas em termos de matérias-primas, é o setor de serviços o que mais contribui para o PIB. E o Rio de Janeiro tem uma participação essencial nesse contexto, especialmente no que se refere à oferta de serviços e de opções de turismo. (DIAS, 2010)

Retomando os históricos preconceitos em torno da região portuária, o Porto Maravilha apontava sua “degradação” para então – por meio de um processo de gentrificação<sup>2</sup> – seguir a revitalizá-la para em prol do turismo, dos negócios, do capital estrangeiro, do lazer e da cultura, e onde a especificidade de seu planejamento urbanístico além do embelezamento já típico a esses projetos – motivo da derrubada do Elevado da Perimetral – tem como objetivo maior devolver a paisagem aos passantes. O Porto Maravilha previa algo inédito com a construção de hotéis, prédios corporativos e museus. Como advertia o slogan do projeto, “uma nova cidade [estava] nascendo”.

### **Um novo habitante para o novo Rio**

Nem o mais otimista dos brasileiros poderia imaginar que o país receberia, em um curto espaço de tempo, os dois maiores eventos esportivos mundiais. A Copa do Mundo de

---

<sup>2</sup> “Gentrificação é um termo utilizado para definir o fenômeno de “expulsão” das camadas populares, que habitavam enquanto determinada região ou bairro estava degradada ou desvalorizada, em decorrência de medidas urbanísticas marcadas pela valorização imobiliária e aumento do custo de vida na região. O vocábulo *gentrification* foi utilizado pela socióloga Ruth Glass na década de 60 que ao estudar as transformações imobiliárias dos subúrbios londrinos, descreveu a reocupação de bairros londrinos desvalorizados por famílias de classe mais abastadas.” Excerto do texto *Gentrificação: abordagem jurídica no estudo do “Projeto Porto Maravilha”*, de Rebeca Souza Peterli dos Santos.

Futebol, que já havia sido realizada por aqui há longínquos 64 anos, e as Olimpíadas, que pela primeira vez seriam realizadas na América do Sul. Com a realização desses megaeventos, o Brasil parecia se afirmar, mais uma vez, como liderança indiscutível na América Latina.

O momento era bom, o país corria para dar conta das inúmeras demandas e exigências feitas pela FIFA e pelo Comitê Olímpico, a despeito de uma onda global de revisionismos em torno dos perigos desses megaeventos, por seu rastro de violência social, legado de dívidas e de destruição urbanística. O Brasil, especialmente a cidade do Rio, passou a viver uma verdadeira revolução urbana, pois em 2014 receberia não só a Copa do Mundo, como também a sua partida final seria realizada no estádio do Maracanã. Dois anos depois, em 2016, a mesma cidade seria palco dos Jogos Olímpicos.

A Figura 1 apresenta capas de 2009 e 2013 da revista The Economist.



Foi exatamente no meio desse turbilhão em que vivia a capital carioca que me mudei para cá, iniciando uma nova fase da minha vida na Cidade Maravilhosa. Caí de paraquedas bem no meio da Praça Mauá, ícone do processo de transformação da cidade. Mineiro, morando em Belo Horizonte a 21 anos, aceitei o desafio de me mudar para o Rio para contribuir com a fundação de um museu. Foi ali, onde trabalhei por quase quatro anos, que uma pequena revolução ocorreu.

A minha vida profissional sempre foi recheada de mudanças que sempre me levavam a lugares melhores que os anteriores, e com o Rio tinha a convicção que não seria diferente. Minha chegada se deu exatamente no dia 15 de maio de 2012. Nesse mesmo dia, em uma salinha no prédio da Fundação Roberto Marinho (FRM) iniciei minhas atividades. A FRM era

parceira da Prefeitura do Rio de Janeiro na construção daquele museu, e a minha função quando aqui cheguei era assumir a Diretoria Administrativa Financeira do Instituto Odeon, OS (Organização Social) que seria responsável pela gestão do novo museu, a ser inaugurado na Praça Mauá. Minha missão passava por constituir a equipe que faria a máquina funcionar. Na FRM permaneceríamos por aproximadamente dois meses, tempo suficiente para entender como operava o projeto.

Seria o meu primeiro trabalho diretamente ligado à cultura. Minha experiência em gestão me ajudaria muito, mas decerto ainda tinha muito o que aprender sobre o campo da cultura. Entendo que tenha sido exatamente isso que me motivou a aceitar o desafio, impulsionando-me ao novo. O processo de construção e implementação de um projeto desta magnitude não seria tarefa fácil. O Museu de Arte do Rio - MAR nasceria cravado na Praça Mauá e seria âncora do processo de requalificação urbana e consequente gentrificação da região portuária da cidade por meio do projeto Porto Maravilha, que prometia transformar a região e devolver o espaço totalmente modificado. O MAR era, para tudo isso, uma peça fundamental.

As mudanças não seriam poucas e a derrubada do elevador da Perimetral foi o primeiro marco desta jornada. As correntes contrárias e a favor se digladiavam sobre os prós e contras desta derrubada, a população dos bairros que foram “contemplados” com o projeto Porto Maravilha se mobilizou para organizar a ofensiva contra a Prefeitura, acusada de autoritarismo e de não ouvir os moradores da região que ali estão há algumas décadas. Em outubro de 2012 fomos definitivamente para as dependências do museu, que ainda estava em obras. A primeira data de inauguração estava prevista para julho de 2012, mas as coisas não saíram como previstas e a inauguração ainda demoraria para ocorrer. Ficamos trabalhando improvisadamente no que seria a futura reserva técnica do MAR até o início de fevereiro de 2013. Um mês antes da inauguração.

No âmbito da gestão, o Museu de Arte do Rio - MAR insere-se na lógica das parcerias público-privadas que embasa o projeto Porto Maravilha, cujos gastos são custeados por meio dos CEPACS (Certificados de Potencial Adicional de Construção) e da comercialização do direito à construção na região, com foco na venda para grandes corporações nacionais e internacionais, com o objetivo de fazer da região portuária carioca um novo centro empresarial do país. Nesse sentido, o MAR não é gerido exclusivamente pelo poder público, mas configura-se como um museu público (ligado à Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro) com gestão da sociedade civil, por meio de uma Organização Social selecionada a

partir de edital público. No Município do Rio de Janeiro, a gestão por OS tem como base reguladora um Contrato de Gestão que prioritariamente define metas físicas e financeiras. De acordo com decreto de 2009, o prazo de vigência do contrato é de cinco anos, dividido em dois períodos de dois anos e mais um ano, se atingir oitenta por cento das metas definidas para o período anterior. Por meio desse contrato, a Prefeitura do Rio de Janeiro destina orçamento para a manutenção do Museu de Arte do Rio - MAR, o qual é gerido pelo Instituto Odeon. Conforme definido pelo Termo de Contrato de Gestão de nº 12120/2012, o montante destinado ao MAR no primeiro biênio de vigência do contrato foi de R\$ 24.000.000,00 (vinte e quatro milhões de reais) e no segundo foi de R\$ 28.000.000,00 (vinte e oito milhões de reais), a ser liberado em parcelas quadrimestralmente.

Ao mesmo tempo que recebe verba direta da Prefeitura por meio do Contrato de Gestão, a Organização Social gestora tem também a obrigatoriedade de buscar outras fontes de financiamento e incremento para o contrato. No Relatório de Gestão 2015 do MAR, apresentado pelo Instituto gestor, informa-se que 39% das receitas totais do MAR vieram de fontes alternativas aos repasses da Prefeitura do Rio de Janeiro, como leis de incentivo por meio de renúncia fiscal (Lei Rouanet-MinC, ICMS, Programa de Fomento à Produção Cultural Carioca), comercialização de espaços para eventos, doações, aplicações financeiras. (ODEON, 2015) O momento vivido no MAR era diametralmente oposto ao das instituições públicas de cultura do município do Rio de Janeiro. Enquanto o MAR recebia todas as garantias financeiras, liberdade de ação, acessos e legislação própria que possibilitaria, ou impulsionariam seu sucesso, as demais instituições culturais amargaram a falta de recursos, a legislação desatualizada e pouca – ou nenhuma – liberdade de ação. As instituições dependiam do Programa de Fomento à Produção Cultural Carioca e da captação direta, mas com pouca visibilidade enfrentavam dificuldades para atrair patrocinadores interessados.

Os problemas apresentados por grande parte dos equipamentos da prefeitura eram tantos, que a dificuldade de conseguir bons patrocínios para incrementar suas programações passou a ser o menor dos problemas.

Um levantamento solicitado pelo GLOBO à prefeitura do Rio e ao Governo do Estado constatou quedos 56 espaços culturais do município, 36 estão em funcionamento sem a autorização do Corpo de Bombeiros, enquanto dos 23 equipamentos vinculados ou de propriedade do Estado, 13 seguem com suas programações mesmo sem o certificado da corporação. Ao todo, são 49 espaços culturais públicos no Rio e em Niterói que não poderiam estar funcionando. (REIS, O Globo, 31/01/2013)

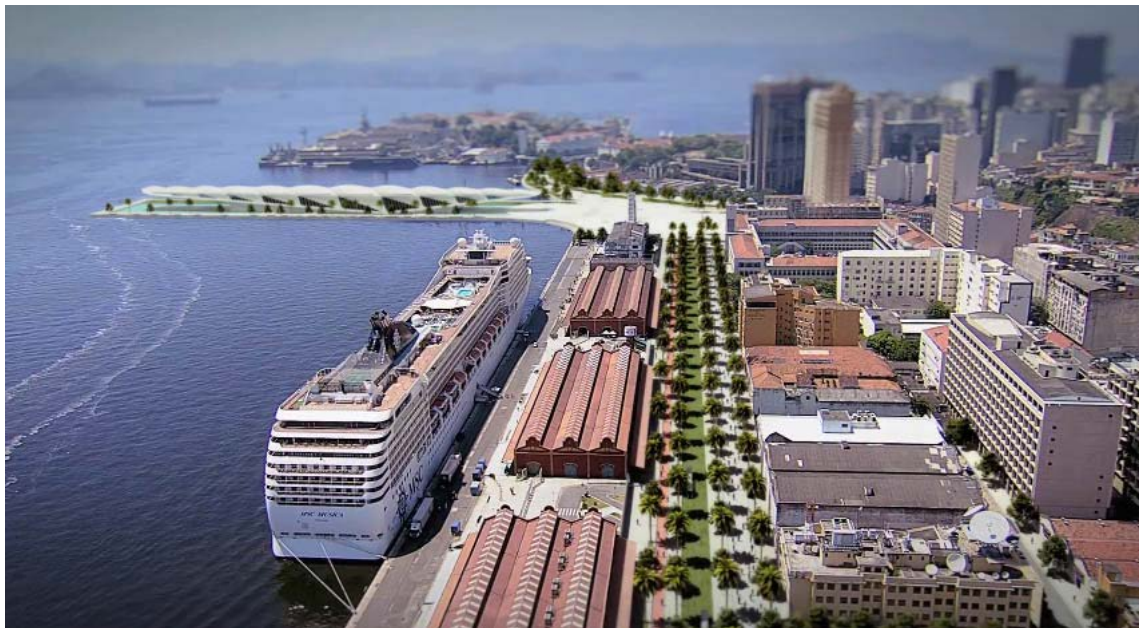
Figura 2 – Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto.



Fonte: O Globo

As dificuldades que já eram muitas, pioraram. O então Secretário de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, Sérgio Sá Leitão, solicitou a todos os equipamentos que suspendessem suas atividades até que os problemas estivessem resolvidos. Por outro lado o Rio estava inundado por uma onda de otimismo, o milagre econômico se fazia passar por palpável. Os preços dispararam, alimentação e moradia ficavam cada dia mais caros. Os profissionais deste novo momento da cidade chegavam de todas as partes, já que havia muito o que ser feito e as contratações eram sempre para ontem. Pude perceber bem de perto esses movimentos, pois minha vida, por algum tempo, estava se resumindo a trabalhar e a circular pelo centro da cidade. Via nos olhos das pessoas a euforia pelo momento vivido. Bares cheios, hotéis cheios, turistas de todas as nacionalidades desembarcavam a cada dia em números maiores. O dinheiro circulava e as pessoas pareciam estar felizes. O Prefeito poderia pesar a mão nas intervenções porque a maioria dos cariocas não se incomodaria de verdade com uma meia dúzia de “favelados” da vila autódromo ou do Morro da Providência reclamando, pensava-se. As soluções prontas poderiam chegar e poderiam ser empurradas goela abaixo já que a grande maioria, depois de uma boa propaganda, não perceberia o absurdo que elas significavam.

Figura 3 - Frame retirado de vídeo institucional da Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.



Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pvjKn1bXW4w>. Acesso em: 13 jul. 2018.

Figura 4 - Propaganda do Porto Maravilha em frente ao Terminal de passageiros da Praça Mauá, 2014.



Fonte: Arquivo pessoal.

Figuras 5 e 6 - Capas do jornal Porto Maravilha, editado pela Prefeitura do Município do Rio de Janeiro.



Sobre o momento histórico de intensa disputa pela narrativa e reconstrução da cidade do Rio de Janeiro trago um texto do primeiro diretor cultural do Museu de Arte do Rio - MAR, Paulo Herkenhoff, intitulado *O novo ciclo da cultura do Rio de Janeiro: razões de um entusiasmo*, publicado na revista Cadernos FGV Projetos, de março de 2012, o texto é um panorama da cultura na capital carioca e faz eco ao espírito de renovação que parecia tomar a cidade desde o ponto de vista dos discursos e das políticas hegemônicas, aliadas ao fluxo do capital estrangeiro, que ocupavam a capital carioca antes das Copa do Mundo e das Olimpíadas.

O primeiro desafio do secretário municipal de Cultura, Emílio Kalil, foi recuperar uma rede de equipamentos desmobilizada, sem programação e sem política pública. (...) Os projetos de financiamento municipal às atividades culturais foram reforçados em reversão da curva no estímulo à criação. (...) Até aqui tudo indica não haver a menor possibilidade de eficácia de um trabalho adequado de instituições culturais de relevância nacional e internacional sob o regime da administração direta nos termos da atual legislação, regime administrativo e política orçamentária. A cultura é extremamente importante e complexa para ficar só nas mãos dos burocratas dos governos. No século XXI, o Estado moderno – os três níveis da organização política da Federação: estados, municípios e União – não dá conta da dimensão espiritual da cultura e, muito menos deve encolher o lugar da sociedade civil em seu processo. (HERKENHOFF, 2012)

Para Herkenhoff, então diretor cultural do MAR, a cultura tinha papel evidente no processo de renovação pelo qual passava o Rio de Janeiro. De um lado, sua fala garantia espaço para o patrimonialismo por meio das coleções privadas brasileiras, da tradição judaica ou de “generosas famílias” estrangeiras e de outro, apontava para a experimentação estética e política da arte contemporânea em sua versão mercadológica, como tal, vigente no campo social e econômico hegemônico em termos nacionais e internacionais.

Todo esse complexo cenário poderá consolidar o refinado perfil do Rio frente à cultura e produção de design e sua vocação à economia criativa, à indústria cultural e ao capital cognitivo. Em 2011, a charmosa Feira de Arte do Rio (ArtRIO) foi um marco (...) de recuperação do mercado de arte do Rio de Janeiro. O colecionismo de arte brasileira, um processo civilizatório do Rio que historicamente inspirou outras cidades brasileiras, está em franco processo de explosão. No campo das artes, algumas instituições da cidade e outras estrangeiras romperam com o provincianismo do Rio. Exemplos de iniciativas de artistas cariocas alteraram a dinâmica do sistema de arte no Brasil: a galeria A Gentil Carioca e o Capacete. O experimentalismo, a informalidade, a inovação e a qualidade conceitual são marcas históricas do Rio. O Capacete foi a organização que recolocou o Rio na rota dos artistas internacionais emergentes e de outros estados. (...) A galeria A Gentil Carioca, uma iniciativa de artistas plásticos experimentais, é exemplo de um charmoso trabalho de conscientização do lugar da arte no projeto de futuro da sociedade. (...) Num mundo profundamente afetado por fundamentalismos de toda espécie, que se estende também a setores da sociedade brasileira, surgiu o Midrash é um centro cultural judaico instalado na excepcional arquitetura de Isay Weinfeld. (...) Iniciativas internacionais são sintomas da vocação global do Rio. Poderíamos chamar a isso de uma espécie de “desejo de Rio” como vontade simbólica de um mundo melhor em tempos de crise. A instalação da Casa Daros no Rio resulta da decisão generosa da família Schmidheiny em expandir sua presença cultural para além do exíguo território da Suíça, coalhado de rico patrimônio artístico. (HERKENHOFF, 2012)

Foi diante deste cenário, que se transformava bruscamente todos os dias que comecei a ser, de alguma forma, tocado por tudo que estava acontecendo. Eu como testemunha da nova camada que se erguia. Depois dessa chacoalhada, o Rio não seria o mesmo e me perguntava se as outras pessoas também estavam percebendo tudo isso. Permaneci nesse movimento de observação por um bom tempo. Tempo esse em que fui consumido pelas obrigações de colocar de pé um museu que tinha sobre ele depositadas algumas das maiores expectativas de então, já que se tratava do primeiro equipamento público a ser inaugurado na região portuária como parte do Porto Maravilha. A Praça Mauá que por décadas foi esquecida pelo poder público e pelos cariocas, havia se tornado local frequentado pelos amantes dos “inferninhos”, usuários de drogas e dos moradores que por falta de condições se viam obrigados a permanecer e conviver com a violência diária do local. A região começava a mudar e o Museu

de Arte do Rio não poderia falhar como “garoto propaganda” da nova realidade que começava a se materializar.

Ouvia-se de tudo um pouco, principalmente taxistas e motoristas reclamando do trânsito, da mudança de direção das vias, do fechamento da Avenida Rio Branco, mas pouco se via os cariocas preocupados com esse novo/velho Rio que se impunha. A despeito da tentativa de alguns movimentos sociais em iluminar a violência desse processo<sup>3</sup>, parecia que estávamos todos preocupados apenas em ganhar o máximo, seja lá como fosse, até as Olimpíadas. Essa transformação urbana, vinculada a grandes projetos de especulação imobiliária é, como sabemos, um fenômeno global do século XXI.

Associado ao abandono de políticas progressistas do século XX e o avanço neoliberal. Cidades americanas e europeias sofreram esse processo, a maioria não associada revitalização de áreas portuárias, mas associadas aos investimentos públicos, valorização imobiliária e aumento do custo de vida em determinados bairros, alguns, inclusive financiados por parceria público-privada. (PETERLI, 2012)

Exemplos emblemáticos desse processo acontessem desde os anos 1970 em bairros de Nova York, nas Olimpíadas em Barcelona ou na Cidade do México, nos anos 1980. Ou, ainda, Londres e Bruxelas, marcadas pela gentrificação. Com o Rio de Janeiro não foi diferente, como à época da abertura da Avenida Presidente Vargas, da Avenida Central – posteriormente nomeada Avenida Rio Branco –, da derrubada do Morro do Castelo, do aterro do Flamengo, do aterro da Urca, da Lagoa Rodrigo de Freitas e da própria região portuária, exemplos de como a cidade vem, ao longo dos séculos, se transformando. Assim, naquele início da segunda década do século XXI, em meses erguia-se o Museu do Amanhã enquanto, bem diante dos nossos olhos, derrubava-se o Elevado da Perimetral. Era impossível não se envolver e ser tocado por tudo. Fui, a cada dia, me envolvendo com todos esses acontecimentos que transformavam a cidade, ao mesmo tempo que integrava a escrita desta história. O MAR foi inaugurado e se posicionou como um espaço aberto de escuta e de visibilidade para os que foram alijados do processo e do território do qual eram parte inextricável.

As cidades se tornaram importantes alvos geográficos e laboratórios institucionais na medida em que passaram a ser o centro de uma variedade de experimentos

---

<sup>3</sup> É possível consultar diversas referências aos movimentos sociais de resistência bem como a dados contra-hegemônicos sobre os megaeventos no Observatório Olímpico, projeto da Universidade Federal de Goiás: <http://observatorioolimpicorio2016.blogspot.com/>.

políticos neoliberais, como o aparecimento do marketing do lugar, das zonas estritamente empresariais, das agências de desenvolvimento urbano, das parcerias público-privadas, dos projetos de incubadoras empresariais e dos novos projetos urbanos. O espaço urbano passou a ser considerado, então, o organismo do sistema neoliberal. (BRENNER; THEODORE, 2002)

Já que havia iniciado minha caminhada carioca como Diretor Administrativo Financeiro, me via cada vez mais envolvido exatamente com uma outra perspectiva como as exposições, a produção e com o lado mais sensível e questionador do processo. Formado em administração, meu olhar inicialmente econômico acerca desse processo foi sendo tomado pela vivência direta na cidade, ao ser diariamente interpelado pela velocidade da desconstrução e reconstrução do Rio de Janeiro, em suas memórias, desejos e disputas. De repente, me vi às voltas com as entranhas da cidade, expostas em toda parte como ruínas embaladas pelo “sonho” do desenvolvimento econômico. Assim, passei a recolher esses vestígios como quem vai colecionando pedaços de um corpo que já não mais será o mesmo. Coletando partes dessa história que se desmanchava bem diante dos meus olhos fui envolvido pela vontade de estender esse momento e contribuir de forma mais concreta com essa memória, que em pouco tempo já não estaria mais ali. A vontade de contribuir para o conhecimento sobre a história da cultura, da arte e dos museus no Brasil soma-se à minha trajetória pessoal no campo dos museus do Rio de Janeiro. Desse encontro surge a necessidade de aprofundar a compreensão dos contextos sociais, políticos, econômicos e culturais que fundam museus. Acreditando que, para pensar a arte, é muito importante refletir sobre a dimensão social da cultura, estudar os contextos que a propiciam e ao mesmo tempo demandam museus alinhado com o impacto concreto nos caminhos da arte em suas respectivas épocas. O projeto “Isso vai transformar o Rio” busca apresentar contextos, intenções e estratégias adotadas no processo de criação do Museu de Arte do Rio – MAR e para discutir o exposto, esta dissertação está dividida em 3 capítulos.

No *Capítulo 1 - Âncoras ao MAR* analiso o contexto de implementação e inauguração do Museu de Arte do Rio, delineando os atores e interesses políticos, sociais e econômicos envolvidos na criação do projeto Porto Maravilha e em especial, do museu, como a Prefeitura do Rio e a Fundação Roberto Marinho. As estratégias CEPACs, parcerias público-privadas, gestão por meio de organização social também serão analisadas. Em um segundo momento, analisarei o projeto curatorial do MAR à época de sua inauguração e em especial a mostra *O abrigo e o terreno*, dedicada a pensar criticamente o contexto sociopolítico do Porto Maravilha e do próprio museu. O *Capítulo 2 - Batuque na cozinha sinhá não* retoma o

surgimento dos coletivos de artista e sua intrínseca relação com a cidade do Rio de Janeiro, analisando a situação de censura à intervenção do coletivo Opavivará!, a qual deveria ter sido realizada na abertura do MAR. Por fim, teço uma reflexão sobre as estratégias políticas da arte com base nos debates privados como trocas de e-mails entre artistas, ativistas e públicos que se deram em torno da implementação do MAR e da mostra *O abrigo e o terreno*. No *Capítulo 3 - Educação, arte e alteridade* me dedico à outra metade da coluna vertebral do Museu de Arte do Rio, a Escola do Olhar. Analiso o surgimento, a implementação e as circunscrições político-pedagógicas da Escola para então refletir sobre como as práticas educativas se encontram – e se atritam – com as práticas curatoriais no MAR. Para tanto, a análise privilegia a ideia de alteridade e avalia, por meio de entrevistas, observação direta e pesquisa em arquivos e documentos, como três diferentes exposições trataram e exercitaram a alteridade nas exposições “*Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas*” (2014), “*Meu mundo teu - Alexandre Sequeira*” (2016) e “*Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena*” (2017).

## 1 ÂNCORAS AO MAR

### 1.1 Maré alta

Inaugurado em 1 de março de 2013, sob a gestão do prefeito Eduardo Paes, o Museu de Arte do Rio – MAR nasce com a missão de ser “âncora” do processo de “revitalização” do centro e da zona portuária do Rio de Janeiro, conduzido pelo projeto Porto Maravilha. Nesse contexto conflituoso o MAR foi peça fundamental no diálogo com a comunidade do entorno e das mais diversas partes da cidade, projetado para ser, portanto, parte importante da nova cara da região e um de seus principais agentes. O MAR aparece lado a lado com os discursos das instâncias responsáveis pelo Porto Maravilha sobre emprego<sup>4</sup>, moradia e transporte, o que demonstra a amplitude de sua atuação face às políticas municipais.

Figura 7 – Inauguração MAR, 2013.



Fonte: O Globo

Tratou-se de um momento ímpar na vida do Rio de Janeiro, por sua amplitude, ambição e fundamentalmente pelos reais impactos – nem sempre consensuais – para a população atual da cidade. O Porto Maravilha promoveu reformas urbanas que são costumeiramente comparadas àquelas do “bota-abaixo” de Pereira Passos.

---

<sup>4</sup> Um dos indicadores de resultados do contrato de gestão celebrado entre o MAR e a Prefeitura é o percentual mínimo de 7% de moradores da região portuária entre o quadro de funcionários da instituição.

Figura 8 – Área do projeto Porto Maravilha, indicada pelo polígono azul



Nesse contexto, mais do que ser o primeiro museu municipal com acervo próprio, dedicado exclusivamente à arte – visto que a municipalidade mantinha apenas centros culturais como o Centro Cultural Municipal Hélio Oiticica, Centro Cultural Sérgio Porto ou Castelinho do Flamengo ou museus históricos como o Museu da Cidade –, o MAR é uma estratégica engrenagem da política que estava em curso no Rio Olímpico e no Brasil. Cabe aqui ressaltar que no início dos anos 2000 um outro projeto de museu foi apresentado ao Rio de Janeiro como proposta de solução para a revitalização da região portuária e o *Jornal do Brasil* estampava em destaque na sua primeira página o resultado, onde a cidade do Rio de Janeiro era a vencedora da disputa nacional para ser a sede da nova filial do Guggenheim. Na disputa, ao ser escolhido, o Rio derrubava Recife e Curitiba.

Contudo, se num primeiro momento a recepção do Guggenheim parecia marcada pela possibilidade de inclusão da cidade no mundo da arte internacional, o clima otimista da primeira manchete "Rio vence a disputa pelo Guggenheim" logo se dissiparia. (PARRACHO, 2016)

A proposta de instalação da franquia do Museu Guggenheim recebeu, de imediato, críticas dos profissionais da área e dos artistas. Suspeitas sobre a lisura e a clareza nos seus processos de implantação contribuíram para a morte do projeto.

De fato, se o argumento para a derrocada do Guggenheim carioca residiu nos altos custos e na instauração de uma CPI, conseqüentemente, o movimento político ganhou as ruas, quando artistas, arquitetos e políticos organizaram manifestações na Cinelândia e no Largo da Carioca contra a instalação da filial estrangeira.

(PARRACHO, 2016)

Segundo a documentação dos trabalhos da Comissão de Discussão de Obras e Ações da Prefeitura do Rio de Janeiro, destinados à revitalização do Centro e da Zona Portuária<sup>5</sup>, sua função estratégica de um museu para aquela região vinha sendo discutida desde o começo dos anos 2000, quando Edegar Cid Ferreira<sup>6</sup> pretendia fazer um museu no Palacete Dom João VI, onde depois de algumas alterações no âmbito de sua concepção e direção, veio a finalmente ser inaugurado o MAR (PARRACHO, 2013). Em setembro de 2009 a Prefeitura do Rio de Janeiro anunciava o projeto de Pinacoteca do Rio de Janeiro na Conferência sobre a Revitalização da Zona Portuária do Rio de Janeiro, realizada na Sede do BNDES, na qual já se anunciou o projeto como iniciativa da Fundação Roberto Marinho. À FRM caberia toda a gestão do projeto de construção e implementação do MAR, o qual seria “devolvido” à gestão da Prefeitura a partir de sua inauguração. Paulo Herkenhoff assim justificava, em 2012, o envolvimento da Fundação Roberto Marinho com o projecto.

A FRM é uma instituição sólida sediada no Rio com presença ativa nacional, na vanguarda da implantação de museus no país e numa perspectiva paradigmática internacional. Museus não são cogumelos que devam ser estimulados a torto e a direito para efeitos estatísticos e para aumentar a massa de manobra político-partidária, do estamento dos museólogos e reinação narcisista. Com credibilidade fundada no profissionalismo e no posicionamento intelectual, a atuação da FRM estende-se por estados como o Espírito Santo, Minas Gerais, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo e abre perspectivas para o Pará e Paraná. Depois de projetar os exitosos Museu da Língua Portuguesa e o Museu do Futebol em São Paulo, a FRM assumiu a condução do processo de implantação de três museus no Rio de Janeiro: o MIS, o Museu do Amanhã e o MAR. Os três museus são construídos sob a regência da sustentabilidade e preservação do meio ambiente. Sua gestão será organizada sob a contratação de uma Organização Social ou por regime assemelhado. (...) O Museu do Amanhã e o MAR são duas iniciativas do prefeito Eduardo Paes na região do Porto Maravilha. Ambos surgem com investimentos provenientes da parceria público-privada na recuperação da região estratégica do Rio de Janeiro. (HERKENHOFF, 2012)

Nessa época, anunciou-se também a implantação da Escola do Olhar como parte do MAR, o qual, por fim, foi apresentado por Ricardo Piquet, gerente de Desenvolvimento

---

<sup>5</sup> In: Documentação dos trabalhos da comissão para discutir as “obras e ações da prefeitura do Rio de Janeiro destinadas à revitalização do centro e da zona portuária”. Rio de Janeiro, Câmara de Vereadores, 2009.

<sup>6</sup> Economista e banqueiro brasileiro, preso em 2006 por corrupção enquanto diretor do Banco Santos, cuja falência fraudulenta teve consequências também sobre a coleção de arte do banco, bem como sobre os investimentos do mesmo em cultura. O banqueiro foi presidente da Fundação Bial de São Paulo e do projeto Brasil 500 anos, além de integrante de inúmeros conselhos dos principais museus brasileiros.

Institucional da Fundação Roberto Marinho. Leonel Kaz<sup>7</sup> era o então diretor da futura Pinacoteca.

Uma instituição cultural dedicada à “exposições-diálogo entre a arte brasileira e do exterior; uma exposição permanente sobre a paisagem e a vida carioca; uma grande interação com o Morro da Conceição; a formação de novos professores e a Escola do Olhar. (PIQUET, 2012)

Em 2012, contudo, Paulo Herkenhoff<sup>8</sup> assume a direção cultural do MAR e altera algumas das principais características da instituição, que deixa efetivamente de ser Pinacoteca para constituir-se como museu, assim o MAR anuncia a formação de uma coleção própria. A partir dessa orientação, funda um programa de exposições voltado à pesquisa e à formação da coleção, anunciando um “museu local” em divergência ao projeto anterior, interessado em atuar internacionalmente. Para o novo diretor cultural, o MAR não deveria seguir a agenda globalmente hegemônica da arte – pautada por grandes eventos que, como bienais e feiras de arte, terminam pasteurizando diversidades e singularidades em discursos e linguagens homogeneizadoras –, mas estar atento e responder às demandas, urgências e interesses locais. Nessa direção, seu diálogo preferencial deveria se dar com a comunidade de seu entorno e eminentemente com as problemáticas da arte brasileira e sua história.

Um museu ou teatro gerido sob o regime de contrato de gestão com uma Organização Social ou equivalente é poroso à dinâmica da arte e de seus desafios contemporâneos. Um museu passa a ter uma missão clara, objetivos e metas mensuráveis e o Estado assume responsabilidades orçamentárias compatíveis com a execução dos compromissos assumidos. (...) Há flexibilidade na contratação e dispensa de historiadores, curadores, arte educadores e técnicos de toda ordem. O resultado são instituições dinâmicas, desburocratizadas e apartidárias como era a Fundação Nacional de Artes (Funarte) no início da década de 1980. O modelo das Organizações Sociais profissionaliza as instituições, permite-lhes uma vida intelectual contemporânea e isola-as de ingerências políticas e da grilagem partidária por cargos. (HERKENHOFF, 2012)

---

<sup>7</sup> Jornalista, editor de Aprazível Edições e Arte e UQ! Editions, Leonel Kaz atua como curador e esteve à frente de iniciativas no âmbito das políticas culturais do Estado. Foi Secretário de Cultura e Esportes do Estado do Rio de Janeiro e presidente da Fundação de Artes do Rio/FUNARJ. Foi curador do MUSEU DO FUTEBOL/SP e curador dos projetos iniciais do Museu de Arte do Rio-MAR e Museu do Amanhã. Como profissional de comunicação foi diretor de publicações em Bloch Editores e Editora Abril, assim como editor em O Globo. Na Abril foi responsável pelo lançamento de ELLE no Brasil e exerceu ainda a função de diretor editorial adjunto.

<sup>8</sup> Paulo Herkenhoff foi diretor cultural do Museu de Arte do Rio-MAR entre 2013 e 2016. Foi diretor da Fundação Nacional de Artes (Funarte), curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-MAM RJ e diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro-MNBA. Na década de 1990, foi curador geral da XXIV Bienal de São Paulo e entre 1999 e 2002 foi curador adjunto do Museum of Modern Art de Nova York-MoMA. Paulo participou também da eleição do curador da 27ª Bienal de São Paulo, da 13ª Documenta de Kassel, na Alemanha, bem como de inúmeros debates em museus e universidades, tais como Harvard, Yale, NYU, Royal College of Arts entre outras.

Cruzando sociedade civil (gestão privada) e Estado (gestão pública), o modelo de OS surge na cultura com a expectativa de ser uma forma eficiente de se gerir instituições públicas. Por suas especificidades, teria as condições jurídicas adequadas para operar com dinamismo e agilidade, como exige o universo da cultura. Com legislação própria e não mais engessado pela Lei 8.666 – que rege as licitações –, o modelo de gestão de equipamentos culturais por OS busca alcançar resultados mais rápidos e eficientes, articulando a autonomia do setor privado com o controle e a responsabilidade do setor público. Essa estrutura de gestão deveria sustentar o projeto de política cultural do MAR. A legislação que inaugura o Modelo de parceria das esferas públicas com o terceiro setor é datada de 1998 e tem como base a lei federal 9.637/1998.

A referida lei, também chamada de Lei das Organizações Sociais, prevê a possibilidade de o Poder Executivo Federal e posteriormente Estados e Municípios (com suas próprias leis), atribuir a determinadas entidades sem fins lucrativos – associações e fundações privadas – o título de organização social (OS), caso tais entidades atendam os requisitos legais e haja juízo favorável por parte do ente público. Tal título, uma vez reconhecido a uma entidade, lhe garante alguns benefícios e lhe dá acesso a certas oportunidades, sendo a mais relevante a de poder celebrar com a administração pública contratos de gestão para desenvolvimento de ações de interesse público. (LARA; NEUMAYR, 2017)

O modelo das OS's foi o utilizado pelo município do Rio de Janeiro e que sustenta a parceria do Museu de Arte do Rio via “contrato de gestão” (vale ressaltar que o modelo de OS foi adotado principalmente pelos Estados e municípios de São Paulo, Rio de Janeiro, Espírito Santo, Bahia, Mato Grosso e Goiás). Já o modelo de organizações da sociedade civil de interesse público (OSCIP), muito similar aos da OS's, foi adotado por Minas Gerais via “termo de parceria”. As OS's e OSCIP's fazem parte do chamado terceiro setor, formado por entidades sem fins lucrativos cujas atividades são mantidas, quase na sua totalidade, pela iniciativa privada (segundo setor) e pelos governos (primeiro setor). Antes da legislação de 1998, que cria e regulamenta as OS's e OSCIP's no âmbito nacional, o termo usado para identificar as entidades do terceiro setor era somente ONG (organizações não-governamentais). Essas foram e são muitas vezes usadas pelos governos para chegar onde as políticas públicas não chegam.

Ambos os modelos compõem o primeiro marco legal do terceiro setor, sendo divisores de águas no relacionamento entre sociedade civil e poder público e, conseqüentemente, na forma de se conduzirem políticas nas áreas de saúde, cultura, desporto e lazer, ciência, tecnologia e meio ambiente (LARA; NEUMAYR, 2017)

A legislação de 1998 funda uma nova forma de contratualização do Estado com as organizações privadas sem fins lucrativos, não mais amarradas a Lei Federal 8.666/1993, a Lei das Licitações, onde os contratos passam a ser ancorados em metas e indicadores de resultados. Nesse novo formato de realizar suas ações, o Poder Executivo lança mão do Contrato de Gestão, instrumento jurídico que define, por meio de um caderno de indicadores, as metas e os resultados esperados, quantitativa e qualitativamente, ou seja, “o controle sistemático da performance da entidade, mediante a comparação daquilo que foi prometido com a que foi efetivamente entregue”. (LARA; NEUMAYR, 2017). Dessa forma, livre das amarras da Lei 8.666, com a agilidade da iniciativa privada e recursos garantidos, espera-se que a OS alcance resultados mais satisfatórios que a gestão direta.

O modelo de gestão por OS, no caso do MAR, chega com a responsabilidade de resolver velhos problemas na gestão de equipamentos públicos de cultura na cidade do Rio de Janeiro. O contrato de gestão firmado pela Prefeitura do Rio com a OS Instituto Odeon foi o primeiro a ser assinado pela Secretaria Municipal de Cultura - SMC. O modelo já estava em funcionamento e a pleno vapor na Secretaria de Saúde, onde a gestão de unidades já vinham sendo geridas por OS's de forma satisfatória com "colaboração, ajuda, parceria e solidariedade. Busca por uma gestão profissional, que gerasse economicidade, longe das amarras cruéis e burocráticas de um estado que quase nunca conseguiu agilidade e reflexão para lidar com os problemas da sociedade civil" (MEDINA, 2017).

A expectativa da SMC era que o formato funcionasse na cultura já que outros estados, como São Paulo – iniciou suas atividades com OS na cultura em 2004 –, já faziam uso desse formato de trabalho e vinham logrando êxito, ainda que, naquela mesma cidade, vale ressaltar que "poucas instituições particulares de cultura disponibilizaram-se à época para essas parcerias e as que foram abordadas, quer por desconhecimento, quer por cautela, optaram por não aceitar o apelo do governo para a gestão de seus projetos e equipamentos" (MEDINA, 2017). Todavia, os mecanismos, políticas e outros processos necessários ao efetivo funcionamento do modelo de gestão via OS ainda precisam ser amadurecidos. Não é incomum que o modelo encontre limites e dificultadores ao lidar com os estrangulamentos, burocracias ou inflexibilidades da chamada "máquina pública". Uma evidência dessa realidade de dificuldades, estranhamentos e ajustes é o fato de que a organização social vencedora do edital realizado pela Prefeitura do Rio para selecionar a instituição que faria a

gestão do MAR foi uma OS de Belo Horizonte - Minas Gerais, com filial e devidamente qualificada como OS junto a Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro.

Uma análise atenta aos impactos reais gerados, nas instituições de cultura, por esse novo modelo de gestão, indica uma mudança significativa em seus tradicionais processos curatoriais e de produção, transformações geradas, em especial, pela criação de novos caminhos e de possibilidades para solucionar os impasses e gargalos históricos. Ao se verem obrigadas a seguir uma legislação própria e não mais a Lei 8.666, os gestores das OS's foram buscar alternativas para viabilizar projetos antes inviabilizados. Os curadores e artistas entenderam o que esse novo modelo de gestão de equipamentos públicos de cultura poderia significar em termos de agilidade e liberdade na criação. Ao mesmo tempo, suas implicações políticas, sociais e culturais são uma questão em aberto, a ser observada ao longo do desenrolar dessa história<sup>9</sup>.

## 1.2 MAR aberto

Em março de 2013 o MAR abria suas portas ao público com quatro exposições inaugurais, com uma coleção própria já iniciada – e exposta em uma de suas mostras – e com a Escola do Olhar ainda em fase de finalização de obras, preparando sua programação para ser inaugurada em dois meses. A implementação do projeto educacional do MAR tinha, demonstrada à época por seu diretor cultural, Paulo Herkenhoff, um lastro na história dos museus cariocas.

O MAR surge no contexto de outra tradição carioca: os museus vinculados à educação. Foi essa a origem mais remota do Museu Nacional de Belas Artes, cuja semente foi plantada com a Missão Artística Francesa de 1816 no projeto da

---

<sup>9</sup> Vale notar que os questionamentos e conflitos em relação ao uso de Organizações Sociais para gerir equipamentos culturais públicos encontra um contundente episódio na querela (ainda em processo) entre o Instituto Odeon, a OS responsável pelo MAR, e a Prefeitura Municipal de São Paulo. Gestora do Theatro Municipal da capital paulista, a OS mineira tem sido ampla e publicamente questionada por sua forma de atuação, chegando a ter seu contrato com a Prefeitura de São Paulo rompido. Para mais informações: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/11/prefeitura-rescinde-contrato-com-organizacao-que-gere-o-theatro-municipal.shtml> e <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2018/12/vereadores-vaoinvestigar-gestao-do-instituto-odeon-no-theatro-municipal.shtml>, <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/02/prefeitura-de-sao-paulo-banca-viagens-de-chefia-do-teatro-municipal.shtml>. Últimos acessos em 25 de fevereiro de 2019.

Academia de Belas Artes, e do MAM, com cursos que formaram gerações de artistas. O binômio pavilhão de exposições e ação educação nasce imbricado como perfil da própria instituição. O MAR comporá o eixo da Avenida Rio Branco, que inclui instituições como o Centro Cultural do Banco do Brasil, o Centro Cultural Caixa Econômica, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Theatro Municipal e o MAM. O acervo próprio em formação e o programa de exposições do MAR englobam dois campos: a arte (...) e a cultura visual do Rio de Janeiro (...). A missão da Escola do Olhar do MAR deseja assumir a responsabilidade de ser um dispositivo atuante para a arte na educação no sistema escolar do município do Rio de Janeiro, com mais de 1060 escolas e quase 700.000 alunos. Na outra ponta, estão relações com as comunidades vizinhas, como o Morro da Conceição, um fórum sobre curadoria e um programa de cooperação com as universidades públicas da região metropolitana do Rio de Janeiro. O MAR não se pensa como um movimento acumulativo de bens culturais, mas como um processo em que o valor simbólico da arte e a experiência da percepção crítica produza devaneio poético, conhecimento visual e emancipação subjetiva. (HERKENHOFF, 2012)

Por sua vez, os quatro andares do Pavilhão de Exposições estavam ocupados com mostras de perfis específicos, que conjuntamente apontavam para os caminhos da política curatorial da instituição, conforme se percebe nos textos oficiais sobre as mesmas. A primeira das quatro exposições era *Rio de imagens: uma paisagem em construção*, com curadoria de Rafael Cardoso e Carlos Martins.

Descortinando um olhar sobre a representação da cidade ao longo de quatro séculos. A partir de cerca de quatrocentas peças — da cartografia ao vídeo, passando por pintura, gravura, desenho, fotografia, escultura e objetos de design — a exposição enfoca a criação de um imaginário sobre a cidade, seus desdobramentos e transformações. (HERKENHOFF, 2013)

Assim, *Rio de imagens* indicava o interesse do MAR pela história da cidade, inaugurando a vocação curatorial que seria a partir de então consagrada às exposições do terceiro andar, sempre dedicadas à história do Rio de Janeiro. No segundo andar apresentou-se a exposição *O Colecionador*, com curadoria de Leonel Kaz, o antecessor de Paulo Herkenhoff à frente do MAR.

Sobre o projeto inicial do Museu de Arte do Rio - MAR, concebido por Leonel Kaz junto à Fundação Roberto Marinho e à Prefeitura do Rio de Janeiro, Paulo Herkenhoff afirma: “Esse museu, inicialmente, foi pensado, não por mim, para abrigar, temporariamente, coleções privadas, sem nenhuma conexão com os organizadores do museu. Ou seja, era um museu que parecia museu mas não era. Museu sem coleção é centro cultural. Isso foi entendido. A ideia de chamar Pinacoteca não é minha, mas o nome Museu de Arte do Rio é meu. Pinacoteca é coleção de pinturas, então seria inadequado. Temos que ser lógicos na escolha das palavras. Quando se incorpora o nome museu, incorpora-se tudo que é da civilização

de museus. (MOLINA, 2013)

A exposição curada por KAZ apresentava um recorte próximo da ideia que ele havia organizado para o museu – uma instituição sem acervo próprio, dedicada a mostras de longa duração que exibiriam importantes coleções privadas do Rio de Janeiro. Foram utilizadas apenas obras da coleção de Jean Boghici, como descreve a sinopse da exposição “(...) imagine ver reunidos oito movimentos artísticos de uma só vez. É o que você irá encontrar na exposição O COLECIONADOR: o modernismo, o surrealismo, a pintura primitiva, a abstração informal, a abstração construtiva, a nova figuração, a pintura russa e a pintura chinesa fazem parte do precioso acervo guardado por Jean Boghici.” (HERKENHOFF, 2013)

O primeiro andar do museu apresentou *Vontade construtiva na Coleção Fadel*, uma exposição que, sob a curadoria de Paulo Herkenhoff e Roberto Conduru, equilibrava a inclinação do primeiro projeto do MAR de exibir coleções privadas à um dos objetivos estabelecidos pela gestão de Herkenhoff à frente do museu, a revisão historiográfica da arte brasileira. Assim, a partir da coleção de Sérgio e Hecilda Fadel, o MAR apresentou

caminhos do ideário construtivo configurados no Brasil, por pesquisas individuais e movimentos coletivos, desde as primeiras aproximações das vanguardas artísticas europeias nas décadas iniciais do século XX, quando a geometria era usada como indício da razão humana e modo de ordenação da realidade, até os seus desdobramentos entre os anos 1960 e 1980, quando o experimentalismo incorporou a questão sociopolítica, o conceitualismo e a revisão do modernismo. (HERKENHOFF, 2013)

Por fim, no térreo foi montada *O abrigo e o terreno: arte e sociedade no Brasil*, uma curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz que inaugurava o projeto *Arte e sociedade no Brasil*, dedicado à atuação da arte brasileira no campo da alteridade e das relações sociais. Conforme indicam seus textos de divulgação, a exposição reunia

artistas e iniciativas de diversas regiões em torno de uma questão que – dadas as reformas urbanísticas que hoje transfiguram o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro – se faz especialmente urgente: as concepções de cidade e as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/privado. (DINIZ; HERKENHOFF, 2013)

Lidando diretamente com o desafio político da arte no contexto de um museu implicado com um projeto urbanístico eticamente problemático – principalmente no que se refere aos processos de gentrificação associados ao Porto Maravilha – *O abrigo e o terreno*

produziu, no campo da arte, uma recepção crítica específica, a qual será analisada adiante. Desse corpo inicial de exposições vale notar o imbricamento de três abordagens sociais e políticas, que continuamente serão articuladas e conflitadas no decurso da trajetória da instituição, o seu compromisso com o patrimonialismo brasileiro por meio de exposições de coleções e da formação de seu próprio acervo a partir de doações de colecionadores e outros doadores privados, seu compromisso com a história e a revisão historiográfica, da arte e do Brasil e, por fim, seu engajamento com as lutas e políticas identitárias em curso no mundo e no país, inextricáveis a processos de decolonização e de disputa por representação e protagonismo político.

A dinâmica de formação do acervo do MAR atualmente tem se dado a partir de aquisições por compra e doações, assumindo, nesse sentido, duas frentes que se articulam em absoluto: a formação de Fundos e de Núcleos Significativos. Denomina-se como “Fundo” a doação de vinte ou mais obras num certo lapso de tempo, e essa categoria tem como finalidade acentuar o perfil do conjunto de peças oferecido ao Museu. Muitos Fundos se caracterizaram pela diversidade de obras doadas, incluindo desde arte colonial brasileira, arte estrangeira, documentos da escravidão, obras referentes à cultura afro-brasileira, peças relativas ao Império, itens relacionados à arte e memória do Rio, obras alusivas à abstração geométrica, livros de artista, fotografias, artes decorativas, obras referentes ao carnaval, arte contemporânea experimental, entre outros. Denomina-se “Núcleo Significativo” os conjuntos de objetos de diferentes tipologias e classes que reunidos geram sentido, sendo assim uma organização conceitual dos objetos dentro da coleção MAR. Se configuram, no entanto, de maneira fluída, sem definições rígidas e possuem relação direta ou transversal entre si, o que pode fazer um mesmo objeto ser integrado em Núcleos diferentes simultaneamente. Esta interlocução entre os Núcleos acontece de acordo com a representatividade do objeto dentro da coleção a ser desvendada pela pesquisa curatorial e de catalogação. (MAR, 2018)

Para o pesquisador Gustavo Motta, tais interesses são indicativos de uma "dinâmica inovação-conservação" que vinha se constituindo já desde seu primeiro projeto, ainda sob a direção de Leonel Kaz, "figura que mediava os interesses particulares de uma fração da burguesia carioca: a dos colecionadores de arte brasileira" (MOTTA, 2018). Se a chegada de Herkenhoff à diretoria do MAR implicou em uma inflexão em direção às políticas identitárias, implodindo os anteriores compromissos da instituição com os traços conservadores

entre o elitismo privatista e o paternalismo cultural-escolar, criando desde dentro de sua própria atuação institucional, formas de antagonismos, o que irá tornar o MAR, aos olhos de tantos, uma instituição “contraditória”, há que ser dito: o Museu de Arte do Rio é um recém-nascido deveras contraditório. (MARTINS, 2013)

No seio dessa "contradição" surge o que seu diretor cultural, Paulo Herkenhoff, chamaria de "museu de pensamento"

o museu, inicialmente, foi pensado, não por mim, para abrigar, temporariamente, coleções privadas. (...) Não queremos um museu que seja vitrine, não é um museu dos grandes fetiches, dos recordes de aquisição, mas onde as coisas entram porque podem produzir algum sentido. É um museu de produção de pensamento. (HERKENHOFF in CYPRIANO; CANÔNICO, 2013)

Figura 9 – Imagem da Exposição O Abrigo e o terreno.



Fonte: Site do MAR

### 1.3 O abrigo e o terreno

O texto curatorial de *O abrigo e o terreno* aponta suas diretrizes políticas.

(...)Compreendendo que o terreno é protagonista na constante recriação da vida social – potência de coletividade sobre a qual se apoiam políticas de alteridade –, os artistas reunidos em *O abrigo e o terreno* lidam com as cidades, as políticas, os corpos e as subjetividades produzidos a partir dos jogos entre forças diversas – em especial, econômicas – que se conflitam e se aliam na criação e na destituição de territórios. Num momento histórico de significativas transformações sociais e urbanísticas (do que são índices os (des)preparos em curso para os megaeventos esportivos de 2014 e 2016), torna-se sobremaneira mais urgente a necessidade de elucidar os processos vivenciados pelas cidades brasileiras. Esforço esse que, no campo da cultura, passa por pensar (auto)criticamente os modos como artistas, instituições e outros agentes têm se inscrito, abordado e problematizado tais circunstâncias. (DINIZ; HERKENHOFF, 2013)

Ao mesmo tempo aliado à intenção de problematizar o próprio contexto das tensões políticas vividas pelo museu – e conseqüentemente, pelos produtores de cultura a ele vinculados –, estava o método “transversal” da exposição, que ecoava a transversalidade investigada por Paulo Herkenhoff em sua trajetória pessoal como curador “eu sou borgeano, freudiano e warburgiano<sup>10</sup>. Eu sou warburgiano pelas formas transversais (HERKENHOFF, 2013)”. A transversalidade, que se assentaria como uma das mais fortes características curatoriais do MAR era experimentada em *O abrigo e o terreno* pela convivência e articulação entre obras e documentos, artistas e movimentos sociais, contextos e épocas variados. Não se tratava de uma exposição de arte somente, mas revelava o desejo de atuação social do MAR e sua inclinação para o território mais amplo dos sentidos e signos – comumente aludido por Herkenhoff como “cultura visual” –.

Para essa transversalidade concorreu, ainda, a formação de equipes transdisciplinares

---

<sup>10</sup> Abraham Moritz Warburg (1866-1929) foi um historiador de arte alemão cujos estudos concentraram-se, em especial, no renascimento italiano. Sua metodologia de pesquisa rompia com a linearidade e o evolucionismo dos modos de se fazer história até aquele momento, inventando categorias analíticas como “imagem”, “palavra”, “ação” e “orientação”, a partir das quais aproximava e interpretava, em perspectiva, pensamentos e obras de autores, origens e épocas distintas. Além de sua própria prática, Warburg fundou uma biblioteca que foi aberta a público em 1933, e cuja organização, ao seguir essas novas taxonomias, propunha outras formas de se produzir narrativas e sentidos. Desse modo, ao identificar-se como “warburgiano”, Paulo Herkenhoff está sublinhando a transversalidade epistemológica e a transhistoricidade de sua metodologia curatorial.

nos processos de elaboração das exposições – quase sempre contando com pesquisadores de campos distintos, que trabalhavam junto à equipe curatorial – e a existência, na maioria de seus projetos, de uma curadoria múltipla, assinada por mais de um curador, chegando a equipes com quatro ou mais curadores. No momento inicial do Museu, tais curatorias conjuntas estavam invariavelmente condicionadas à presença do diretor cultural do MAR, Paulo Herkenhoff, cuja perspectiva era "complementada" por curadores convidados cujas trajetórias aportavam, aos projetos a serem desenvolvidos, perspectivas e conhecimentos específicos. Por sua vez, nos anos subsequentes, esse modelo curatorial foi inflexionado por exposições como *Meu mundo teu - Alexandre Sequeira* (2016) e *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* (2017). Nessa última, inclusive, a múltipla autoria curatorial foi o ponto de partida para uma curadoria que não se fixava na ideia de autoria, como tratado no capítulo 3 dessa dissertação.

O projeto de *O abrigo e o terreno* dividiu opiniões entre muitas esferas e principalmente, no seio do campo da arte e do ativismo, como advertia o crítico Sérgio Bruno Martins na abertura do texto *O MAR de cima a baixo*, principal crítica feita ao museu à época.

Duas posturas diametralmente opostas venham polarizando a recepção do Museu de Arte do Rio. Por um lado, opositores ferrenhos caracterizam o museu como uma mera locomotiva da especulação imobiliária, da qual a arte e os artistas ali expostos seriam nada mais que engrenagens. Por outro, uma parcela significativa do meio de arte só vê em sua inauguração motivos para brindar. (MARTINS, 2013)

No que tange à mostra do térreo do museu, as polêmicas ampliavam-se dado o debate político e se iniciavam desde dentro da participação dos artistas na exposição.

Para a gente é um paradoxo estar dentro do museu nessa situação. Até conversamos com grupos do Rio e eles se recusaram a participar e foram até contra a nossa estada lá dentro, nós entendemos e respeitamos isso. Mas na nossa cabeça, não existe ocupar dentro ou fora, a ocupação tem que acontecer dentro e fora. O Museu é do Estado tanto quanto as ruas, somos uma faísca ali que pode explodir sim. Essa era nossa forma de protesto também. Temos um conteúdo importante que precisa ser divulgado, é uma situação social onde o mundo está sem controle, famílias são desocupadas de suas moradias de forma violenta, cachorro, bomba... Nós poderíamos ficar do lado de fora gritando ou acreditar que, entrando, abriríamos um canal de conversa. Estudantes vão passar por lá, autoridades vão passar por lá, a presidenta passou por lá. Nosso conteúdo é claro e radical, não fizemos concessões e ninguém também pediu isso. O espaço da arte sempre precisa ser ocupado e quanto menos fazemos, mais esse espaço vai ser tomado por um pensamento medíocre, a arte também envolve muita mediocridade”, terminou ele, que, para deixar muito claro para todos o significado de ‘ocupação’, gosta de repetir a frase: “Ocupar no sistema capitalista é aceitar que está tudo fora do controle.” (MESQUITA, 2013)

Ainda mais acirradas eram as discussões nas redes sociais que articulam o campo<sup>11</sup> da arte e do ativismo no Brasil, como se percebe nos trechos abaixo, extraídos de trocas de e-mails da lista de correio eletrônico Ipê, dedicada ao ativismo<sup>12</sup>, e que agrega artistas e ativistas cujas ações políticas são dedicadas ao Rio de Janeiro, de modo que estavam acompanhando e intervindo de perto no contexto da zona portuária carioca. De modo geral, a troca de e-mails debatia o gesto de subversão e resistência da parte dos artistas que participavam da exposição – que apresentava a cartografia *Poética do dissenso*, um apanhado da produção de mais de quinze coletivos junto ao Movimento Sem-Teto de São Paulo, com foco na Ocupação Prestes Maia<sup>13</sup> – versus a acusação de cooptação<sup>14</sup> dos movimentos sociais por parte do Museu de Arte do Rio - MAR e conseqüentemente do Porto Maravilha.

Claro que adoramos esses vídeos, queremos ver eles inseridos em todas as partes. Mas esse lugar específico é muito delicado. Ninguém acha que isso é uma orquestração maligna do prefeito ou coisa assim. Mas a visão aqui é que vai cair super bem pra eles. (...) Eu acho que há sim, da parte de alguns, essa vontade de inscrever aquele período Prestes Maia na história da arte, fazer com que o meio da arte reconheça a tal “arte ativista”. Mas, da parte de muitos, o que existe é a vontade

<sup>11</sup> As formas de denominar o conjunto de instâncias que socialmente produzem, circulam e legitimam a arte têm sido um assunto da história, da teoria e da sociologia da arte. Os autores mais conhecidos e adotados na tentativa de nominar essas circunscrições são Pierre Bourdieu, com a ideia de “campos da arte” e Howard Becker, com a proposta de “mundos da arte”. “Sistema da arte” é também um termo largamente adotado, retomando concepções sistêmicas presentes em diversas áreas do conhecimento, da física à linguística.

<sup>12</sup> Em 1966, o coletivo norte americano Art Ensemble cunhou o termo Arte Ativista para designar os artistas ativistas, ou seja, aqueles que atuavam política e socialmente a partir de suas obras, buscando intervir diretamente no contexto e nas estratégias das lutas de seu tempo. No Brasil, o termo ganhou força pública a partir de meados dos anos 2000, rapidamente transformando-se em *ativismo*, como notou a crítica de arte Juliana Monachesi no texto *A Explosão do A(r)tivismo*, publicado na Folha de São Paulo: "(...) O debate sobre o ressurgimento de uma arte política e de articulações à margem do sistema das artes que, no início deste século, ainda engatinhava (Panorama 2001, Rumos Visuais 2001/2002, que mapearam alternativas de inserção), em menos de dois anos pôde se fundamentar na consolidação de dezenas de "coletivos" pipocando pelo Brasil, que diluem a autoria da obra de arte e problematizam a realidade social e cultural da região em que estão sediados". (MONACHESI, 2003)

<sup>13</sup> Conforme indica trecho do texto curatorial de *O abrigo e o terreno*, “Poética do Dissenso (...) realiza uma cartografia de aproximadamente cinco anos (2003-2007) da ação de artistas de todo o Brasil junto aos moradores dessa que foi a maior ocupação urbana da América Latina, a Ocupação Prestes Maia, em São Paulo, onde à época habitavam quase quinhentas famílias”. Texto curatorial da mostra *O abrigo e o terreno*. Extraído do site do Museu de Arte do Rio.

<sup>14</sup> Além da cooptação, estava posto o debate da estetização, da patrimonialização e do embranquecimento das lutas sociais por parte da ação do museu: "O prédio do MAR se propõe à expressão crítica e promete expor movimentos de contestação. Gravações, fotos, montagens, instalações baseadas nas lutas urbanas compõem parte do material exposto. Nesse contexto, existem coletivos que acreditam ser possível explorar dele as contradições, atravessando os espaços higienizados. Haveria lugar para os pobres, defendem-se. Fico imaginando a satisfação na cara dos pobres que, depois da fila, terão a possibilidade de verem a si próprios, suas próprias imagens museificadas (e valorizadas), suas estéticas domesticadas (e valorizadas), suas éticas embranquecidas (e valorizadas)." (CAVA, 2013)

de fazer isso circular em outros meios, atingir outros públicos e não deixar tudo o que aconteceu simplesmente morrer, principalmente porque os processos que vitimaram, vitimam essas pessoas, continuam a ocorrer com grande força no Brasil (...). Esses artistas, de certa forma, lutaram e lutam pelo mesmo que vocês. O que está acontecendo é que essas pessoas estão apostando em uma estratégia diferente. (VIANNA, 2013)

O debate que se deu entre artistas e ativistas que estiveram diretamente envolvidos em *O abrigo e o terreno*, ou cujas obras e lutas estavam sendo endereçados por meio daquela exposição no momento da abertura do MAR configurava ainda uma análise sobre os processos de produção e inscrição social desses trabalhos.

E essa discussão sobre “ocupar o território inimigo” é antiga, sabemos, e sabemos que é um dos pontos divergentes entre artistas e ativistas “diversos”, e que muitas vezes tem nos colocado em campos opostos. Discutimos isso há muito tempo, ninguém cedeu ainda, e a gente investe um bom tempo se odiando. (VIANNA, 2013)

Por fim, como indica a discussão conduzida por Bruno Vianna, a análise crítica acerca dos modos de inscrição social da arte que se constitui como *ativismo* era inextricável da revisão sobre as formas de constituição e operação do próprio campo das lutas e dos movimentos sociais, igualmente problemáticos, segundo o autor, no que tange às suas relações de poder.

No que se refere a mim, além de todas as questões que tenho que são muito parecidas com as de vocês (museu da gentrificação, da fundação Roberto Marinho, etc), sabe o que também me incomoda nesse projeto? É voltar a defender um movimento que, depois de alguns anos dentro dele, de dedicação e verdadeira paixão, me decepcionou! Levantar novamente a bandeira de um movimento que é autoritário, que transforma suas ocupações em “currais eleitorais”, não estava mais nos meus planos. Mas apesar do movimento em si, a luta é justa, as pessoas estão lutando por direitos, à moradia, ao centro, etc. E elas continuam, aqui e aí, sofrendo com a especulação imobiliária, então pra mim a ação é válida. (VIANNA, 2013)

Figura 10 – Protesto *Reage, artista*. Inauguração MAR.



Fonte: Arquivo MAR.

Na noite de inauguração do MAR essas tensões estavam fisicamente evidentes. As ruas estavam fechadas pela polícia federal, que fazia a guarda presidencial de Dilma Rousseff, que esteve na inauguração do museu –, e ao mesmo tempo ocupadas por centenas de manifestantes, que se organizavam em torno do movimento *Reage, artista!*, cuja principal pauta era a reabertura dos teatros fechados por conta da ausência de alvarás necessários a seu funcionamento, os quais passaram a ser exigidos pelos poderes públicos após o caso do incêndio da Boate Kiss (2013). O enfrentamento político não se dava apenas entre a classe cultural e a polícia, como também entre os próprios artistas, como nos faz ver depoimento de Bruno Cava, publicado à época.

Vimos pelo menos dois convidados escandalizados com o protesto, implorando aos policiais que os escoltassem até o carro. Horrorizados, tremiam ante a “feitura” e o barulho que, apesar das remoções, ainda insistem à porta. Os PM levavam-nos pelo braço rindo, se divertindo à beça com a covardia elitizada. Carlinhos de Jesus mostrou o dedo para o outro lado da grade. Depois, presenciamos um dos artistas-ícones da Zona Sul, Ernesto Neto, debochando do protesto, perdendo a calma. Com a tropa de choque em segundo plano, é fácil. Mas o protesto continuou, jogando água na champagne dos convidados. (CAVA, 2013)

Mais adiante, o impedimento da realização, por parte da Guarda Municipal, da ação do coletivo Opavivará! que integrava a mostra *O abrigo e o terreno* tornava ainda mais evidente as tensões políticas envolvidas com a inauguração do Museu de Arte do Rio e com o partido curatorial adotado pelo museu por meio da mostra que inaugurava o térreo de seu Pavilhão de Exposições. Alguns meses depois, outra intervenção política em contexto de comemorações de elite marcaria a vida carioca, a manifestação realizada no casamento da filha do empresário de ônibus Jacob Barata.

Estávamos na madrugada de 14 de Julho em Copacabana, mesma data da Revolução Francesa, e toda aquela manifestação, que começou alegre até divertida, berrando bordões bem humorados, outros de gosto duvidoso, e que teve consequências desastrosas, com cabeça ensanguentada, decisões equivocadas, batalhão de choque, bombas de gás lacrimogênio, balas de borracha e gás de pimenta, às 3,30h, 4h da manhã, diante de nosso Palácio de Versailles, emblema máximo do luxo, da riqueza e da sofisticação do país: o Hotel Copacabana Palace! Numa crescente dos protestos, bate panelas, mensagens de Face e Twitter, imagens postadas, provocações, bordões, os ânimos foram se acirrando e não houve nada que se tentasse para apaziguá-los. Ao contrário, a multidão virtual passou a convocar o envio geral de comentários negativos à página do hotel na internet. (ANGEL, 2013)

## 2 BATUQUE NA COZINHA SINHÁ NÃO QUÉ

### 2.1 Coletivos e o Rio de Janeiro

Antes do Porto Maravilha, o prefeito Cesar Maia vinha explorando as maravilhosidades cariocas como slogan de seu governo (2000-2004), então na segunda de suas três gestões à frente da cidade criou o “Rio Cidade Maravilhosa”. Foi como crítica política e intervenção semântica nas disputas da linguagem e pela cidade que um grupo de jovens artistas cariocas, então reunidos no programa de pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFRJ, realizou em 2000 a intervenção Atrocidades Maravilhosas. Por iniciativa de Alexandre Vogler, cerca de vinte artistas produziram cinco mil cartazes lambe-lambes que foram espalhados pela cidade, numa ação cuja força acabou gerando um coletivo posteriormente conhecido como Atrocidades Maravilhosas.

Nos anos seguintes à ação (2001 e 2002), já incorporado ao campo institucional da arte como um coletivo, o Atrocidades participou de exposições como o Panorama da Arte Brasileira<sup>15</sup> e tornou-se uma referência fundamental para os modos de ação política na arte, especialmente por propor outras formas de sociabilidade na esfera da criação e da circulação da arte, o que o crítico e curador Luiz Camillo Osório definiu como "reinventar a politização"<sup>16</sup> (OSÓRIO *apud* MONACHESI, 2003). Tomando a cidade e a experimentação de outras formas de comunicação como eixos centrais, as intervenções do Atrocidades Maravilhosas davam-se, segundo Alexandre Vogler, em torno da "escala, [da] arte fora do

---

<sup>15</sup> Em texto de 2002, o coletivo Atrocidades Maravilhosas indicava desse modo suas participações em espaços de arte institucionais: "Em Novembro de 2001, convidado para participar da mostra Panorama da Arte Brasileira, em São Paulo, as Atrocidades Maravilhosas fizeram sua primeira incursão fora da cidade do Rio de Janeiro. No caso, 11 artistas partiram para essa cidade numa van fretada e lá ficaram durante três dias realizando trabalhos na cidade que iam desde a colagem de lambe-lambe até a apresentação de performances e intervenções sonoras. Na edição carioca do Panorama, realizada no MAM-RJ, vendemos cerveja do lado de fora sob os pelotis do MAM, debaixo do “Polígono das A.R.T.E.s.” Em Salvador, na edição bahiana do Panorama, as Atrocidades Maravilhosas foram representadas em uma apresentação do HAPAX no Solar do Unhão, enquanto Ericson Pires lia simultaneamente texto de Alexandre Vogler (sobre o grupo) publicada na revista Arte e Ensaio 8. No momento as Atrocidades Maravilhosas atua como co-patrocinador da mostra Caminhos do Contemporâneo juntamente com o BNDS, em exposição no Paço Imperial, subsidiando a exibição de seus trabalhos nesta instituição pública". (VOGLER, 2003)

<sup>16</sup> "Seu papel, reinventar a politização. "Nós vivemos, nas áreas artística e política, uma crise vocabular, uma crise de sentido, uma crise das categorias legadas pela tradição. Um tal vazio semântico exige uma postura, uma vontade de inserção que está presente nesses grupos", afirma". (Luiz Camillo Osório *apud* MONACHESI, 2003)

circuito e [da] intervenção num contexto de paisagem” (VOGLER, 2001). Citando referências tão plurais como Gauguin, Léger e Hélio Oiticica, essa geração guerrilheira da arte brasileira e os participantes do Atrocidades se importavam com aspectos diversos da experiência de uma grande cidade, como a especulação imobiliária, a governança, a mobilidade, a violência, a paisagem, manifestações populares, o design etc. A cidade será também o espaço privilegiado e urgente da atuação de dezenas de outros coletivos e grupos de artistas surgidos no começo de século XXI, como em 2003 registrava o crítico e curador Fernando Cocchiareale.

Neste início de 2003 os principais grupos de artistas brasileiros dedicados a intervenções públicas e efêmeras são: Atrocidades Maravilhosas, Rradial, Vapor, Hapax, Rés do Chão, Agora, Capacete, Açúcar invertido, Interferências Urbanas (Rio de Janeiro); Grupo Pontesels, Galeria do Poste (Niterói); Núcleo Performático Subterrâneo, Grupo Los Valderramas, Espaço Coringa, ANTI Cinema, Fumaça, ZoX, Manrom, Grupo CONTRA, Linha Imaginária (São Paulo); Alpendre, BASE, Transição Listrada (Fortaleza); Entomo (Brasília); Empreza, NEpp, Grupo Valmet (Goiânia); Urucum, Invólucro, Cia Avlis em movimento, Grupo Urucum (Macapá); Torreão, Grupo Laranja, Flesh nouveau!, Perdidos no Espaço (Porto Alegre), Grupo Camelo, Valdisney (Recife); "Grupo" (Belo Horizonte); Mer-ratos (os ratos estão em toda parte), MOVimento Terrorista Andy Warhol - MTAW (sem procedência fixa, única ou revelada). (COCCHIARALE, 2003)

Ao longo daqueles primeiros anos da década, experimentando formas diversas de ação e coletividade, a arte brasileira viu se estabelecer e se instituir um modo de produção genericamente aludido como "os coletivos", que operam em rede, pois “o paradigma que atualmente empresta sentido a seus deslocamentos e conexões é o da rede”, pontua Cocchiareale, “é como um vírus”.

Concebido na contramão da limpeza e eficiência asséptica dos programas que configuram a alma dos computadores, o vírus introduz no corpo desses programas um desconforto e o descontrolo que, estranhos à eficácia esperada em aparatos tecnológicos, os fragilizam, tomando-os mais próximos das vicissitudes da condição humana. As intervenções de muitos desses grupos possuem, portanto, um sentido virótico. Elas invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto-circuito, ainda que por instantes. (COCCHIARALE, 2003)

O sistema que era alvo desses procedimentos viróticos era, por sua vez, em muitos dos casos, a própria arte e seu sistema. “A tática adotada por esses produtores de arte para veicular e realizar suas produções vai apontar um sentido anti-institucional por excelência” (PIRES, 2007), entendidos como sintoma do capitalismo, cuja exclusão e desigualdade eram

amplamente criticadas e comumente atribuídas à figura social do curador, cuja subjetividade, se considerado o poder que possui, pode vir a resultar em exposições cujos temas e questões sejam estranhos aos artistas que delas participem, gerando fatalmente uma tensão entre a produção artística e esses poderes habituados à primazia que de forma institucional lhes foi concedida. (COCCHIARALE, 2003).

Tal preocupação com a própria dimensão institucional da arte trouxe, do campo do ativismo, uma série de estratégias críticas cuja articulação ficou conhecida como "ativismo", junção de *arte* com *ativism*, espaço simbólico no qual as respostas de contraviolência muito exploradas pelos guerrilheiros e ativistas – especialmente nas décadas de 60/70, ao longo dos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil – encontram os poderes da arte e diante deles, equivalentemente respondem com uma espécie de violência. Muitas vezes física – como bombas, incêndios, e-mails de assédio, palavras de ordem, pixos, textos – e sempre simbólica, essas estratégias de violência visavam perturbar as hegemonias vigentes na arte e de modo geral, na sociedade. Além de reverberar as provocações e nihilismos das vanguardas históricas europeias, essa estratégia vinculavam-se a alguns atos singulares da história da arte brasileira – como a *Experiência n. 2*, de 1931, onde Flávio de Carvalho caminhou de saia na contramão de um cortejo em São Paulo – antes da ditadura mas, em especial, relacionava-se diretamente com o legado político dos chamados "contra-artistas" como Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, Luiz Alphonsus, que deram uma resposta visceral aos acontecimentos, travando com o sistema da arte uma espécie de guerrilha artística. (SEFFRIN, 2004)

“Geração tranca-ruas” ou “Geração AI-5” formada por indivíduos que (...) impedidos de exercerem a cidadania plena pela participação política, podem desenvolver formas "reativas" de oposição à cultura autoritária que em vez de pô-la em xeque, simplesmente reproduzem-na noutra clave. A Geração AI-5 é um exemplo típico deste modo (...) de resistência à opressão. (COSTA, 2003)

Assim como apontava Vogler acerca das intervenções urbanas do Atrocidades Maravilhosas, "a subversão se apresenta e conduz o transeunte ao choque". (VOGLER, 2003)

Para aquela geração a arte era

uma forma de emboscada, (...) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (...) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais do que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos estão mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAIS, 1970)

As reverberações estético-políticas entre essas gerações, por sua vez, são um índice claro de como elas ocuparam a cidade e sua memória afetiva, como apontou Ericson Pires

a maioria da produção que se seguiu nos anos 70, ligada à chamada arte conceitual, marcou o imaginário da cidade e de muitos desses atuais produtores de arte, através de recepções e/ou referências das mais variadas. Essas produções são elos possíveis para se pensar a forma pela qual a configuração atual se realiza. Não se trata de pensar de maneira causal, mas de se articular possíveis pontos para a explicitação deste acontecimento. Os encontros realizados com produtores de arte do 70 e com a atual produção se dão o tempo todo, a partir de diversas formas: aproximações, crítica, parcerias, diálogos, ataques e muitas vezes a própria presença dessas produções e de seus realizadores. A proximidade é sem dúvida um item para se levar em consideração. (PIRES, 2007)

Mais adiante, como apontava a crítica Marisa Flórido Cesar, "não é casual que esse fenômeno dos coletivos de arte da virada do século XX (mas também a Geração AI-5) tenha começado no Rio de Janeiro e se estendido às ruas de cidades do norte ao sul do país. Afinal, essa é a cidade onde logo foram explicitados os dilaceramentos viscerais, nossa histórica violência. As monstruosidades destas cidades-medusa que nos fitam com os olhos da morte" (CESAR, 2005). Contudo, tendo como pano de fundo a mesma cidade atroz, já na segunda década dos anos 2000 pode-se perceber uma significativa transformação nas formas de ação dos coletivos do Rio de Janeiro, como o emblemático caso do Opavivará!, coletivo formado em 2005 por seis artistas do Rio de Janeiro.

## 2.2 Opavivará!

O historiador Gustavo Motta chama a atenção para singularidades da prática dos coletivos de arte do Brasil, os quais se difeririam dos americanos e europeus por “nem sempre apropriam-se diretamente da identidade visual ou dos códigos corporativos de comunicação, nem [abordam] diretamente o “consumismo” de massa”. (MOTTA, 2018) Por seu turno, teriam uma “atividade mais ‘terceiro-mundista’ e materiais vindos do comércio popular, caracterizando-se por uma reverberação cultural, posta em termos expressivos, poéticos ou criativos de questões mais localizadas, como a discussão sobre a ocupação de espaços

públicos.” (MOTTA, 2018) Com o foco no direito à cidade<sup>17</sup>, como já referido acima no que toca o Atrocidades Maravilhosas, esses coletivos “transgrediam (e continuam a transgredir) códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano, clichês comportamentais.” (ROSAS, 2003) Para tanto, em sua maioria fazem uso do humor, da criatividade, da festa e da alegria como estratégias de engajamento dos sujeitos da cidade diante das questões e lutas propostas,

executadas quase sempre no espaço urbano, [as] ações refletem uma compreensão da arte que se aproxima muito mais da produção de experiências do que da criação de objetos artísticos únicos e acabados. Trata-se, na sua maioria, de trabalhos efêmeros, realizados a partir de materiais simples e baratos, e pautados na elaboração de situações que se infiltram nos espaços da vida e buscam promover certo estranhamento, encantamento ou indagação por parte do público. (ALBUQUERQUE, 2006)

Coletivos como o Grupo GIA da Bahia, o Laranjas de Porto Alegre, o Poro de Belo Horizonte ou o Opavivará! do Rio de Janeiro, terão, aproximadamente uma década depois dos outros, uma atuação especialmente clara em relação

a outras possibilidades de se pensar as relações entre arte e política. Imbuídas de um certo “espírito utópico” suas ações refletem não uma postura assertiva de afirmação de um novo horizonte concreto e realizável. Trata-se de evocar, sim, outras possibilidades de se perceber, vivenciar, desejar e imaginar o real. (ALBUQUERQUE, 2006)

O coletivo carioca, por exemplo, propõe uma série de situações que alargam e repositonam as fronteiras entre o público e o privado – como as várias propostas de cozinha coletiva ou *Chuvaverão* (2014) onde instalam cinco chuveiros em espaço público –, que lidam com os nomadismos instituídos/profissionais da cidade como camelôs, moradores, carros ambulantes, dentre outros, ou que instauram espaço-tempos para outras formas de se relacionar com a cidade e seus moradores, como as espreguiçadeiras ou redes coletivas, como em *A rua é um espetáculo* (2011) e *Rede social* (2017). Evocando a informalidade, o corpo, a libido, a festa, a comida, o descanso, o lazer e o amor, o Opavivará! retoma ainda, referências culturais não-hegemônicas ou cuja popularidade situa-se para além dos cânones e do eurocentrismo, como nas obras vinculadas a culturas ameríndias como *Moitará* (2008), *Self-service pajé* (2012), *Cerimônia do chá* (2011), *Remotupy* (2015), *Utupya* (2017), *Tupycolé* (2017)). Trata-se de, explorando a cidade, fazer também uma crítica às maneiras normativas de se viver em sociedade, movidos por “horror ao tédio das convenções políticas” e pelo

<sup>17</sup> LEFEBVRE, Henri Cf. *Le droit à la ville* (paris, ed. du seuil, 1967).

interesse de “ativar e aumentar a potência de vida por meio de situações fincadas no cotidiano dos afetos comuns, como fazer e compartilhar comida, como beber e dançar juntos, ou festejar um dia qualquer reunidos na praça, na praia ou na rua”. (ANJOS, 2013)

Ainda que destinados a todos os tipos de cidadãos, e principalmente apropriando-se de formas de intervenção, de circulação e de espacialidade urbana, que são criadas e exercidas por trabalhadores informais, moradores de ruas e outros habitantes que nela estão de forma eminentemente mais livre, subversiva ou desordenada, a estratégia “bem humorada” do Opavivará! pretende-se política mas não quer ser condescendente e paternalista com os mais afetados pelas transformações em curso como os prejudicados pelas reformas urbanas e seus processos de gentrificação como o Porto Maravilha, momento histórico em que o coletivo participa da exposição “Ao amor do público” (2013) na galeria A Gentil Carioca<sup>18</sup>. Para o curador da mostra, Moacir dos Anjos, a arte assim como o Opavivará!, faz política porque “alarga, pouco a pouco e sempre, o espaço em que se pode partilhar projetos e perseguir trajetórias comuns”, criando a experiência do comum que é, potencialmente, revolucionária. (ANJOS, 2013)

Contudo, como observava o artista e curador Ricardo Rosas, o capitalismo contemporâneo gera “criação de mundos”, verdadeiras “utopias” totalizantes, fabricadas pela cultura de massa e pela publicidade, servindo para preparar os alicerces culturais, subjetivos ou sociais para a implantação de mercados, de forma que os agenciamentos coletivos precipitados pela arte servem igualmente a esse mercado de marketing corporativo contemporâneo. Prevendo, uma década antes, o que fez a Motorola com o Opavivará!<sup>19</sup>, Ricardo Rosas perguntava “O que exatamente atrai os planejadores de campanhas publicitárias em incorporar grupos cuja atuação no espaço público se aproximaria muito mais da contestação a valores dominantes e do ativismo que da promoção de uma marca?” (ROSAS, 2003).

Mais adiante, o autor se questionava também se essa abordagem não seria um tipo de

---

<sup>18</sup> A Gentil Carioca, galeria de arte contemporânea que tem sua sede na região central do Rio de Janeiro, mais especificamente na região do Saara (conhecido como o maior mercado aberto da América Latina e fundado no século passado por imigrantes árabes e judeus), ocupando um sobrado dos anos 20. Criada por três artistas, quais sejam: Márcio Botner, Ernesto Neto e Laura Lima, tem na sua proposta e propósito, fazer desta galeria um lugar para se pensar, produzir, experimentar, celebrar e comercializar a arte. Como definida pelos seus sócios: “A Gentil já nasceu misturada para captar e difundir a diversidade da arte no Brasil e no mundo. Crê que cada obra de arte é um cadinho cultural com potência de irradiar cultura e educação. Seu endereço fixo toma lugar de concentração e irradiação da voz de diferentes artistas e ideias, como também preconiza a ampliação do campo de ação potencial da arte ao estimular a rede de colecionadores e amantes da arte em geral”.

<sup>19</sup> Sobre a apropriação da Motorola em relação ao coletivo Opavivará!, ver

<https://www.hellomoto.com.br/opavivara-a-arte-como-forma-de-ocupacao-do-espaco-publico/>

manutenção da ideologia do homem cordial<sup>20</sup>.

Costuma-se ver em nossa sociedade um país, em princípio, pacífico, sem grandes conflitos sociais abertos, o que seria atribuível à natureza “cordial” do brasileiro. (...)Será, então, que nossos coletivos “artistas” ainda acreditam em um Brasil cordial, onde todas as nossas diferenças seriam resolvidas pela afetividade e reprodução das relações familiares, ou, traduzindo em miúdos, pela diversão despreocupada e não pelo conflito, pelo desmascaramento? (ROSAS, 2013)

Esse debate em torno das estratégias políticas da arte e suas implicações em termos de resistência ou cooptação encontra, na atuação do Opavivará!, uma série de especificidades. Alguns desses aspectos – em especial o interesse da arte, do terceiro setor e das corporações pela “questão social” – foram tratados no texto *Partilha da crise: ideologias e idealismos*, de Clarissa Diniz, onde a autora identifica que,

partindo de intencionalidades e histórias distintas, economia e arte hoje se encontram na questão social e atualmente comungam não apenas preocupações ou intencionalidades, mas métodos. Formas de trabalho e parcerias que fazem crescentemente equivaler as práticas sociais da arte àquelas do terceiro setor, transformando arte em cultura e, essa cultura, numa das forças que corroboram na construção de uma sociabilidade que sustente a esquizofrenia do capitalismo atual (DINIZ, 2011)

Assim, no âmbito do Rio de Janeiro se deu com a transformação, do Porto Maravilha e da implantação do Museu de Arte do Rio - MAR, um significativo episódio envolvendo o Opavivará! que nos faz pensar nas imbricações e contradições entre arte, política, museu e cidade.

### 2.3 *Arqueofagia carioca*

Uma das obras comissionadas pelo MAR para *O abrigo e o terreno* foi uma ação do coletivo Opavivará!, que consistiria no desfile de um carro alegórico da escola de samba mirim Pimpolhos da Grande Rio, que sairia do barracão da escola, situado na região portuária,

---

<sup>20</sup> Cf. Raízes do Brasil. Sérgio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: ed. José Olympio, 1936.

até o museu. No caminho, junto às crianças da Pimpolhos, o coletivo viria tocando samba em panelas, enquanto distribuiria feijoada aos transeuntes e participantes do cortejo. A intervenção tinha um claro conteúdo político que surgia em uma forma ambígua de ação, misto de samba com manifestação, apropriando-se da ambivalência da ideia de panelaço que marcou a campanha pelo impeachment da presidenta Dilma Rousseff.

A partir de meados de 2013, o Brasil começou a viver um clima de tensão política que há muito não se via. Depois de oito anos de governo do Presidente Lula, Dilma se aproximava do final do seu primeiro mandato e vinha enfrentando dificuldades para manter a governabilidade, o que viria acarretar um processo de impeachment como um golpe parlamentar contra a presidenta eleita. A partir de junho de 2013 o cenário ficou definitivamente tenso. Tendo como pano de fundo o aumento das passagens de ônibus nas capitais, assim uma onda de protestos se espalhou pelo país, quase sempre tendo, em sua dispersão, confrontos entre os black blocs<sup>21</sup> e a polícia, muitas vezes deixando um rastro de destruição nas áreas do conflito. Atrelado e pegando gancho nos protestos pela redução das passagens de ônibus, a classe média brasileira iniciou o bate-panelas sempre que o ex-Presidente Lula ou a Presidenta Dilma discursavam em rede nacional. Os atos que ocorriam do alto das varandas e cozinhas gourmet da zona sul das metrópoles se tornaram cada dia mais conservadores e virulentos.

Intitulada de *Arqueofagia carioca*, a ação que seria realizada pelo Opavivará! era ainda um comentário crítico à iminente remoção da própria Pimpolhos de seu barracão, que seria derrubado pelo Porto Maravilha, o qual tinha outros planos para o destino daquela área, tradicionalmente ocupada por uma extensa rede da economia e da cultura do samba, que se estendia para muito além da Cidade do Samba, local oficial de trabalho das escolas do grupo especial do samba carioca.

---

<sup>21</sup> “Black bloc é uma tática de ação direta, de corte anarquista, empreendida por grupos de afinidade que se reúnem, mascarados e vestidos de preto, para protestar em manifestações de rua, utilizando-se da propaganda pela ação para desafiar o establishment e as forças da ordem”. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Black\\_bloc](https://pt.wikipedia.org/wiki/Black_bloc). Acessado em 12 mar 2019.

Figura 11 – Cartaz da ação do Opavivará!.



Fonte: Arquivo pessoal

No entanto, no dia da abertura do MAR e, portanto, da ação do Opavivará!, viaturas da Guarda Municipal impediram a saída do carro alegórico de dentro do barracão da Pimpolhos ainda horas antes do horário agendado para sua saída, o qual coincidiria com a solenidade de inauguração do MAR. Com o impedimento, a ação não ocorreu e ao invés dos registros da performance, passou a constar na mostra *O abrigo e o terreno* um vídeo produzido pelo coletivo que registrava o impedimento da ação e suas consequências, gerando mais uma fissura crítica dentro da exposição, a qual contava também com livros produzidos pelo coletivo Dulcinéia Catadora em torno do processo das remoções compulsórias de famílias do Morro da Providência, então em curso, promovido pelo Porto Maravilha.

Como argumenta Sérgio Bruno Martins em crítica ao Museu de Arte do Rio,

o caso do coletivo Opavivará! é emblemático. Por um lado, a simples inclusão do coletivo na mostra *O abrigo e o terreno* sinaliza uma atitude genuinamente aberta a posições discordantes; basta lembrar que Clarissa Diniz é autora de um texto<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Destaco aqui um trecho do referido texto: “E, não sem ironia, enquanto a arte questiona-se se pode ser um agente transformador, a economia, a cultura e a subjetividade políticas respondem à pergunta do como valendo-se, cada vez mais, da própria arte. Assim, o talvez cinismo da situação está no fato de que, no estado atual das

excelente e profundamente crítico em relação ao horizonte político de coletivos como o GIA (seu caso de estudo) e o Opavivará!. Por outro lado, é inevitável que esse episódio lance dúvidas sobre os limites da independência institucional (e portanto curatorial) do MAR. Que a guarda presidencial tenha assumido a segurança do museu e restringido o acesso durante a visita da presidente, é perfeitamente compreensível. Que a Guarda Municipal tenha ido um passo além e impedido que o coletivo saísse do galpão para as ruas, não. A nota divulgada pelo museu para esclarecer o ocorrido narra de forma crível e ponderada o empenho da curadoria em dialogar e colaborar com o Opavivará!, mas falha ao não se posicionar contra a atitude de órgãos ligados à prefeitura e denunciar quão arbitrário foi proibir que a ação transcorresse normalmente pelo menos até o perímetro estabelecido pela segurança da presidente. (MARTINS, 2013)

Mas a passagem mais problemática da nota foi a afirmação de que questões como gentrificação e remoções compulsórias “não são tabu para o Museu de Arte do Rio – MAR, ou para a Prefeitura do Rio de Janeiro”. Deixemos de lado o que quer que se possa pensar do conteúdo dessa frase e focamos no essencial: é um disparate uma nota assinada pelo MAR, pela Fundação Roberto Marinho e pelo Instituto Odeon (organização social vencedora do concurso público para gerir o museu) falar também em nome da Prefeitura do Rio de Janeiro. Ora, a condição mínima necessária para que se possa dizer que nada disso é realmente “tabu” para o museu é que lhe seja assegurada sua autonomia para descolar-se do discurso da prefeitura, e que o próprio museu zele por esta autonomia. Porta-vozes, por definição, não questionam a voz que portam. (MARTINS, 2013)

Na carta publicada pelo Opavivará!, é também sublinhado o apoio dado pela curadoria da exposição à ação do grupo, mas apontados os limites da política curatorial do MAR no contexto do projeto político que o envolvia

Durante todo o processo de criação e produção do trabalho, a curadoria do museu se colocou ao nosso lado, mantendo um canal de diálogo aberto e transparente conosco. Acreditamos sinceramente que a curadoria do museu não tenha nenhum motivo para censurar o conteúdo da nossa proposta, o que infelizmente não podemos afirmar sobre os outros órgãos que responsabilizamos em nossa carta pública, até porque não recebemos nenhum posicionamento deles até agora. (OPAVIVARÁ, 2013)

Assim, já no primeiro dia de sua vida, o MAR vivia as contradições políticas de seu projeto, e que ao não serem curatorialmente evitadas, foram, inversamente, convocadas para

---

coisas - leia-se: no seio do neoliberalismo -, aparentemente a arte foge à sua força de transformação ao restringir-se a um lugar de impotência diante da economia e da política enquanto, por sua vez a economia e a política escapam às suas responsabilidades nevrálgicas ao tentar repassar à arte e à cultura o poder da “verdadeira transformação”. (DINIZ, 2011)

compor seu discurso curatorial no momento de sua inauguração. Se o museu se propôs a agir nos interstícios de suas próprias contradições, pudemos testemunhar que a instituição foi não apenas agente dessas contradições – como nos faz ver a presença de moradores da Ocupação Prestes Maia no primeiro dia de abertura ao público, trazidos ao MAR com o patrocínio da Fundação Roberto Marinho e vestindo camisetas onde se lia “Gentrificado” –, mas também vítima das mesmas. Dessa maneira, a discussão que havia se iniciado entre artistas, e que problematizava a tríade engajamento-subversão-cooptação adquiria maior complexidade, evidenciando a gravidade e a dimensão pública desse debate e de suas implicações com a cultura.

Figura 12 – Artistas e integrantes do movimento dos sem teto de São Paulo, inauguração MAR.



Fonte: arquivo MAR.

## 2.4 O que foi aterrado?

A questão a se discutir é direta, a serviço de que ou de quem estão as instituições de cultura criadas para serem âncoras, ou abre alas, dos grandes movimentos de reforma urbana?

A quem interessa, e por que, a cultura tão criticada e boicotada em alguns momentos pelos agentes públicos? Como argumenta Pierre Bourdieu, o imaginário social se constitui através de ideologias, símbolos, rituais em um campo de lutas políticas e de poder entre grupos, dinâmica ao qual se integram os museus por serem espaços sociais nos quais “as distinções minuciosas do gosto se transformam em base para o julgamento social” (RISSO, 2008). Pierre Bourdieu adverte-nos, ainda, de que nesse processo de distinção social, a dimensão pedagógica dos museus tem um papel fundamental, posto que “o olho é um produto da história reproduzido pela educação.” (BOURDIEU, 2007)

No Brasil, não existe, por parte do poder público, uma continuidade programática em discutir políticas para a cultura, e em especial para abrir um debate amplo sobre o modo como são construídas as instituições culturais e a quem servem. Como consolidado pela história do país, a arte – seja por meio da Missão Francesa, seja por meio da diplomacia cultural americana dos anos 1930 – esteve imbricada com projetos de exploração e dominação política e econômica. Usualmente estas iniciativas já vêm dadas, marcadas por circunscrições sociais e de poder, com poucas possibilidades de um diálogo com as comunidades diretamente impactadas, as quais poderiam opinar e tomar decisões acerca da importância ou da relevância da iniciativa, adequando os interesses do estado ou da iniciativa privada aos interesses da comunidade, que deveria ser a maior interessada na implementação de equipamentos culturais. Com o Porto Maravilha não foi diferente, como aponta o crítico Sérgio Bruno Martins.

Vou direto ao ponto: acredito que o rendering é a figura que melhor condensa, do ponto de vista ideológico, o Porto Maravilha, já que alia a visibilidade espetacular (e frequentemente espelhada) de suas torres de luxo à opacidade que reveste de incerteza a política habitacional e urbanística da área. A ausência de debates prévios e aprofundados, capazes de dar voz e vez a anseios outros que os do interesse econômico, é compensada por visões virtualmente acabadas de um futuro já decidido e embalado para consumo, em outras palavras, a possibilidade de se pensar alternativas é preterida em favor de uma solução que já se apresenta como definitiva. (MARTINS, 2013)

As instituições de cultura são uma fase crucial do planejamento estratégico desses grandes projetos, os quais precisam modificar o perfil dos moradores, dos visitantes e frequentadores da região, para uma garantia de retorno do capital investido<sup>23</sup>, do qual fazem

---

<sup>23</sup> Um dos mais emblemáticos exemplos da relação entre museus de arte, reforma urbana, especulação imobiliária e gentrificação foi a construção do Centre Georges Pompidou, em Paris, no ano de 1971, como analisado por Hal Foster. Um inglês de 38 anos chamado Richard Rogers e um italiano de 35 anos, Renzo Piano – projetaram um

parte os projetos arquitetônicos de museus e outros prédios, concebidos como marcos e monumentos sobre o poder, os desígnios e as hegemonias históricas, como nos dá a ver Paulo Herkenhoff em seu elogio à necessidade da capitalização arquitetônica do Rio de Janeiro.

O cosmopolitismo do Rio também se funda na abertura para ideias avançadas em arquitetura, independente de sua origem. A decoração do teto da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência com pintura barroco-ilusionista em 1736, a arquitetura neoclássica de Granjean de Montigny da Missão Artística Francesa de 1816, o programa de urbanismo haussmaniano da reforma de Pereira Passos, o plano Agache, a presença de Frank Lloyd Wright em 1929, as passagens de Le Corbusier pela cidade e o prédio do antigo Ministério da Educação são marcos desse processo. A arquitetura da Cidade das Artes de Christian de Portzamparc foi o ponto de partida decisivo na ruptura do ciclo deprimido da arquitetura no Rio. (...) No mundo globalizado, a arquitetura é uma arma na guerra simbólica entre cidades de um país ou de um continente. (...) O Rio de Janeiro, como cidade de classe mundial, não deve ser monopolizado pela reserva de mercado xenófoba, que beneficia arquitetos, mas não necessariamente a cidade. (HERKENHOFF, 2012)

A falta de espaço, informação e diálogo entre os poderes públicos e privados envolvidos, e aqueles diretamente impactados, gera um descontentamento e revolta. Há quem resistisse e insistisse em fazer cultura na região quando ela ainda não estava esquecida pelo poder público, esses se indignam e com razão, pois quando o “novo” vem pronto embalado ele alija do processo os que ali estavam. Qual o papel dos museus, da arte e da cultura nesse processo? Já podiam ser vistos na Praça Mauá, onde os dois grandes museus estão – o Museu de Arte do Rio - MAR e o Museu do Amanhã, no píer Mauá –, a transformação da região para uma população de consumidores de cultura, entretenimento e informação? Pode fazer parte dessa tarefa ativar a produção de diferentes expressões e quebrar o discurso uníssono de que a “degradação” da região ocorre por conta dos seus próprios atuais moradores e trabalhadores. Para tal, na “revitalização da região”, o reconhecimento da produção cultural local poderia ter sido um dos motores primeiros. (RIBAS, 2012)

À frente deste processo, no contexto do Porto Maravilha, o MAR serviu como um belo

---

exuberante edifício que encantou algumas pessoas e escandalizou outras (...). Concebido como um cruzamento entre o British Museum e a Times Square atualizados para a era da informação, o Beaubourg logo se tornou popular (...); incrustado numa ampla *piazza*, também era populista (Roger o chama de “um centro do povo, uma universidade das ruas”). No entanto, o projeto era também contraditório: um edifício pop desenhado por dois arquitetos progressistas para um Estado burocrático em honra de um político conservador (o gaulista Georges Pompidou), um centro cultural erigido como “um posterior erradicação do mercado de Les Halles e a gradual gentrificação do Marais. Tais tensões perpassaram a carreira subsequente de Rogers e de Piano, que há muito se identificavam com a esquerda mesmo tendo se beneficiado do patrocínio do centro e da direita”. (FOSTER, 2017, p. 39)

cartão de visitas do Rio e do Brasil, o que deveria contribuir para sua legitimação em nível internacional. Ao mesmo tempo, deveria também agir internamente, nos interstícios da cidade e da região portuária, tornando-se agente de interlocução do poder público junto aos vizinhos. Nesse sentido, por meio da Escola do Olhar, o MAR implantou alguns projetos na busca por essa aproximação. Projetos como o Vizinhos do MAR, os cursos de curta e média duração para professores da rede pública, o programa de visitas diárias de alunos da rede pública municipal – parceria com a Secretaria de Educação do Município do Rio de Janeiro –, além do MAR na academia, poderiam se transformar em desejos de criar espaços de diálogo com os moradores da região central. Em depoimento Hugo Oliveira, bailarino, residente no Morro da Providência e, portanto, vizinho do museu expõe seu posicionamento.

O MAR chega num momento muito complicado pra gente por conta de todo o processo de “revitalização” ou de “reurbanização” de um espaço que, pra gente, sempre teve vida. Então, quando a gente é convidado a estar aqui dentro, a fazer parte, a pertencer a esse espaço, a relação já começa de forma diferente. A gente não é visto como alguém que precisa de ajuda, a gente é visto como parceiro. A gente é visto como alguém com quem se precisa dialogar pra pensar esse espaço. Acho que o MAR se coloca de forma diferenciada porque ele entende que a gente estava aqui primeiro. (OLIVEIRA, 2017)

Nascido com a pecha de “testa de ferro” do Porto Maravilha, com uma exposição como *O abrigo e o terreno*, que se propunha discutir as questões de moradia no Brasil e no Rio de Janeiro, vista por muitos como uma falsa liberdade curatorial, e diante de todas as polêmicas envolvendo o Opavivará! e outros coletivos de arte ativismo, o MAR precisaria encontrar seu próprio caminho nesse contexto árido onde nascera.

A dinâmica urbanística, arquitetônica, social e política de extensos projetos de reforma urbana, em sua inclinação à construção de museus e outros prédios públicos destinados a usos culturais foi por alguns interpretada, no caso do Museu de Arte do Rio e do Porto Maravilha, como

processos de justificativa da gentrificação e espetacularização do porto do Rio, tornando esta transformação física em causa e efeito das mudanças sócio econômicas que estão acontecendo na região. A gentrificação do porto do Rio não pode ser atribuída exclusivamente aos dois museus, mas o MAR foi o primeiro projeto importante que começou a funcionar dentro da Operação Porto Maravilha e, talvez até por esta razão, tornou-se a representação física de um processo de exclusão e violações que estava há uns anos se desenvolvendo na região.” (BUROCCO, TAVARES, 2011)

Para essas autoras, ao invés de resistir e produzir autocrítica, as escolhas curatoriais do

MAR, que desde a sua inauguração com a exposição *O Abrigo e o Terreno: Arte e Sociedade no Brasil* não se coíbe de apresentar temas conflituosos com fim de neutralizar e desviar à atenção do público em relação ao papel que ele mesmo assume nestes conflitos no porto. (BURROCO, 2018) Muito embora tenha sido recebido com muitas desconfianças e críticas por parte do campo da cultura e, em especial, dos artistas, nos anos seguintes o museu se manteve comprometido com o debate e com as ambiguidades em torno da reforma urbana e de suas implicações sociais e culturais. De fato, tanto no que diz respeito ao programa curatorial, à coleção e ao programa da Escola do Olhar, essas preocupações se tornaram uma constante agenda do museu. Para o historiador Gustavo Motta, tratava-se de um *turning point* na cena artística contemporânea, incorporando artistas “emergentes” e suas práticas colaborativas à rotina da instituição. (MOTTA, 2018).

Tal comprometimento pode ser constatado em três exposições realizadas pelo MAR nos anos subsequentes à sua abertura. Primeiramente, *Turvações Estratigráficas*, exposição do artista Yuri Firmeza, um projeto inédito comissionado pelo MAR. A mostra teve como foco o desmonte, a remoção e a memória da região central do Rio, relacionando o passado de Pereira Passos à atualidade de então, sob a gestão do prefeito Eduardo Paes. Oriundas da exposição de Yuri Firmeza, a Coleção MAR conserva partes das casas dos moradores removidos do Morro da Providência, cerca de setenta peças – entre entulhos, brinquedos e objetos pessoais – que testemunham a catástrofe social envolvida na própria história do museu. Mais adiante, o MAR apresentou *Do Valongo à Favela – imaginário da periferia*, uma curadoria de Clarissa Diniz e Rafael Cardoso, que tratou da realidade da região portuária com foco em sua história periférica, apresentando obra do artista Vhils no terraço do pavilhão de exposições, onde foi escavado, em uma parede do museu, o rosto de Edinho, morador da Providência que teve sua casa compulsoriamente removida no processo de construção do teleférico. Por fim, ressalto a realização da mostra *Zona de Poesia Árida*, que apresentou publicamente o acervo adquirido pelo MAR, por meio de prêmio da Funarte, em torno dos coletivos de arte de São Paulo e do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), ecoando a presença inicial da instalação *Poética do Dissenso*, apresentada em *O abrigo e o terreno*. Com essa coleção, o MAR passa a contar em seu acervo com a maior coleção pública da produção artística de coletivos que discutem questões urbanísticas do Brasil. Como se percebe, a pauta política permanece. Como forma de ampliar o debate, foram instituídas muitas outras políticas voltadas para essa questão. Através da Escola do Olhar, o Museu criou seminários e programas como o já citado Vizinhos do MAR, onde mensalmente a equipe se

reúnem com as pessoas do bairro para discutir ações para a região, fazendo desse espaço uma prática de escuta dos moradores da região, contribuindo com sua articulação e assim com os modos de atuação do museu.

A política do Museu de Arte do Rio no sentido de fomentar processos de inclusão, não somente em suas exposições, mas principalmente no âmbito de seus programas, esteve sempre colocada por seu diretor, Paulo Herkenhoff, como demonstra entrevista de 2015, dois anos após a inauguração do museu.

Fazer mais um museu que seja fechado às elites, num processo de lutar por uma mesma audiência, não serve mais ao Brasil. A maneira como nós trabalhamos no MAR parte da conclusão de que museus precisam produzir esforços de inclusão. Ter acessibilidade conceitual – seja através de textos de parede ou do trabalho de mediadores. Numa pesquisa que fizemos, há um ano, os visitantes que vinham de áreas mais carentes ou que iam raríssimas vezes a museus afirmaram que o MAR era um museu onde eles se sentiam representados, porque tudo era simples de entender. O MAR abriga, com regularidade, uma batalha de hip-hop, mas não chamamos qualquer um, e sim MC Marechal, que tem extrema consciência social. As batalhas têm relação com as exposições. Não estou falando em show para atrair multidões. Estou falando em pensar, verdadeiramente, em inclusão. (HERKENHOFF, 2015)

A atuação do museu parecia responder, de alguma forma, às perguntas críticas que foram lançadas sobre ele ainda em 2011, quando sua implantação foi anunciada tendo como foco um “museu para pensar a paisagem do Rio de Janeiro” e, portanto, antes mesmo de se constituir como um projeto museal com coleção própria, inflexão marcada pela chegada de Paulo Herkenhoff à diretoria cultural da instituição. Cristina Laranja Ribas, artista e ativista, à época lançou um questionamento.

Será uma noção de paisagem que incorpora a noção de paisagem cultural? Como a Escola do Olhar, que faz parte do projeto, poderá ativar a participação crítica e criativa dos visitantes em relação não só a essa noção de paisagem? Terá espaço para aportar a diversidade cultural da região portuária e os processos (contraditórios) que implantaram o museu? Provocará neles alucinações produtivas? (RIBAS, 2011)

Se em 2011 as perguntas sobre a atuação do Museu de Arte do Rio estavam postas sem um pano de fundo específico – ou seja, a política cultural a ser efetivamente implementada pela instituição –, os intensos debates perpetrados no momento de sua inauguração respondiam alguns dos questionamentos públicos<sup>24</sup> iniciais acerca do Porto

<sup>24</sup> “O Porto Maravilha é maravilha para poucos. O projeto praticamente não conta com o envolvimento e a participação da população e lhe falta transparência nas decisões. Ele não tem como diretriz misturar classes sociais e diversificar os usos da região, considerando os já existentes. A iniciativa não prevê nenhuma ação para

Maravilha. Por outro lado também insuflavam uma discussão que desconsiderava qualquer dimensão criticamente produtiva, inclusiva ou resistente da parte do MAR.

A Zona Portuária tá em plena intervenção. A resistência tá super forte e super difícil em lugares como a Vila Olímpica na Zona Oeste, a Favela da Estradinha na Zona Sul e o morro da Providência, ao lado do museu. Então pra quem tá na linha de defesa, essa exibição [*O abrigo e o terreno*] é um vírus, sim, mas de quem tá orquestrando as intervenções. Na visão deles, eles estão criando um espaço tão democrático que há espaço para a oposição dentro, tão isento que os movimentos sociais estão vindo de ônibus apoiar. A ação de vocês [artistas e ativistas participantes da exposição] vai ser um endosso das intervenções que estão rolando. (VIANNA, 2013)

Em debate estavam as estratégias políticas da arte e suas (in)eficiências, um tópico caro à arte moderna e, em especial, à arte produzida após as décadas de 1960/70, momento no qual os modos revolucionários de luta da arte, tal como inventados nas revoluções socialistas, são postos em questão. Acerca desse tema, Hal Foster escreve o artigo *Por um conceito do político na arte contemporânea* (1985), demarcando os dois pólos centrais da disputa, “basicamente há duas posições opostas em relação a essa problemática [da comutação do cultural e do econômico]; uma mais radical do que a outra.” (FOSTER, 2015) Num primeiro momento, Foster aponta para a aposta na possibilidade de intervenção crítica da cultura no campo socioeconômico, talvez de modo próximo àquele pretendido pelo Museu de Arte do Rio em seu projeto.

De acordo com a primeira posição, o cultural não é tão estritamente um efeito da determinação econômica ou do reflexo ideológico, é um lugar de contestação, na e pelas instituições culturais, no qual todos os grupos sociais têm uma posição. Já que a cultura passa a ser vista como lugar de luta, a estratégia que se segue é de resistência ou de interferência no código hegemônico das representações culturais e nos regimes sociais (FOSTER, 1985)

Posteriormente, Foster delinea uma posição de caráter niilista, para a qual qualquer perspectiva crítica é improdutiva e potencialmente cúmplice das dinâmicas do capital.

A segunda posição, embora mais radical, é também mais débil. Sobre essa posição, confrontamos um sistema total diante do qual a resistência não é senão fútil, pois não só o cultural é mercantilizado, mas também o econômico passou a ser agora o lugar principal da produção simbólica. Aqui o capital penetrou até mesmo o signo,

---

valorizar a memória, os patrimônios material e imaterial da região ou para garantir a permanência da população atualmente residente no local. Esses são alguns dos pontos negligenciados pelo Porto Maravilha. A tendência é transformar bairros portuários em lugares estéreis. A participação da população é vital para garantir o direito à cidade e um processo de transformação urbana sustentável e sem violação de direitos”. (BURROCO; TAVARES, 2011)

fazendo com que a resistência ao código por meio do código seja quase que impossível estruturalmente. Pior ainda, a resistência pode ser cúmplice da ação do capital. (FOSTER, 1985)

Por sua vez, o autor defende não uma ideia de “contestação” como “transgressão”, distanciando-se das concepções vanguardistas, mas uma “posição contra-hegemônica e resistente. Ver na formação social não um “sistema total” mas um conjunto de práticas, muitas antagônicas, onde o cultural é uma arena na qual a contestação ativa é possível” (FOSTER, 1985). Para o autor, essa resistência poderia ser “uma estratégia desconstrutiva baseada em nosso posicionamento aqui e agora como sujeito dentro de significações culturais e disciplinamentos sociais, configurando-se como a passagem de um modelo de transgressão da vanguarda para o de resistência crítica”. (FOSTER, 1985)

## 2.5 A instituição da crítica

Os acalorados debates em torno de cooptações, neutralizações, resistências e autocríticas no âmbito da arte e suas instituições encontra suporte na perspectiva da “crítica institucional”, apontada por Andrea Fraser como algo a mais do que apenas arte que expõe as estruturas e lógicas de museus e galerias (FRASER, 2005). Demonstrando que a crítica institucional não se restringe ao campo da arte, a artista, que se tornou conhecida por performances das décadas de 1980 e 90, nas quais problematizava aspectos diversos do sistema da arte, sublinha que a crítica institucional pode ser definida por uma metodologia crítica de especificidade do sítio, usando a expressão “critically reflexive site-specificity” (FRASER, 2005), ela aborda o interesse de pensar criticamente as situações vividas, enquanto são experimentadas. Os lugares não são pensados apenas como fisicalidade, monumentalidade, espacialidade, mas como sítios que são, portanto, espaços sociais, o que leva Fraser a afirmar que, integram a crítica institucional também, as condições sociais das relações com o “site”, ou seja, o modo como cada sujeito implica seus contextos sociais específicos com os do local, onde encontra outros sujeitos e suas perspectivas subjetivas, políticas, éticas e morais confluídas para o sítio em comum, como, por exemplo, um museu. A ação da crítica institucional é “transformar não apenas as manifestações substantivas, visíveis dessas relações, mas a sua estrutura, e em particular o que é hierárquico nessa estrutura e as

formas de poder e dominação, de violência simbólica e material, produzidas por essas hierarquias”. (FRASER, 2005) Para a artista, isso é o que distinguiria a crítica institucional das práticas contra-hegemônicas que visam representar ou criar novos espaços para posições excluídas ou subalternas e também o que distingue as práticas site-specific que propõem criar novas relações sem se engajar numa crítica específica e explícita das relações existentes nesses sites. (FRASER, 2005).

Pode-se presumir que uma instituição, uma vez que é formada por indivíduos livres, seja capaz de realizar sua própria crítica institucional? Se para Fraser “a melhor, senão a única forma de realizar uma mudança, numa relação de poder, é intervindo nessa manifestação, que você mesmo participa, no entanto, de forma consciente”, como podemos interpretar a tentativa do projeto curatorial do MAR de intervir consciente e criticamente no contexto de poder do qual participa, sendo, ele mesmo, um sujeito nas disputas políticas do Rio de Janeiro?

Esta indagação vem, claro, de minha experiência como parte da equipe do Museu de Arte do Rio entre 2012 e 2016 e baseia-se, por outro lado, no entendimento de que, como pontuou Fraser, “quase 40 anos após sua primeira aparição, as práticas atualmente associadas à crítica institucional parecem estar, para muitos, bastante institucionalizadas”. Isso evidencia que, de um lado, pode indicar a neutralização das críticas por parte de seus alvos (as instituições) como por outro lado, pode evidenciar um fenômeno: as próprias instituições produzindo suas críticas. Não como um ato de voluntarismo de bom moço, mas sob a pressão social e política de um campo social, da arte e para além dele, que se articula para cobrar, das instituições, novos posicionamentos.

Essa pergunta ecoa, ainda, afirmações da geração carioca dos coletivos, como posto por Ericson Pires, que vai apontar para a dimensão contraditória dessa situação histórica.

O reconhecimento dos limites da crítica institucional, a falência de modelos modernos de vanguarda e a necessidade de se viabilizar enquanto produção são elementos constitucionais das práticas e dos discursos destes produtores de arte. A contradição é um elemento comum.” (PIRES, 2007)

É no seio dessas contradições que não apenas os artistas, como também as próprias instituições, agem e são respondidas – como demonstra o caso da censura, por parte da guarda presidencial, da performance claramente autocrítica, do Opavivará! que o Museu de Arte do

Rio havia comissionado para a noite de sua inauguração – ou como, ainda antes, ocorrera com a primeira ação pública financiada pelo MAR, ainda antes de sua inauguração, o *Seminário vômito e não: práticas antropoêmicas na arte e na cultura* (2012), realizado pelos alunos do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

O seminário aborda as relações entre antropofagia e antropoemia no pensamento e na produção de arte e cultura, questão cara ao debate atual nesses campos. (...) Havendo sido a antropofagia significativamente conceituada, a antropoemia restou, por sua vez, quase intocada enquanto concepção social e cultural. Discute-se, a partir da temática proposta, as implicações políticas, subjetivas, estéticas, econômicas e culturais das formas antropofágicas e antropoêmicas da alteridade, hoje, num convite à invenção de pensamento. Nesse contexto de um sistema econômico (social, cultural, político, etc) que tudo devora e que a tudo se adapta, perguntamos se não seria o momento de rever a ideia de antropoemia como uma prática de resistência necessária face ao capitalismo antropófago. Não poderia a antropoemia estabelecer uma inventiva e produtiva relação com a ideia de uma cultura antropofágica? Diante da devoração generalizada a que somos constantemente submetidos – e do qual a institucionalização da arte é um sintoma –, qual o lugar do vômito, da excreção, do não? Como pensar a antropofagia a partir da antropoemia? O que aqui se intenciona é devorar o tabu em totem: devorar a antropoemia, vomitar a antropofagia, ininterrupta e desordenadamente. A partir e para além da arte, este seminário é um convite a fazê-lo inventivamente. (DINIZ et al, 2012)

O Seminário – que veio a inspirar as relações entre o Museu e a Universidade, desenhadas posteriormente como o Programa MAR na Academia –, que, como demonstrado pelo historiador Gustavo Motta, tratava de “três de seus eixos organizativos, e de problemas práticos interligados entre si, que os curadores do novo museu, dentre eles Clarissa Diniz, organizadora do seminário, que iriam obrigatoriamente enfrentar com o programa inovador que estava sendo proposto,” (MOTTA, 2018) Ao propor-se uma crítica ao próprio campo da arte sofreu, por sua vez, uma resposta crítica que apontava para os limites político-econômicos de seu esforço crítico. Trata-se da recusa à participação no seminário, dois dias antes da data prevista para a mesma, dos debatedores da última mesa do evento, Eduardo Viveiros de Castro e Alexandre Nodari, como demonstra a carta pública por eles divulgada à época, aqui integralmente reproduzida

À comissão organizadora do *Seminário vômito e não: práticas antropoêmicas na arte e na cultura*. Essa semana, uma decisão judicial paralisou a construção da usina hidrelétrica de Belo Monte. A dimensão simbólica e material da obra não pode ser menosprezada, já que ela cristaliza um projeto político, econômico e antropológico desenvolvimentista (ou melhor, crescentista) e que consiste em destruir a multiplicidade sócio-ambiental das formas de vida em nome de um padrão de riqueza etno- e antropocêntrico: a conversão de todo fluxo em energia, de todo curso em recurso, de toda diferença em poder. Uma das acionárias da Norte Energia,

responsável pela construção de Belo Monte, é a Vale, empresa com um histórico lamentável de desrespeito aos direitos humanos e de devastação ambiental, tendo passado, além do mais, por um vexaminoso processo de privatização, ao mesmo tempo em que projeta em seu horizonte futuro diversos projetos que virão ampliar esse rol nefasto de feitos. Não por acaso, a Vale recebeu o “honroso” prêmio de “Pior Empresa do Mundo” esse ano. Assim sendo, espantamo-nos enormemente ao saber que a Vale — bem como as Organizações Globo, conhecidas pelo seu departamento de censura interna durante a Ditadura militar e suas recorrentes alianças com os donos do poder do turno — patrocina o seminário *Vômito e não: práticas antropeômicas na arte e na cultura*, para o qual fomos convidados. Em primeiro lugar, porque nunca fomos informados sobre tais patrocinadores, dos quais só tivemos notícia hoje ao vermos o material de divulgação do evento. Mas, acima de tudo, porque não é possível compactuar com as práticas de tais empresas, especialmente em um seminário que se propõe a discutir a antropofagia oswaldiana, uma *outra* concepção de vida e mundo (além de uma prática artística) baseada nas cosmogonias e modos de vida ameríndios, diversa daquela gerida pelo que Oswald de Andrade chamou de “conúbio do Capital, do Oportunismo e do Terror”, conúbio materializado, *inter alia*, por corporações como a Globo e a Vale. Não será um total contrassenso? Esperemos que seja apenas isso, e não uma triste e reveladora convergência, uma vez que a proposta do seminário insinua uma *insuficiência* da antropofagia e sugere, no lugar desta, pensar a antropeomia, aquela prática que exclui pela inclusão, que impõe um modo de vida pela exclusão de todos os outros, que busca eliminar até mesmo toda possibilidade de modo de vida — uma prática que, como os zumbis dos filmes hollywoodianos, tenta nulificar toda alteridade em nome do mesmo (do morto-vivo). Esperemos, de fato, que seja apenas um total contrassenso. Mas de qualquer forma, não podemos participar dele. (CASTRO; NODARI, 2012)

A ambiguidade apontada por Ricardo Rosas em suas reflexões sobre a facilidade de cooptação dos coletivos pelo capitalismo é revivida pela carta-posicionamento de Viveiros e Nodari, na qual os autores sugerem que o aparente “contrassenso” entre a proposta do Seminário e seus patrocinadores – ambos, vale ressaltar, patrocinadores do MAR e, por isso, em decorrência do apoio do Museu ao Seminário, por corolário também financiadores do mesmo<sup>25</sup> – talvez seja mais do que apenas um contrassenso, ou seja, de fato cooptação ou

---

<sup>25</sup> Sobre esse aspecto, ver a carta-resposta dos organizadores do Seminário: “Talvez a situação não seja um contrassenso (no sentido de um disparate), mas sobremaneira uma evidência das contradições advindas das complexidades do hoje. Não há dúvidas que seja contraditório; como também não há dúvidas de que se trata de uma situação muito mais ampla, sistêmica. Como informado desde o princípio, o patrocínio ao Seminário é do MAR - Museu de Arte do Rio, que por sua vez tem como mantenedores as organizações citadas, razão pela qual foram incluídas na barra de logos como parceiras do Museu. Côncios da complexidade das trilhas do dinheiro que fez possível o Seminário, não nos imaginamos numa situação de isenção diante do fato (já consolidado), mas, mais adiante, desejamos nos manter atentos e críticos, problematizadores; razão pela qual vocês foram convidados para adensar o debate. Cientes de que a autonomia de nossas ideias continua sendo mantida com absoluta liberdade mesmo após o momento em que passamos a contar com o apoio de quem quer que seja, estamos também certos de que o Seminário constituirá um espaço honesto de debate, em nada cerceado por quaisquer das organizações envolvidas. Ressalte-se, a propósito, que a única restrição intelectual que enfrentamos até agora (a recusa de Eduardo em discutir com Cocco) partiu de um dos âmbitos do Seminário do

quicá uma aliança.

A história das instituições de arte no Brasil guarda, ao que parece, poucos exemplos de esforços autocríticos<sup>26</sup> e é mesmo possível que o MAR seja o caso mais emblemático da tentativa de, diante da encruzilhada da institucionalização da crítica institucional, buscar que as próprias instituições produzam suas devidas críticas e transformações. É importante ressaltar, contudo, que projetos como *A nova crítica* de Frederico Morais, bem como os *Domingos da Criação*, eventos promovidos por ele, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em que a experiência se dava fora do cubo branco, são de fato, experimentos nevrálgicos no campo da arte brasileira, em relação aos modos de operação e posicionamento político da crítica e da curadoria. É decerto nessa tensão política que se situava o programa implementado pelo Museu de Arte do Rio - MAR entre 2013 e 2017, antes de inflexão em sua gestão no sentido de outra perspectiva cultural, educacional e política, tal como fica evidente em entrevista de seu segundo diretor, Evandro Salles, que assumiu o cargo em outubro de 2016.

O museu é um espaço de educação pela beleza, e beleza, aqui, não é coisa bonita. É o que não foi codificado pelo olhar, o que o olhar não alcança. O espaço do museu pode ser um espaço ritualizado, muito mais do que um espaço de explicações, de mediação. No instante em que você cruza essa porta [do MAR] tem que haver um diferencial, como se você entrasse numa outra dimensão, que abrisse uma outra perspectiva de percepção. Prezo muito a ideia de rito em relação à experiência da arte, no sentido de tirar o olho mecânico que a gente tem sobre as coisas. De te proporcionar situações em que você muda a relação com as coisas. Quero trabalhar muito nesse sentido. Pensar o espaço, a obra, a partir da entrada do museu. (SALLES, 2016)

Se o projeto inicial do MAR parecia responder e friccionar-se às inquietações dos artistas e ativistas, assumindo contradições e buscando resistir criticamente desde as mesmas, por sua vez, aparentemente o programa hoje em curso na instituição inclina-se em campo oposto, precisamente na dimensão exclusivista, portanto separada do cultural, do social e do econômico, igualmente apontada como problemática em 2011 pela artista Cristina Laranja

---

qual, inversamente, esperava-se toda a generosidade necessária ao debate crítico -- mais um sinal de que há, de fato, uma densa complexidade em questão". Disponível em

<https://ivseminarioppartesuerj.blogspot.com/2012/08/ao-debate.html>. Acessado em 12 mar 2019.

<sup>26</sup> Aqui pontuo alguns projetos que passam por essa tentativa de fazer uma autocrítica: 3º Salão Nacional de Arte Moderna (conhecido como "Salão Preto e Branco", 1954), 18ª Bienal de São Paulo (onde foi montada "a Grande Tela"), "Em vivo contato" (28ª Bienal de São Paulo, 2008, conhecida como "Bienal do Vazio"), *contidãocontido* (Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães, 2010), *Contrapensamento Selvagem* (projeto Caos e efeito, no Itaú Cultural, 2012), *A marquise, o MAM e nós no meio* (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2018).

Ribas.

Uma das alucinações (bloqueadoras) das artes visuais ou da arte contemporânea é separar-se da cultura. Essa distinção marca em grande parte um modo de valorização e acumulação, ou seja, determina um circuito (situações, lugares, espaços, instituições) ao diferenciar-se das outras práticas e fazer-se especial: um meio exclusivo. (RIBAS, 2011)

O retorno a um projeto exclusivista e elitista de museu pode ser, ao mesmo tempo, sintoma dos limites do projeto político da anterior gestão do MAR, cujas tensões deixaram de ser nutridas e sustentadas em sua segunda (e atual) gestão. Emblemático, nesse sentido, é o que se passou com a exposição *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira* (2017) que, censurada pela própria instituição que a realizou (Santander Cultural), tentou ser trazida e reaberta no Museu de Arte do Rio por parte de seus diretores, Carlos Gradim e Evandro Salles<sup>27</sup>. Após aval do Conselho do próprio museu e às vésperas do lançamento da campanha de *crowdfunding* que viabilizaria a remontagem da exposição no MAR, o prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, publicou nas redes sociais um vídeo em que afirmava, ironicamente, que “saiu no jornal que ia ser no MAR. Só se for no fundo do mar, porque, no Museu de Arte do Rio, não”. Diante do fato, o Conselho do MAR reuniu-se e decidiu cancelar a vinda da exposição, conforme explicita em nota pública.

Lamentamos o modo como este debate tem sido inflamado por intensas polêmicas, que levaram a Prefeitura do Rio de Janeiro, por ser este um museu de sua rede municipal de equipamentos culturais, a solicitar a não realização de *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira* no MAR (CONMAR, 2017)

Após o ocorrido, a exposição censurada foi reaberta em outra instituição carioca – a Escola de Artes Visuais do Parque Lage – e o MAR, já sem ambicionar fazer autocríticas, resolve aderir plenamente à agenda política que o oprimira. É assim que, depois da censura de *Queermuseu*, o museu inaugura *O Rio do Samba: resistência e reinvenção* (2018), aliando-se às diretrizes da Secretaria de Cultura da gestão Crivella, sob responsabilidade da mangueirense Nilcemar Nogueira, neta de Cartola e Dona Zica, coordenadora do processo de patrimonialização do samba e do Museu do Samba. É a secretária que assina o texto

---

<sup>27</sup> Ver <http://www.osul.com.br/censurada-em-porto-alegre-a-exposicao-artistica-queermuseu-sera-exibida-no-rio/> Acessado em 12 mar 2019.

institucional da exposição curada por Clarissa Diniz, Evandro Salles, Marcelo Campos e Nei Lopes.

É com especial orgulho que apresentamos a exposição O RIO DO SAMBA: RESISTÊNCIA E REINVENÇÃO, no Museu de Arte do Rio. Pela primeira vez um museu de arte do Rio de Janeiro aborda, em uma exposição, a principal referência artística e cultural da nossa cidade, hoje reconhecida como patrimônio imaterial da nação brasileira. (NOGUEIRA, 2018).

Como mulher, negra e favelada, em seu texto Nilcemar Nogueira, que ocupava<sup>28</sup> um cargo, foi cúmplice da censura praticada por seu chefe, o prefeito Marcelo Crivella. A mesma não deixou de frisar, contudo, que o "samba do Rio de Janeiro foi caminho para a cidadania, e como bem-sucedida aventura civilizatória, foi meio de afirmação e de conquista do povo negro da cidade.(...) A luta continua". Como vemos, além da luta, as contradições e as disputas, também.

---

<sup>28</sup> Nilcemar Nogueira deixou o cargo no começo de 2019. Ver: <https://oglobo.globo.com/cultura/troca-troca-na-secretaria-de-cultura-do-rio-sai-nilcemar-nogueira-entra-mariana-ribas-23454517>. Acessado em 12 mar 2019.

### 3 UM MUSEU ANCORADO - Educação, Arte e Alteridade

"Um Museu com uma Escola ao lado,  
ou uma Escola com um Museu ao lado."

*Paulo Herkenhoff*

#### 3.1 Diálogos conceituais em alto MAR

##### A Escola

A Escola do Olhar, ainda no período em que Leonel Kaz era o diretor do Museu de Arte do Rio, tinha objetivos diferentes dos quais passou a ter desde sua transformação, em 2012, quando Paulo Herkenhoff assume o projeto. Sob o comando de Kaz e Nigge Loddi, sua sócia na Aprazível Edições e Arte, o projeto da Escola começa a ser desenhado. Nigge seria apresentada como a responsável pelo desenvolvimento do programa da Escola do Olhar, para o qual foi convidado o artista Vik Muniz, com quem já havia trabalhado em uma exposição de grande sucesso no final dos anos 90 no MAM - Rio e posteriormente em 2009, com a mostra "ViK", que comemorava 20 anos de carreira do artista:

Se o conceito das exposições já está mais definido, o funcionamento da escola ainda é um mistério. A ideia surgiu numa conversa entre o artista plástico Vik Muniz, Kaz e a filósofa Nigge Loddi – os dois últimos foram curadores de uma grande exposição do artista no MAM. Hoje Nigge e Vik, que costuma repetir como um mantra a importância da educação visual, são colaboradores do projeto da escola. No início, ela deve funcionar para alunos e professores de escolas municipais, usando a região histórica do Centro do Rio e o próprio museu como elementos de estímulo à criatividade e ao aprendizado visual. (VELASCO, 2010)

Com a entrada de Paulo Herkenhoff em maio de 2012, o nome de Vik Muniz deixaria de fazer parte do projeto da Escola. Reverberando o projeto cultural do MAR – ser um espaço dedicado à pesquisa, à educação, à formação de um acervo próprio e à produção intelectual de suas próprias exposições –, a Escola do Olhar equivalentemente passará a propor suas agendas político-pedagógicas e metodologias. A Escola passou a ocupar um dos prédios que forma o conjunto arquitetônico do Museu de Arte do Rio, uma antiga delegacia da DOPS que foi reformada e adaptada às necessidades do seu novo uso. Interligado ao Pavilhão de

Exposições (Palácio Dom João VI) por uma passarela, a parte do MAR que se convencionou chamar de "prédio da Escola do Olhar" – um equívoco por definição, uma vez que a Escola conceitualmente se dá e ocupa todos os espaços do MAR – passou a contar com uma estrutura de salas de aulas<sup>29</sup> que deveriam atender demandas múltiplas. A presença dos dois prédios tornou-se, rapidamente, uma metáfora para o projeto do MAR, conforme sintetizada na máxima de seu segundo diretor, Paulo Herkenhoff: "um museu com uma escola ao lado, ou uma escola com um museu ao lado?":

É um museu concebido com a particularidade de uma construção formada por dois edifícios, destinados a atividades diferentes e complementares – uma escola de educação continuada e um pavilhão de exposições, sob uma conformação arquitetônica que delinea a clara missão do MAR: ser um espaço de convergência entre arte e educação, em que esses dois campos do conhecimento podem dialogar e atuar em sinergia. (BOING; HEITOR, 2017)

Essa coabitação entre dois inquilinos, a arte e a educação, nos prédios retrofitados para servirem como o Museu de Arte do Rio se deve, todavia, também a razões políticas e orçamentárias. De um lado, a Secretaria de Educação do município tinha interesse que o MAR fosse um espaço para formação continuada dos professores da rede municipal e, evidentemente, que pudesse atender ao fluxo de visitação escolar da mesma<sup>30</sup>, como indica o positivo depoimento, em 2013, da assessora da Subsecretaria de Ensino da Secretaria Municipal de Educação do Rio e membro da Comissão Técnica de Acompanhamento e Avaliação do contrato do MAR, Ana Lúcia Barros.

A relação do professor com o Museu ficou muito boa, ele se sente em casa. Além disso, tem a visitação das escolas. Sempre que vou ao MAR, vejo uma criança com o uniforme da rede.

---

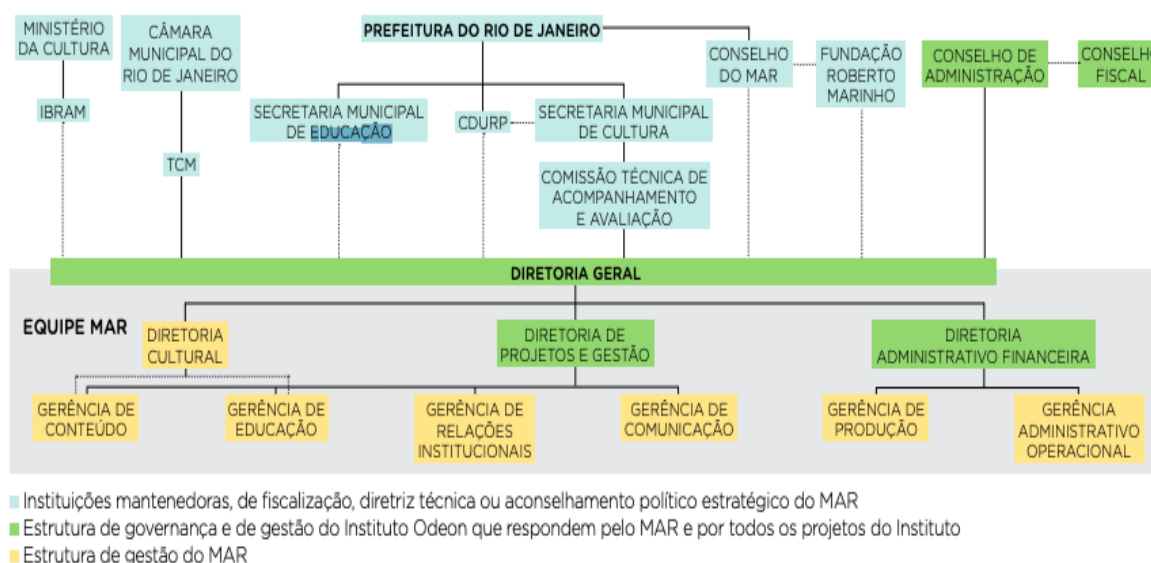
<sup>29</sup> Além de uma biblioteca, um auditório com 97 lugares e uma sala para a equipe educativa, o prédio originalmente continha 10 salas com mesas, cadeiras, pia, bancada de trabalho, kit multimídia e quadro branco. Ao longo dos anos que se seguiram, muitas dessas salas foram ocupadas para funções administrativas. Atualmente, somente 6 salas estão disponíveis para uso das atividades da Escola do Olhar.

<sup>30</sup> A parceria com a Secretaria Municipal de Educação também possibilitou a inclusão do MAR em uma agenda construída com a Escola de Formação de Professores Paulo Freire, espaço criado em 2013 pela Secretaria Municipal de Educação para abrigar o Centro de Referência do Professor e desenvolver cursos e programas de formação continuada e técnica para professores, diretores, coordenadores pedagógicos e professores ingressantes na rede municipal de ensino. Durante o ano, o MAR integrou a agenda de formação da Escola Paulo Freire recebendo e elaborando, especialmente para esse grupo de docentes, programação de formação em arte e cultura visual. Uma das atividades realizadas foi o Curso de Formação de Candidatos a Professor, uma das etapas do concurso para professor da rede. A partir de 2013, um dia da formação acontece no Museu. Essa iniciativa atendeu 618 educadores. (ODEON, 2013)

Por outro, para a execução do projeto da Escola do Olhar, a Fundação Roberto Marinho obteve, diretamente da Secretaria de Educação, a quantia de R\$ 32.364.179,46 em um contrato que se iniciou em 2011 e foi concluído em 2013<sup>31</sup>. A presença da Secretaria de Educação sob a gestão do MAR era evidente também em seu organograma.

Figura 13- Organograma do MAR (2013).

## ORGANOGRAMA DO MAR



Fonte: Instituto Odeon figura 13.

Com investimentos advindos da Secretaria da Casa Civil<sup>32</sup>, da Secretaria de Cultura e da Secretaria de Educação, ao MAR cabia o desafio da prestação de contas à sociedade, como deixou evidente Paulo Herkenhoff.

Nós pretendemos explorar ao máximo o resultado social do custo financeiro que tem um museu. Quanto custa para a cidade produzir um museu como esse? Esse custo tem que ser defendido a cada centavo, ele tem que produzir uma irradiação correspondente (HERKENHOFF in CYPRIANO; CANÔNICO, 2013)

<sup>31</sup> Dados do Rio Transparente: <http://riotransparente.rio.rj.gov.br/>. Acessado em mar 2019.

<sup>32</sup> A FRM restaurou e revitalizou o MAR recebendo da Secretaria da Casa Civil a quantia de R\$ 30.019.071,855, em 2009, data de início do projeto, com término em 2014. Dados do Rio Transparente: <http://riotransparente.rio.rj.gov.br/>. Acessado em mar 2019.

Diante do desafio, a Escola do Olhar era, decerto, uma saída. Se à arte atribui-se, costumeiramente, uma vivência subjetiva, intangível e como tal, imensurável, na educação a experiência da aprendizagem pode ser medida em números. Não faltaram, como pode-se entrever nas dezenas de entrevistas e documentos dos responsáveis pela gestão do MAR, a exploração da dimensão hiperbólica do que poderiam ser as estatísticas da Escola do Olhar, como evidenciava Hugo Barreto, secretário-geral da Fundação Roberto Marinho, em 2012 “serão aproximadamente 570 mil alunos envolvidos em projetos pedagógicos do MAR todos os anos”. (TARDÁGUILA, 2012)

O discurso da educação no Museu de Arte do Rio, usado pela Fundação Roberto Marinho, pela Prefeitura do Rio de Janeiro e pela OS gestora do MAR, o Instituto Odeon, demonstrou-se, já em 2013, apenas um recurso retórico de mais-valia largamente explorado para justificar socialmente os grandes investimentos públicos no museu. Pois, como indica o primeiro Relatório de Gestão publicado pelo Instituto Odeon, da meta originalmente prevista em contrato para atendimento de alunos da rede pública de ensino em visitas educativas (a saber, 70 mil alunos em um ano), somente 38,9% foram alcançadas (27.219 alunos). Sobre o fato, posicionava-se, então, a OS gestora.

As visitas de alunos da rede pública somaram 27.219, abaixo da meta prevista no planejamento estratégico do Museu, que era de 70 mil estudantes. No final de 2013, após análise conjunta com a Secretaria Municipal de Educação, percebeu-se que a meta estipulada pode ter sido superestimada e, para 2014, ela poderá ser revista. (ODEON, 2013)

A prática de mais-valia em relação à educação e seu papel em instituições de arte não era, todavia, exclusiva ao MAR, mas uma posição política construída, por seu turno, ao longo da trajetória de Paulo Herkenhoff, como demonstrado em entrevistas prévias à inauguração do MAR.

Posso dizer que este [o MAR] não é um museu de eventos. É o museu necessário. Há dez anos eu quis fazer um programa de educação para atender 200 mil crianças de rede municipal e me puxaram o tapete. Este projeto aqui era para o Museu de Belas Artes. A ideia de um museu para a rede pública era de 2003. O Rio tem uma dificuldade para criar um sistema de massa de arte e educação. Qualquer capital importante tem. Na Bienal de São Paulo eu levei 200 mil crianças, um projeto de massa. E isso é muito importante. Temos dois desafios: um é como você traz, não é fácil trazer, custa dinheiro; o outro problema é como você individualiza, lidando com a massa, quais os sistemas de poder que se estabelecem e precisam ser rompidos. (HERKENHOFF in CYPRIANO; CANÔNICO, 2013)

Diante dos exemplos citados pelo diretor do MAR, a especificidade do museu âncora do Porto Maravilha era a existência, de modo continuado, não de um projeto ou programa educativo, mas de uma escola. Assim, a Escola do Olhar, desde a concepção de Leonel Kaz, somará, às estatísticas hiperbólicas, também uma metodologia de retorno social evidente, a formação profissional. Em 2009, Vik Muniz – convidado por Kaz para atuar na concepção da Escola do Olhar – havia se legitimado, por meio de sua retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – organizada por Leonel Kaz e Nigge Loddi –, como um artista interessado na "educação visual", como demonstra Pedro Vasquez em texto sobre a mostra.

Saí do museu com a convicção de que, mesmo sem ser esta sua preocupação ou obrigação, Vik Muniz estava exercendo, com sua retrospectiva, um poderoso papel de formação de público, conquistando todo um novo contingente de futuros frequentadores de museu e consumidores de cultura. Era possível constatar que aspecto lúdico e bem-humorado de sua produção sensibilizava também o público mais idoso. Acredito também que boa parte da capacidade que Vik Muniz tem de despertar empatia com o público tenha origem no uso da fotografia para a finalização dos seus trabalhos. (VASQUEZ, 2010)

À época, Vik afirmava que queria “ajudar com a evolução da educação visual das pessoas”, as quais, para ele, precisavam "aprender a ver melhor a realidade” (MUNIZ, 2017), desafio diante do qual o artista teria um “papel político”. Sua defesa da necessidade de educação visual informaria o projeto educativo do MAR. Poucos anos depois, quando Leonel Kaz deixou a diretoria do MAR (final de 2011), Vik Muniz não abriu mão de seu projeto político-estético-pedagógico e fundou, em 2015, o Laboratório Cultural de Alfabetização Múltipla - Escola Vidigal.

A ideia de início da escola era de fazer a Escola do Olhar na praça Mauá, mas as coisas mudaram de rumo e vim parar no Vidigal. A ideia foi mesmo de uma escola que a princípio lidasse com alfabetização visual. Vamos ter desenhos animados de última geração para ensinar as crianças. Eu nunca acreditei numa arte que começa com a causa política. Quero muito que a escola seja um espaço de conversa e de diálogo. (MUNIZ, 2017)

Além da ênfase na educação/alfabetização visual<sup>33</sup>, ao projeto inicial da Escola do Olhar somava-se a expectativa pela profissionalização, em razão da qual o cenógrafo Gringo Cardia igualmente integrava o projeto.

---

<sup>33</sup> "A alfabetização é um momento na vida da criança em que se introduz o pensamento simbólico das palavras e do sistema fono-silábico em detrimento do mundo puramente visual infantil. Aliar a esse momento o desenvolvimento abstrato é fundamental para que se construa uma gramática própria para a imagem, expressão corporal e emotiva, combinando com a base de programação computacional e provendo ferramentas para que

A Escola do Olhar, que reúne uma equipe multidisciplinar, formada entre outros pelo artista plástico Vik Muniz e o diretor de arte Gringo Cardia, além do filósofo Alterives Maciel e o físico Luiz Alberto Ferreira pretende trabalhar diretamente com professores e alunos da Rede Municipal de Ensino, de maneira a ensinar a apreciar as artes e tornar a expressão visual o início de uma transformação intelectual e social. (PREFEITURA DO RIO, 2010)

Desde 1999, Gringo Cardia está à frente da SPETACULU - Escola de Arte e Tecnologia, sediada na região portuária do Rio de Janeiro muito antes do Porto Maravilha. Como uma escola sem fins lucrativos, a SPETACULU oferece capacitação profissional nas áreas de Arte e Tecnologia e Artes Cênicas para jovens oriundos da rede pública de ensino e moradores de regiões de vulnerabilidade social do Grande Rio. “Buscando abrir as portas do conhecimento e oferecer uma possibilidade real de empregabilidade, a escola tem como missão a inserção destes jovens no mundo dos espetáculos, cujo mercado de trabalho é muito carente de mão de obra especializada.” (SPETACULU, 2019)

Ainda que o campo das artes visuais, pelo caráter eminentemente mais individualista dos processos de criação das obras de arte, não seja capaz de oferecer formação profissional em tantas atividades quanto, por exemplo, faz o teatro<sup>34</sup>, mesmo após a saída de Leonel Kaz, Vik Muniz e Gringo Cardia da Escola do Olhar, a expectativa de retorno social por meio da capacitação, formação, treinamento ou profissionalização – como instâncias mais tangíveis de um processo educacional mais abstrato – era ainda existente no começo da gestão de Paulo Herkenhoff.

Há alguns pontos que sustentam o arco da educação no MAR, entre esses pontos há um projeto de pequenos cursos profissionalizantes para adolescentes das comunidades, sem grandes oportunidades, que é como ensinar fazer moldura, montar uma exposição, ou seja, preparar jovens que possam adquirir uma profissão. Isso já está em marcha. (HERKENHOFF *apud* CYPRIANO; CANÔNICO, 2013)

---

não se atrofie o hemisfério cerebral direito, atuando diretamente no equilíbrio das funções cognitivas da criança e capacitando-as a ter uma nova visão diante dos problemas atuais. Vislumbra-se assim uma série de questões particulares: busca de socialização, afirmação de gênero, equilíbrio emocional. Esses desafios colocados para a criança são interligados e convergem de forma crítica, e com maior intensidade para os jovens mais vulneráveis a situações de risco social. Assim, ampliar o acesso à educação de qualidade, democratizar o acesso à cultura e lazer, respeitando as particularidades da infância são – e serão – desafios não apenas de um governo, mas de toda a sociedade. O Laboratório Cultural de Alfabetização Múltipla Escola Vidigal nasceu da certeza de que ações individuais multiplicadas e reunidas no futuro podem transformar o panorama social do nosso país, aumentando as possibilidades de inclusão social do jovem em um mundo repleto de imagens e tecnologia". <https://escola-vidigal.org/sobre/>

<sup>34</sup> A SPETACULU, por exemplo, "oferece os cursos de Adeços de Cena, Beleza, Contrarregragem & Camarim, Costura e Figurino, Fotografia, Iluminação Cênica, Montagem de Cenários e Tratamento de Imagem. (...) A instituição também proporciona aos alunos formação consistente de filosofia, cidadania e direitos, expressão corporal, oral e escrita, história da arte e criatividade". (SPETACULU, 2019)

Apesar de ser considerada em 2013, ao longo das atividades da Escola do Olhar, a profissionalização deixou de ser um ponto de atenção prioritária. Ao invés dela, ganhou vulto uma terceira posição, como já aventada por Herkenhoff quando em entrevista, circunscreve o debate em torno da arte-educação no Brasil, situando nela o Museu de Arte do Rio e sua Escola do Olhar.

Pode-se dizer que há, no Brasil, duas correntes de arte-educação. Uma corrente é mais paulistana, voltada para questões de alfabetização visual, a questão do signo, que corresponde adequadamente ao fato de que a cidade de São Paulo seja mundialmente importante no campo da linguística e discussões afins no campo estético. A ela se contrapõe, por exemplo, a posição do Guilherme Vergara, que hoje dirige o MAC Niterói, muito vinculada ao processo artístico do Rio de Janeiro, a integração dramática entre classes sociais na cidade, que se baseia na relação entre arte e vida. (...) Nossa posição, no MAR, é uma terceira. Considera tudo isso, mais a ideia, muito forte em Pernambuco, de que a arte pode se integrar com as demais disciplinas do currículo escolar. (HERKENHOFF *apud* CYPRIANO; CANÔNICO, 2013)

É em busca dessa terceira margem que em 2012, aportam ao projeto de educação do MAR duas perspectivas. A primeira delas, oriunda da implementação do museu por parte da Fundação Roberto Marinho, uma ênfase na ideia de material pedagógico, aportada através da artista plástica e consultora nas áreas de educação e artes, Stela Barbieri, contratada pela FRM para desenvolver o referido material para as quatro mostras inaugurais do MAR. A segunda, já sob a gestão direta do Instituto Odeon e mediante as diretrizes e escolhas do diretor cultural do MAR, foi a criação do cargo de Gerente de Educação do museu, ocupado pela historiadora e curadora Janaina Melo, que ao longo dos anos anteriores estivera à frente do programa educativo de Inhotim. Coube assim, a Janaina Melo a primeira avaliação do material pedagógico legado pela Fundação Roberto Marinho, e com ela um apontamento fundamental no sentido do que poderia ser, a partir de então, a terceira opção do Museu de Arte do Rio.

De início observei o projeto de Stela Barbieri, muito tradicional e com cursos de formação continuada. Pensei com meus botões e lembrei que em Inhotim eu tinha tido essa experiência de me jogar no risco, pensando como as relações podem conformar o projeto. O projeto de Stela era absolutamente equivocados, utilizava um material que estava ancorado na perspectiva de cidade que se reduzia à Baía de Guanabara, à Zona sul do Rio de Janeiro. Nos poucos encontros que eu tinha feito com a Fundação [FRM] e com os professores, vi uma agenda que não tinha nada a ver com essa cidade pra inglês ver. O projeto que ela entregou a mim não parecia adequado para o tipo de proposição que aparecia na escola e o fato de a obra ter atrasado me permitiu entender um pouco melhor o contexto e o quão complexa era essa sociedade. (MELO, 2018)

Ainda que tenha restado uma dúvida para a Gerente de Educação, sobre as intencionalidades originárias do material educativo concebido por Barbieri – "Mas a Stela estava *briefada* pelo Paulo [Herkenhoff] ou pelo Leonel [Kaz] para a produção dessa Escola?" (MELO, 2018) – sua decisão foi não utilizar o referido material. Em seu lugar, propôs uma metodologia de escuta e de aproximação ao contexto carioca que ela, mineira recém-chegada ao Rio, desconhecia.

A Escola do Olhar, desde sua conformação – no atravessamento que o Porto Maravilha tinha naquele contexto, nas dinâmicas que a cidade trazia, nos desafios desse professor de ser um professor-agente e educador, nessa conjuntura que a cidade do Rio de Janeiro o colocava –, era um projeto arrogante e vazio para o tipo de demanda e de sociedade complexa com a qual eu estava me deparando. Eu sabia que aquilo [o material educativo] não servia e o único jeito de saber o que poderia servir era conversar com as pessoas, foi o que eu fiz durante praticamente os seis meses antes do museu abrir. (MELO, 2018)

### 3.2 "Uma terceira opção", a construção coletiva

"Me perguntavam qual é o programa da Escola do Olhar e eu respondia que a Escola do Olhar ainda não tinha um" relembra Janaina Melo sobre os primeiros momentos da construção da Escola. Diante da busca por uma terceira opção, o próprio processo de inventá-la adquiriu traços metodológicos, traduzindo para o programa educativo do MAR, uma das premissas de seu diretor cultural, para o qual o MAR seria um *museu de processos*.

Os Centros Culturais, que hoje detém grande parte dos eventos culturais da cidade, estariam com uma opção pela cultura do espetáculo, com grandes exposições que atraem multidões. O papel do MAR, como instituição pública, é ser uma instituição de "processo", não de eventos. (HERKENHOFF, 2013)

Diferindo processos de eventos, Herkenhoff, como já mencionado, almejava produzir um museu de pensamento, e por sua vez, a metodologia para alcançá-lo parecia ser a ideia de processo. Do ponto de vista da Escola do Olhar e suas práticas, isso implicava na articulação com agentes do campo da arte, da educação e afins para, a partir do entendimento de seus interesses e demandas, constituir, coletivamente, uma agenda político-pedagógica para o MAR.

O programa da Escola é ser uma agenda programática com esses agentes que a constituem. Com o passar do tempo formar uma estrutura em si, onde seria possível organizar a agenda de cursos ou definir os interesses desses educadores a partir do diálogo. A Secretaria [de Educação] apresentava os projetos e nós construímos os cursos e as oficinas a partir da integração com as estratégias do programa, tentando associar com a agenda absurda dos projetos curatoriais que mudavam de tempos em tempos. Entendemos que a Escola teria que funcionar na relação com os conteúdos que as exposições traziam, mas não somente assim. (MELO, 2018)

Como aponta Janaina Melo, a inconstância do programa de exposições do MAR foi, ainda, outro fator que colaborou para o desenho metodológico da Escola. Como, desde a sua inauguração, o MAR conviveu com muitas incertezas e trocas em sua grade de exposições, dada a concentração de todo o poder decisório só nas mãos do diretor cultural, o caráter de urgência das atividades era frequente. Dessa forma, não seria sequer possível dar sequência ao modelo Barbieri de produção de projeto educativo, o qual existia somente a partir dos conteúdos das exposições. As circunstâncias do programa curatorial do museu foram, dessa forma, favoráveis para uma relativa autonomização<sup>35</sup> da agenda da EO. Diferentemente da maior parte dos programas e serviços educativos dos museus e outras instituições de arte do Brasil – quase sempre à reboque, quando não coadjuvantes da curadoria –, na EO constituiu-se uma agenda própria a qual, por sua vez, ia sendo estabelecida processualmente, por meio da relação com os diversos atores sociais a ela relacionados.

Essa foi talvez a grande sacada do projeto da Escola do Olhar, observar quais eram os interesses das pessoas que estavam ali, que tipo de provocação, de questão pode ser instaurada a partir dessas presenças, o que me permite, como possibilidade, um encontro potente de criação, de uma criação que não vai ser aquilo que eu ou você achamos, nem aquilo que eu acho que tem que ser, mas aquilo que a gente vai fazer juntos. Essa foi uma estratégia importante na definição dos conteúdos do programa da Escola que talvez nos dois primeiros anos não tenha sido definido como conteúdo programático, mas foi se conformando com o programa na medida que essas relações foram se solidificando" (MELO, 2018)

---

<sup>35</sup> Para essa relativa autonomização programática da Escola do Olhar eram os Grupos de Trabalho (GT) mantidos pelos educadores do museu, "identificadas como um espaço fértil onde são exploradas interseções entre arte e educação, baseadas em quatro questões geradoras [território, corpo e inclusão, práticas artísticas contemporâneas, história e narrativas] que, além de orientar o programa de exposições do museu (...), alimentam um processo de pesquisa que passa por sua programação, desdobrando-se e buscando dar sentido à ideia de um museu de processo. Cada grupo de trabalho é composto por um educador sênior, quatro educadores juniores e dois educadores estagiários, orientados por um educador de projetos, cuja atribuição é colaborar com os estudos do grupo. A divisão permite a distribuição igualitária de pessoas por grupo e a organização de tarefas diárias. Todos eles têm autonomia de pesquisa e proposição. Assim, o recorte temático é proposto e revisado pelo coletivo e seu escopo de interesses e conceitos pode ser alterado anualmente, em diálogo com os demais grupos, a coordenação pedagógica e a gestão da educação". Os quatro GT que existiram ao longo dos primeiros anos do MAR foram "acessibilidade", eu, a cidade e o outro", "narrativas fantásticas", "forma/imagem/palavra". (BOING; HEITOR, 2017) Como eram contínuos, os GT desenvolviam pesquisas e poéticas próprias que, por sua vez, dialogavam e respondiam especificamente a cada exposição sem, contudo, ser a elas subalternos.

Em maio de 2013, quando a Escola iniciou sua operação, apenas o programa de visitas escolares estava realmente pronto para iniciar suas atividades, os demais projetos da EO foram implementados no decorrer dos anos de 2013 e 2014. Há que se destacar que alguns programas foram incorporados a partir de decisões monocráticas, Paulo Herkenhoff determinou, por exemplo, a implantação do programa MAR na Academia que teve como grande, ou quase exclusiva parceira, ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, especialmente na figura de seu professor e pesquisador Tadeu Capistrano, responsável pela concepção de vários dos primeiros seminários e ações do MAR na Academia.

Outro programa que vale destacar é o Vizinhos do MAR, que inflexionou a abordagem herdada das ações pensadas pela Fundação Roberto Marinho – especificamente, o evento chamado de "O morro e o MAR", uma espécie de visita guiada e aberta a turistas aos ateliês do Morro da Conceição<sup>36</sup> que teve duas edições em 15 e 16 de setembro e 24 e 25 de novembro de 2012. Enquanto o programa concebido pela FRM pautava-se numa perspectiva turística e nem mesmo explorava a dimensão de economia criativa que, dois anos depois, seria o foco do programa Distrito Criativo do Porto<sup>37</sup>, o programa Vizinhos do MAR foi incorporado às ações do Museu desde a inauguração<sup>38</sup>, tornando-se de fundamental importância para abrir caminhos e fundar relações institucionais na região, introduzindo seu novo equipamento público que, controverso, dado o fato de ser a âncora do violento Porto

---

<sup>36</sup> O Morro da Conceição, vizinho ao MAR, foi uma peça-chave de seu processo de implementação. Inicialmente tomado como ícone para a relação do museu com seu entorno, o primeiro projeto arquitetônico do MAR chegou a prever a existência de um teleférico interligando a cobertura do museu ao morro. Famoso por ser habitado por dezenas de artistas, o Morro da Conceição foi também explorado, no ano anterior à abertura do museu, em duas edições do evento "o Morro e o MAR", uma espécie de versão portuária do projeto "Santa Teresa de Portas Abertas".

<sup>37</sup> "(...) Uma iniciativa de uma rede de empreendedores em parceria com a Companhia de Desenvolvimento Urbano do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp) para promover oportunidades de negócios para os empresários da cidade, em uma agenda integrada. (...) O Distrito Criativo do Porto é uma associação sem fins lucrativos que conta com 320 profissionais que atuam em 50 empresas, que passarão a atuar em conjunto em diversas ações. Entre os projetos previstos estão a criação de programas de capacitação de mão de obra e consolidação e ampliação do calendário cultural. A médio prazo, o grupo planeja a criação de uma casa e de um condomínio que unirão estes projetos em comum das empresas". (BOECKEL, 2015)

<sup>38</sup> A importância que o programa teria para a instituição fica bem clara logo na sua abertura quando no domingo o Museu abre suas portas para receber, como convidados, os moradores da região portuária. No domingo dia 03 de março, uma relação começava a ser desenhada. Uma estrutura foi criada para fazer o cadastramento dos vizinhos, ganhariam uma carteirinha por via de consequência livre acesso às dependências do MAR. A abertura do museu aos seus vizinhos um primeiro cadastro fossem realizados e posteriormente uma carteirinha gerada, proporcionando assim um primeiro contato da nova instituição com os antigos moradores da região

Maravilha, poderia, todavia, ser ainda uma plataforma a ser apropriada pela comunidade a ele vizinha.

Um risco percebido já naquele primeiro momento foi o fato de que, para muitos dos moradores prejudicados pelo Porto Maravilha ou que, de outra forma, sobre ele possuíam expectativas, viam no MAR um banco de financiamento para seus projetos. Nos primeiros meses de sua abertura, não foi incomum o pedido de patrocínios e apoios financeiros do MAR a ações que vinham sendo desenvolvidas pelo entorno sem, todavia, considerar o museu como parte da própria construção dessas ações, ou seja, sem imaginar que o MAR poderia ser um interlocutor efetivo para a cultura da região portuária. Inverter essa lógica e complexificar as expectativas então vigentes, firmando novos acordos entre as partes, demandou tempo e muitos encontros em sábados pela manhã, encontros mensais nos quais o museu oferecia um café da manhã aos seus vizinhos.

A ideia tinha chance de ser boa, mas a forma como ela estava sendo concebida e implementada era muito perigosa por que ela estava gerando um processo de uma dependência financeira que a longo prazo não se sustentaria e colocava para o museu demandas e responsabilidades que não caberiam a uma instituição museológica, mas que caberia à segurança pública, caberia a uma política de cultura da cidade e não só de uma ação efetiva do museu com o território. Foi muito difícil lidar e negociar com essa expectativa e conformar um outro tipo de prática: até essa chave mudar, foi muita briga. (MELO, 2018)

Como ação institucional o programa Vizinhos do MAR, inicialmente, foi conduzido conjuntamente por três gerências do MAR, Educação, Conteúdo e Comunicação. A estrutura foi pensada para que as áreas se apoiassem na complexa missão de iniciar a construção de relação entre os vizinhos e suas lideranças com Museu. Contudo, com a complexificação das atividades de cada uma dessas áreas, a responsabilidade pelo “Vizinhos” tornou-se exclusiva da Gerência de Educação, logo ampliando seu escopo para uma relação com o entorno de modo diverso, para além de seus agentes culturais *stricto sensu*. O modo como o Vizinhos do MAR foi estruturado guardou, todavia, relações diretas com a ideia de um museu de processos e com a busca por uma terceira opção metodológica para a ação da educação em museus.

O MAR convoca e compartilha essa construção e talvez isso tenha sido a coisa mais interessante que a gente fez nos últimos anos, esse espírito de querer que o outro instaure coisas e gostar que isso aconteça, essa foi uma

zona de conflito muito grande na chegada do Evandro [Salles] porque ele tinha uma outra perspectiva desse processo. (MELO, 2018)

### 3.3 Alteridade como processo

Quando, por volta de 2015, a Escola do Olhar formalizou seus eixos de atuação em programas bem delimitados e mensurados<sup>39</sup>, toda uma experiência metodológica em relação à alteridade já havia se instituído. Entendemos aqui alteridade segundo a perspectiva de que, como aponta Clifford "o trabalho de contato em um museu vai além da consulta e da sensibilidade, ainda que estas sejam muito importantes. Do ponto de vista dos profissionais de museu, uma coisa é recorrer a um "informante nativo", outra bem diferente é trabalhar com ele como co-curador." (CLIFFORD, 1997. p.22)

O percurso para sua construção partiu de duas compreensões centrais, a clareza de ser um vizinho inicialmente visto com desconfiança<sup>40</sup>, ao passo que sabendo-se ignorante. Dessas pedras fundamentais depreende-se, logo de início, que qualquer direção programática do museu passaria, necessariamente, por um aprofundamento e seus processos e construções no âmbito da alteridade.

A questão da alteridade no MAR deve ser entendida de um modo duplo porque, enquanto o MAR é um Museu que se endereça a uma alteridade de relações sociais, o mesmo MAR é, para aquela região e naquele contexto, ele mesmo a alteridade: o outro que chega e aporta, o desconhecido. Pensar a alteridade no MAR foi sempre um jeito de se pensar enquanto alteridade. Buscando se entender, em sua constituição e atuação, o MAR é o outro e especificamente naquele contexto, não é um outro qualquer: é um outro conflitivo, controverso. (DINIZ, 2019)

---

<sup>39</sup> "A Escola do Olhar veio ter um desenho, uma espécie de um currículo onde tudo isso se estruturou apenas em 2014/2015, quando veio uma demanda muito forte de que precisávamos enxergar quais eram os programas e indicar melhor quais eram esses cursos, nomear melhor, criar estruturas para que pudessem – até em termos de captação de recursos ou saber quanto a escola custava, quanto investia e para onde o dinheiro ia – criar o desenho bem claro de que a escola era composta por seis programas, a partir disso se dividiu as responsabilidades pelos programas para ter clareza das metas e do público, para medir e avaliar a efetividade da Escola e sua relação com o público." (HEITOR, 2019)

<sup>40</sup> "A princípio não se sabia o que iria ser a Escola do Olhar, então essa ideia de escuta que estava presente no Vizinhos do MAR foi sendo trabalhada porque o Museu vinha no contexto da reurbanização, que você já sabe e isso deve estar elaborado na sua pesquisa, que era um contexto de desconfiança. Era muita gente querendo um museu e muita gente achando que era um elefante branco, tinha o aspecto gentrificador da reforma da praça Mauá e todos os compromissos que nos antecediam, que eram os compromissos com a prefeitura e público, que foram compromissos que foram ajudando a dar esse contorno". (HEITOR, 2019)

Isso significa, como aponta Clarissa Diniz, que o próprio museu precisava ser parte do complexo de relações sociais que eram, tanto no campo curatorial quanto educacional, a "matéria-prima" de sua atuação. Por sua vez, o MAR seria parte dessas relações não somente como uma instituição em suas já instituídas regras, mas como um sujeito que, junto às demais subjetividades implicadas no texto, integrava, claramente com diversas assimetrias, um processo instituinte.

Assumimos que nós não sabemos, calçamos a sandália da humildade pusemos a viola no saco. (...) E não é esse não-saber do ignorante, o não-saber que faz com as pessoas se eximam da responsabilidade. [É o não-saber] de querer dizer que o outro tem algo a contribuir e que é ele que tem que dizer o que fazer. Isso não te diminui no processo, só te coloca uma outra perspectiva e dá espaço para a polifonia. (...) Assim que o educador aprendeu a fazer a visita com os Vizinhos [do MAR], ele não vai falar do texto curatorial porque ele está operando dentro de um outro tipo de prática metodológica, que faz com que ele perceba que ele está ali dentro de um grupo como mestre aprendiz, como um agente que se retira da centralidade para que esse outro se flexione. A questão da arte contemporânea não importa quando se está construindo uma relação com o grupo, construindo um processo de aprendizagem e valorizando essa prática. Você percebe que isso não é, na realidade, uma coisa apenas do programa com os vizinhos? É uma coisa da essência da lógica de educação que a gente acabou construindo ali, a gente fez um negócio que é muito interessante, de estrutura metodológica de educação ser uma experiência participativa. (MELO, 2018)

Política e pedagogicamente construiu-se, nos anos iniciais da Escola do Olhar – num processo fortemente marcado pelos aprendizados constituídos pelo Vizinhos do MAR –, a terceira opção ansiada por Paulo Herkenhoff em 2012 e depois inventada e definida por meio do trabalho da equipe da Gerência de Educação do museu, onde a metodologia da educação no museu fosse uma experiência participativa. Não uma experiência participativa de tipo "arte e vida" que Herkenhoff apontara como sendo o projeto desenvolvido por Guilherme Vergara e seus colaboradores, mas um projeto político que lidava com as hierarquias em torno da produção de saber e suas legitimidades ao provocar que os públicos pudessem instituir os processos educacionais do museu<sup>41</sup>, na direção do que Jacques Rancière chamou de "emancipação do espectador".

---

<sup>41</sup> "Não queríamos usar as pessoas, queríamos mostrar que o museu poderia reconhecer os potenciais e todos esses saberes, assim o programa de Vizinhos foi criando a situação de inserir as pessoas em diferentes contextos. Com isso fomos abrindo outras frentes, a linha de ação com professores etc. No primeiro ano os cursos eram muito amplos e abertos, não tinha ainda um recorte fechado, íamos fazendo, pessoas faziam propostas e nós íamos aceitando, a prefeitura fazia uma demanda e a gente respondia, tinha a ação das escutas e das conversas com os professores, digo isso para mostrar que esse lugar da construção coletiva foi o método de estruturação da gerência de educação, então escutou as universidades com a mediação de Paulo, levamos a escuta para a secretaria de educação para saber que tipo de atuação nós teríamos, pois não éramos a política pública mas

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outros tipos de lugares. (RANCIÈRE, 2012)

Num contexto socialmente adverso, para que a alteridade pudesse efetivamente tornar-se a dimensão metodológica de um processo de educação e de se fazer museu, foi necessário realizar algumas inflexões fundamentais em torno dos papéis previamente esperados tanto dos públicos quanto do museu.

se a gente teve um primeiro ano onde a pergunta era "o que vocês podem nos dar?" nós conseguimos virar essa chave para "o que podemos fazer juntos?". Quando Bruna Camargos entra e traz a experiência dela, advinda dos movimentos sociais, ela alarga muito a ideia da corresponsabilidade, de que isso é um recurso, o próprio museu é um recurso e um espaço, mas é preciso que sejamos corresponsáveis por isso". (HEITOR, 2019)

Enquanto, no âmbito curatorial, o MAR demonstrava estar pensando-se criticamente – numa espécie de crítica institucional feita pela própria instituição – em seu braço educacional se desenvolvia uma experiência relacionada a essa dimensão crítica, mas já um passo à frente, ainda que eminentemente menos visível e, de algum modo, menos tangível. No projeto da Escola do Olhar já se experimentava a construção conjunta de uma experiência colaborativa que, em seguida, viria a encontrar-se com o programa curatorial.

### 3.3.1 Alteridade no programa curatorial do MAR: três casos

O MAR desde sua inauguração foi um museu que contou com uma programação cultural e um programa de exposições arrojado – em 2014 foram realizadas 15 mostras –, cuja grade de exposições era uma atribuição da Diretoria Cultural. Além da sua ambição, o programa curatorial do MAR tentava responder a algumas urgências da vida social, como no

---

queríamos ser um agente de formação, um espaço que pudesse contribuir, mas sabendo que não daríamos conta das dinâmicas e problemáticas das Escolas. Fomos escutando o público, com os vizinhos também juntos na escuta, na troca com a cidade e assim foram entrando milhares de agentes com os quais trabalhamos. E o desenho da escola foi se fazendo". (HEITOR, 2019)

Programa Arte e Sociedade do Brasil e um conjunto de compromissos com colecionadores e doadores de obras para seu acervo, o que tornava a definição de um programa de exposições algo bastante complexo e muitas vezes cambiante. O modelo adotado por Paulo Herkenhoff para essa dinâmica provocou um gradativo afastamento do mesmo da proximidade e de um acompanhamento cotidiano das atividades e do pensamento programático da Escola do Olhar, como também das decisões institucionais de caráter geral, posto que estava extremamente tomado pelas atribuições e demandas sempre urgentes do programa de exposições. Uma das consequências desse imbróglio foi a radical diminuição do número de exposições realizadas pelo museu a partir de 2015, uma orientação do Conselho do Museu de Arte do Rio dada a dispersão das atividades da Diretoria Cultural e os altos custos econômicos e humanos envolvidos nessa dinâmica, muitas vezes confusa, de trabalho. Com as novas diretrizes, a redução do programa de exposições foi significativa e chegou, em 2016, a ser de somente 8 exposições.

Apesar dessas dificuldades de gerenciamento do programa de exposições, é notório que a Diretoria Cultural tentou, com a exposição *Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas* (2014), reunir, num recorte curatorial, as perspectivas que vinham sendo desenhadas pelo todo da referida Diretoria, o que incluía as Gerências de Educação e de Conteúdo. Esse esforço articulou, de modo direto, ideias e práticas de educação, arte e alteridade mas, como veremos, encontrou diversos limites que foram posteriormente retomados nas exposições *Meu mundo teu - Alexandre Sequeira* (2016) e *Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena* (2017).

No intuito de entender como se deu a relação, direta, da educação com a arte e a alteridade do MAR com seus parceiros internos e externos, vamos analisar essas três exposições. Nas diferenças dos processos conceituais, curatoriais e educacionais adotados, resultados e particularidades são analisados, tomando como base as entrevistas de três profissionais que trabalharam no MAR e que estiveram envolvidas diretamente nos processos curatoriais e educacionais do museu. As entrevistas foram realizadas no final de 2018 e início de 2019 com Janaina Melo – ex Gerente de Educação do MAR, com Gleyce Kelly Heitor – ex Coordenadora Pedagógica da Gerência de Educação e com Clarissa Diniz – ex Gerente de Conteúdo e curadora de diversas mostras do museu. A partir de suas falas desenvolve-se a reflexão crítica a seguir.

### 3.3.2 “Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas”

Quando refere-se ao Programa Arte e sociedade no Brasil – que teve *O abrigo e o terreno* (2013) como sua primeira exposição, marcando, como analisado no primeiro capítulo desta dissertação, a abertura do MAR –, Clarissa Diniz, que junto a Paulo Herkenhoff a concebeu, rememora que seu foco original eram os diagramas de sociabilidade<sup>42</sup>, espelhando os interesses de ambos os curadores e em especial, a proximidade de Herkenhoff com a ideia de diagrama<sup>43</sup>.

Chegamos a escrever um dos primeiros textos sobre o programa onde falávamos em experimentar a arte como diagramas de sociabilidade<sup>44</sup>, ou seja, arte como uma forma possível de exercitar, de imaginar e experimentar formas de sociabilidade. Mais do que um tema ou um assunto, são essas formas de sociabilidade que nos instigaram a pensar o projeto, não apenas a imaginar tais formas, mas a agir nos interstícios das sociabilidades vigentes e, a partir daí, imaginar e figurar pequenas e outras, ainda que sutis, formas de transformá-la e reinaugurá-la. (DINIZ, 2019)

Assim, ainda que porventura tenham ficado em segundo plano diante das urgências e polêmicas da questão da requalificação urbana da região portuária que foi tratada em *O abrigo e o terreno*, os diagramas de sociabilidade de alguma forma retornaram para o Programa Arte e Sociedade no Brasil com mais força em sua segunda exposição, *Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas* (2014), com curadoria da Gerente de Educação e do Diretor Cultural do museu, Janaina Melo e Paulo Herkenhoff. Ocupando o andar térreo do pavilhão de exposições de 26/08/2014 a 11/01/2015, a mostra traçava paralelos entre o museu e a escola, buscando identificar desafios comuns e com isso, apresentar algumas experiências situadas entre a arte e a educação.

Como a arte se envolve com a educação? Em suas origens, o acesso aos museus e à escola era reservado aos estratos sociais dominantes e circunscrito à formação e ao

---

<sup>42</sup> As linhas de fuga são aquelas que escapam da tentativa totalizadora e fazem contato com outras raízes, seguem outras direções. Não é uma forma fechada, não há ligação definitiva. São linhas de intensidade, apenas linhas de intensidade (Deleuze; guattari, 1996)

<sup>43</sup> Para Ricardo Basbaum: (...) os diagramas convidam para esse gesto de ler e ver ao mesmo tempo e são dispositivos para ativar de fato esse processo verbal-visual. (...) Eles surgem como um grande poema visual e, ao mesmo tempo, essa construção que é também verbal demanda o uso da palavra junto com o uso das linhas (BASBAUM, 2016).

<sup>44</sup> Uma perspectiva de contato defende a especificidade local/global das lutas e escolhas relativas a inclusão, integridade, diálogo, tradução, qualidade e controle. (...) Trata-se uma utopia em tom menor, uma visão das emergências irregulares e dos encontros localizados, mais do que das transformações globais. Essa visão dá lugar e iniciativas fortes, ainda que precárias, que se empenham contra o legado das hierarquias estabelecidas (CLIFFORD, 1997. p.25)

lazer das elites. No Brasil, apenas no pós-guerra os museus ampliaram sua abertura para a sociedade e a consciência de seus deveres de acessibilidade e universalidade. (HERKENHOFF; MELO. 2014)

Apesar de abordar as ideias de arte e educação de modo alargado, a exposição elegeu a escola como ponto nevrálgico, circunscrevendo-a como “campo principal de reflexão por considerar que a efetiva proposta de educação de espaços museológicos só se estabelece em diálogo com a escola e o professor.” Vem, daí, o título da exposição, uma versão do aforismo<sup>45</sup> de Rubem Alves, educador que havia falecido naquele mesmo ano. Em consonância com a transversalidade do programa curatorial do MAR, a exposição reunia obras de arte, documentos e projetos educacionais para "ajudar a pensar acerca desse lugar chamado escola, desafio do museu quando realiza um programa de educação." (HERKENHOFF; MELO, 2014) Essa diversidade era organizada em quatro eixos na exposição, identificados por diferentes cores de etiquetas: *Processos*<sup>46</sup>, sobre a diversidade do conhecimento, *Linguagem*<sup>47</sup>, com ênfase na escritura e na língua como prática cultural, *Teoria*<sup>48</sup>, em torno do pensamento de Anísio Teixeira, Darcy Ribeiro e Paulo Freire e *Dispositivos*<sup>49</sup>, do qual participavam artistas que no seu trabalho apropriam-se e problematizam elementos comumente presentes no cotidiano escolar (HERKENHOFF; MELO, 2014). Sobre esse último núcleo, ainda que partindo da ideia de dispositivo – cuja complexidade foi analisada por Agamben, onde o autor revê a teoria de Foucault e esclarece: "chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as

---

<sup>45</sup> "Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas". Escolas que são gaiolas existem para que os pássaros desaprendam a arte do voo. Pássaros engaiolados são pássaros sob controle. Engaiolados, o seu dono pode levá-los para onde quiser. Pássaros engaiolados sempre têm um dono. Deixaram de ser pássaros. Porque a essência dos pássaros é o voo. Escolas que são asas não amam pássaros engaiolados. O que elas amam são pássaros em voo. Existem para dar aos pássaros coragem para voar. Ensinar o voo, isso elas não podem fazer, porque o voo já nasce dentro dos pássaros. O voo não pode ser ensinado. Só pode ser encorajado." Excerto do texto *Gaiolas e Asas* (2004). Disponível em: <https://contadoresdestorias.wordpress.com/2012/02/19/gaiolas-e-asas-rubem-alves/> Acesso em 1 mar 2019.

<sup>46</sup> Alguns dos artistas que integravam o eixo *Processos*: Ricardo Basbaum, Almeida Jr. Andrea Lanna, Bill Luhmann, Jarbas Lopes, Bruno Faria, Jorge Menna Barreto, Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri, Fundação Roberto Marinho, Universidade das Quebradas, Prof. Luiz Rosa, Instituto Desiderata, Instituto Arte na Escola, Instituto Nacional de Educação de Surdos, Instituto Benjamin Constant, Marilá Dardot, Nice Firmeza, Rosana Palazyan.

<sup>47</sup> Alguns dos artistas que integravam o eixo *Linguagem*: Adriana Varejão, Alina Okinaka, Ana Miguel, Ana Bella Geiger, Arnaldo Antunes, Daniel Santiago, Leila Danziger, Lenora de Barros, Mira Schendel, Paulo Bruscky, Rosana Ricalde, Vincent Carelli (Video nas Aldeias).

<sup>48</sup> Alguns dos artistas que integravam o eixo *Teoria*: Aberrant Architecture, Alberto da Veiga Guignard, Anísio Teixeira, Francisco Brennand, Paulo Freire, Heitor Villa-Lobos, Jonathas de Andrade, Oscar Niemeyer.

<sup>49</sup> Alguns dos artistas que integravam o eixo *Dispositivos*: Ana Linnemann, Augusto Malta, Livia Flores, Elida Tessler, Grupo Empreza, Paulo meira, José Damasceno, Waltercio Caldas, Guler Ates, BASE Móvel.

condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009. p. 40) – Janaina Melo, de modo geral ressalta que os dispositivos analisados na mostra foram tratados numa abordagem mais iconográfica e taxonômica do que política, posto que a dimensão disciplinatória e biopolítica das escolas, tal como descrito na obra de Foucault<sup>50</sup>, não foi ênfase do projeto curatorial.

Na exposição, alguns momentos/participações tiravam especial proveito da ideia de transversalidade, quando pensada em relação à educação, como fica evidente na inclusão de projetos e instituições como a Fundação Casa Grande - Memorial do Homem Kariri, a Fundação Roberto Marinho, a Universidade das Quebradas – essa última, uma importante parceira da Escola do Olhar –, Prof. Luiz Rosa (participante da Jornada de relações étnico-raciais, proposta pelo MAR), Instituto Desiderata, Instituto Arte na Escola, Instituto Nacional de Educação de Surdos, Instituto Benjamin Constant. Ou, ainda, na convivência entre uma caneta bic e um yad, instrumento judaico para leitura do Alcorão, um exemplo da preocupação do MAR em trabalhar com a cultura visual e não apenas com obras de arte.

O encontro entre o yad e a bic são, por sua vez, reveladores da profícua e instigante trajetória e pensamento curatorial de Paulo Herkenhoff, especialmente a partir dos anos 1990 e, fundamentalmente, a partir da 24ª Bienal de São Paulo, por ele curada em torno da ideia de antropofagia. Retomando o projeto antropofágico de Oswald de Andrade e da geração de artistas e poetas modernistas em São Paulo, Herkenhoff construirá uma mostra cujos paradigmas<sup>51</sup> foram efetivamente inéditos e transformadores para o campo da curadoria no Brasil e no mundo. Seu projeto, que ambicionava "confrontar a arte brasileira com a arte internacional" (HERKENHOFF, 2008) e assim o fez, não somente do ponto de vista temático, como também metodológico<sup>52</sup>, o que o curador circunscreveria como abordagem conceitual. “Não haveria um tema, mas um conceito. Sou da geração da arte conceitual”. (HERKENHOFF, 2008) Para operar e dar a ver o conceito, uma mostra transversal foi criada e como ícone, o próprio Herkenhoff destaca um momento que é imediatamente correlato ao do yad ao lado da caneta bic e, de modo geral, teve continuidade institucional no Museu de Arte do Rio.

<sup>50</sup> FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Revisão de Lígia Vassalo. Petrópolis — Vozes. Lisboa — Centro do Livro Brasileiro. 1972.

<sup>51</sup> Para um detalhamento desses paradigmas, ver o texto de Paulo Herkenhoff publicado na revista Trópico: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl/> Acessado em 14 mar 2019.

<sup>52</sup> "A tarefa curatorial deve ser a de produzir saltos epistemológicos que envolvam o conhecimento da arte e os próprios modos de pensá-la. Do contrário, será um gigante apenas maior, mas igual aos demais. Em outras palavras, curadoria é um campo do pensamento crítico, mas que lida com a presença e a corporeidade da obra". (HERKNENHOFF, 2008)

O "Tacape", de Tunga, ficou ao lado da tela "Dança Tarairiu", de Albert Eckhout, na sala do século XVI. De modo deliberado, estes dois atos de confronto alinhavam a obra de Tunga contra o período colonial e o Modernismo para apontar seu lugar na história da formação da arte brasileira. Seria mais óbvio situá-lo no momento barroco e nas zonas de canibalismo psíquico. Curadoria pode ser o ofício dos pequenos gestos. (HERKENHOFF, 2008)

Se a 24ª Bienal teve como princípios a imantação, contaminação, gueto, pequenos gestos, adversidade e a alteridade curatorial (cf. HERKENHOFF, 2008), por sua vez, uma década e meia depois, será exatamente a alteridade curatorial que virá a ser tensionada e aprofundada no Museu de Arte do Rio, em compasso com as transformações sociais do Brasil que, sob a era Lula, havia possibilitado a emergência de vozes antes silenciadas. Nesse sentido, se em 1998, o depois Diretor Cultural do MAR definia a alteridade curatorial como a descoberta de similitudes que suscitariam novas narrativas<sup>53</sup> é decerto um processo mais aberto às diferenças – às vezes inegociáveis –, e não às identificações, que viria a nortear e colocar em xeque alguns dos pressupostos trazidos ao MAR por Herkenhoff.

Nesse sentido, e voltando a *Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas*, era também interessante na abordagem curatorial, a proposta – em sua maioria, não-realizada – do desenvolvimento de processos de criação junto a escolas ou aos diversos públicos do museu, o que fora proposto para Jorge Menna Barreto, Ricardo Basbaum, Jarbas Lopes e Bruno Faria, desses, somente Jarbas Lopes conseguiu efetivamente realizar um projeto com o Ginásio Experimental de Artes Visuais Vicente Licínio Cardoso, o GEA, escola vizinha e parceira do MAR, ainda ao longo da mostra. Os demais encontraram muitas dificuldades e falta de interesse da parte da curadoria da exposição, à época, Janaina Melo já estava afastada por conta de sua licença maternidade e, entre atrasos e posteriormente ao encerramento da exposição, Bruno Faria desenvolveu a obra *Carioca Itinerante*, um projeto em parceria com Robson Letiere<sup>54</sup>. Esses atrasos e impossibilidades são indicativos, por sua vez, das tensões que marcaram o projeto da exposição em seu desenvolvimento curatorial pois, se a exposição

---

<sup>53</sup> "Alteridade curatorial. Leonilson proclamou: "São tantas as verdades". Essa compreensão deu-lhe coragem para revelar a interioridade do sujeito. A Bienal deveria descobrir similitudes. Não mais deixar imperar o modelo positivista de uma história unívoca. A partir daí, suscitar novas narrativas". (HERKENHOFF, 2008)

<sup>54</sup> O projeto, Uma Breve História dos Bairros Cariocas de A a Z, de Robson Letiere, que desenvolveu a publicação e a exposição itinerante homônima. O projeto é o resultado de uma pesquisa de cinco anos sobre as histórias dos bairros do Rio de Janeiro, que culminou na concepção de bandeiras para esses bairros. Toda semana Letiere apresenta sua exposição de bandeiras, resultado dessa pesquisa, no espaço público em um dos bairros da cidade.

se perguntava sobre o lugar da educação no museu, sua própria história é muito reveladora a esse respeito.

Como evidencia Clarissa Diniz, o início do projeto foi marcado pelo interesse em relação à educação que, contudo, foi desviado para a opção do conceito de escola.

Apesar da Escola do Olhar ter o nome escola, ficava óbvio que a gente não estava falando de um ensino formal e que (...) o que a gente vivencia e estava experimentando ali (...) eram formas diferentes – se comparada à forma educacional tradicional – de se fazer e de se pensar educação. Então falávamos sempre que era a educação que estava em vista, nunca a escola. O direcionamento de *Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas* para a ideia de escola implicou, portanto, em diversos conflitos. Não só vendo e aderindo a esse discurso da relevância e da importância da prática da educação, mas também acreditando nesse discurso, me vi, dentro do contexto de *Há escolas que são gaiolas...*, numa encruzilhada necessária para o entendimento do projeto e dos tipos de implicações das negociações que eu estava fazendo, mesmo que no primeiro momento eu não tivesse tamanha clareza dessas negociações... Mesmo que no primeiro momento eu tivesse atendido a esse canto da sereia da curadoria. (MELO, 2018)

Para a Gerente de Educação do MAR e cocuradora da exposição, as negociações entre os desejos advindos do campo da educação e o que, deles, era aceito pela estrutura curatorial com qual ela estava lidando – seu colega cocurador e Diretor Cultural do MAR, Paulo Herkenhoff –, eram "complexas e frustrantes"<sup>55</sup>, como também recorda Gleyce Heitor, então coordenadora pedagógica da Gerência de Educação

Uma exposição muito difícil, tenho memórias da Gerência de Educação criando muitas expectativas onde achávamos que poderíamos falar da nossa prática, mas foi onde tivemos muita dificuldade de delimitar de que educação estávamos falando. Paulo [Herkenhoff] vinha com a ideia de educação muito histórica, e a equipe de educação com muita sede de se posicionar e de participar, com esse desejo de rever a própria prática de educação em museus e da relação entre arte e educação na virada educacional, onde todos esses processos se interseccionam. (HEITOR, 2019)

A presença de Janaina Melo como curadora da exposição foi, evidentemente, um arranjo que buscava a integração das práticas curatoriais do MAR com seu projeto pedagógico, a Escola do Olhar. Ocorre que, durante o processo, as diferenças ficaram latentes, apontando um descasamento, um desconhecimento e mesmo o distanciamento de Paulo

<sup>55</sup> "Paulo [Herkenhoff] tinha uma perspectiva muito diferente: ele entendia que uma exposição sobre educação deveria ser uma exposição sobre a escola e sobre os dispositivos existentes dentro do ambiente escolar: lápis, caderno, carteira que seriam no entendimento dele os lugares do aprender, biblioteca, livro, caderno... Era muito violento. Cada vez mais violento pessoalmente, violento com relação a mim e não só a mim como sujeito na relação com Paulo, mas também com relação a mim e o projeto como um todo..." (MELO, 2018).

Herkenhoff diante do que vinha sendo desenvolvido pela Escola do Olhar. Para Clarissa Diniz, "essa virada aconteceu quando o projeto foi ganhando corpo, por uma conduta mais 'mão pesada' de Paulo, de que a urgência social no campo da educação no Brasil ainda é a escola" (DINIZ, 2019). A 'mão pesada' de Paulo enquanto Diretor Cultural foi prevalecente, deixando claro, contudo, sua dimensão autoritária.

A exposição para mim foi paradigmática nesse sentido: quando se começa a pensar numa exposição que tem como tema a educação, fica muito claro, de partida, que o entendimento do que é educação tinha princípios muito diferentes em mim e em Paulo, que éramos os dois curadores. No embate e na condução do processo, essas diferenças foram se acirrando e foram se tornando quase que insustentáveis para a relação. Alguém tinha que ceder, e quem cedeu fui eu. Porque, na construção original da exposição, ela não se pautaria no território da escola. A escola é um dos espaços possíveis de educação, mas ela não é o único e isso para mim é uma coisa absolutamente clara. Já para Paulo, havia um entendimento de uma responsabilidade messiânica de que era preciso levar educação às pessoas. Eu acredito que você não leva nada a ninguém, e sim que você constrói com as pessoas, criando comunidades, criando ambientes" (MELO, 2018)

Como lembra Clarissa Diniz, a exposição "projetava, na Escola do Olhar, uma escola tradicional e mesmo profissionalizante"<sup>56</sup> (DINIZ, 2019). Emblemática, nesse sentido, era a entrada da mostra, o visitante adentrava a exposição por uma instalação que replicava uma sala de aula canônica, com carteiras enfileiradas, mesa do professor e quadro negro. Por sua vez, dando a ver as complexidades da exposição em termos de que projeto de educação e de escola estava-se ali, politicamente defendendo. Na mostra estavam também os CIEP`s (Centros Integrados de Educação Pública), tratados por meio de uma instalação do coletivo inglês Aberrant Architecture, que estava estudando o projeto educacional de Darcy Ribeiro. Se considerarmos que essa sala de aula tradicional e o protagonismo dos CIEP`s se davam, por sua vez, no seio de um museu que é também uma escola, poderemos compreender, como aponta Diniz, o que Diretor Cultural do MAR havia pensado

ao privilegiar a ideia de escola ele estaria privilegiando a Escola do Olhar. Mas na prática, quando a curadoria escolheu a escola num sentido mais formal e foi recortando, recortando e recortando o projeto inicial sobre educação<sup>57</sup> para chegar

<sup>56</sup> Sobre essa projeção, a curadora indica que "o que a Escola do Olhar faz não é exatamente o que uma escola tradicional faria, em nenhuma das atividades da Escola do Olhar existia uma atuação, por assim dizer, mais profissionalizante, instrumentalizante e tecnicista, isso tudo estava distante. A Escola do Olhar do MAR foi construída em termos de pedagogias mais próximas da criação e da prática artística". (DINIZ, 2019)

<sup>57</sup> Os recortes respondem às demandas e interesses do MAR, quais sejam: recortes conceituais, negociações para doações de obras e formação de acervo, negociações de empréstimo, conversas junto aos artistas comissionados, retomadas/desenvolvimentos de idéias anteriores, relações e negociações com a Prefeitura do Rio e outros atores e parceiros.

lá, as portas para a Escola do Olhar entrar na exposição com aquilo que ela efetivamente fazia – que não é educação tradicional –, foram ficando cada vez mais exíguas e, por fim, se reduziu basicamente a poucos artistas convidados invisibilizando expressivamente a própria Escola do Olhar como sujeito protagonista desse processo. (DINIZ, 2019)

Como aponta Gleyce Heitor em sua leitura crítica sobre o processo de apagamento da agenda da educação e de suas experimentações mais radicais da exposição, o que se depreende daí é que "os lugares da educação na arte, como a virada educacional e o movimento que gera um levante de um uso da ideia de escola e da ideia de educação por parte desse circuito – em que o MAR, o Tomie Ohtake e Masp surgem com escola –, é um ativo para o mundo da arte, dos museus e uma contrapartida social em termos de recursos."<sup>58</sup> (HEITOR, 2019)

Sua análise encontra, numa das máximas de Herkenhoff à frente do MAR, criada como mote para um jantar beneficente realizado em 2013<sup>59</sup>, uma espécie de espelho "Doar para o MAR é doar para a educação."<sup>60</sup>

só é possível em uma virada de paradigma onde, para os colecionadores e doadores, se vincular à educação hoje tem um peso tão importante quanto já foi se vincular ao acervo em outro momento. Então, você tem uma virada das próprias transformações do mundo da arte e dos museus a partir da década de 70, onde um acervo e uma coleção que não estão a serviço da sociedade de forma mais ampla não faz sentido. Não podemos negar que o início dos anos 2000 vivemos uma virada educacional. (HEITOR, 2019)

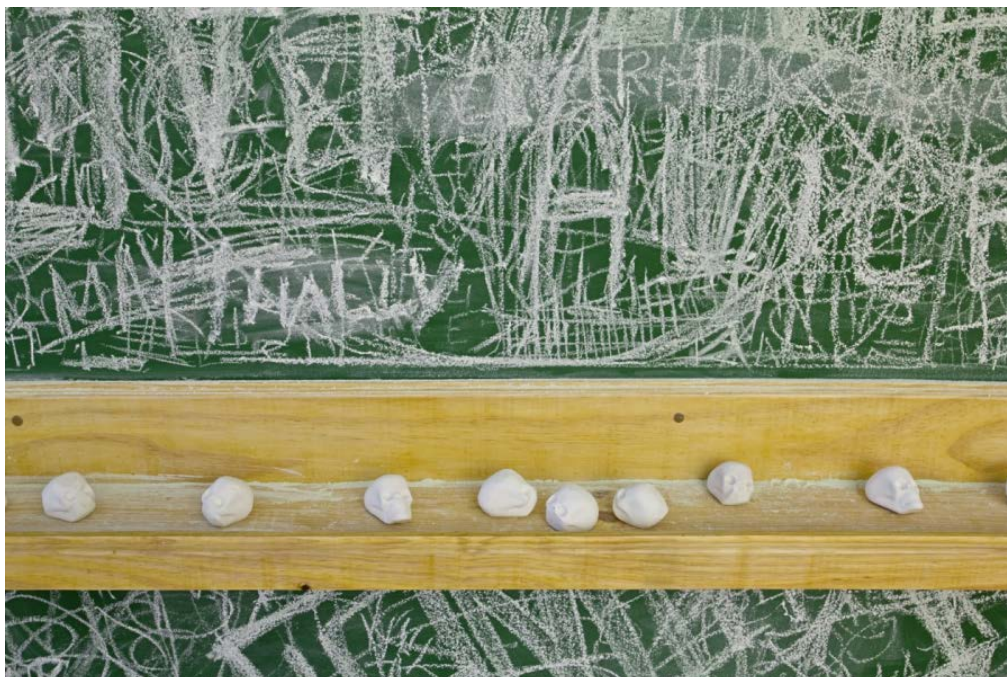
---

<sup>58</sup> "Lembro das reuniões e lamento, foi uma exposição bacana e histórica onde a educação foi um objeto, um assunto, não se friccionou a experiência, a prática educativa não foi um laboratório e um espaço de experimentação... lembro que foi aí que se rompeu a utopia de que a educação e arte eram horizontais" (HEITOR, 2019).

<sup>59</sup> Em 05/09/2013, foi realizado no MAR, no último andar do prédio da Escola do Olhar, jantar beneficente organizado por Márcio (Presidente do Conmar) e Mara Fainziliber, em nome do Conselho consultivo do MAR (Conmar). O evento contou com mais de 300 participante que adquiriram convites a R\$ 2.000,00 cada, arrecadou aproximadamente 640 mil reais, tendo contado com o apoio da Fundação Roberto Marinho, da ArtRio e da Christie's para sua realização. O objetivo do evento foi arrecadar fundos para os projetos da Escola do Olhar, "doar para o MAR é doar para a educação" (HERKENHOFF, 2013) .

<sup>60</sup> Assim autodefine-se a Escola do Olhar no livro publicado pelo MAR: "Nossa prática é desenvolvida em diálogo com escolas públicas, privadas, universidades nacionais e estrangeiras, nossos vizinhos da região portuária, além de instituições, ONGs, associações de bairro, projetos sociais e educacionais, secretarias municipais, órgãos públicos de todas as esferas, grupos de estudos, coletivos e diferentes atores. O acervo é a base da dinâmica entre a cidade e seu museu de arte, como sistema de relações entre os diferentes agentes da sociedade civil, compreendendo a dimensão emancipatória da educação. *Doar para o MAR é, portanto, doar para a educação*" [grifo do autor] (ODEON, 2016) .

Figura 14 – "Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas".



Fonte: Arquivo MAR.

A escolha do local onde ficaria a obra de Jarbas Lopes, criada com o GEA, exemplifica bem o conflito existente entre diferentes perspectivas de educação e curadoria. O trabalho foi instalado nas escadarias do Pavilhão de Exposições, local com pouco espaço, de passagem e limitador das possibilidades de desdobramentos. Como uma das poucas participações da exposição que efetivamente se relacionava com as práticas da Escola do Olhar, Jarbas Lopes ter tido sua obra isolada e reduzida pela curadoria é bastante indicativo das escolhas, hierarquizações e disputas que estavam em cena no processo de gestação da exposição<sup>61</sup>. Por outro lado, a opção curatorial em privilegiar as práticas educacionais promovidas pela arte era indicativo de outro tipo de violência e de disputa em torno da legitimidade de educar, que vão também informar o "educational turn"<sup>62</sup> na arte que, contudo, recebe ponderações críticas da parte da equipe do MAR.

<sup>61</sup> "Outras questões precisam ser ponderadas. Janaina estava grávida, quase parindo, e isso estava a todo tempo em jogo de um jeito machista, como se você pudesse duvidar da capacidade do outro, de estar dentro da instituição, porque ela está gerando uma vida. Paulo [Herkenhoff] dificultou muito o processo. Lá pras tantas ele decidiu que não ia mais falar com Janaína e então não tinha como ela curar uma exposição nesses termos" (DINIZ, 2019).

<sup>62</sup> Principalmente a partir dos anos 2000, diversos artistas e exposições, em todo o mundo, passaram a adotar metodologias e práticas comuns à educação, o que ficou conhecido como "educational turn". Sobre o assunto foi publicado o livro "Curating and the educational turn", que reúne uma série de reflexões, de autores diversos,

É uma questão de um lugar para a educação dentro da sociedade. É como eu observo e tenho chamado de *educação sem educador*. Se quer o ativo educação, o recurso educação, mas isso não significa uma melhoria do posicionamento, é como se a educação feita por artista fosse o lugar da experimentação, e a educação feita por educadores fosse o lugar da norma, como se uma fosse maior e outra menor. (HEITOR, 2019)

As relações institucionais e o que se vive nos bastidores de uma instituição da envergadura do MAR quase sempre são inimagináveis aos olhos de quem frequenta exposições. A dimensão de que foi "perdida uma oportunidade" para se experimentar e se tratar da relação entre arte, alteridade e educação como "agente de relação e conexão" (MELO, 2018) não é evidente, mas é, por outro lado, muito eloquente sobre o modo como são feitas nossas instituições e práticas culturais. Se os primeiros anos de atuação da Escola do Olhar haviam constituído uma metodologia da participação, na qual o "público" emancipava-se e passava a também instituir, ativando uma construção coletiva que "era risco, era dúvida, era se lançar a algo que eu não sei, e confiar no outro dentro desse processo" (MELO, 2018), no momento em que uma exposição dedicou-se apenas à educação, contraditoriamente, esse aprendizado foi secundarizado e mesmo invisibilizado.

eu acho que essa exposição, quando nós imaginamos fazê-la, na nossa fantasia ela ia revelar uma potência de um museu que pensa arte e educação como duas forças horizontais e de igual valor. Mas o que ela revelou foi exatamente o contrário. O processo que se revelou foi o quão conflitivo, o quão disputada e violenta é essa relação autoritária e frustrada, muito complexa. (DINIZ, 2019)

### 3.3.3 Meu Mundo Teu - Alexandre Sequeira

“Ninguém está no mundo de mãos vazias,  
sempre tem alguém para dar alguma coisa para o outro”.

*Alexandre Sequeira*

Entre novembro de 2016 e julho de 2017, o MAR realizou *Meu mundo teu - Alexandre Sequeira*, exposição individual desse artista paraense que teve, como curadoras, Clarissa Diniz e Janaina Melo. Além de ser a primeira exposição curada exclusivamente por mulheres no MAR, a mostra marca a segunda vez em que a Gerência de Educação atuava curatorialmente e, mais do que isso, *Meu mundo teu* realiza um antigo desejo da relação entre curadoria e educação no museu, em construir uma exposição colaborativamente.

Conseguiu-se um interstício entre diretores e se deu um alinhamento forte entre curadoria e educação. Esse alinhamento sempre esteve presente e essa vontade estava guardada desde que o museu abriu. Assim, mais do que uma evolução, foi uma chance de fazer o que sempre quisemos fazer juntos, e naquele momento do interstício, de não ter esses homens brancos no meio<sup>63</sup>, isso foi possível. (HEITOR, 2019)

Em *Meu mundo teu* foi possível experimentar, efetivamente, a construção de uma exposição a partir das metodologias que haviam sido desenvolvidas pela Escola do Olhar e, fundamentalmente, pela educação. Não foram as canônicas práticas curatoriais, mas os modos de trabalho, de relação, de diálogo comuns à educação que se tornaram, por sua vez, a abordagem e o método de criação da exposição de Sequeira. Como evidencia a curadora Clarissa Diniz, essa perspectiva era a própria reverberação das formas de trabalho do próprio artista, cuja prática é pautada por processos de construção coletiva e de colaboração que geram, assim, uma experiência distinta das concepções tradicionais de "artista", "obra de arte" e, como tal, "curadoria":

Alexandre é um desses artistas cuja obra em si já problematiza muito a autoria. Se a obra dele problematiza a ideia do artista autor, que dirá deixar algum território livre para um curador ser autor. Se nem o artista é autor, o curador que vai ser autor de que, na exposição do artista que não é o autor? (DINIZ, 2019)

A ruptura com a dimensão da autoria na curadoria, além de espelhar o processo não-autoral da obra do artista, estava ligada a outras duas questões interligadas, o distanciamento em relação ao histórico do Museu de Arte do Rio na produção de curatorias autorais e, por sua vez, a escolha por desenvolver um processo de diálogo e colaboração cuja referência era a prática da própria Escola do Olhar. Vale frisar que, na exposição, a desmistificação da ideia de autoria e sua aproximação com os paradigmas da educação ficava extremamente clara pois,

---

<sup>63</sup> O desenvolvimento da exposição aconteceu no intervalo entre a saída de Paulo Herkenhoff e a chegada de Evandro Salles à Diretoria Cultural do Museu de Arte do Rio. Entre maio e outubro de 2016.

além de obras em si, as experiências educacionais de Alexandre Sequeira também integravam o corpo da mostra.

Como parte de sua prática artística, Alexandre Sequeira tem desenvolvido oficinas e workshops com jovens em diferentes cidades brasileiras, propondo processos colaborativos que têm, como ponto em comum, o uso da fotografia. Apresentamos três dessas experiências recentes: *Sob o céu de Pedra Azul* (2015), *Somos todos um* (2015) e *Eu sonho em Tiradentes* (2016). Pertencimento, memória e identidade – aspectos tão caros à obra de Alexandre – são nesses projetos também trabalhados em conversas e ações conjuntas entre os jovens, o artista e as instituições proponentes das oficinas. (DINIZ; MELO, 2016)

Nesse sentido, Clarissa Diniz e Janaina Melo efetivaram uma inflexão diante da perspectiva que outrora, como demonstrado na análise de *Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas*, monopolizava<sup>64</sup> a prática curatorial no museu, o paradigma do curador-autor<sup>65</sup> cujo ícone, no Brasil, era o próprio Diretor Cultural do MAR, juntamente com a edição da Bienal de São Paulo (1998) curada por ele, "notável exemplo de curador-autor entre nós, Paulo Herkenhoff, na 24ª Bienal, implantou diálogos extemporâneos com a tradição: tirou proveito do conceito de "contaminação" para gerar o que chamou de "poéticas híbridas". (LAGNADO, 2000)

A condução do processo curatorial por Melo e Diniz apresenta uma nova perspectiva na construção conceitual que difere muito do modelo de "masterpice", imposto por Paulo até então. As mudanças apresentadas por uma nova forma de se fazer curadoria no MAR, nos leva a pensar que este novo formato altera muitos processos canônicos, da museologia à produção, as mudanças provocaram modificações e rearranjos institucionais significativos. Como argumentado no texto curatorial da exposição, na trajetória de Alexandre Sequeira, a

<sup>64</sup> "*Há escolas que são gaiolas...* estava muito pautada em o que era curadoria e o que era educação, em "Meu mundo teu" vejo um processo de experimentação desse espaço da escuta que se estabelece – como uma prática do programa com os Vizinhos – e que é uma prática de mediação, que vem do lugar de Alexandre Sequeira como um artista, quando lida com a ação e educação nada se desvincula, é onde esses lugares se atravessam, tem um atravessamento entre arte e educação que é produtivo no que de fato essa pergunta (O que podemos fazer juntos?) coloca. E o mais rico em "Meu mundo teu" é um tipo de sinergia que faz com que não se fale mais de lugares tão demarcados, se foge de uma questão apenas de educação e de curadoria mas de algo que surge da junção disso"(HEITOR, 2019).

<sup>65</sup> "(...) A hipertrofia discursiva verificada (...) acompanhava um processo progressivo que, internacionalmente, se fazia visível desde a década de 1970. Este processo, que estabelecia o curador como uma espécie de *auteur* de exposições, consistia na autonomização de parte das atividades que, até então, haviam integrado os encargos profissionais dos *conservateurs* de coleções museológicas (ou, no caso das Bienais, dos "diretores artísticos"). A referência, no contexto europeu, ao curador como "autor" de exposições ressoava a "política dos autores", que esteve na base da Nouvelle Vague do cinema francês nos anos 1950. (...) Analogamente, a ideia de uma "autoria" na concepção de uma exposição de arte pressupõe uma espécie de escritura do espaço expositivo que envolve tanto a linguagem textual escrita (objetivada no *statement* curatorial) quanto a linguagem espacial de uma exposição (objetivada no *display* das obras, ou o modo de apresentação das obras)." (MOTTA, 2018)

"combinação fascinante entre imagem e alteridade tem produzido não exatamente obras, mas processos de convivência e colaboração que geram um conjunto de imagens, memórias, sons, narrativas e objetos". (DINIZ; MELO, 2016) Por isso, a mostra escolheu "evocar" as experiências vividas a partir do artista, as quais não poderiam ser reduzidas a uma única imagem ou obra. Essa "evocação" fez da exposição, não exatamente uma articulação discursiva/conceitual/autoral entre obras, mas um ambiente de imersão nos relatos e memórias dos encontros apresentados, oferecendo estações de leitura em que o intangível da vivência do outro se coloca como um – talvez silencioso – convite à presença, à escuta e ao diálogo, desta vez, performados na relação com o público, como quem lança uma pedrinha no ombro de quem adentra este espaço"<sup>66</sup> (DINIZ; MELO, 2016).

A exposição foi montada de forma a dar ao visitante a dimensão dos processos que levaram a obra de Alexandre a chegar a tal nível de simplicidade, e ao mesmo tempo tece uma complexa rede de conexões e relação entre o artista e seus interlocutores. Tirando o foco da exposição das obras e o levando para a relação com o público, a curadoria pretendia "performar", no sentido de "reencenar", de vivenciar de novo em outros termos, o exercício da alteridade que é vertebral na prática de Alexandre Sequeira<sup>67</sup>. Coube à curadoria prover os

---

<sup>66</sup> Foi com uma pedrada que Alexandre Sequeira conheceu Jefferson Oliveira. O menino estava trepado numa árvore da Ilha do Combu, bairro da periferia de Belém, e não teve dúvidas quando viu o estranho se aproximar. Se a pedra atirada foi o pretexto que Alexandre precisava para estabelecer um diálogo com o garoto então desconhecido, por sua vez, a câmera fotográfica do artista foi o dispositivo que possivelmente fez com que fosse imediato o desejo de prolongamento dessa conversa por parte do menino. Mas o tal diálogo, ficamos sabendo, não era exatamente entre Jefferson e Alexandre, senão entre o garoto e Tayana Wanzeler – moradora do bairro Guamá, a muitos quilômetros de distância, na outra margem do rio –, a quem o artista conhecera anteriormente, durante uma oficina de desenhos. Alexandre e sua câmera eram os mensageiros e os mediadores da relação entre os dois adolescentes, que só viriam a se conhecer aproximadamente um ano depois da pedrada, quando já haviam trocado dezenas de cartas e criado imagens em conjunto, sobrepondo – e, assim, conjugando – a realidade de um na fantasia do outro. À vivência com Tayana e Jefferson, Alexandre Sequeira deu o nome de Meu mundo teu, expressão que aprendera com o garoto. Essa e outras experiências se reúnem nesta exposição de mesmo título, numa trama que põe em relação diferentes contextos, pessoas, momentos, intenções. Aqui se articulam amizades, trocas, narrativas e serviços que nos últimos anos atravessaram a vida – e a obra – do paraense Alexandre Sequeira, e que em comum possuem sobremaneira o interesse pela fotografia e pelo outro. (...) Além da reunião dessas experiências – que, por meio da generosidade do artista, passam a compor a Coleção MAR, tornando-a referência de sua obra –, Meu mundo teu é também uma espécie de laboratório de um processo em aberto, aqui apresentado em estado orbital por meio da Constelação de Tião, um projeto de Alexandre Sequeira em colaboração com Aline Mendes, ativista e moradora do Morro da Providência, por meio de quem o MAR e o artista conheceram o acervo fotográfico de Tião, retratista desta região entre as décadas de 1960 e 1980. Como testemunha e agente da história portuária do Rio, a pluralidade e a eloquência da obra de Tião apontam para a dimensão política do afeto, das relações, da amizade e da saudade, territórios da memória e de suas estratégias de resistência – dentre elas a imagem e, particularmente, a fotografia. Identificado com Tião, Alexandre o abraça em seu meu mundo teu pela vontade de continuar trançando pronomes, como se buscasse, por fim, desfilar a preponderância do eu". (DINIZ; MELO, 2016)

<sup>67</sup> "Basta não querer ser autor. Como a escola não era autora daquele arquivo, automaticamente aquele arquivo remetia a Aline [Mendes], que também não era autora, o que a remetia a Tião, que por sua vez também não é

meios e arranjos institucionais para que a obra de Alexandre encontrasse o terreno adequado para emergir, potencializando os resultados do trabalho do artista. Ao fazê-lo no contexto do MAR e da sua Escola do Olhar, terminou por abrir espaço para o extrapolarmento da alteridade em Sequeira para o território de relações perpetradas pelo museu com os Vizinhos do MAR. Foi essa experiência que gerou a *Constelação de Tião*, desenvolvida ao longo do processo de criação da exposição por Alexandre Sequeira e Aline Mendes a partir das singularidades e da densidade de conhecimentos e alteridades que constituíam e atravessavam o Vizinhos do MAR.

Começamos a pensar a exposição de Alexandre num campo alargado entre curadoria e educação com as respectivas equipas. Um belo dia eu entro na sala da Gerência de Educação, Janaína Melo estava lá, vi um negócio em cima da mesa e perguntei o que era. Elas começaram a me explicar, e quando a gente olhou uma para a cara da outra, a gente pensou: "Gente isso é muito foda, que coisa mais maravilhosa, eu acho que Alexandre vai se interessar por isso." (DINIZ, 2019)

O "isso" de que fala Clarissa Diniz na entrevista era o acervo fotográfico de Tião<sup>68</sup>, retratista que morou e atuou na região portuária do Rio (especialmente entre o Morro do Pinto

---

autor pleno, pois as pessoas que ele fotografou eram uma comunidade. Então era só não interromper o fluxo da criação como autoria. (...) O trabalho não é um gesto autoral. [Alexandre Sequeira] não criou nada, ele mudou o rumo das diversas instâncias de extrativismo inerentes à prática da criação. Para de novo lançar luz sobre aquelas pessoas, que elas, sim, são a raiz de um processo, se a gente quiser encontrar, "autoral". (DINIZ, 2019)

<sup>68</sup> Tião nasceu em 29 de abril de 1942 no distrito de Tocantins, Minas Gerais. Filho de mãe branca e pai negro, sexto filho de uma família de dez, Tião tinha a pele mais escura que seus irmãos, ao ponto dos meninos queimarem espiga de milho e ficarem dizendo que se parecia com ele para fazer chacota. O menino de pele escura e cabelo liso ficava bravo. Tião era o orgulho do pai porque havia completado o quarto ano primário e graças a essa esperteza podia soltar pipa nas férias. *Só os que estudavam podiam soltar pipa, os outros tinham que trabalhar na roça*, nos contou Isabel, sua irmã. Ele veio jovem para a cidade, numa idade que Isabel não encontra na lembrança. A diferença entre eles era de 9 anos. Tião veio cedo morar no Rio, serviu as forças armadas, estudou mecânica de automóveis, trabalhou como mecânico e depois como motorista na Casas da Banha, e nos fins de semana, fotografava os moradores do morro do Pinto, da Providência e redondezas. Perguntei se ela tinha lembrança de como Tião começou a se interessar pela fotografia e Isabel não sabia dizer. A falta de convívio provocado pela distância não dava pistas, mas ela se lembra que em uma de suas visitas à família ele já chegou levando uma câmera. Tião fez curso de fotografia por correspondência no Ensino Técnico Paulista. O Pai de Tião só estudou até a segunda série primária, o que lhe deu saber suficiente para redigir cartas para ele e os demais. O pai, assim como o filho, também ofereceu "serviços à comunidade" cortando cabelo e fazendo a barba do povo do lugar.

Dá pena não poder voltar no tempo senão pelas fotos deixadas por Tião, resgatadas num quatinho na Rua do Pinto. Fotos de família como as que Isabel guardou para si. Negativos positivos por manter o anonimato dos personagens, nas imagens que nunca se revelam. Imagens de dívidas nunca resgatadas. Queria muito saber o que disparou no Tião o desejo de fotografar. Será que foi uma visão empreendedora, um jeito de aumentar as economias, uma vontade de ser artista, se integrar no universo do morro, viver vida de segunda mão? Queria saber o que ele fazia quando não estava fotografando ou bebendo. Quando ele parou? Parou? Quem eram os amigos mais próximos do Tião? E as mulheres que cruzaram sua vida? O que elas poderiam contar?

Tião era homem gentil, amigo de todos. Soube que enquanto Tião se aproveitava da bebida, as pessoas se aproveitavam dele. Soube que a cama era maior que o quarto. Soube que estava com problema de pressão, que caiu da escada, bateu a cabeça, foi parar no hospital e nunca mais voltou. Soube que a irmã passou pela casa dele para pegar uma muda de roupa: *É para ele ter roupa limpa quando sair do hospital*, ela disse; e que a senhoria

e o Morro da Providência). Algumas malas com negativos, monóculos, fotografias, slides, câmeras e documentos de Tião haviam sido levadas ao Museu de Arte do Rio por Aline Mendes, moradora do Morro da Providência e agente de projetos socioeducacionais, o que a levava a participar, ao longo de alguns anos, do Vizinhos do MAR. Foi no contexto desse programa que, durante uma Conversa de Galeria mediada por ela na exposição de Rossini Perez, Aline se "lembrou"<sup>69</sup> de Tião.

Aline [levou] o acervo ao museu em uma relação de confiança, pois ela tinha participado do Café dos Vizinhos [do MAR] e tinha sido eleita pelo grupo para fazer a Conversa de Galeria. Na exposição e na visita (...) ela se lembra de um fotógrafo que morava no Morro da Providência e que tinha fotografado todos os álbuns de família dela. A partir da experiência desse momento, ela resolve então procurar esse homem e acaba entrando numa espiral de coincidências, que não são apenas coincidências<sup>70</sup>. E assim que o encontra, em vias de morrer, ela acaba se oferecendo para ajudar a irmã dele [Isabel Oliveira] a mexer no quartinho [de Tião] para liberar o espaço e encontram lá um acervo imenso, negativos de fotos de serviços que ele tinha feito ao longo das décadas de 60 e 70 e início da década de 80 quando se populariza a fotografia. Com esse acervo em mãos, (...) em um café da manhã que participa no MAR, me conta essa história toda e me fala sobre esse material." (MELO, 2018)

---

lhe ofereceu água, café e sem já ter mais nada que oferecer lhe ofereceu a verdade: *Tião faleceu ontem, você não ficou sabendo?* Não, ela não estava sabendo, ela chega tarde do trabalho, o telefone não funciona, a médica disse que ele estava melhorando, ela foi em busca de roupa limpa no dia 30 de novembro de 2015".

<sup>69</sup> "Na verdade, ela lembrou que Tião existia a partir de uma Conversa de Galeria [do MAR]. Não é que ela estava lá com Tião, ela lembrou dele. O que despertou o desejo dela de buscá-lo foi a participação na Conversa de Galeria sobre Rossini Perez<sup>#</sup>, que havia fotografado a região portuária nos anos 70, quando ele viveu lá" (PADOVANI, 2016).

<sup>70</sup> Aline Mendes narra o processo de reencontro com Tião: "Logo após a conversa de galeria, Tião não saía de minha memória. Dei início a uma busca por informações que me levassem até ele. Fui ao vendedor de frutas que trabalhava embaixo do viaduto de frente para o posto de saúde e deixei um bilhete com meu nome e telefone. Ao retornar na barraca um tempo depois, Tião havia deixado para mim um bilhete com seu número anotado, mas, quando eu tentava ligar, ia diretamente para a caixa postal, uma pena! Um tempo depois fui ao conjunto de prédios dos portuários, achando que ele poderia viver por lá. Só que não! Até que, ao lembrar do comentário de que Tião gostava de uma branquinha (cachaça), fui a um bar da Providência onde o pessoal das antigas costuma ir e, mais uma vez, ao perguntar ao dono do bar se ele sabia do fotógrafo, a resposta foi negativa. Ele era um novo proprietário e não o conhecia. E, mais uma dia, caminhando para o Santo Cristo à procura de Tião, encontro, na porta do mesmo bar, sr. Jorge, viúvo de uma prima que, conversando comigo, simplesmente aponta: "Olha! Ali, aquela casa rosa, é a residência do Tião". No dia em que finalmente decidi ir até a casa de Tião e aproveitar para bater fotos de um futuro local para uma intervenção do Providência Sustentável (projeto que desenvolvo no Morro da Providência – <https://m.facebook.com/providenciasustentavel/>), me deparei com uma ambulância e sequer me aproximei do local, achando melhor voltar num outro dia. Ao retornar, fui recebida por um jovem vizinho que me informou que Tião havia sofrido um tombo na escadaria e se encontrava internado no hospital. Mal sabia eu que aquela ambulância estava levando Tião para o hospital. No dia seguinte fui ao hospital e não poderia fazer a visita, pois, como não era da família, a direção não autorizou minha entrada. Retornei no dia posterior e esperei por sua irmã, dona Isabel – no dia em que soube de seu acidente, o vizinho me disse que havia entrado em contato com ela. Fiquei de plantão na sala de visitas aguardando a chegada da única pessoa que possibilitaria finalmente meu encontro com Tião. Fui chamada e avisada de que a senhora na minha frente era a irmã do paciente. Senti medo de receber um não. Conte para dona Isabel toda minha trajetória e subimos para a visita. Um reencontro após décadas, apenas para me despedir e receber inconscientemente o bastão da memória. Tião faleceu na mesma semana". MENDES, Aline. (*Pela luz do seu fotografar*. 2016).

Apresentado ao acervo de Tião e logo apaixonado por ele, Alexandre Sequeira iniciou um processo de colaboração com Aline Mendes e os demais vizinhos do museu, promovendo encontros, em 2016, com pessoas que haviam sido fotografadas por Tião décadas antes e fazendo, da "inestimável riqueza" do acervo levado ao MAR por Aline, "mais um território de encontros" (DINIZ; MELO, 2016). O artista e Aline compuseram a *Constelação de Tião*, instalação que organizava consteladamente, a imagem de uma grande curva topográfica do Morro da Providência, além de monóculos com fotografias de Tião das décadas de 1970 e 1980 e imagens atuais, feitas por Alexandre, nas quais os personagens ressurgem já mais velhos, no reencontro com sua própria história e, agora, não com Tião, mas com o "retratista" paraense.

O fato de ter desenvolvido a atividade de retratista em determinados momentos de minha vida profissional – como no tempo de convívio com os moradores da vila de Nazaré do Mocajuba, no interior do estado do Pará, fez com que me sentisse imediatamente identificado com Tião. Ao longo dos dias em que me dediquei a apreciar sua produção, pensei, por vezes, ser o próprio Tião. Tentava imaginar o que porventura o teria provocado em cada tarefa; suas escolhas por determinados ângulos, seus enquadramentos, a opção por determinadas locações. Senti uma curiosa sensação de bem-estar e conforto ao reconhecer, não na fisionomia, mas numa atitude, meu vulto interposto no gesto de alguém. (SEQUEIRA, 2016)

Figura 15 – Meu mundo teu – Alexandre Sequeira.



Fonte: Arquivo MAR.

Além de provocar relações e aprofundar o exercício de alteridade do museu nessa colaboração entre Alexandre Sequeira, Aline Mendes<sup>71</sup> e o Vizinhos do MAR, a *Constelação de Tião* possibilitou uma série de ativações conduzidas ao longo da mostra pela equipe de educadores do museu, atividades nas quais a memória da região e os compromissos de um museu de arte, exatamente ali instalado, foram discutidas e pensadas coletivamente.

A exposição de Alexandre Sequeira é rica nesse sentido e isso diz respeito ao modo como as pessoas se apropriaram da exposição, foi muito experimentada, usada pelos vizinhos e traz algo que é importante para a ideia de alteridade no museu, que é a alteridade em contraponto com ela mesma, porque o museu ele tinha o discurso forte da participação, de ser um museu periférico e suburbano, mas os seus lugares de decisão sempre foram muito especializados. (HEITOR, 2019)

Como criticamente ponderado por Gleyce Heitor, *Meu mundo teu* realizava, em sua forma de concepção, o público interesse do MAR pela periferia, vide exposições como *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (2014), mas não apenas interesse em representá-la mas, noutra direção, efetivamente criar, com ela, uma relação, um processo de diálogo e de troca que, como dá a ver por Aline Mendes, encontra, pela via do afeto e da memória, sua dimensão política.

Recuperar estas imagens significa o resgate da memória no período de um dos mais belos e felizes momentos já vividos na favela mais histórica de nosso país. Tempo em que a noiva passava na porta, e o som do *Coração das meninas* (bloco de carnaval) invadia minha casa. A festa junina na praça que era a mais esperada, por reunir muitas famílias em um único lugar. As mulatas desciam para o samba e o Santiago logo tocava seu pandeiro até o dia seguinte. Minha tia Ester, ouvindo clássicos do samba na vitrola, os amigos chegando com cerveja e sardinha frita entre centenas de outros lindo e saudáveis momentos. (MENDES, 2016)

Entretanto, lidar com a memória do outro é uma responsabilidade contínua para um museu que, como o MAR, possui, além de seu programa de exposições e a Escola do Olhar, uma biblioteca e centro de documentação, um acervo e um programa tão complexo, delicado e potente como o Vizinhos do MAR. Assim, como ressaltado por Clarissa Diniz, a força de *Meu mundo teu* não esgota o campo da problemática da alteridade e da memória no museu. Pelo contrário, lança luz sobre ele e torna mais públicas as responsabilidades nele implicados e que devem, assim, tornar-se compromisso.

---

<sup>71</sup> "Aline tinha um saber que era específico dela, o saber do território, das fotografias, da comunidade e que nós não poderíamos encontrar em outra pessoas. Aí é alteridade que se pratica e se reconhece, não só com a remuneração pelo acervo que trouxe, mas por tempo de trabalho dedicado ao projeto" (HEITOR, 2019).

O que o MAR evocou ou provocou em Aline [Mendes] fez ela chegar em Tião. Entretanto, o que o MAR vai fazer com esse acervo de Tião, em um futuro, a gente não sabe. Não é uma questão resolvida. Essa exposição de Alexandre e o que eles fizeram juntos é um pingo de um processo. É preciso entender o que o MAR é capaz de fazer com esse acervo, porque instituições matam memória, elas não só conservam memória. O que o gesto de Alexandre e Aline fez, foi chamar atenção exatamente para a dimensão de coletividade que não pode ser apropriada individualmente, seja por pessoas como Aline, ou Tião ou a própria instituição. Então a instituição que se dispõe a preservar esse acervo publicamente tem que estar disposta a salvaguardar a dimensão coletiva e social daquele acervo. (DINIZ, 2019)

Figura 16 – Meu mundo teu.



Fonte: Arquivo MAR.

### 3.3.4 Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena

“Dja Guata Porã se tornou um compromisso com a história e não mais com o museu ou com a educação”

*Gleyce Kelly Heitor*

A exposição que analisaremos neste terceiro momento apresenta um processo curatorial único no contexto das práticas curatoriais e educacionais históricas para o MAR. "Dja Guata Porã significa "caminhar junto" e "caminhar bem", assim, colaborativo, o processo que gerou a exposição *Dja Guata Porã*<sup>72</sup> – *Rio de Janeiro Indígena*, foi entendido não apenas como desenvolvimento curatorial, mas como projeto institucional. Toda a estrutura do Museu se envolveu para encontrar os caminhos que possibilitassem a exposição, viabilizando suas particularidades. A exposição teve curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz. Das três mostras que analisamos nesta dissertação, *Dja Guata Porã* foi a de maior duração, pois ficou em exposição nas duas salas do terceiro andar do Pavilhão de Exposições, dedicadas ao Rio de Janeiro, de 16/05/2017 a 25/03/2018.

O Museu de Arte do Rio apresenta *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena*, uma mostra sobre a história do estado do Rio como história indígena. Concebida de modo participativo, a partir da colaboração de povos, aldeias e indígenas que residem no estado ou na capital carioca, a exposição é fruto de um processo de diálogo conduzido entre 2016 e 2017 pela equipe de pesquisa, curadoria e educação do MAR. (MAR, 2017)

A ideia de se realizar uma exposição que contasse a história do Rio de Janeiro a partir dos seus primeiros moradores, os índios, era reivindicada por parte da curadora Clarissa Diniz desde o início do MAR, e sua possibilidade de realização vinha sendo discutida por ela e Paulo Herkenhoff. As perspectivas trazidas pelo Diretor Cultural para a exposição eram, contudo, radicalmente distintas das que viriam a se realizar a partir da saída de Herkenhoff da direção do museu.

Desde que eu vim morar no Rio de Janeiro, fui estudar com Eduardo Viveiros de Castro no Museu Nacional, na Antropologia – eu já tinha um certo interesse e já havia ficado um tempo com os Kambiwa em Recife por conta do projeto Macunaima Colorau<sup>73</sup>. Eu falava com Paulo que o MAR não podia não dar conta da presença, da história, da atualidade e da força política das culturas, das políticas e do legado indígenas. Pois o Rio de Janeiro é Grajaú, é Maracanã, é Tijuca, é Ipanema, enfim... Basta olhar ao redor para ver o quão indígena se é, o quão óbvio que até nas palavras essa questão é presente. Consegui negociar com ele de fazer uma exposição indígena antes dele sair, a gente tinha incluído no Plano Anual de atividades do

<sup>72</sup> A expressão "Dja guata porã" surgiu como título para o conjunto de encontros abertos e públicos que, antecedendo a exposição, a delinearão. A equipe que estava à frente do projeto optou por mantê-lo como título da mostra. Como indica Sandra Benites, "*Dja Guata Porã* significa "caminhar junto" e "caminhar bem"". Para maiores detalhes, consultar vídeo sobre o processo de desenvolvimento da exposição, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HJcxYBLiDUE>. Acessado em 12 mar 2019.

<sup>73</sup> Sobre o projeto, concebido por Lourival Cuquinha e Clarice Hoffmann, consultar: <http://macunaimacolorau.blogspot.com/>. Acessado em 10 mar 2019.

MAR, enviado ao Ministério da Cultura para captação de recursos. Mas era uma exposição autoral de Paulo Herkenhoff e se chamaria A Guanabara antes dos cariocas. Então, de novo quilos de rubricas voltadas a seguro, taxas de empréstimo, de courier e de transportes: era uma exposição que ele pretendia fazer sobre aquele “passado remoto”, que nunca ninguém viu e do qual não há imagens. Seria uma exposição iconográfica para trás, de grau zero da iconografia no Brasil para menos: então eram verbas milionárias de caráter arqueológico e etnográfico. Ele achava que iria se trazer o manto Tupinambá lá da Dinamarca. Obviamente isso me incomodava muito, como Gleyce Kelly fala: “macho patriarcal branco no poder”. (DINIZ, 2019)

As conversas sobre a inclusão da pauta indígena no programa MAR na Academia já vinham sendo pensadas desde 2014, quando o então curador da bienal de São Paulo, Pablo Lafuente, esteve no MAR para participar de reunião com Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz. A parceria só renderia frutos dois anos depois, quando Diniz convidou Lafuente a integrar o corpo curatorial do processo que culminaria em *Dja Guata Porã*. Entre a saída de Paulo da Diretoria Cultural do MAR, a aprovação da exposição na Lei Rouanet e as primeiras conversas com José Ribamar Bessa e Pablo Lafuente, a Escola do Olhar já estava envolvida, inicialmente com a presença de sua Gerente, Janaina Melo. A presença de Janaina desde o início do processo de desenho da exposição, demonstra, como em *Meu mundo teu*, um formato colaborativo e não autoral de se construir a exposição. Tais decisões têm impactos diretos nos resultados alcançados, como já exposto por Clarissa Diniz como estando no gérmen do MAR e de seu programa Arte e Sociedade no Brasil a pergunta "como a gente diagrama a sociabilidade de outro jeito, como que a gente redesenha outras formas de sociabilidade?" (DINIZ, 2019)

Não tínhamos que resolver a exposição, tínhamos que criar um processo para que os problemas da exposição pudessem ganhar uma certa potência a ponto das coisas se envolverem e assim tentar encontrar saídas: que não são soluções, mas encaminhamentos para esses problemas. E foi assim que a gente fez, não apenas conceitualmente com a Escola do Olhar, mas institucionalmente com a Escola, pois os encontros que foram pensados em *Dja Guata Porã*, foram públicos e a partir, de dentro, da agenda da Escola do Olhar, organizados com o dinheiro da Escola, inclusive – sendo bem fria e sem metáforas. Foi de uma maneira real. Eu e Janaina pensamos muito nisso, que esse era um projeto institucional e não apenas uma exposição “curada pelo Conteúdo ou pela Educação”. Esse era um projeto do MAR. Isso era muito instigante pois, pela primeira vez, tínhamos em uma exposição um dispositivo para o projeto institucional mais amplo, obviamente encarando diversos preconceitos dentro da própria instituição e mais ainda depois da chegada de Evandro [Salles], que só ficaram piores". (DINIZ, 2019)

Como já referido acerca de *Meu mundo teu* – Alexandre Sequeira, também *Dja Guata Porã* foi uma exposição que se realizou no interstício entre as gestões dos diretores Paulo Herkenhoff e Evandro Salles, momento em que as decisões outrora de âmbito da Diretoria Cultural estavam sendo majoritariamente conduzidas pelas gerências de Educação e Conteúdo. “Existia muita vontade da curadoria fortalecer a educação e vice versa, pois estava em pauta se aquilo era arte ou não. Tínhamos que se auto respaldar” (HEITOR, 2019). Com essa “janela” aberta, os rumos da condução curatorial do MAR, em termos conceituais e metodológicos<sup>74</sup> puderam aprofundar o que já havia sido experimentado com *Meu mundo teu*, abrindo-os para outras direções, dada a singularidade de seus propósitos. (MELO, 2018) Não se trata, como sublinha Gleyce Heitor, de uma evolução, mas de um amadurecimento pautado nas especificidades de cada exposição e processo educacional nelas implicado.

Maturidade é diferente de evolução. Sim, maturidade se ganhou com certeza, inclusive de como a educação entende a contribuição com a curadoria e vice versa, porque *Dja Guata* foi um mega processo de mediação cultural e esse método das rodas de debates e das escutas estão aí na prática educativa (HEITOR, 2019)

Metodologicamente construída em termos colaborativos, instituindo processos de criação coletiva que já eram largamente experimentados pela Escola do Olhar, *Dja Guata Porã* foi, sem a obrigação de ser autoral ou iconográfica, também um posicionamento em torno da arte. “*Dja Guata* foi um respiro de uma noção sobre arte, onde Clarissa [Diniz] pode esclarecer mais sobre essas disputas” (HEITOR, 2019) conforme problematiza o texto *Do direito ao choro* (2017), uma reflexão sobre a exposição e seus processos de gestação.

O processo de desenvolvimento da exposição estava diariamente colocando-nos questões (ou talvez eu devesse assumir que, mais do que questões, tratava-se de *pressões*<sup>75</sup>) em torno das relações entre expressão, criação e arte. A exposição havia

<sup>74</sup> “Foi uma exposição que do jeito que foi, não poderia ter sido feita com Paulo, pois teria sido mais histórica e iconográfica e com outros perfis”. (HEITOR, 2019).

<sup>75</sup> Sobre essas pressões, a autor detalha: “As preocupações éticas da metodologia de construção da exposição ombream-se a concepções de criação e de expressão das culturas indígenas para, assim, perpetrarem esse transbordamento. Pareceu-nos que ceder às pressões da arte (ou àquelas de um museu de arte) seria tamponar a escuta e, necessariamente, o diálogo. A visibilidade e o protagonismo de experiências sensíveis que existem em detrimento do campo epistemológico, institucional e economicamente hegemônico da arte seriam, de algum modo, desinterdições ao choro enquanto expressão pública, legítima e potente. Houve, obviamente, um significativo debate – por assim dizer, posto que não me ocorreu termo melhor – *estético*. Arquitetura, cores, grafismos, cenografias, maquetes, músicas, referências, vocabulários, tempos, edições, imagens e tantos outros aspectos foram intensamente discutidos entre os participantes. Debates profundamente enriquecedores se deram em torno de soluções formais e simbólicas tanto entre os indígenas participantes da mostra, quanto entre estes e os não-indígenas que, como eu, nela estavam atuando. Considerando o fato de que alguns desses indígenas estão em processo de etnogênese (como no admirável movimento de ressurgência Puri), a discussão complexificou-se para muito além do binarismo indígena/não-indígena, colocando em questão ideias (por vezes paradigmáticas) como “forma”, “metáfora”, “literalidade”,

preterido a já não incomum abordagem das “questões indígenas” por meio de “obras de artistas contemporâneos” em prol da construção, com indígenas, de uma exposição sobre aquilo que julgassem relevante. Com isso, ainda que tenha engendrado o mais amplo processo de comissionamento já realizado pelo Museu de Arte do Rio – MAR, *Dja guata porã* o fez, todavia, numa chave de desprendimento em relação à ideia de arte. Resumidamente, esse enérgico programa de comissionamento produziu as presenças da exposição em detrimento de serem, ou não, arte. Não que não importasse a discussão da mesma (a mostra tem, inclusive, uma *estação* concebida em colaboração com Edson Kayapó, a qual problematiza a concepção ocidental – e moderna – de arte desde a perspectiva indígena). Entretanto, as circunscrições simbólicas, econômicas, sociais e políticas da ideia de arte foram deliberadamente postas de lado em nome de seu próprio transbordamento. (DINIZ, 2017)

Assim, integrante do eixo curatorial de exposições que o MAR dedica, sempre em seu terceiro andar, ao Rio de Janeiro, *Dja Guata Porã* o fez, todavia, sem restringir-se à arte e, por outro lado, sem ser uma exposição exatamente antropológica<sup>76</sup>, nem etnográfica. O que, pode-se dizer, conduziu epistemológica e conceitualmente o projeto foi a ideia de história, politizada desde a perspectiva indígena, de onde vem o subtítulo da exposição, “Rio de Janeiro indígena”. Nesse sentido, a mostra foi organizada a partir de núcleos étnico-culturais (Puri, Pataxó, Indígena em contexto urbano e Guarani<sup>77</sup>), de estações político-temáticas (língua, educação, arte, mulher, natureza, comércio<sup>78</sup>) e da perspectiva político-histórica que se apresentava numa espécie de “linha do tempo” organizada a partir de marcos e narrativas

---

“símbolo”, “comunicação”, “excelência”, as quais foram experimentadas em relação – ou em tensão –, mas não necessariamente em consonância à ideia de arte.

Para um mais acurado entendimento da situação, há que se exemplificar que, em que pese o cabimento dos juízos a partir de determinados pontos de vista, *Dja guata porã: Rio de Janeiro indígena* foi criticada por “não apresentar arte”, “dar visibilidade a trabalhos escolares” [sic], “não apresentar os originais das obras históricas” [Leia-se: não reverenciar as obras dos colonizadores], “ser kitsch” [sic], “dar visibilidade a não artistas”, “apresentar arte de má qualidade”. Essas críticas quase sempre se dizem cientes dos parâmetros adotados no desenvolvimento da exposição (não se trataria, portanto, de uma situação de desconhecimento em torno dessas escolhas), mas, “ainda assim”, pontuam seu estranhamento [Isso é, obviamente, um eufemismo] em relação às implicações estéticas desses parâmetros – éticos, culturais e políticos –, interpretados como “insuficientes”, “insatisfatórios” e até mesmo “paternalistas””. (DINIZ, 2017)

<sup>76</sup> “Porque fazer uma exposição dessa em um museu de arte e não em um museu de antropologia? Esse tipo de coisa que passamos com os Puri, um povo não reconhecido pela antropologia oficial, explica. Como também a metodologia da arte, porque o comissionamento é a metodologia cara as instituições de arte. É pouco provável que seja óbvio para um museu de antropologia no Brasil comissionar, mas sim pegar elementos que já existem, porque a antropologia é calcada na coleta do que já existe. Então você forjar, dar a possibilidade de criar pode parecer uma manipulação do ponto de vista da antropologia, ou uma ingerência do antropólogo nesse contexto? Mas no campo da arte é o exato oposto. Então a gente se valeu de metodologias da arte aplicadas a um campo não exclusivamente artístico e o que surgiu daí foi uma exposição completamente híbrida, que nem é de arte nem de antropologia, além do que todo nosso processo de condução foi muito mais do ponto de vista da história e da memória do que qualquer outra coisa” (DINIZ, 2019).

<sup>77</sup> Os núcleos foram concebidos por seus respectivos povos, aldeias e organizações.

<sup>78</sup> As estações foram concebidas por indígenas convidados a criá-las, não necessariamente residentes no Rio de Janeiro, na seguinte configuração: línguas, rádio Yandê; educação, Anari Pataxó; arte, Edson Kayapó; natureza, Niara do Sol (a estação natureza ocupou um canteiro na Praça Mauá); comércio, Josué Kaigang e, mulheres, Eliane Potiguara.

temporais indígenas: tempo da autonomia, tempo da invasão, tempo da usurpação, tempo das retomadas<sup>79</sup>.

Desobrigada de ser “arte”, a exposição, depois de um processo de amadurecimento, passou a falar em “participantes” ao invés de “artistas” e em “presenças” ao invés de “obras” (DINIZ, 2019). Esse entendimento surge depois da experiência junto à diversidade que compunha o projeto e da clara percepção dos limites do modelo eurocêntrico de arte e de exposições, ao passo que veio também o fato de que esse modelo era, em grande parte, desconhecido por parte dos indígenas participantes da exposição, o que favoreceu que ele não precisasse ser adotado como protagonista. Assim, mais do que fazer ou mostrar “obras de arte”, o “museu de arte” foi usado como dispositivo para fomentar e dar visibilidade a modos sensíveis que não estavam necessariamente previstos em sua versão canônica.

Quando falávamos em exposição, era isso [as feiras, a exposição como comércio de artesanato] que as pessoas tinham em mente. Então, chegar no entendimento de que tínhamos que produzir presenças para a exposição que podiam ser, primeiro, o que eles quisessem; segundo, que a gente ia pagar e a exposição tinha dinheiro para eles fazerem algo que eles quisessem, mas que prescindisse da presença deles do lado daquele objeto para dizer que aquilo era indígena, era o grande nó da questão. O que aconteceu foi que os nossos participantes indígenas acreditavam que o que dava conta de dizer o que eles queriam dizer não eram os artefatos tradicionais dos seus povos: não era o cocar, não era um grafismo, e sim um vídeo, um texto, uma fotografia, uma performance. (DINIZ, 2019)

Talvez a maior virtude dessa exposição tenha sido o ponto em que foi mais criticada. A escolha pela não presença de outros artistas<sup>80</sup> que não os próprios indígenas, foi combustível para “o maior preconceito que a exposição enfrentou: *Dja Guata* foi uma exposição em torno de uma história indígena contada por objetos não tradicionalmente e canonicamente identificados como indígenas.” (DINIZ, 2019)

Isso nos fala de uma cultura viva, porque se pegarmos qualquer artista contemporâneo, ele também não vai estar lá, sua obra vai estar ali para representar ou performar o que ele quer que seja performado. Um artista vai fazer uma gravura em metal, uma pintura a óleo ou uma escultura em pedra e estar lá? É a mesma coisa achar que o indígena vai fazer um trabalho em madeira, um cocar ou um grafismo.

<sup>79</sup> Esses marcos foram criados pela equipe de pesquisa e colaboradores da exposição a partir da perspectiva temporal dos Huni Kuin (Acre), que dividem sua história em “tempo das malocas”, “tempo da correria”, “tempo do cativo”, “tempo dos direitos” e “tempo do presente”.

<sup>80</sup> Havia duas participações de “artistas” reconhecidos pelo campo hegemônico da arte: Cláudia Andujar e Leonilson. Cláudia exibia uma foto de Turuna no plenário da Câmara dos Deputados e, por sua vez, de Leonilson foi apresentado um pequeno desenho com a árvore linguística indígena no Brasil. Ambas as obras integravam a linha do tempo da exposição, e foram, por isso, exploradas principalmente por seu viés documental.



Um momento de grande importância da exposição foi a Cobra Grande desenhada por Denilson Baniwa, que percorria e abraçava toda a exposição em quase 60 metros lineares de uma pintura sobre as paredes da mostra. Apesar de trazer, para o espaço, um elemento mítico fundante e reconhecidamente indígena, a cobra, o modo de fazê-lo, suscitou, por sua vez, estranhamentos e preconceitos. Em busca de mapear discursos que carregam preconceitos e estereótipos sobre os povos indígenas, a proposta traz essa tentativa de demarcar manchas

Denilson pensou muito sobre com qual cor pintar essa cobra. Foi muito pertinente pois, [pela sua dimensão,] a cor da cobra seria a cor da exposição e, quando se fala em cor indígena, a referência que nós temos é o preto, o vermelho e o branco, mas esse cromatismo é do Xingu. Já outros povos não usam tanto, e Denilson então fez esse esforço de entender a especificidade da narrativa da exposição. (...) Então ele pensou em Rio de Janeiro e nos Guarani, um povo presente [aqui], uma das línguas mais faladas nesse território, e partiu então para o cromatismo guarani, que usa o rosa, o azul, o amarelo e o verde. Muita gente entrava na exposição e se perguntava “que diabo de cores são essas?” (DINIZ, 2019)

A exposição produziu, assim, diversos níveis de embate entre o que se esperava de uma exposição indígena e o que ela efetivamente foi. Não era situada no passado, mas trazia o indígena e sua cultura contemporânea, narrava a história do Rio de Janeiro sob uma perspectiva não-oficial, não apresentava apenas “artefatos” indígenas, mas obras e outras presenças criadas por eles, não era uma exposição de arte. Somados esses aspectos, terminaram construindo, para o público frequente do MAR, uma experiência distinta do que haviam sido suas últimas exposições dedicadas ao Rio, pois as pessoas não se deparavam com uma enxurrada de tradição iconográfica colonial como em *Rio de Janeiro Setecentista – quando o Rio virou capital* (2015) e *Leopoldina – princesa da Independência, das artes e da ciência* (2016), nem eram conduzidas narrativa e politicamente sob a égide do passado. Ao invés de centenas de objetos, gravuras e pinturas dos séculos passados salvaguardadas pelo colecionismo e pelo patrimonialismo, presenças eminentemente mais ordinárias, cotidianas e, por isso mesmo paradoxalmente, no âmbito de um museu como o MAR, incomuns.

Desse processo incomum de construção, devemos ressaltar a presença e a importância, em todas as instâncias de mediação<sup>82</sup> do projeto, da curadora Sandra Benites, Guarani Nhandeva. Como nos conta Clarissa Diniz.

No início, Sandra [que havia sido aluna de José Ribamar Bessa] estava muito reticente, não queria e fugia dos encontros. Até que ela topou conversar e me perguntou o que exatamente uma curadora faz e o que ela precisaria fazer. Isso é maravilhoso. Eu dizia a ela que não tinha como explicar o que era ser um curador. Seria um erro de perspectiva dizer a ela o que faz um curador se estávamos ali justamente para desconstruir a prática curatorial. Eu dizia que nosso papel ali era mediar toda e qualquer complexidade das relações que essa exposição fosse engendrar e, naquele momento, nós não tínhamos nenhuma noção da complexidade que teria. Hoje em dia, ela diz que a resposta da pergunta do início, sobre o que era a curadoria, ela foi descobrindo à medida que foi realizando a atividade curatorial. (DINIZ, 2019)

Havendo crescido numa aldeia, passado pela Aldeia Maracanã e hoje habitando a Aldeia Vertical, prédio de um conjunto habitacional do Minha Casa, Minha Vida para onde foram removidos os indígenas expulsos da Aldeia Maracanã<sup>83</sup> por conta dos megaeventos de 2014 e 2016, Sandra Benites é Guarani, a etnia mais numerosa do Rio de Janeiro. Ao longo do processo de desenvolvimento de *Dja Guata Porã*, Sandra estava cursando mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFRJ, no Museu Nacional. Sua trajetória de vida e o momento reflexivo em que especialmente se encontrava fizeram, de sua prática

---

<sup>82</sup> “Sim, é mais uma mediação, e como estávamos tentando mudar as coisas no próprio correr das coisas não conseguimos mudar as terminologias e negociar novos lugares sociais, então tivemos que dentro do lugar social já existente, que é o do curador, ir tentando rever e reinventar essas práticas. Mas se alguém disser que eu curei a exposição de Alexandre Sequeira, eu não me reconheço nesse lugar, não me vejo como curadora daquela exposição e sim me vejo como alguém que estava ali durante o processo de interlocução com ele e mediando as diversas ideias, demandas, vontades e pensamentos coletivos para aquele negócio acontecer”. (DINIZ, 2019)

<sup>83</sup> “A resistência da aldeia Maracanã se expressou em inúmeras dimensões e ao longo de toda sua história. A resistência cultural esteve sempre aliada à luta política, que se deu pela retomada daquele território, como também nas instâncias jurídicas cabíveis. Expressou-se na mídia, nas ruas, nos movimentos sociais, nas redes sociais e dentro do movimento indígena. A luta política se intensificou a partir do anúncio de que o Brasil sediaria a Copa do Mundo e as Olimpíadas, o que tornou o território da aldeia Maracanã disputado por interesses tão diversos quanto os indígenas, as empreiteiras, o Estado e o capital internacional. A luta se mantém até os dias de hoje e se arrasta em muitas instâncias da Justiça brasileira. (...)”

A aldeia Maracanã congregava indígenas de toda a cidade por meio de uma agenda de eventos públicos. Ao mesmo tempo, servia de hospedagem para muitos indígenas do Brasil e de outros países que passavam pelo Rio de Janeiro. A aldeia era, assim, habitada por grupos que se revezavam na ocupação daquele território. O modo de habitar a aldeia se dava em ocas construídas tradicionalmente e em casas de pau a pique. As moradias eram construídas colaborativamente (por mutirões), com materiais doados por organizações apoiadoras da aldeia Maracanã. Esse movimento caracterizava um espaço intercultural, onde diferentes povos indígenas conviviam, bem como se relacionavam também com não indígenas. Ao longo dos quase oito anos de existência, a vida social da aldeia Maracanã consolidou laços de amizade, colaboração, parentesco e afeto, como dão a ver os três casamentos e os diversos nascimentos de crianças lá ocorridos. Muitas foram as crianças que cresceram na aldeia, experimentando-a como lugar da infância”. Excerto de texto de parede da exposição. (MAR, 2017)

curatorial, uma baliza cosmopolítica, social e ética fundamental de toda a concepção da exposição.

Essa situação dos debates públicos que antecedem a exposição foi gerando um ambiente onde todos queriam falar disso de um jeito ético. Os educadores tinham muita preocupação em como falar do outro, os curadores também, a Sandra Benites tinha muita preocupação em como falar dos grupos que não o dela e isso gerou um processo de formação e autoformação muito intensos. Esse momento e essas implicações não dão conta da riqueza do processo que lhe antecede. Para além de uma preocupação de curadoria, existia um compromisso grande de todos com esse espaço e como ele iria ser ocupado, como ele poderia ser mediador dessas histórias sem ser colonizador. Uma exposição onde a experiência de imersão da alteridade se radicaliza porque ao você falar de indígenas no plural, dentro da história, ocupando um debate que dentro dos próprios indígenas é um debate onde outras alteridades se presentificam com suas próprias diferenças, se colocam e respondem como eles queriam ser representados. (HEITOR, 2019)

Figura 18 – Dja Guata Porã .



Fonte: Arquivo MAR.

A implementação de uma metodologia de desenvolvimento da exposição – os encontros abertos, anteriores à mostra, em que ela foi discutida e pensada publicamente, os núcleos pensados coletivamente, por aldeias, povos ou organizações, o processo de

comissionamento que possibilitou a emergência de formas diversas de autorepresentação – que se baseasse no exercício da alteridade (encontro, diálogo, troca, conflito, representação, conhecimento do outro) – encontrou, ainda, muitos desdobramentos potentes ao longo da exposição. Durante o ano em que esteve em cartaz, inúmeras atividades foram realizadas, principalmente pela Gerência de Educação do MAR, das quais gostaria de ressaltar a residência educativa de Miguel Verá Mirim e estação natureza, uma horta na Praça Mauá que estava a cargo de Niara do Sol.

Por meio da horta e da presença quase diária de Niara do Sol no MAR, o continuado ato de plantar, regar, cuidar, podar e colher passou a integrar, com muita força, as atividades da Escola do Olhar. A horta tornou-se um dispositivo tomado como ponto de partida para processos de alteridade do Vizinhos do MAR, as hortas comunitárias da região portuária envolveram-se com a horta de *Dja Guata Porã* e para programas tão diversos, quanto o curso de formação de mediadores, as atividades para crianças e as cotidianas visitas educativas. A presença de Niara do Sol e sua disposição a dialogar sobre as culturas e as medicinas indígenas provocaram, muitas vezes de modo espontâneo, um profícuo território de trocas, atravessado por contação de histórias, momentos de compartilhamento de alimentos, massagens e atividades artísticas.

Por sua vez, no contexto de *Dja Guata Porã*, a Gerência de Educação convidou a liderança Miguel Verá Mirim, residente na aldeia Dje'y, em Itaipuaçu, a ser um educador residente no MAR ao longo de três meses, período durante o qual a exposição já se encontrava aberta ao público. Como residente, Miguel pode complexificar as relações muitas vezes pautadas pelo extrativismo epistemológico: mais do que "fornecer" conhecimentos sobre as culturas indígenas, a presença de Miguel Verá dentro das dinâmicas da Gerência de Educação promoveu trocas metodológicas e epistemológicas junto aos educadores do museu. Assim, Miguel teve papel significativo na elaboração, crítica e reelaboração de algumas atividades que estavam em processo, do que é emblemática sua intervenção junto ao Ginásio Experimental (GEA), numa troca com seus estudantes e professores que culminou na revisão crítica da forma como a história da invasão colonial estava sendo contada na escola.

Entretanto, a despeito das importantes inflexões trazidas por *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro indígena* no âmbito curatorial e educacional, que fundamentalmente, atuaram juntos para a implementação de um exercício museal de alteridade, o Museu de Arte do Rio deve-se

atentar para uma importante crítica feita à mostra por parte de sua equipe. "O maior problema de *Dja Guata Porã* é ela ter sido uma exceção." (DINIZ, 2019)

O foco da discussão não deve ser "oh!, como *Dja Guata Porã* foi uma exceção!" e só olhar para ela. Deve-se, obviamente, olhar criticamente para a exposição mas estender o olhar para o fato incontestável que ela foi uma exceção e entender porque isso aconteceu. O que leva uma exposição nesses termos a ser uma exceção e continuar sendo uma exceção? Esse é o ponto, porque corremos o risco de cair na armadilha do autor novamente. *Dja Guata Porã*... abdicava da ideia de arte – não era sobre arte ou feita por artistas –, então, a discussão dela tem que ser lida sob a chave do social, do histórico e do político. A gente tem que entender não que ela é uma exceção enquanto prática artística, estética e curatorial, mas que ela é uma exceção social, política e histórica. E isso é uma merda!" (DINIZ, 2019).

Os ciclos vividos pelas equipes do MAR foram intensos e criaram aprendizado institucional, mas ainda frágil foi praticamente abandonado como processo na exposição que substituiu *Dja Guata Porã*. A entrada do novo Diretor Cultural, Evandro Salles, e o seu ímpeto de imprimir sua marca e rechaçar a metodologia, não deu Samba.

## CONCLUSÃO | BATUQUE OU BARULHO CIVILIZATÓRIO?

"Isso vai transformar o Rio"

*Paulo Herkenhoff*

A recente história do Museu de Arte do Rio - MAR, no embalo do Porto Maravilha, esteve marcada, como vimos, por uma *retórica da perda*, um discurso que, tal como apontado por José Reginaldo Gonçalves (1996), buscava legitimar o novo projeto urbanístico, e claro outras perspectivas “civilizatórias”<sup>84</sup> a partir da assunção – e da construção de um imaginário que pudesse sustentá-la – de que o passado, seus lugares e formas de socialização históricas seriam degradados e dignos, portanto, de reforma.

Essa retórica, que foi combatida pelo Museu de Arte do Rio em sua constante retomada e direcionamento às tradições e à história da região portuária – especialmente visto no programa Vizinhos do MAR, em todos os seus braços e em exposições como *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* e *O Rio do samba: resistência e reinvenção* –, conviveu, por outro lado, com uma espécie de “retórica da transformação”, face igualmente compartilhada entre o projeto de Cidade Maravilhosa de Eduardo Paes e da âncora do Porto Maravilha, o MAR.

Eu não vou mudar o mundo, mas com essa equipe a gente pode transformar essa cidade. Eu vou trazer o [filósofo francês Jacques] Rancière, o [cineasta alemão Harun] Farocki, o [historiador francês] George Didi-Huberman, mais os do Brasil, como o Daniel Lins, especialista em Deleuze, no Ceará, isso vai transformar o Rio. (HERKENHOFF *apud* CANÔNICO; CYPRIANO, 2013)

Nós temos uma missão histórica de ampliar o fantástico legado de transformações que podem, em definitivo, mudar a vida desta Cidade. A história da humanidade é a história em que as cidades têm algumas oportunidades históricas. Está sob nossa responsabilidade o futuro da Cidade do Rio de Janeiro mais do que nunca, de tirar proveito, o mais possível, desse fantástico momento por que passa a nossa Cidade. (PAES, 2012)

---

<sup>84</sup> "Na visão moderna da cidade do Rio de Janeiro, um complexo cultural se integra ao espaço urbano reformulado como símbolo da missão civilizatória da nova República. Num raio de 200 metros em trecho da avenida Central, consolidado em duas décadas, estavam a Biblioteca Nacional, a Escola Nacional de Belas Artes, o Museu Nacional de Belas Artes, o Liceu de Artes e Ofícios, o Teatro Municipal, o Senado, o Supremo Tribunal Federal, o Palace Hotel (com seu programa de arte moderna), a Cinelândia, o Hotel Avenida com sua galeria (cantada por Noel Rosa), o Jockey Club, uma dúzia de cinemas e muitas confeitarias. Assim, a pintura *Avenida Central* reitera a parte dessa missão civilizatória atribuída à avenida Rio Branco no processo da modernidade brasileira" (HERKENHOFF, 2009).

Desejar a transformação sem a recusa, ou sem violências, contra o suposto passado, que, como sabemos, é na verdade presente e igualmente futuro, parece ter inserido o MAR num campo de ambivalências, e como já explorado nesta dissertação, contradições. Se o esforço político de parte do projeto do museu era diferir-se dos anseios do Porto Maravilha e do protagonismo<sup>85</sup> do MAR sobre a cultura do Rio – "sim, era preciso mostrar às pessoas que nós não éramos entusiastas do discurso de revitalização e nem do discurso de que a experiência cultural estava circunscrita ao museu" (HEITOR, 2019) –, o que este estudo me fez perceber é que essa distinção passa, necessariamente, pela criação de outros métodos, de outras formas de trabalho, de produção de pensamento, de relação, de alteridade.

Na pesquisa, quando fui percebendo as intenções do Museu e dos sujeitos que o constituíam à época de sua implementação, entendi também que os “assuntos” do museu – arte e educação, ainda que esse último não integre seu título – não seriam, por si, capazes de demonstrar como o MAR buscou criar práticas políticas que o singularizassem do contexto reformista que lhe deu a luz. Era necessário perceber os modos, as formas, os procedimentos, as estratégias, os processos, os diálogos, as disputas, os desejos, os sentidos do que constitui esses “assuntos” como um campo de relações e, portanto, de alteridade. Como eu também fiz parte dos meandros que sustentam esses “assuntos”, optei por torná-los (os meandros) protagonistas desse estudo, incluindo, no último capítulo, a percepção de outras pessoas que participaram de todo o processo.

O que veio à tona, com muita clareza, é o quanto o exercício dessa alteridade foi um espaço de disputas no museu e no seu entorno. O desejo de se relacionar com o contexto político e sociocultural do MAR e suas vizinhanças, compartilhado por todos, inclusive pelo Porto Maravilha, que fez dessa relação sua imagem simbólica, gerava, por sua vez, uma pergunta que, essa sim, não pareceu encontrar consensos: como relacionar-se?

Enquanto a forma de relação inicialmente estabelecida pelo arranjo entre a Prefeitura do Rio e seus diversos consórcios, companhias e PPP's calcava-se na retórica da perda, construindo um imaginário do “novo” e da "revitalização", por sua vez, o que a gestão fundadora do museu parece ter tentado implementar foi a ideia de “transformação”. E, se parece coerente a afirmação de que a transformação é inerente à vida, são feitas as perguntas: Transformar para quem? O que transformar? Como transformar?

---

<sup>85</sup> "O MAR é um elemento icônico que mostra que a revitalização do porto é uma realidade. O Museu será o coração cultural da região", afirmou o prefeito Eduardo Paes (PAES, 2013).

No campo da arte, a ideia de transformação não se afasta da crença, num “projeto civilizatório” versus uma noção de barbárie, tal como defendido pelo próprio Paulo Herkenhoff quando ele afirma que "museus são realizações simbólicas. Estão no campo dos conflitos entre civilização e barbárie" (HERKENHOFF, 2005). Como diretor do MAR, foi a dimensão civilizadora que Herkenhoff almejou instaurar, o que, para o curador, é indissociável de uma perspectiva patrimonialista que, no caso do museu, se dá em termos de formação de coleção "a primeira tarefa de um museu é colecionar. Qual museu do Rio está colecionando?" (HERKENHOFF *apud* CANÔNICO; CYRPIANO, 2012)

O argumento da civilização não é, todavia, questionado em seu historicismo, etnocentrismo ou colonialismo. Como nos mostra Norbert Elias, a ideia de civilização só foi salvaguarda a alguns povos, sendo outros taxados de “bárbaros”:

Este conceito [de civilização] expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas "mais primitivas". O conceito de civilização manifesta a autoconfiança de povos cujas fronteiras nacionais e identidade nacional foram tão plenamente estabelecidas, desde séculos, que deixaram de ser tema de qualquer discussão, povos que há muito se expandiram fora de suas fronteiras e colonizaram terras muito além delas" (ELIAS, 1939)

As tradições sociais, culturais e políticas que ainda hoje informam a ideia de “barbárie” são muitas vezes, especificidades culturais que foram lidas sob a perspectiva do racismo e do colonialismo que, forjando a superioridade de uns contra outros – a “falácia reducionista”<sup>86</sup> de que nos fala Enrique Dussel, que transformou a "superioridade" político-econômica (também bélica) da Europa em suposta "superioridade epistemológica" –, sustentou processos de violência contra a alteridade em nome de um “projeto civilizatório”.

Não há dúvidas de que conhecer e compartilhar os códigos do opressor (ou do colonizador) é um caminho para a luta, desde dentro do sistema opressivo, contra a opressão. Igualmente, é contraditória a situação epistemológica gerada pelo processo da colonização, que faz com que nos pareça obrigatório "passar" (quando não reverenciar as) pelas referências culturais, morais, sociais, religiosas e éticas do colonizador, como na assunção de "transformar o Rio por meio de Didi-Huberman" ou, de modo mais complexo – visto que

---

<sup>86</sup> "Assim, a razão sobrepõe-se, falaciosamente, a toda uma gama de elementos não racionais e, mesmo outras expressões de racionalidades que não a moderna europeia, ridicularizando-os. Trata-se da desconsideração de toda a diversidade de *ethos* existentes, de toda uma complexidade nas formas de viver, compreender e colocar-se diante da realidade em função de uma “simplificação por racionalização do mundo da vida e de seus subsistemas (econômico, político, cultural, religioso, etc.)” (DUSSEL, 2000).

diretamente relacionado a estratégias de resistência e possível subversão das hegemonias vigentes –, diante do caso da possibilidade de implantação de uma filial do Guggenheim no Rio de Janeiro (diretamente, como vimos, vinculada à discussão do Porto Maravilha e do Museu de Arte do Rio), sobre o que o futuro diretor do MAR se posicionou diferindo do que "para muitos, [era uma] proposta [a do Guggenheim] de uma espécie de barbárie cultural". (HERKENHOFF, 2005)

Com relação ao Guggenheim, quero dizer que, quando começou a discussão, não me coloquei nem a favor, nem contra. Acho que o Guggenheim não é uma questão só de arte, vejo que isso é claro para o César Maia. Trata-se da produção de uma imagem do Rio de Janeiro – equivocada ou não, que ele chama de centralidade. Para mim, o básico e cultural do Guggenheim era se esse Museu, com o complexo de instituições que estavam envolvidas, como o museu de Viena e o Hermitage, nos daria, antes de tudo, um museu onde pudéssemos ver a arte ocidental. O Rio de Janeiro talvez seja a maior metrópole do Ocidente sem uma instituição clássica do Ocidente, que é um museu de arte, isto é, com uma coleção de arte ocidental. Não existe. Aqui não se consegue apreciar Cézanne, um Mondrian. Ou seja, garantir durante 50 anos um repertório de obras de arte originais, não imagens, que nos dessem essa história da arte, para que não continuemos cegos" (HERKENHOFF, 2003)

Como deixa ver a demanda por "iluminação ocidental" contra a "cegueira" de nossa condição colonizada<sup>87</sup>, missionários de todas as ordens, como os muitos que catequizaram indígenas e destruíram línguas, saberes e práticas espirituais ancestrais, foram não só responsáveis – no seio de processos "civilizatórios" mais amplos, como o imperialismo – por genocídios e epistemicídios colonialistas como ainda fundaram ideias em torno de "missões" que extravasam o campo da religião e hoje são observáveis do discurso gerencial, como na tríade de princípios empresariais "missão, visão, valores"<sup>88</sup> à arte.

A estrutura conceitual e organizacional do MAR estabeleceu, em 2012, junto aos seus diretores, gerentes e representantes da Prefeitura do Rio, que a missão do museu seria "desenvolver um espaço onde o Rio se encontra e se reinventa através do conhecimento da arte e da experiência do olhar, com ênfase na formação de acervo e na educação" (ODEON, 2013). Por sua vez, a presença de certo caráter missionário do projeto curatorial do MAR já era visível em posicionamentos anteriores de seu diretor, em referência a outros projetos, debates ou instituições.

<sup>87</sup> É justamente a complexidade de "nossa condição colonizada", com legados culturais dos mais diversos, que torna esta uma discussão especialmente ardilosa. Considerando que possuímos traços de diversas culturas europeias, africanas e indígenas articuladas, contudo, de forma extremamente assimétrica – depois ainda enriquecidas pelas imigrações que desde o século XIX têm sido recorrentes para o Brasil, de nações tão distintas quanto o Japão, a Polônia ou a Itália –, é mesmo difícil falar em nome de um "nós", como, também, buscar representá-lo. A discussão sobre sermos, ou não, Ocidentais, tem essa complexidade como pano de fundo.

<sup>88</sup> Cf. <https://www.dicionariofinanceiro.com/missao-visao-valores/>.

Historicamente, [o Museu Nacional de Belas Artes] encontrou e perdeu seu caminho diversas vezes. Acho que esse é o momento do restabelecimento de sua missão, da missão clássica de museu, que é coletar, catalogar, estudar, preservar, expor, publicar e educar. Isso feito com clareza, em termos do que é a sociedade contemporânea, fará o reencontro do museu com seu destino. Ele está nesse momento totalmente imerso no processo de recuperação. (HERKENHOFF, 2008)

Entre projetos civilizatórios, desejos de transformação e missões situa-se, como vemos, o Museu de Arte do Rio. Entretanto, no campo discursivo em que o Museu foi pensado – ou seja, antes de ele ser praticado e disputado por posições distintas que lhe eram inerentes –, não estava presente a crítica institucional que logo viria se realizar, nem mesmo é aludida a consciência de que os museus são, justamente por seus projetos civilizatórios, violentos, "admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição" (CHAGAS, 2015).

Eu sempre gosto de trabalhar me perguntando qual a missão de uma exposição. E coincidentemente o próprio instituto, neste momento, está discutindo a sua missão. E como todos os setores participam, a ideia é que seja uma exposição como uma construção coletiva. Essa discussão da missão é muito importante. Sempre digo que iniciativas como essa são daquela ordem da transformação do capital financeiro em capital simbólico, parte do capitalismo moderno. (HERKENHOFF, 2017)

Curiosamente não mencionada, a violência perpetrada pelo museu é também invisibilizada por um discurso de "barbárie museológica" como circunstância penuriosa<sup>89</sup> dos museus no Brasil. Dois anos depois, todavia, pulando a etapa de um autoreconhecimento, os próprios limites e violências do museu são tomados imediatamente por seu avesso, a saber, sua capacidade não de excluir, mas de incluir.

Fazer mais um museu que seja fechado às elites, num processo de lutar por uma mesma audiência, não serve mais ao Brasil. O MAR abriga uma batalha de hip-hop. Não estou falando em show para atrair multidões. Estou falando em pensar, verdadeiramente, em inclusão (HERKENHOFF, 2015).

Citando um programa da Escola do Olhar, o MAR se posiciona de modo inclusivo e assim, democrático, situando-se na segunda das perspectivas sobre os museus apontadas por Mário Chagas, "os museus podem ser espaços celebrativos da memória do poder ou equipamentos interessados em trabalhar democraticamente como poder da memória" (CHAGAS, 2015). A educação, como vimos, será uma importante política de desestabilização

---

<sup>89</sup> "Como crítico e curador dirigindo uma instituição federal, tenho certeza de que, antes de tudo, tenho uma imensa saudade da arte. Pensar o campo institucional da arte no Brasil é uma tarefa complicada. O campo teórico, o campo jurídico e o campo real parecem estar em permanente desajuste. No sistema de arte, opero no espaço da penúria extrema. Raramente, dirigir um museu de arte no Brasil não se converte num processo de frustração". (HERKENHOFF, 2005)

das práticas "elitistas" do museu, já presente no pensamento de Herkenhoff bem antes do MAR, "as instituições no Brasil hoje enfrentam um novo compromisso nesse processo de negociação social de presença e do sentido da arte, que é a educação" (HERKENHOFF, 2005).

Também a coleção do Museu de Arte do Rio será – como vimos no capítulo 3, em torno da máxima "doar para o MAR é doar para a educação" –, convocada para esse movimento "democrático" que já nasce com ambições quantitativas. "Quando eu digo que nós temos mais de 40 fundos, isso significa que nós temos mais de 40 decisões de apoiarem a constituição de um acervo para o Rio, para o sistema educacional" (HERKENHOFF *apud* CANÔNICO; CYPRIANO, 2012). Ainda que o acervo do museu não tenha sido foco deste estudo<sup>90</sup>, é importante ressaltar, dada a sua relação com a educação e as formas de relação com a "sociedade", por conta de sua ampla política de doações, que, ainda que não seja formado por "obras primas", inclusive porque não contava com recursos para a aquisição de acervo, o MAR passou a colecionar obras consideradas "menores" de "grandes nomes", bem como *memorabilia*. Ao museu não escapa, como se vê na ambição de construir uma Hiperbrasileira<sup>91</sup>, a pretensão universalista das instituições que engendram "processos civilizatórios".

a tendência a celebrar a memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas ou a reprodução museológica do universal, como se pudessem expressar a realidade em toda a sua complexidade ou abarcar as sociedades. (CHAGAS, 2015)

Contando com núcleos judaicos, hebraicos, indígenas, negros, de mulheres, etc, é importante sublinhar a representação da produção de partes fora do eixo político e economicamente hegemônico do Brasil, como o Norte ou o Nordeste, a Coleção MAR performa seu universalismo pela chave da inclusão. Incluir torna-se, como podemos perceber, um dado importante para as diretrizes aportadas ao MAR por seu diretor, inclusive pela percepção de que "a cultura dos museus e a escola – temos que reconhecer – já não estão no centro da vida social. A questão, portanto, não é apenas discutir se os museus e centros culturais estão devidamente aparelhados para o exercício de sua missão, mas pensar, a médio prazo, a

<sup>90</sup> A formação de acervo do MAR engendra um conjunto bastante complexo de relações, que foram capazes de, majoritariamente por meio de doações, constituir uma coleção com mais de 6 mil peças em aproximadamente 5 anos. Todas as peças são propriedade da Prefeitura do Rio de Janeiro, tornando-se, assim, patrimônio público dos cariocas.

<sup>91</sup> "A proposta é chegar a uma Hiperbrasileira, um acervo ímpar de cultura visual no MAR, que abrigue a arte canônica (de pinturas e esculturas a instalações e vídeos) e novas formas de expressão visual, numa visão expandida do campo, ainda que sempre incompleta, que atingisse as incógnitas do século XXI. Com esse processo, o MAR pode vir a ser uma instituição simbólica paradigmática do próprio país". (HERKENHOFF *apud* SAFRA, 2018).

inscrição da arte na sociedade como instrumento de formação da cidadania crítica" (HERKENHOFF, 2005).

Ao projeto inclusivista do MAR, dando "corpo a um sonho de civilização bem-sucedido" (CHAGAS, 2015), parece escapar "por mais óbvio que possa ser, que nem todos os sonhos da coletividade passam pelos museus" (CHAGAS, 2015) Devemos, por isso, observar o movimento centrípeto de ir até a diferença, como feito com o Vizinhos do MAR e as exposições *O abrigo e o terreno, Meu mundo teu - Alexandre Sequeira, Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas, Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena*, e de lá retornar com suas singularidades, agora abraçadas e incluídas no museu. Como fazê-lo fora do âmbito etnocêntrico de um projeto civilizatório de museu?

A missão civilizatória dos museus não pode ser comparada ao papel etnocêntrico dos antigos museus dos Estados-nação, mas, sim, deveria trabalhar como fuga ao etnocentrismo porque esse é o início da barbárie. O papel civilizatório dos museus hoje só pode ter como possibilidade a compreensão e o respeito às diferenças, seja no plano interno das comunidades mais imediatas, seja no plano internacional. (HERKENHOFF, 2005)

Se, como aponta Herkenhoff, é preciso "diferenciar a missão civilizatória" dos museus de hoje dos museus dos Estados-Nação, ainda que em 2018, assuma a ambição de que o Museu se torne "uma instituição simbólica paradigmática do próprio país" (HERKENHOFF, 2018)), o que essa dissertação pareceu nos mostrar é que isso passa pela radicalidade e complexidade da experiência da alteridade que, como tal, pode não gerar consenso e acordo, mas um processo continuado de conflitos, negociáveis ou não, que em sua maioria possuem urgências que sequer passam pelos museus.

Assim, diante de um lado da não-centralidade dos museus e, de outro, do desejo do projeto inicial do MAR de assumir uma "missão civilizatória Hiperbrasileira", perguntamos quais são, o que sustentam e a quem servem os eventuais conflitos que cabem na imagem de civilidade que o museu se presta a construir. Até que ponto a "inclusividade" de sua civilidade pode dialogar com a diferença sem reduzi-la a ideias de barbárie, tomando seus sujeitos por "bárbaros" e outros eufemismos ou, de outro modo, sem barbarizar com ela, os sujeitos que lhe são inextricáveis?

Voltemos ao dia da inauguração do MAR, 1 de março de 2013. Enquanto o batuque do Opavivará! era censurado pela polícia da presidência, Dilma Rousseff – na ingenuidade ou no cinismo de saber, ou não, o que estava se passando – afirmava "Um presidente da república convive hoje com o som das manifestações. O que na minha época não era usual. Esse

barulho nos faz ter a certeza de que esse país é democrático. A vida é isso, tem essa riqueza"  
(ROUSSEFF *apud* PORTO; TORRES, 2013)

## REFERÊNCIAS

ABREU, Mauricio de A. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. IMPLANRIO, 1997. 60p.

AGACHE, A. Cidade do Rio de Janeiro: extensão - remodelação-embellezamento. Paris: Foyer Brésilien, 1930. Disponível em: <http://planourbano.rio.rj.gov.br>. Acesso em: 23 jan. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* e outros ensaios. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALAMBERT, Francisco. A reinvenção da Semana (1932-1942). *Revista USP*. São Paulo, n. 94, jun./jul./ago. 2012.

ALAMBERT, Francisco. *As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Editora Boitempo. [2004]. 9 a 37p.

ALBUQUERQUE, Fernanda. Acredite nas suas ações. Publicado originalmente sob o título “Ternura, amor, arte e política” em fanzine do Grupo GIA (2006). *Revista Urbânia* 3. São Paulo: Editora Pressa, 2008.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2014.

ANDRADE, Oswald. O caminho percorrido. In: ANDRADE, Oswald. *Ponta de lança*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

ANGEL, Hildegard. *Nosso 14 de junho, nossa bastilha carioca!* Diário do Centro do Mundo, 2013. Disponível em: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/author/diario-do-centro-do-mundo/>. Acesso em: 30 jul. 2018.

ANJOS, Moacir dos. Três coisas que eu acho que sei sobre Opavivará!. *Revista Performatus*. Ano 1, n. 6, set. 2013. Disponível em: <https://performatus.net/estudos/tres-coisas/>. Acesso em: 2 mar 2019.

ARRAES, Jorge. Seminário Patrimônio Cultural e Intervenção Urbana. Rio de Janeiro, 11 de set. 2011.

AZEVEDO, André Nunes; PIO, Leopoldo Guilherme. Entre o porto e a história: revitalização urbana e novas historicidades no porto do Rio de Janeiro com vistas às Olimpíadas de 2016. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 19, p; 185-208. Set./dez 2016.

BACKSO, B. Enciclopédia 5, *Anthropos Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1985.

BASBAUM, Ricardo. *Sobre o et cetera - Entrevista com Ricardo Basbaum*. Revista Beira 2ª edição. 2016. Disponível em : <https://medium.com/revista-beira/entrevista-com-ricardo-basbaum-85bbb4f0cea9>. Acesso em: 14 mar. 2019.

BASTOS, Paulo Cesar; VIVEIROS DE CASTRO, Ana Rosa. *A Praça na memória do Rio de Janeiro*. [São Paulo?]: Editora Ex. Libris, 1989. p.65

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2007.

BOING, Maria Clara; HEITOR, Gleyce Kelly. As Coisas Existem Invisíveis? \* Criação e Experimentação em Educação Continuada com Educadores no Museu de Arte do Rio: Revista WRG magazine nº 14. 2017. Disponível em: <http://wrongwrong.net/artigo/do-things-exist-unseen-creation-and-experimentation-in-continuing-education-with-educators-at-rio-art-museum>. Acesso em: 13 fev. 2019.

BOECKEL, Cristina. *Distrito Criativo do Porto é criado para buscar negócios após Rio 2016*. G1. 2015. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/olimpiadas/rio2016/noticia/2015/08/distrito-criativo-do-porto-e-criado-para-buscar-negocios-apos-rio-2016.html>. Acesso em: 12 fev. 2019.

BRENNER, Neil; THEODORE, Nik. *Spaces of Neoliberalism: urban restructuring in North América and Western Europe*. Nova Iorque: Blackwell Publishing, 2002.

BUROCCO, Laura; TAVARES, Rossana. *Maravilha para quem? Democracia viva*. N.46. Disponível em: <https://pelamoradia.wordpress.com/2011/04/22/maravilha-para-quem-rj/>. Acesso em: 23 jan. 2019.

BUROCCO, Laura. *Pólos Criativos de Colonialidad no Sul*. 2018. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

CANÔNICO, Marco Aurélio; CYPRIANO, Fábio. HERKENHOFF. *Leia a íntegra da entrevista com Paulo Herkenhoff, diretor do Museu de Arte do Rio*. Rio de Janeiro: 2013. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 fev 2013, Ilustrada. Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/02/1237631-leia-a-integra-da-entrevista-com-paulo-herkenhoff-diretor-do-museu-de-arte-do-rio.shtml>. Acesso em: 21 mar. 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros; NODARI, Alexandre. Carta à comissão organizadora do *Seminário vômito e não: práticas antropológicas na arte e na cultura*. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 2012. Disponível em: <https://ivseminarioppgartesuerj.blogspot.com/2012/08/ao-debate.html>. Acesso em: 10 mar. 2019.

CAVA, Bruno. *Mar, artista igual merda*. (2013) Disponível em: [blog.rogelio casado.blogspot.com.br/2013/03/mar-artista-igual-merda-por-bruno-cava.htm](http://blog.rogelio casado.blogspot.com.br/2013/03/mar-artista-igual-merda-por-bruno-cava.htm). Acesso em: 21 mar. 2017.

CDURP, Companhia de Desenvolvimento Urbano do Porto. Estudo de impacto de vizinhança: operação urbana consorciada da Região do Porto do Rio, 2009. Disponível em: <https://portomaravilha.com.br/conteudo/estudos/impacto-a-vizinhanca/III.%20Caracterizacao%20do%20Empreendimento.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2019.

CESAR, Marisa Flórida. Fronteiras móveis. In: Ferreira, Glória (org). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 541.

CHAGAS, Mario de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade* / Mario de Souza Chagas. 2 ed. rev. e atual. Chapecó, SC : Argos, 2015.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. *Periódico permanente* nº 6. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza; Valquíria Prates. 2016. p. 22 e 25.

COCCHIARALE, Fernando. A (outra) Arte Contemporânea Brasileira: intervenções urbanas micropolíticas. Palestra realizada no Congresso *O Futuro da Arte Contemporânea no Limiar do Século 21*. Realizado em Valencia, Espanha, em março de 2003. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11\\_fernando\\_cocchiarale.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_fernando_cocchiarale.pdf). Acesso em: 1 mar. 2019.

CONMAR, Conselho do Museu de Arte do Rio. *Nota pública Rio de Janeiro*, 3 de outubro de 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/museu-de-arte-do-rio-decide-nao-exibir-mostra-queermuseu/>. Acesso em: 12 mar 2019.

COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. 3. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003, p. 160.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 1996. v.1.

DIAS, Sérgio. Rio de Janeiro: Porto Maravilha. In: ANDREATTA, Verena (org.) *Porto Maravilha e o Rio de Janeiro + 6 casos de sucesso de revitalização portuária*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

Dicionário Financeiro. *Missão, visão e valores de uma empresa*. Disponível em: Cf. <https://www.dicionariofinanceiro.com/missao-visao-valores/>. Acesso em: 20 jan. 2019

DINIZ, Clarissa *et al.* Apresentação. In: VÔMITO E NÃO: práticas antropológicas na arte e na cultura / IV Seminário de pesquisadores do PPGARTES-UERJ - Caderno de Comunicações. [Rio de Janeiro: Azougue, 2012]. p. 5.

DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística*. Recife: Editora Massangana, 2008.

DINIZ, Clarissa. *Partilha da crise: ideologias e idealismos*. Recife: Revista Tatuí, número 12, 2011.

DINIZ, Clarissa. Do direito ao choro (2017). In: FRESTRAS, Trienal de Artes do Sesc. *Entre pós-verdades e acontecimentos*. Disponível em: <http://frestas.sescsp.org.br/2017/blog/do-direito-ao-choro/>. Acesso em: 8 mar 2019.

DINIZ, Clarissa; MELO, Janaína. Texto curatorial da exposição: *Meu mundo teu - Alexandre Sequeira*, 2016. Site MAR.

DINIZ, Clarissa; HERKENHOFF, Paulo. *Texto curatorial da mostra O abrigo e o terreno*. Museu de Arte do Rio, 2013. Disponível em: <http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=10>. Acesso em: 7 ago. 2018

DUSSEL, E. *Ética da libertação: na idade da globalização e da exclusão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

ELIAS, Norbert. O processo civilizatório, v.1: uma história dos costumes. Tradução: Ruy Jugmann; revisão e apresentação: Renato Janine Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 24.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, 2008.

FERREIRA, Rodrigo. *Post do perfil de Instagram do autor*, @rodrigo.s. em 18 de fevereiro de 2019. Link fechado em perfil do autor

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 195 a 206.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições à instituição da crítica (2005b). *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 9, v.2, n.13, dez. 2008. UERJ.

FRASER, Andrea. O que é crítica institucional? (2005). *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, ano 15, v. 02, n. 24, dez. 2014. UERJ.

GLASS, Ruth. *London: aspects of change*. Centre for Urban Studies and MacGibbon and Kee, London, 1964. p. 20.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

HERKENHOFF, Paulo. Palestra. In: ARTE / ESTADO. - Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p.123. Ciclo de debates organizados pela Funarte e realizado no auditório do Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, em 2003.

HERKENHOFF, Paulo. "*Museu fechado à elite não serve ao Brasil*". 2015. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1726923-museu-fechado-a-elite-nao-serve-ao-brasil-diz-herkenhoff>. Acesso em: 26 nov. 2018.

HERKENHOFF, Paulo. *O novo ciclo da cultura do Rio de Janeiro: razões de um entusiasmo*. In: Cadernos FGV projetos, n. 19, 2012, p.33-43.

HERKENHOFF, Paulo. *Bienal 1998: princípios e processos*. *Revista Trópico*. 2008. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2973,1.shl>. Acesso em 08 mar. 2019.

HERKENHOFF, Paulo. Palestra. Seminário Padrões aos pedaços. São Paulo: Paço das Artes, 2005: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf01/conf01\\_integra\\_ph](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/conf01/conf01_integra_ph)). Acesso em: 26 nov. 2018.

HERKENHOFF, Paulo. Princípios e critérios para a formação do acervo do MAR, um Museu para o Rio. Coleção Museus Brasileiros. In: MAR – Museu de Arte do Rio. São Paulo: Instituto Cultural J. Safra, 2018. p.28.

HERKENHOFF, Paulo. Entrevista. In: WERNEKCK, Guilherme. A arte brasileira é uma caixa de pandora. 2017. Bravo! Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/a-arte-brasileira-%C3%A9-uma-caixa-de-pandora-11e00ddc729e>. Acesso em: 20 nov. 2018.

HERKENHOFF, Paulo. *Eliseu Visconti* : moderno antes do modernismo. Publicado em "5 Visões do Rio na Coleção Fadel" - Edições Fadel – 2009.

HERKENHOFF, Paulo *apud* REZENDE, Eron. *Museu fechado à elite não serve ao Brasil*. 2015. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/muito/noticias/1726923-museu-fechado-a-elite-nao-serve-ao-brasil-diz-herkenhoff>. Acesso em: 28 fev. 2019.

HERKENHOFF, Paulo; MELO, Janaína. Texto curatorial da exposição: *Há escolas que são gaiolas. Há escolas que são asas*, 2014. Site MAR.

INSTITUTO ODEON. Escola do Olhar: práticas educativas do Museu de Arte do Rio 2013-2015; Seminário Sustentabilidade, Educação e Arte. [Organização]: Janaina Melo. Rio de Janeiro, 2016.

INSTITUTO ODEON. Relatório de Gestão do Museu de Arte do Rio, 2013. Disponível em: [https://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/mar\\_relatoria\\_2013.pdf](https://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/mar_relatoria_2013.pdf). Acesso em: 18 jun 2018.

INSTITUTO ODEON. Relatório de Gestão do Museu de Arte do Rio, 2015. p. 69. Disponível em: [http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/web-12.04-rel\\_mar\\_2015.pdf](http://www.museudeartedorio.org.br/sites/default/files/web-12.04-rel_mar_2015.pdf). Acesso em: 19 jun. 2018.

LAGNADO, Lisette. "O curador como autor", FSP, Cadernos Mais! 10.dez.2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200009.htm>. Acesso em: 2 mar 2019.

LARA, Ana Carolina; NEUMAYR, Rafael. Desafios [ultra]passados e atuais da contratualização de resultados com Organizações sociais. In: GRADIM, Carlos (org). *O terceiro setor na gestão da cultura: a perspectiva a partir do Museu de arte do Rio*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2017. p. 21.

MAR, Museu de Arte do Rio. *Para uma política de formação de acervo museológico*. Documento cedido pela instituição. Rio de Janeiro: MAR, 2018.

MARTINS, Luciano. A geração AI-5. In: RIBEIRO, Darcy et al. Ensaio de opinião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, v. 2, p. 72-103.

MARTINS, Sergio Bruno. *O MAR de cima a baixo* (2013) Disponível em: [blogdoims.com.br/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins](http://blogdoims.com.br/o-mar-de-cima-a-baixo-por-sergio-bruno-martins). Acesso em: 16 mar. 2017.

MEDINA, Clodoaldo. Gestão, avanços e desconfortos após uma década da implantação do sistema de organizações sociais em São Paulo. In: GRADIM, Carlos (org). *O terceiro setor na gestão da cultura: a perspectiva a partir do Museu de arte do Rio*. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2017. p. 45.

MELO, Janaina. *Escola do Olhar: práticas educativas do Museu de Arte do Rio 2013-2015*. Editora Instituto Odeon, O projeto de Educação do MAR. Quando o Museu é uma Escola. 2016.

MESQUITA, Diogo. Arte e ativismo. Depoimento de Túlio Tavares. *Revista Brasileiros*. São Paulo. 2013.

MOLINA, Camila. *Museu de Arte do Rio é inaugurado*. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/museu-de-arte-do-rio-e-inaugurado/244250>. Acesso em: 18 jul. 2018.

MONACHESI, Juliana. *A Explosão do A(r)tivismo* (2003). Matéria disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0604200305.htm>. Acesso em: 13 ago. 2018.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente, o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, jan/fev 1970.

MORAIS, Frederico. Retrato e auto-retrato da arte brasileira (1984). In: SEFFRIN, Silvana (org). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOTA, Carlos Guilherme. *Cultura brasileira ou cultura republicana?*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

MOTTA, Gustavo. Discursos de contrainformação: coletivos de artistas e curadores-autores no Brasil (2000-2015). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em artes visuais – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo. São Paulo: G. M. V. Motta, 2018. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-13092018-150702/pt-br.php>. Acesso em: 20 fev 2019.

MUNIZ, Vik. *Entrevista com Vik Muniz no Estado de SP*. Jornal o estado de São Paulo. 2009. Disponível em: <http://www.giv.org.br/Not%C3%ADcias/noticia.php?codigo=2098>). Acesso em: 09 mar 2019.

MUNIZ, Vik. *Conheça a Escola Vidigal idealizada por Vik Muniz*. Casa Vogue. 2017. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/parceirosdovidiga/videos/escola-vidigal-de-vik-muniz-tem-previs%C3%A3o-de-inaugurar-oficialmente-em-agosto-no-1121538077891571/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

MUNIZ, Vik. "Se as pessoas tivessem mais arte na vida delas, não estariam fazendo tanta besteira". Gauchazh Artes. 2017. Entrevista com Vik Muniz Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2017/06/vik-muniz-se-as-pessoas-tivessem-mais-arte-na-vida-delas-nao-estariam-fazendo-tanta-besteira-9805842.html>. Acesso em: 09 mar. 2019.

NOGUEIRA, Nilcemar. *Samba: ontem, hoje e sempre*. Texto de parede da exposição O Rio do Samba: resistência e reinvenção. Museu de Arte do Rio - MAR, 2018.

OLIVEIRA, Hugo. *Depoimento para vídeo institucional de comemoração dos 4 anos do Museu de Arte do Rio – MAR*, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7EXOmhlxIHA>. Acesso em: 13 jul. 2018.

OPAVIVARÁ!. Nota sobre censura à ação *Arqueofagia carioca*. Disponível em: [www.opavivara.com.br](http://www.opavivara.com.br). Acesso em: 10 mar. 2017.

PAES, Eduardo. Discurso de posse da prefeitura do Rio de Janeiro (2012). Disponível em: <http://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/discvot.nsf/5d50d39bd976391b83256536006a2502/4f8f75fe5133d9cd03257ae60066186c?OpenDocument>. Acesso em: 25 nov. 2018.

PAES, Eduardo. *In: EFE*. Museu de Arte do Rio é inaugurado na Zona Portuária. *Jornal A Tarde*, 3 de março de 2013. Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/turismo/materias/1488089-museu-de-arte-do-rio-e-inaugurado-na-zona-portuaria>. Acesso em: 25 nov. 2018.

PARRACHO, Sabrina. *MAR, cidade e musealização* (2013). Texto inédito, apresentado no seminário da exposição *Turvações Estratigráficas - Yuri Firmeza*. Museu de Arte do Rio, 2013.

PETERLI, Rebeca de Souza. Gentrificação: abordagem jurídica no estudo do “Projeto Porto Maravilha”. Disponível em: [puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2014/relatorios\\_pdf/ccs/DIR/DIR-Rebeca\\_Peterli.pdf](http://puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2014/relatorios_pdf/ccs/DIR/DIR-Rebeca_Peterli.pdf). Acesso em: 8 jul. 2018.

MENDES, Aline. *Pela luz do seu fotografar*. Texto publicado no livrto da Constelação de Tião que integrava a exposição *Meu mundo teu - Alexandre Sequeira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2016.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas; RABHA, Nina Maria de Carvalho Elias. *Porto do Rio de Janeiro: construindo a modernidade*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2004. 13 e 34p. Tradução do autor.

PIO, Leopoldo Guilherme. *Do corredor cultural ao porto maravilha: mudança de paradigma?* V Seminário Internacional - Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014.

PIRES, Ericson. *Cidade ocupada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

Prefeitura do Rio. *Museu de Arte do Rio levará cultura e educação para a Zona Portuária do Rio*. 2010. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/guest/exibeconteudo?id=848905>. Acesso em: 14 fev. 2019.

RABHA, Nina Maria de Carvalho Elias. Entrevista concedida a Leopoldo Guilherme Pio. Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 2010. *In: AZEVEDO, André Nunes; PIO, Leopoldo Guilherme*. Entre o porto e a história: revitalização urbana e novas historicidades no porto do Rio de Janeiro com vistas às Olimpíadas de 2016. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 19, p; 185-208, set./dez. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 17.

REIS, Luiz Felipe. Espetáculos de risco: Rio tem 49 espaços culturais sem alvará. O Globo, Rio de Janeiro, 31 jan. 2013 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/espetaculos-de-risco-rio-tem-49-espacos-culturais-sem-alvara-7449447>. Acesso em: 21 fev. 2019.

RIBAS, Cristina. A arte de provocar ruínas: especulações na Zona Portuária. *Maquinações, na revista Global Brasil, edição 14, em 2011*. Disponível em: [http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2013\\_03.html#6](http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2013_03.html#6). Acesso em: 14 ago 2018.

RIBAS, Cristina. *Alucinações produtivas*. Produção cultural na Zona Portuária?. UniNômade, 2012. Disponível em: [uninomade.net/tenda/alucinacoes-produtivas-producao-cultural-na-zona-portuaria](http://uninomade.net/tenda/alucinacoes-produtivas-producao-cultural-na-zona-portuaria). Acesso em: 14 ago. 2018.

RISSO, Carla de Araújo. *Gosto é discutível: uma reflexão sobre o acúmulo de bens simbólicos*. Matrizes. São Paulo, n.1, 2008.

ROSAS, Ricardo. *Hibridismo coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?* Palestra apresentada no Seminário Padrões aos pedaços: o pensamento contemporâneo na arte. São Paulo: Paço das Artes, 2003. Disponível em: [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/simp\\_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa\\_01/mesa1\\_ricardo\\_rosas](http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/pad-ped0/documentacao-f/mesa_01/mesa1_ricardo_rosas). Acesso em: 2 mar. 2019.

ROUSSEFF *apud* PORTO, Henrique; TORRES, Livia, 2013. Museu de Arte do Rio é inaugurado. 01 mar. 2013. Disponível em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/03/museu-de-arte-do-rio-e-inaugurado.html>. Acesso em: 12 ago. 2018.

RUBIM, Nani. *Museu de Arte do Rio tem novo diretor*: Evandro Salles. O Globo. 2016. Disponível em: <http://biblioo.info/evandro-salles/>. Acesso em: 30 jul. 2018.

SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 2011.

SEQUEIRA, Alexandre. *Meu encontro com Tião*. Texto publicado no livreto da *Constelação de Tião* que integrava a exposição Meu mundo teu - Alexandre Sequeira. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio, 2016.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão, tensões sociais e mudança cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 41.

SPETACULU, Escola de Arte e Tecnologia. Conheça. Disponível em: <http://www.spectaculu.org.br/a-escola/>. Acesso em: 15 mar. 2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; PEDROSA, Adriano. *Histórias mestiças*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2015.

SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. 3. ed. São Paulo: Editora Paz na Terra, 2009.

TARDÁGUILA, Cristina. Após obra de R\$ 76,6 milhões, Museu de Arte do Rio abre as portas em setembro. *Jornal O GLOBO*. 2012. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/apos-obra-de-766-milhoes-museu-de-arte-do-rio-abre-as-portas-em-setembro-5411090?versao=amp>. Acesso em: 11 mar. 2019.

VASQUEZ, Pedro Afonso. *História(s) da Arte segundo Vik*. Diário do Nordeste. 2010  
Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/historia-s-da-arte-segundo-vik-1.75060>. Acesso em: 11 mar. 2019.

VELASCO, Suzana. Mar à vista. O Globo, Rio de Janeiro: 30 maio 2010.

VIANNA, Bruno. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por [vacamococa@hotmail.com](mailto:vacamococa@hotmail.com).  
26 fev. 2013.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: ação independente de arte no contexto público. Revista Arte & Ensaios, n 6. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001. Disponível em: <https://ebacontemporanea.files.wordpress.com/2017/10/alexandre-vogler-atrocidades-maravilhosas-accca7acc83o-independente-de-arte-no-contexto-pucc81blico.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2019.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades maravilhosas. Rio de Janeiro: Desarquivo, 2003.  
Disponível em: <http://desarquivo.org/sites/default/files/atrocidades-maravilhosas-vogler.pdf>.  
Acesso em: 11 mar. 2019.

## ANEXO A

### 1. Entrevista realizada em janeiro 2019 com Clarissa Diniz, ex-Gerente de Conteúdo do Museu de Arte do Rio – MAR

#### 1.1 Currículo de Clarissa Diniz

Clarissa Diniz (1985) nasceu em Recife e atualmente reside no Rio de Janeiro. Graduada em Lic. Ed. Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE; mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coursou a Escola de Verão 2018 do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, sob a coordenação de Boaventura de Sousa Santos. Entre 2006 e 2015, foi editora da *Tatuí*, revista de crítica de arte.

Além de inúmeros catálogos, publicou os livros *Crachá – aspectos da legitimação artística* (Recife: Massangana, 2008), *Gilberto Freyre* (Rio de Janeiro: Coleção Pensamento Crítico, Funarte, 2010) – em coautoria com Gleyce Heitor –; *Montez Magno* (Recife: Grupo Paés, 2010), em coautoria com Paulo Herkenhoff e Luiz Carlos Monteiro; e *Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX* (coautoria com Gleyce Heitor e Paulo Marcondes Soares. Rio de Janeiro: Azougue, 2012).

Tem textos publicados em revistas, livros e coletâneas sobre arte e crítica de arte brasileira, como *Criação e Crítica - Seminários Internacionais Museu da Vale* (2009); *Artes Visuais – coleção ensaios brasileiros contemporâneos* (Funarte, 2017); *Histórias da sexualidade: antologia* (MASP, 2017); *Arte, censura, liberdade* (Cobogó, 2018), dentre vários outros.

Foi pesquisadora do projeto Documents of 20th-century Latin American and Latino Art. International Centre for the Arts of the Americas – Museum of Fine Arts, Houston.

Foi curadora assistente do Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009 (Instituto Itaú Cultural, São Paulo) e, entre 2008 e 2010, integrou o Grupo de Críticos do Centro Cultural São Paulo, CCSP.

Foi curadora convidada do Centre for Curatorial Leadership 2014. Museum of Modern Art, MoMA, New York.

De curadorias desenvolvidas, destacam-se *contidonãocntido*, cocuradoria com Maria do Carmo Nino e EducAtivo Mamam (Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife-PE, 2010), *Contrapensamento selvagem* (cocuradoria com Cayo Honorato, Orlando Maneschy e Paulo Herkenhoff. Instituto Itaú Cultural, SP), *Zona tórrida – certa pintura do Nordeste* (cocuradoria com Paulo Herkenhoff. Santander Cultural, Recife), *O abrigo e o terreno* (cocuradoria com Paulo Herkenhoff. Museu de Arte do Rio – MAR, 2013), *Ambiguações* (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2013), *Pernambuco Experimental* (Museu de Arte do Rio - MAR, Rio de Janeiro, 2013), *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (cocuradoria com Rafael Cardoso, Museu de Arte do Rio - MAR, 2014), *Museu do Homem do Nordeste* (Museu de Arte do Rio - MAR, 2014), *Todo mundo é, exceto quem não é – 13ª Bienal Nais do Brasil* (SESC Piracicaba, 2016 e Sesc Belenzinho, 2017), *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena* (cocuradoria com Sandra Benites, Pablo Lafuente e José Ribamar Bessa. MAR, 2017) e *Rio do samba: resistência e reinvenção* (cocuradoria com Evandro Salles, Marcelo Campos e Nei Lopes. MAR, 2018).

Atualmente, desenvolve a exposição *À Nordeste* (cocuradoria com Bitu Cassundé e Marcelo Campos), a ser realizada a partir de abril de 2019, no Sesc 24 de Maio, em São Paulo.

É professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, EAV.

## 1.2 Entrevista realizada por Luiz Guimarães a Clarissa Diniz

**Luiz:** Hoje, dia 18 de fevereiro de 2018, entrevisto Clarissa Diniz, que foi curadora do Museu de Arte do Rio-MAR de 2013 a 2018 e faço a ela perguntas sobre três exposições específicas realizadas no MAR, a primeira delas a coletiva "Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas", "Meu mundo teu" de Alexandre Sequeira e a terceira também coletiva "Dja Guata Porã - Rio de Janeiro indígena". O objeto principal é tentar fazer uma análise dessa relação de arte, educação e alteridade e como isso se dava no MAR diante de todo o contexto de surgimento do museu e como essas exposições contribuíram e conseguem, de uma certa forma, apresentar um processo de evolução e amadurecimento institucional para lidar com cada uma delas. Com relação a "Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas" onde você não era a curadora, mas era a gerente de conteúdo da instituição, como você enxergou esse processo de construção e desdobramento em seu decorrer?

**Clarissa:** A questão da alteridade no MAR deve ser entendida de um modo duplo porque enquanto o MAR é um Museu que se endereça à uma alteridade de relações sociais, o mesmo MAR é para aquela região e aquele contexto, ele mesmo a alteridade, o outro que chega e aporta o desconhecido. Pensar a alteridade no MAR foi sempre um jeito de se pensar enquanto alteridade – a própria instituição pode se pensar enquanto alteridade –, não apenas enquanto aquele outro distante. Buscando se entender, em sua constituição e atuação o MAR é o outro, especificamente naquele contexto, e não é um outro qualquer, é um outro conflitivo, controverso.

Esse programa de exposições veio exatamente por aí, nesse espaço, entendendo que é um Museu que está se propondo a pensar junto com a sociedade, então é arte e sociedade, questões que são relativas a muitos outros, a coletividade. Por isso, tudo começou com a ideia de se discutir o contexto da gentrificação e da reforma urbana, devido ao contexto político e os termos urbanos em que o MAR se inseria. Ao mesmo tempo, esse programa que foi pensando por mim e por Paulo – antes mesmo de chegarmos ao desenho de “O abrigo e o terreno” propriamente dito –, era um projeto curatorial com foco específico em reforma urbana e gentrificação. A concepção original (isso também tinha muito a ver com o que Paulo na época estava escrevendo e pensando) falava muito sobre diagramas de sociabilidade, assim chegamos a escrever um dos primeiros textos sobre o programa onde falávamos em experimentar a arte como diagramas de sociabilidade, ou seja, arte como uma forma possível de exercitar, de imaginar e experimentar formas de sociabilidade e pensar os diagramas nesse sentido, de experimentar os modos de sociabilidade. Isso é a tônica do projeto, mais do que um tema ou um assunto, são essas formas de sociabilidade que nos instigaram a pensar o projeto, não apenas imaginar tais formas, mas agir nos interstícios das sociabilidades vigentes e a partir daí imaginar e figurar pequenas e outras, ainda que sutis, formas de transformá-la e reinaugurá-la.

Dado o fato de que o MAR se insere nesse contexto de reforma urbana e gentrificação, mas se insere como escola, a gente achou que nessa perspectiva, pensar a alteridade no MAR era pensar o MAR ele mesmo enquanto uma alteridade. Foi necessário no segundo momento portanto, refletir sobre educação, já que no primeiro momento havíamos refletido sobre reforma urbana, habitação, posse, território e gentrificação, que talvez fosse a grande questão da alteridade a qual o MAR aporta. Naquele momento a gente já tinha uma exposição que começa a ganhar mais corpo, é a *Educação* e esse modo de se relacionar com as pessoas por meio de plataformas educativas, que não só agenciem formas de representação, de

visibilidade e de discurso, mas formas de educação mútua, recíproca, formas de autoconhecimento e de entender o que a gente está passando, que não só pela lógica da representação, que é um pouco por onde age a curadoria.

Veio daí, no meu entender, o desejo de fazer essa exposição entorno da ideia de educação e isso era muito importante, que o começo do projeto ele era um projeto sobre educação, não sobre escola. Porque apesar da Escola do Olhar ter o nome Escola ficava óbvio que a gente não estava falando de um ensino formal e que portanto a despeito do nome Escola, o que a gente vivencia e estava experimentando ali pela escola do olhar eram formas diferentes – se comparada a forma educacional tradicional – de se fazer e se pensar educação. Então falávamos sempre que era a Educação que estava em vista, nunca Escola.

**Luiz:** E essa virada aconteceu em que momento?

**Clarissa:** Essa virada aconteceu quando o projeto foi ganhando corpo, por uma opinião mais mão pesada de Paulo, de que a urgência social no campo da educação no Brasil ainda é a Escola, que faz sentido (em um certo sentido) e o projeto depois ganhou um aporte muito grande de questões muito básicas como a própria ideia de alfabetização, mas que entretanto lá atrás, quando a gente pensava o Programa Arte e Sociedade no Brasil, pensado como diagramas de sociabilidade, ou seja, com foco grande na questão da alteridade, realmente pensar Escolas de forma tradicional era muito acachapante e redutor, não porque escola tradicional seja redutor, mas porque o modo como tradicionalmente se pratica escola no Brasil é redutor, não que a escola em si seja. Enfim, era redutor no sentido das possibilidades que havíamos imaginado, em termos de abertura pedagógica e forma de pensar a relação com o outro. Esse era um conflito muito grande do projeto, de cara desenharam a exposição reduzindo, por assim dizer, educação à escola e não fazendo o oposto e abrindo a ideia de escola para além das próprias metodologias tradicionais. Então essa foi uma decisão fundamental para a curadoria, no meu entender o grande conflito da exposição – que era um conflito que espelhava o pouco conhecimento e a pouca intimidade que o próprio Paulo tinha da Escola do Olhar e do que “fazia” uma escola e de como “agia” uma escola – projetava na Escola do Olhar uma escola tradicional, uma escola que nesse campo específico seria profissionalizante em vista da arte e assim a exposição foi caminhando nesse sentido. O título “Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas” foi Janaína que chegou nele e indicou uma tentativa de abrir, desde o título, a possibilidade da escola formal – muitas vezes

cerceadora de possibilidades, disciplinadora e normativa – e também as escolas que abrem para outros campos.

A exposição em si não tensionou muito esse lugar, as duas visões e perspectivas sobre escolas que estão no título não estavam muito colocadas na curadoria, que por fim foi um misto de experiências que se deram no Brasil com escolas tipos CIEPs, Paulo Freire e a educação formal e um misto de como artistas e a arte, de um modo genérico, se aproximam da ideia de educação. A exposição ficou entre esses dois campos e não radicalizou nem para um lado nem para o outro. No fim das contas a alteridade apareceu pouco na exposição, porque acabou se focando muito mais em estudos de casos do que exatamente convocando a alteridade e as vozes para falar ou para se autorepresentarem, e assim trazerem a alteridade como uma questão de front.

**Luiz:** Em que momento ocorreu aquilo que se pensava que era a troca com a educação, na construção não apenas da exposição mas das experiências após, que tinham uma ativação possível pela Escola do Olhar. Como isso foi tratado?

**Clarissa:** Quando nós idealizamos a exposição, imaginávamos que a Escola do Olhar como um todo, em termos metodológicos poderia ter sido muito mais envolvida na concepção da exposição. No final das contas era Janaína e a Gerência de Educação que estavam envolvidos no processo, pelo motivo de que Paulo, também curador, por essa decisão em abordar escola e não educação, não via tanta necessidade de instituir processos abertos de criação antes da exposição, que fossem gerar a exposição, então se reduziu a um programa que aproximadamente três artistas participaram, Jarbas Lopes, a Universidade das Quebradas e Jorge Menna Barreto e aconteceu uma grande negociação de Janaína para manter, pois custava muito grana para comissionar o projeto de tais artistas, que iam sendo desenvolvidos um pouco antes e ao longo da exposição e que problematizavam a ideia da educação.

**Luiz:** Na entrevista com Kelly, ex-coordenadora de Educação do MAR, na visão dela foi uma exposição com um curador e com uma curadora-gerente de educação, a gerente de educação ocupou um lugar de curadoria e não da gerência educativa, que poderia ter trazido uma construção. Por diversos motivos colocados por você acima, não foi uma exposição que a Gerência de Educação construiu o processo e sim uma exposição que teve a Gerente de Educação como mais uma curadora.

**Clarissa:** Sim, aí entra mais uma vez a disputa entre a ideia de educação e de escola, porque isso conceitualmente se deu nessas bases, para Paulo se o MAR tinha uma Escola do Olhar a exposição tinha que ser sobre escola. De algum jeito o que ele entendia de atuação da Escola do Olhar era uma atuação de escola mesmo, de formação mais tradicional, só que o que a Escola do Olhar faz não é exatamente o que uma escola tradicional faria, em nenhuma das atividades da Escola do Olhar existia uma atuação, por assim dizer, mais profissionalizante, instrumentalizante e tecnicista, isso tudo estava distante. A Escola do Olhar do MAR foi construída em termos de pedagogias mais próximas da criação e da prática artística – tanto que os grupos de trabalho (GT) dos educadores em sua maioria eram conduzidos em processos de pesquisa poéticos, vinculados a obras de arte e todo o processo pedagógico era inextricável da prática artística, não eram processos formativos convencionais, mas Paulo tinha essa expectativa que assim fossem, então na hora que ele escolheu falar sobre escola foi uma briga de forças entre ele e Janaína, ele achava que estava privilegiando a Escola do Olhar pois a própria Escola do Olhar fazia isso, mas o tempo inteiro Janaína, e eu também, fomos ampliando o campo e dando asas para o projeto da educação, onde os artistas seriam parte, mas também olhando para formas muito mais ampliadas que não só escolas e não só feita por professores e educadores, no sentido ampliadíssimo desse termo, não só feita com a intenção necessariamente de formar e educar, mas com práticas que são educativas em si mesmas e que se disponham a ser pedagógicas no sentido tradicional. Mas isso não aconteceu, Paulo talvez tenha achado que ao privilegiar a ideia de escola ele estaria privilegiando a Escola do Olhar e que naturalmente uma grande inserção da Escola do Olhar fosse acontecer, mas na prática isso não foi possível, quando a curadoria escolheu a escola como sentido mais formal e foi recortando, recortando e recortando para chegar lá, as portas de entrada para a Escola do Olhar entrar na exposição com aquilo que ela fazia, que não é educação tradicional, foram ficando cada vez mais exíguas, e por fim se reduziu basicamente ao programa escolhido e desenvolvido por esses artistas convidados.

Bruno Faria fez o projeto depois que a exposição “há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas” já havia terminado, eu cuidei de Bruno e de seu trabalho, ele desenvolveu um projeto junto com um pesquisador aqui do Rio que inventa bandeiras para os bairros da cidade, mediante uma pesquisa histórica e também com conversas com os moradores desses bairros. Esse trabalho interessava muito, ele faz um projeto educativo,

coletivamente discutindo representação para coisas que não são representadas na sociedade com símbolos e bandeiras normalmente.

Voltando, para falar de “há escola que são gaiolas...” na entrada da exposição você logo se deparava com uma pequena sala de aula montada com quadro negro, carteiras enfileiradas e obras de vários artistas, então você entrava e dava de cara com essa estrutura montada. Mais statement do que a exposição foi não existe, abriu com o sentido mais tradicional e disciplinatório que pode haver de escola. Houve uma fala de Raul Antelo, professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina, ele foi pesquisador de Duchamp e tinha um estreito diálogo com o artista Fernando Lindote, na época Paulo o convidou pois havia uma possibilidade de escrever um livro sobre ele. Isso acontecia muito, Paulo acabava trazendo para o MAR dívidas que ele tinha com outros projetos. Então a exposição abriu com uma aula desse professor, extremamente hermética e tradicional com todos sentados nas carteiras escolares, e ele também, de uma maneira verborrágica e textocêntrica, super normativa, que tem a ver com arte pois ele foi indicado por um artista, o Fernando Lindote, é isso basicamente, e foi na abertura da exposição. Era muito claro qual era o approach da curadoria e nesse sentido é conservador, depois de tudo que aconteceu na história da educação você abrir uma exposição sobre educação e quiçá sobre escolas com esse tipo de statement, do que é o espaço da escola, é muito pesado, e foi isso que aconteceu.

Agora, outras questões precisam ser ponderadas, Janaina estava grávida, quase parindo, e isso estava a todo tempo em jogo de um jeito machista, como se você pudesse duvidar da capacidade do outro, de estar dentro da instituição, porque ela está gerando uma vida. Paulo dificultou muito o processo, lá pras tantas ele decidiu que não ia mais falar com Janaína e então não tinha como você curar uma exposição nesses termos.

Posso citar um caso, o de Jarbas Lopes, foi o que melhor fluiu, a apresentação dele foi na escadaria do MAR, coisa que muitíssimo incomodou Janaina pois era um lugar de passagem e para ela pouco valorizado. O espaço reservado para ele impossibilitava efetivamente qualquer tipo de tradução minimamente bem feita entre o que estava sendo a experiência da escola pro Museu. Não tinha espaço, não podia fazer uma projeção, não podia ter uma vitrine, não podia ter uma documentação, uma mesa, nada. Era uma parede e um corrimão que dividia tal parede ao meio, em um lugar de passagem que não podia ter nada tridimensional. Efeito para a complexidade da experiência que estava se dando na escola ser intraduzível para o espaço expositivo. Não era possível traduzir aquilo. De novo, mais uma

vez a experiência do que a escola estava conduzindo ficaria relegada a aquele lugar distante que ninguém nunca viu e nunca vê. De novo afastado. De novo aquele outro que ninguém sabe. Isso é muito difícil, magoou profundamente e frustrou as expectativas não só de Janaína como curadora mas como gerente de educação, porque era exatamente na relação entre o GEA e Jarbas que estava sendo operada a potência da Escola do Olhar. E é aquilo que pelo dispositivo que curatorialmente se construiu, para Jarbas ficou impossibilitado de ser visto e lido, de ser tornado inteligível, simplesmente as pessoas não viam, e o gesto mais radical que eles conseguiram fazer foi levar todos os meninos para botarem os pés pretos na parede. Uma das ações que eles fizeram, os meninos do GEA foram para o Museu e descalços andaram juntando sujeira nos pés, plantaram bananeira e sujaram as paredes da escadaria. Foi uma tentativa de impregnar o espaço, o drama dessa situação é que quando nós vimos a equipe de limpeza estava no local limpando as marcas de pés, então é uma dupla violência, no sentido de que você já não se mostra capaz de abrir um espaço para aquela experiência porosa e quando abre não faz direito, a ponto da limpeza não saber o que limpar. Isso tudo para dizer que eu acho que essa exposição, quando nós imaginamos fazê-la, na nossa fantasia ela ia revelar uma potência de um museu que pensa arte e educação como duas forças horizontais e de iguais valores, mas o que ela revelou foi exatamente o contrário, o processo que se revelou foi o quão conflitivo, quão disputada e violenta é essa relação autoritária e frustrada. Muito complexa.

**Luiz:** Pegando isso como um gancho e passando para nosso segundo caso, tem-se uma mudança enorme de toda essa construção em relação a “há escolas que são gaiolas...” e a exposição “Meu mundo teu” de Alexandre Sequeira cuja a curadoria foi sua e de Janaina Melo, ou seja, que partiu de uma construção muito mais coletiva com o acervo que chegou no MAR a partir de uma experiência da Escola do Olhar com os Vizinhos e como a experiência artística de Alexandre, que se somou a isso e a postura sua e de Janaína com ele para que tudo fosse possível. Tem uma mudança aí, até que ponto a não presença de Paulo na abertura, e até mesmo na construção da exposição de Alexandre – que ele não estava mais presente como diretor cultural do Museu –, influenciou a sua experiência e de Janaina no processo de desenvolvimento da exposição “Meu mundo teu”? Nesse momento que o MAR passou por um amadurecimento institucional como foi para vocês essa experiência?

**Clarissa:** Tem um lugar da prática curatorial que Paulo ocupa como autor, ele é um curador autor, ele quer impor suas marcas, fazer uma exposição que é reconhecivelmente dele e que tem a ver com o momento geracional. Paulo, historicamente, começa a atuar no momento que no Brasil essas curadorias autorais aparecem e ele é talvez o maior curador autor do Brasil. E nada contra curadoria com esse tipo de característica, mas esse tipo de prática não funciona para todo tipo de contexto, de relação ou intenção, nem para todo tipo de interlocutor, muito menos para todo tipo de artista. Alexandre é um desses artistas cuja obra em si já problematiza muito a ideia de autor. Se a obra dele problematiza a ideia do artista autor, que dirá deixar algum território livre para um curador ser autor! Se nem o artista é autor, o curador que vai ser autor de que na exposição do artista que não é o autor?

**Luiz:** Não existe esse lugar?

**Clarissa:** Ele pode até existir se aquele conjunto de práticas for violentada a ponto tal de fazer isso existir ainda assim. Entretanto, o que eu acho que deve se fazer sempre metodologicamente, é na medida do possível das capacidades humanas, porque as intenções têm que ser plenas. É você como curador não só respeitar, mas reverberar e permitir que as intenções das práticas metodológicas, éticas, políticas e estéticas de qualquer artista aconteçam plenamente ou mais próximo do pleno que vc conseguir que ela aconteça, você viabilizar e negociar que ela aconteça dentro de uma exposição. Então, enquanto curadora do MAR, não fazia o menor sentido querer disputar um lugar de autor, que na poética do próprio artista já não existe. O oposto disso seria criar um dispositivo, uma estrutura, um procedimento, um processo, uma operação institucional capaz de fazer emergir e potencializar e deixar o artista a vontade para ele ser justamente o que ele não quer ser, que é o não-autor, ele não quer ser o autor, isso é muito importante de entender. Não é qualquer artista; é Alexandre Sequeira.

**Luiz:** Ele tem o trabalho pautado nesse tipo de processo.

**Clarissa:** Digamos assim... A saída de Paulo, independente de qualquer outra coisa, mas fundamentalmente para esse projeto, tirou das nossas costas o peso da autoria, porque Paulo ia querer ser autor. Um bom exemplo é a exposição de Fernando Lindote, que Leno, eu e Paulo curamos. Se você pega a exposição de Lindote e contrapõe com a exposição de Alexandre é

super elucidativo, porque Lindote teve uma individual dele, mas que virou uma coletiva de vários artistas, sem que ele exatamente quisesse, por imposição do curador autor que levou dois outros co-curadores e ele num exercício maluco de fazer aquilo funcionar dentro de uma poética do próprio Lindote, tentando construir isso com ele – na minha opinião, um tanto quanto fracassado. Então você imagina uma individual que vira uma coletiva cujos procedimentos dessa exposição escapam ao seu artista originário, porque não passou muito por Lindote, eu tentava fazer passar a todo custo mas mesmo assim ... Então você tem um saque do momento individual de criação pelo curador autor para remeter isso a outros artistas autores, que poderia ser interessante (por exemplo Robin Hood, você saquear de um único para vários, isso poderia acontecer e eu não estou desconsiderando o fato de que isso seja interessante de algum jeito). Entretanto, fazer esse tipo de coisa com a obra de Alexandre ia ser de uma violência injustificável.

O fato é que a gente tirou das nossas costas o peso da autoria. Eu não queria ser autora. No dia que eu for curadora autora da exposição de Alexandre Sequeira, nada mais faz sentido; isso é uma contradição em si. Lembrando de “Dja Guata Porã”: é igual a dizer que essa exposição teve quatro curadores, não faz muito sentido dizer isso, é apenas uma forma como o Museu opera.

**Luiz:** Foi uma forma de conduzir e organizar o processo, certo?

**Clarissa:** Sim, é mais uma mediação, e como estávamos tentando mudar as coisas no próprio correr das coisas não conseguimos mudar as terminologias e negociar novos lugares sociais, então tivemos que dentro do lugar social já existente, que é o do curador, ir tentando rever e reinventar essas práticas. Mas se alguém disser que eu curei a exposição de Alexandre Sequeira, eu não me reconheço nesse lugar, não me vejo como curadora daquela exposição e sim me vejo como alguém que estava ali durante o processo de interlocução com ele e mediando as diversas ideias, demandas, vontades e pensamentos coletivos para aquele negócio acontecer.

Então quando ele vem fazer a exposição Paulo sai do MAR deixando a missão de fazer a exposição de Alexandre e não tem absolutamente nada pronto. Então isso obviamente veio para mim e eu me perguntei e aí, o que a gente faz? E eu obviamente não queria fazer uma exposição autoral de um artista que não é autor, então... Ora, qual seria a coisa possível de se fazer sendo o MAR quem é o MAR, de uma não curadoria de autor, de um artista que

não se vê como autor e que trabalha a partir de relações, colaborações e processos de diálogo. Sendo uma proposta individual – que no MAR significa comissionamento de artistas de fora do Rio de Janeiro e que levou os artistas que são de fora a se relacionar com o Rio –, sendo Alexandre um artista que trabalha com crianças engendrando processos de longa duração e de relação entre pessoas..., isso naturalmente foi se encaminhando para a Escola do Olhar. Só um gesto autoritário e de violência impediria o fluxo por aproximação e por identificação, por operação óbvia entre a prática de Alexandre e a Escola do Olhar. Então, nesse sentido, conversei com Janaina e tomamos a saída de Paulo como oportunidade de efetivar o que não aconteceu em “há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas”, que é de fato um projeto conduzido “curatorialmente” pelo MAR como um todo, no âmbito das gerências de Conteúdo e de Educação. Então foi isso. Foi tão óbvio que não chegou a se encaixar na categoria de uma ideia, foi simplesmente o desenrolar das coisas. Se alguém dissesse que isso foi ideia da curadoria, ou de Clarissa, errou, porque não foi uma ideia. É simplesmente não ter uma ideia de interromper o fluxo das coisas, é simplesmente evitar que uma ideia apareça, só deixei as coisas acontecerem porque tudo já apontava para isso, para você entender o quão não autoral foi.

Assim, começamos a pensar a exposição de Alexandre num campo alargado entre curadoria e educação com as respectivas equipes e, é nesse processo que acho que está a grande dificuldade de entendimento do processo da Escola. Porque quando você está em um processo de educação, e de arte também, tudo é potencialmente material, tudo reverbera em tudo e você não precisa definir as coisas agora para elas acontecerem depois, é preciso atenção, orelhas abertas e corpo disponível para pescar e entender os movimentos enquanto tudo acontece. Acredito que é isso que a arte faz e que uma curadoria faz isso também, entretanto, do modo como a curadoria é praticada nas instituições, não é assim que funciona. A gente estava nesse estado, a gente sabia que íamos fazer Alexandre e da potência daquilo. Estávamos evocando essa energia, quando Alexandre se aproximou do MAR tudo começa a dançar conforme a coreografia dele. É apenas uma questão de estar ligada e sensível.

**Luiz:** Abrir os poros.

**Clarissa:** Um belo dia eu entro na sala da Educação, Janaína estava lá, vi um negócio em cima da mesa e perguntei o que era, elas começaram a me explicar e falar e quando a gente olhou uma para a cara da outra a gente pensou: “Gente isso é muito foda, que coisa mais

maravilhosa, eu acho que Alexandre vai se interessar por isso”. Quando Alexandre veio para a reunião, a gente já tinha levado todo o material para a sala do Conteúdo, quase tendo a certeza que ele iria se interessar por aquilo porque já conhecíamos a poética do artista (já que estamos ali para estudar isso), e foi como aconteceu. Basta não querer ser autor. Como a Escola não era autora daquele arquivo, automaticamente aquele arquivo remetia a Aline, que por sua vez também não era autora, que remetia a Tião, que por sua vez também não é autor pleno, pois as pessoas que eles fotografaram eram uma comunidade. Então era só não interromper o fluxo da criação com autoria.

**Luiz:** A ideia de autoria foi diluída entre vários parceiros e autores.

**Clarissa:** Alexandre, como uma pessoa sensível e inteligente que ele é, apenas voltou a lente para aquelas pessoas que estão na raiz do processo de criação, que foram as fotografadas, retratadas por um autor e que chegaram depois nas mãos de Tião, e em um dado momento foram encontradas por Aline e logo doadas para o MAR. Então o que ele fez foi voltar todo esse processo, lá pro início mesmo, pegou o fiapo da autoria e devolveu. O trabalho não é gesto autoral, ele não criou nada, ele mudou o rumo das diversas instâncias de extrativismo inerentes à prática da criação. Para de novo lançar luz sobre aquelas pessoas que, elas sim, são a raiz de um processo, se a gente quiser encontrar, autoral. Se fizermos muita questão de encontrar uma autoria, vamos ter que voltar para essas pessoas, o autor daquelas imagens e daquele modo de viver são eles, as próprias pessoas fotografadas. O trabalho era dar a ver, esteticamente, em uma instalação esse processo que é coletivo, com muitos rostos, muitas pessoas e inseparado de um lugar, que era aquele contexto da região portuária, então você tinha aquela curva topográfica.

**Luiz:** Nesse processo tem uma coisa muito interessante, Aline surge como quem encontrou esse acervo, mas a partir do MAR que se colocou aberto a esse entorno, a escutar essas pessoas, a mediar e a convocá-los. A ser um lugar de escuta diante de um processo super agressivo que acontecia na região. Porque não foi sempre assim, o MAR surgiu com a reforma, o MAR era o estranho, a alteridade, mas quando ele abre a suas portas nesse processos e ouvir as pessoas, de tentar verdadeiramente fazer parte daquele lugar surgem essas coisas, como a Aline que se sentiu segura para trazer um tesouro com esse.

**Clarissa:** Na verdade, ela lembrou que Tião existia a partir de uma Conversa de Galeria. Não é que ela estava lá com Tião, ela lembrou dele. O que despertou o desejo dela de buscá-lo foi a participação dela na Conversa de Galeria sobre Rossini Perez, que havia fotografado a região portuária nos anos 70, quando ele viveu lá.

**Luiz:** Foi a exposição dela as práticas da escola, vamos dizer assim...

**Clarissa:** Exato. É o tipo de processo que você não encontra mais o ponto de origem. Por que ela estava lá no MAR? Porque de algum jeito ela já se identificava, durante sua vida com a criação, antes mesmo do MAR aparecer, e já tinha um interesse por imaginários e práticas criativas, então na hora que o MAR abriu uma portinha e convocou um pouquinho as pessoas para irem, ela foi. Por interesse dela. Uma vez estando lá, encontrando interlocutores para pensar isso e sendo perguntada ela não está sozinha, tem outras pessoas que estão fazendo isso, justamente Tião.

**Luiz:** Esse processo é extremamente rico, é uma troca, um reconhecimento e uma abertura grande para que essas coisas aflorem e tenham espaço, se não fosse essa oportunidade o acervo de Tião poderia jamais ter ganho esse espaço.

**Clarissa:** O que o MAR evocou ou provocou em Aline fez ela chegar em Tião. Entretanto, o que o MAR vai fazer com esse acervo de Tião a gente não sabe, em um futuro. Não é uma questão resolvida, essa exposição de Alexandre e o que eles fizeram juntos é um pingo de um processo – que, aliás, quando eu saí do MAR, ainda não estava resolvido se iria ser doado ou não, ainda tinha esse detalhe... Era preciso entender o que o MAR era capaz de fazer com esse acervo, porque instituições matam memória. Elas não só conservam memória, então precisa de muito cuidado. Janaina e as outras pessoas que estavam envolvidas tinham muita ciência dessa situação e Aline também, não é porque aconteceu a exposição de Alexandre que o MAR vai saber trabalhar com essa memória. Até porque, o que é que o trabalho de Alexandre fez? Basicamente ele fez, na minha interpretação, mostrou e garantiu a inscrição pública de dizer “ouuu sociedade, tem esse acervo aqui, que está nesse Museu, que estava nessa instalação e é público porque ele se refere a um monte de gente que teve seus rostos, suas vidas e histórias fotografadas, e está aqui nesse instituição, é de vocês”.

O que o gesto de Alexandre e Aline fez foi chamar atenção exatamente para a dimensão de coletividade que não pode ser apropriada individualmente, seja por uma pessoa como Aline, Tião ou a própria instituição. Então a instituição que se dispõe a preservar esse acervo publicamente tem que estar disposta a salvaguardar a dimensão coletiva e social daquele acervo. Sinceramente, não sei se o MAR estava e se está. Não tenho segurança para dizer isso. Aline também não, ela também não tinha a segurança de que ela mesmo iria fazer. O acervo ficou em um limbo. Não é dela nem é do MAR. Estava nesse processo, não sei dizer agora.

**Luiz:** Pois é, depois de toda essa descoberta, essa epopeia e dessa troca não autoral, eu gostaria de falar um pouco sobre uma exposição que você esteve envolvida até o pescoço, que foi “Dja Guata Porã”, uma mostra que traz inúmeras diferenças das outras que aconteceram no museu, acho que ela dá um passo além, ela traz uma nova perspectiva e uma nova forma de construir e de olhar para um lugar, no caso o Rio de Janeiro indígena, de uma forma que nem o Museu do Índio tinha feito, ou seja... Quando se imagina o comissionamento de 33 obras ou mais, feitas por indígenas, tem uma coisa muito rica e uma nova de forma e de se pensar e se fazer curadoria. Uma forma coletiva até mais potente e abrangente do que foi com Alexandre Sequeira em “Meu mundo teu”. É mais um passo que o MAR deu – de não definir, ou de não ter outro nome para dar – e organizar uma curadora indígena, com dois homens, duas mulheres, uma das mulheres era indígena, ou seja, tratar várias questões englobadas dentro de um mesmo processo, que foi absurdamente coletivo, se assim podemos dizer, em todos os seus pontos. E que culminou naquela exposição fantástica que foi Dja Guata Porã. Gostaria apenas de ouvir essa experiência, esse momento que, hoje vendo o MAR, penso no antes e no depois sendo Dja Guata um ponto importantíssimo e único. O que parece que tentaram fazer um pouco com “Samba” mas não aconteceu.

**Clarissa:** Não, não tentou-se. A gente quis, mas não chegou a tentar trabalhar assim em “Samba”.

**Luiz:** É algo único se pensando na forma que foi feito no MAR.

**Clarissa:** O maior problema – tem vários problemas em Dja Guata Porã, poderíamos passar horas falando do que poderia ter sido mas não foi –, de Dja Guata Porã é ela ter sido uma

exceção. Ser uma exceção é um problema gigantesco, não para a exposição em si, mas no caso de você ter que isolar a exposição como processo. Para uma instituição como o MAR, ter uma exposição como Dja Guata Porã no lugar, no espaço, dessa exceção para mim é um problema incontornável e acabou culminando na minha saída. Depois de passar por Dja Guata Porã, eu não podia fazer outro tipo de coisa, ou de trabalho, tranquilamente. Depois de Dja Guata, que foi o caso de Samba, tudo foi muito violento comigo e acabei saindo. Aponto de novo, como tratar de uma alteridade com violência? Pensar em falar sobre o outro e não com o outro é impossível.

**Luiz:** É um lugar de colonizador de novo.

**Clarissa:** Total, e Samba é isso. Cumpre-se um papel, mas eu não me identifico em nada. Eu fui curadora daquela exposição junto com um monte de outras pessoas, mas eu tenho a certeza de que muita gente, como Ney Lopes, tampouco se identifica com ela. Enfim, mas isso para entender que Dja Guata Porã é uma exceção, e que isso não é um elogio. Às vezes a gente fala que foi um ponto fora da curva, como se isso fosse bom.

**Luiz:** Pois ela não deu o próximo passo, a instituição não deu esse próximo passo?

**Clarissa:** Não estou denegrindo a exposição, não digo que a exposição não teve uma força em si mesma. Sem falsa modéstia. A exposição aponta para um problema: o foco da discussão não deve ser “oh!, como Dja Giata Porã foi uma exceção!” e só olhar para ela. Deve-se, obviamente, olhar para ela, mas estender o olhar para o fato incontestável de que ela foi uma exceção e entender porque que ela foi essa exceção. O que leva uma exposição nesses termos a ser uma exceção e continuar sendo uma exceção? Esse é o ponto, porque corremos o risco de cair na armadilha do autor novamente. Dja Guata Porã abdicava da ideia de arte, não era sobre arte ou feita por artistas, a discussão dela tem que ser lida sob a chave do social, do histórico e do político. Então, se a gente não entende que ela é uma exceção, não enquanto prática artística, estética e curatorial, mas que ela é uma exceção social, política e histórica, olha que merda.

Isso nos aponta de novo pro quão violento, no pior uso dessa palavra, é o processo social que faz com que uma exposição que as pessoas falem minimamente por si mesmas – retirando-se daquela condição de ser sempre a alteridade a qual as pessoas se referem – para dizer eu

existo, eu me auto represento, me fazendo ver do jeito que quero. Isso se tornou exceção e me faz pensar até hoje.

Mas de “Meu mundo teu” para “Dja Guata” – desde que eu vim morar no Rio de Janeiro, fui estudar com Eduardo Viveiros de Castro no Museu Nacional, na Antropologia – eu já tinha um certo interesse e já havia ficado um tempo com os Kambiwa em Recife por conta do projeto Macunaima Colorau<sup>92</sup>. Eu falava com Paulo que o MAR não podia não dar conta da presença, da história, da atualidade e da força política das culturas, das políticas e do legado indígenas. Pois o Rio de Janeiro é Grajaú, é Maracanã, é Tijuca, é Ipanema, enfim... Basta olhar ao redor para ver o quão indígena se é, o quão óbvio que até nas palavras essa questão é presente.

Consegui negociar com ele de fazer uma exposição indígena antes dele sair, a gente tinha incluído no Plano Anual [de atividades do MAR, enviado ao Ministério da Cultura para captação de recursos]. Mas era uma exposição autoral de Paulo [Herkenhoff] e se chamaria *A Guanabara antes dos cariocas*. Então, de novo, quilos de rubricas voltadas a seguro, taxas de empréstimo, de courier e de transportes: era uma exposição que ele pretendia fazer sobre aquele “passado remoto”, que nunca ninguém viu e do qual não há imagens. Seria uma exposição iconográfica para trás, de grau zero da iconografia no Brasil para menos: então eram verbas milionárias de caráter arqueológico e etnográfico. Ele achava que iria se trazer o manto Tupinambá lá da Dinamarca..., estava nessa viagem. Obviamente, isso me incomodava muito, como Gleyce Kelly fala: “macho patriarcal branco no poder”. Quando ele saiu do MAR, a exposição estava aprovada na Lei Rouanet, então tinha que acontecer. Voltou às minhas mãos como fazer e obviamente eu não tinha a menor ideia de como fazer, rs, então resolvi pedir ajuda e conversar com algumas pessoas. Uma delas foi o diretor do Museu do Índio: fui ter uma conversa com o Levinho e disse que achava importante o MAR dar conta da questão indígena, mas que ao mesmo tempo éramos um museu de arte e a gente não queria fazer o que eles já fazem, eu estava ali sondando uma situação, levantando coisas. Levinho então me falou sobre Bessa e eu fui ler Bessa, adorei e vi que ele havia feito uma exposição sobre a história indígena do Rio e assim marquei uma reunião com ele, Julia Baker foi comigo e mais algumas pessoas. Ao mesmo tempo que queria muito convidar Pablo Lafuente, pois sabia que ele estava morando na Bahia, trabalhando com os Pataxó, dando aula na universidade e fazendo vários projetos com os indígenas. Além disso, Pablo havia apresentado ao MAR o desejo de fazer um seminário sobre as relações entre indígenas,

---

<sup>92</sup> Sobre o projeto, concebido por Lourival Cuquinha e Clarice Hoffmann, consultar: <http://macunaimacolorau.blogspot.com/>. Acessado em 10 mar 2019.

museus e arte contemporânea. E através da bienal que ele curou, vi que existia nele uma perspectiva de alteridade distinta da tradicional presente nos museus, então ao mesmo tempo que eu chamei Bessa, eu também chamei Pablo.

Eu tinha clareza que eram pessoas distintas em suas práticas, quando Pablo entrou realmente no projeto eu e Bessa já havíamos caminhado no entendimento histórico, o que estávamos tentando dar conta era qual o arcabouço histórico a exposição iria dar conta. Lembro que chegamos a gerar um documento sobre isso, um super documento que Bessa já havia inclusive feito uma exposição sobre, e eu me lembro que no primeiro skype com Pablo eu o encaminhei esse tal documento para ele, que Pablo achou maravilhoso pois não conhecia muito a fundo sobre a história do Rio de Janeiro indígena. Friso que desde a nossa primeira conversa de Skype Janaína participou, desde a primeira conversa com Bessa, que ela também já estava presente, a educação esteve junto.

Dáí seguimos a pensar como a exposição responderia a questões em termos metodológicos. A chegada de Pablo foi fundamental para o projeto, pois ele era alguém do meio da arte assim como eu, mas que vinha com repertórios de alteridade e sociabilidade que não os mesmos da antropologia e nem os da memória social, que são os que a arte inventou. Existem outros interesses e iam ao encontro com algo que eu e Paulo falávamos lá atrás em arte e sociedade no Brasil, sobre os tais diagramas de sociabilidade. Como que a gente diagrama a sociabilidade de outro jeito, como que a gente redesenha outras formas de sociabilidade? Por isso, Pablo Lafuente foi muito importante e Bessa também, pois com ele entendemos quem deveríamos convidar para curar, qual indígena deveríamos chamar e envolver, porque poderiam ser vários.

**Luiz:** Como vocês chegaram a Sandra?

**Clarissa:** Sandra havia sido aluna de Bessa, em várias conversas Bessa sugeriu o nome dela, eu entrei com contato com ela, mas no início Sandra estava muito reticente, não queria e fugia dos encontros. Até que ela topou conversar e me perguntou o que exatamente uma curadora faz e o que ela precisaria fazer. Isso é maravilhoso. Eu dizia a ela que não tinha com explicar o que era ser um curador, seria um erro de perspectiva dizer a ela o que faz um curador se estávamos ali justamente para desconstruir a prática curatorial. Eu dizia que nosso papel ali era mediar toda e qualquer complexidade das relações que essa exposição fosse engendrar e naquele momento nós não tínhamos nenhuma noção da complexidade que teria. Ela diz que a

resposta da pergunta do início, sobre o que era a curadoria, ela foi descobrindo à medida que foi realizando a atividade curatorial.

Em Dja Guata Porã, passei muitas noites sem dormir porque era uma grande pressão. Não na criação da exposição, mas em relação a negociação com a instituição, dentro do MAR. Era eu quem era chamada dentro da sala dos diretores para dar explicações. Mas Pablo, com toda sua generosidade, se mudou da Bahia para o Rio de Janeiro e o que poderia ter sido uma participação à distância e esporádica dele se tornou uma grande parceria e enorme dedicação total. Assim, eu nunca estive sozinha: Bessa, Sandra e Pablo sempre estiveram presentes dentro da nossa sala do Conteúdo, ali no dia a dia, indo e vindo de encontros e reuniões com a equipe maravilhosa que formamos de pesquisadores e artistas indígenas e de outros movimentos.

Então, quando finalmente entendemos que nós quatro iríamos conduzir o que estava sendo chamado de curadoria, sentamos todos e entendemos que não sabíamos de nada, aí entra o que é a Escola do Olhar. É como eu disse sobre a situação em Alexandre Sequeira em "Meu mundo teu": temos apenas que estar atentos ao fluxo das coisas. Ali não tínhamos que resolver a exposição, tínhamos que criar um processo para que os problemas da exposição pudessem ganhar uma certa potência a ponto das coisas se envolverem e assim tentar encontrar saídas – que não são soluções, mas encaminhamentos para esses problemas. E foi assim que a gente fez, não apenas conceitualmente com a Escola do Olhar, mas institucionalmente com a Escola, pois os encontros que foram pensados em Dja Guata foram públicos, e a partir de dentro da agenda da Escola do Olhar, organizados com dinheiro da Escola, sendo bem fria e sem metáforas, foi de uma maneira real. Eu e Janaina pensávamos muito nisso, que esse era um projeto institucional e não apenas uma exposição curada pelo Conteúdo ou pelo Educativo. Esse era um projeto do MAR. Isso era muito instigante pois pela primeira vez tínhamos, em uma exposição, um dispositivo para o projeto institucional mais amplo, obviamente encarando diversos preconceitos dentro da própria instituição e mais ainda depois da chegada de Evandro, que só ficaram piores.

**Luiz:** Gleyce comentou que não estava mais presente no Museu quando aconteceu a abertura de Dja Guata Porã e que para ela todo aquele processo se tornou um compromisso com a história e não mais com o museu e com a educação. A exposição ganhou um peso e uma responsabilidade tão grandes porque transpôs qualquer barreira, muro de museu ou sala de aula da educação e se tornou uma obrigação com a história mesmo.

**Clarissa:** Era isso que me movia. Eu havia estudado com Eduardo Viveiros de Castro... lembro de “Contrapensamento Selvagem” (a exposição que Paulo, eu e Orlando Maneschy curamos em 2012), que ia se chamar “Pensamento Selvagem”, mesmo nome de um dos livros de Levi Strauss, quando no auge de seu estruturalismo fala sobre a experiência dele com os indígenas no Brasil, que para ele era uma equiparação ao que na Europa se chamava de ciência, o que ele dizia era que o pensamento selvagem é a ciência desses povos: uma posição muito desconstruída e revolucionária, que mudou a antropologia para todo o sempre, inclusive é considerado o marco de um estruturalismo na antropologia. Paulo queria curar uma exposição com artistas do norte do Brasil, do Nordeste e do Centro Oeste tirando Brasília (a capital da civilização brasileira) que se chamaria “Pensamento Selvagem”, isso em pleno 2011 e essa época eu já vinha fazendo a disciplina com Viveiros de Castro, então falei: “Paulo, pelo amor de deus”. Foi quando entrou no título a palavra “Contra”, Viveiros fala que ser contra algo não é ser antagônico a algo, mas é tomar aquele algo como pano de fundo, então é tomar o pensamento selvagem não para ser contra o pensamento selvagem, mas para tomar o pensamento selvagem como pano de fundo para uma outra coisa. Foi esse o sentido de “Pensamento Selvagem” que eu fui negociando com Paulo, obviamente com a possibilidade de ser contra um pensamento sobre selvagem em si, fica essa ambiguidade. Então nessa relação entre o meu interesse pelas culturas indígenas, algo que eu vejo e acredito, que é muito urgente, politicamente, socialmente e epistemologicamente nas relações que formam as diversas culturas indígenas no Brasil.

O que Paulo imaginava já estava dado antes do MAR, “Contrapensamento Selvagem” é uma evidência pública dessa relação. Quando Kelly fala do compromisso com a história, quando estudei com Eduardo e pelas leituras que fiz isso era muito literalizado em mim, olha que a exposição “Dja Guata Porã” me desconstruiu muita coisa sobre Eduardo Viveiros de Castro porque a convivência com os indígenas que moram no Morro do Alemão, que ocupam a Aldeia Maracanã e que viram para mim e falam “olha só, essa antropologia aí do perspectivismo e nada é a mesma coisa, não ajuda em nada a luta do que é o real no dia a dia da vida na cidade”. Obviamente, vivendo encastelada no Museu Nacional e vendo aquelas aulas incríveis, você acha que está fazendo alguma revolução, que no fundo é mais uma força etnocêntrica, pois de novo o branco acha que revoluciona algo para o indígena. Aprendi que a mudança se faz é na rua, na ocupação, morando sim no Alemão e ocupando sim a Aldeia

Maracanã. O tanto de desconstruções que mesmo em termos teóricos e conceituais ficou para mim foi intenso. Mudei a minha opção de doutorado após ter feito Dja Guata Porã.

**Luiz:** Como a educação e a escola entraram nesse processo desde o início, como os debates públicos foram introduzidos na agenda da Escola do Olhar?

**Clarissa:** O processo foi totalmente feito a partir da Escola, e tinha a pergunta que ecoava, que era: por que a Escola não assina a curadoria da exposição? Assim... Eu me pergunto, porque Janaina não estava na curadoria da exposição? É uma pergunta genuína a se fazer, porque se o processo educacional é o processo constitutivo da exposição a tal ponto, é porque ela não assina a curadoria da exposição. É uma posição muito doida, pois acho que ela não ter feito isso foi muito importante, de algum jeito era tentar uma estratégia diferente de "há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas". O lugar da curadoria quase não existiu em Dja Guata, eu era basicamente a representante da instituição pois era necessário. Mediei muita coisa e vejo que muito da minha sensibilidade está ali, me reconheço naquela exposição, ao mesmo tempo reconheço dezenas de outras pessoas junto comigo.

Dja Guata foi tão coletiva que não precisava que a Educação ocupasse um lugar curatorial para que ela existisse. A educação tem que ser compreendida, legitimada, valorizada e potencializada numa instituição sem que precise ser curadoria para tal, porque se tem uma ambiguidade, é a ambiguidade dos processos políticos. Tem uma ambiguidade que é: a educação cresce tanto que ocupa o lugar curatorial ou a educação só passa a ser vista quando ela está no lugar curatorial? Em Dja Guata Porã fazia sentido Janaina não necessariamente estar na equipe curatorial porque não era necessária essa literalidade para a educação ser constitutiva do processo institucional de Dja Guata. Esse foi um pouco do problema do entrave que se encontrou em "há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas". Não porque não havia ali um nome assinando no lugar da curadoria e de um processo que em si já não era um processo curatorial no jeito tradicional, não significou que a educação não estava sendo constituída, muito pelo contrário, foi uma exposição que atingiu uma complexidade grande em termos de educação.

A sua pergunta sobre quando a curadoria ou a instituição se vale da educação enquanto uma espécie de pretexto... Isso acontece o tempo inteiro, é a instrumentalização da educação para fins mercadológicos, de patrocínio, de financiamento. É muito óbvio. A arte moderna quis instituir um processo de autonomia, ela achava que a arte era autônoma e se

valia por si mesma, se explica por si mesma, existia única e exclusivamente para a sua própria existência e quem quiser se relacionar com ela que se esforce para tal. A arte moderna é tão ensimesmada que basicamente ela está suspensa e fora das contradições da sociedade, as lambanças éticas da sociedade não a atingem, cria-se assim uma ideia de autonomia da arte com tanto sucesso, que se embrenhou na nossa vida, fazendo parte do DNA ocidental eurocêntrico que a arte precisa atualmente encontrar na educação uma justificativa para existir. A burrice do projeto de autonomia da arte é que tanto que se separa achando que está acima. E uma hora você está tão acima que já não faz mais parte. E as políticas culturais se dão nesse ponto. O que você faz não me respeita, não me convoca, não me pertence – estou sendo bastante caricata –, mas digo que o avesso do projeto de autonomia é a instrumentalização da educação e de vários outros elementos para justificar a sua própria existência enquanto autônomo. Isso é um pouco da contradição e da violência desses processos.

Então sim, essa situação da arte que saqueia, que instrumentaliza a educação não é arte em si, mas é o campo social das instituições de arte e instituições culturais, porque não existe arte em si, arte não é uma entidade ambulante, supostamente a arte não faz isso, é o funcionamento geral da coisa. Mas a arte é uma coisa tão suspensa da sociedade que as pessoas “precisariam aceder a ela”, “teriam que se preparar para alcançá-la”. E o que faz esse processo é a educação, porque a arte ela está na no Olimpo, ela não vai descer para falar com os “mortais”. Evandro Salles, por exemplo, diz que é uma igreja e você precisa entrar no limbo para chegar lá.

**Luiz:** Quais foram as críticas que a exposição recebeu? Uma exposição que não tem obra de arte, vocês ouviram esse tipo de coisa? Foi tão radical que não tinha obra de arte, tinham realidades construídas por indígenas certo?

**Clarissa:** Várias coisas que estavam expostas podem ser chamadas de arte, mas não era uma obrigação ser arte para estar na exposição. Eu gosto de falar da exposição como *presenças* e *participações* e não falar em obra de *arte* e *artistas*. Por obras eu falo em presença, e por artistas eu falo em participantes. Era isso. Estávamos o tempo todo imaginando presenças nessa exposição. Uma coisa é importante entender: quando chegávamos para os indígenas e falávamos “vamos fazer uma exposição”, exposição para o repertório comum e padrão da maior parte de quem estava participando é exposição das coisas que eles fazem para vender, é

feira. Isso é exposição para eles, mostra de artesanatos feitos por eles. E isso não tem nada a ver com uma incapacidade de eles entenderem a exposição: é simplesmente porque o lugar social ocupado hoje em dia faz com que sua produção simbólica basicamente seja – não estou desmerecendo o lugar da feira não – restrito a esse lugar. Nesse lugar você tem um objeto, um bracelete, um maracá ou algo parecido e, ao lado dele, você tem um indígena que fez aquilo, ele sabe muito bem quem fez, como foi feito, que grafismo é aquele. É a presença daquele indígena que legitima aquilo enquanto um objeto ou um artefato, enquanto um índice de uma cultura indígena, das várias que existem.

Quando falávamos em exposição, era isso que as pessoas tinham em mente, então chegar no entendimento que tínhamos que produzir presenças para a exposição que podiam ser, primeiro, o que eles quisessem, segundo, que a gente iria pagar e a exposição tinha dinheiro para eles fazerem algo que eles quisessem, mas que prescindisse da presença deles do lado daquele objeto para dizer que aquilo era indígena, era o grande nó da questão. Porque independente do que fossemos fazer, tinha que ser capaz de falar por si mesmo, de algum jeito. Obviamente que eles falarem por si mesmo jamais é a ideia da autonomia da arte, não é uma coisa plena, mas a gente não podia fazer uma coisa esperando que tivesse ali o indígena ao lado para justificar, contextualizar e explicar, apontar ou potencializar aquele objeto. Isso foi muito interessante, ninguém dizia o que eles tinham que fazer, apontávamos os problema – “a exposição vai ficar um ano aberta e 400 mil pessoas vão vê-la, as coisas expostas vão estar lá 8 horas por dia e nem sempre vai ter alguém ao lado para explicar ou argumentar o que é aquilo..., então, o que for feito tem que ser capaz de dar conta do que vocês querem dizer”. O que aconteceu foi que os nossos participantes indígenas acreditavam que o que dava conta de dizer o que eles queriam dizer não era necessariamente os artefatos tradicionais desses povos (não era o cocar, não era um grafismo), e sim um vídeo, um texto, uma fotografia, uma performance.

Olha que loucura, como o Museu, ou eu, ou a curadoria poderia dizer mais. O que é capaz de presentificar a sua perspectiva de mundo é o que você sempre fez, não, não era o cocar. O maior preconceito que a exposição enfrentou foi esse, Dja Guata foi uma exposição em torno de uma história indígena contada por objetos não tradicional e canonicamente identificados como indígenas.

Isso é uma decisão nossa, branca? Não. Foram os próprios participantes indígenas que quiseram contar, estar presentes e fazer essa presença nesses termos. E isso nos fala de uma cultura viva, porque se pegarmos qualquer artista contemporâneo, ele também não vai estar lá,

sua obra vai estar ali para representar ou performar o que ele quer que seja performado. Um artista vai fazer uma gravura em metal, uma pintura a óleo ou uma escultura em pedra e estar lá? É a mesma coisa achar que o indígena vai fazer um trabalho em madeira, um cocar ou um grafismo. Se a gente não duvida, não questiona, não deslegitima e não desrespeita um artista branco, de matriz eurocêntrica da arte, porque cargas d'água iríamos fazer isso com um indígena? Isso gera muitas presenças que não são reconhecidas como indígenas. Algo interessante e óbvio de se perceber é que havia uma grande cobra rodeando a exposição, que foi concebida por Denilson Baniwa. Os Baniwa são da Amazônia e Denilson mora no Rio de Janeiro, portanto, faz parte do contexto da exposição – do contexto do povo que ocupa esse território, não apenas povos originários, mesmo porque não trabalhamos com essa ideia de originário na exposição pois acredito que não existe isso mesmo. Denilson pensou muito sobre qual a cor pintar essa cobra. Foi muito pertinente pois eram 70 metros de cobra, a cor da cobra seria a cor da exposição e quando se fala em cor indígena a referência que nós temos é o preto, o vermelho e o branco, mas esse cromatismo é do Xingu, já outros povos não usam tanto. Denilson então fez esse esforço de entender a especificidade da narrativa da exposição, porque a exposição não deu conta dos indígenas do Brasil, então ele pensou em Rio de Janeiro e nos Guaranis, um povo presente, uma das línguas mais faladas nesse território, e partiu então para o cromatismo Guarani, que usa o rosa, o azul, o amarelo e o verde. Muita gente entrava na exposição e se perguntava “que diabo de cores são essas?”.

Estamos muito bitolados a tomar uma única cultura como sendo a cultura indígena e somos às vezes incapazes de perceber que somos várias culturas e vários repertórios. Esse exercício e esse preconceito marcaram a exposição. Porque não tem artistas brasileiros que não trabalham com essa questão cromática indígena? Afinal de contas, o Brasil tem vários artistas, brasileiros, que trabalham com a questão indígena, esses eram pontos frequentemente questionados. Sim, existem, inclusive a Bienal na mesma época tinha girado em torno um pouco por esse tema. Moacir dos Anjos havia curado uma exposição no Paço das Artes. Havia artistas, inclusive um dos maiores do Brasil, Ernesto Neto, que mora no Rio de Janeiro. Como assim ele não está na exposição? Isso tudo são estranhamentos e preconceitos que enfrentamos. Mas Ernesto Neto trabalha com os Huni Kuin do Acre, não fazia o menor sentido eles estar na exposição.

Uma outra forma de preconceito era o porque de não termos obras de arte originais. Nós decidimos que o que não era acervo do MAR nós não íamos gastar uma fortuna para transportar, como uma gravura da Pinacoteca ou do Museu Histórico Nacional onde

gastaríamos muito com o seguro, decidimos então que todo o dinheiro era para ser gasto comissionando obras de artistas e presenças indígenas, portanto tudo que não fosse comissionado seria exposto através de reproduções. Simples assim. Zero drama. E como não tínhamos muito dinheiro reproduzimos de forma simples, foram impressões direto no Foam e direto na parede. Foi o que fizemos. Então as pessoas que estavam acostumadas a irem ao terceiro andar do MAR ver aquelas exposições iconográficas e de acervos importantes, quando não viam um Debret, nem Rugendas, estranharam muito, tudo fixado direto na parede.

Acredito que esse seja um problema não apenas dessas pessoas, mas como o MAR lidou com isso desde o princípio. Como o museu educou seu público. "Como assim vocês deixaram de ter um Leandro Joaquim original para ter isso aí?". O que era esse "isso daí" ? Era um vídeo dos Guarani que eles próprios produziram, filmaram sobre educação. É puro preconceito estético, é um preconceito de classe, social, ético e tudo misturado. Fora a discussão estética por si mesma, que eu acho importantíssima, porque a árvore dos Puri foi um elemento de discórdia da exposição inteira, do início ao fim dentre todas as pessoas e entre os próprios Puri. A árvore dos Puri foi um elemento de grande discórdia, porque imagina um povo distinto desde o século XIX, que faz alguns anos que começaram a se reencontrar pelas redes sociais e se entenderem enquanto um povo vivo, que voltaram a usar a sua língua, voltaram a falar Puri, mas cada um vem de uma história, de uma família, tem uma história social específica, faz uma coisa, tem uma profissão diferente e de repente se vêem como povo. Até aí tudo bem, eles estavam fazendo o movimento de ressurgência Puri e de repente surge a exposição e eles tem que se representar publicamente enquanto um povo, mas diferente dos Guarani e dos Pataxó, eles simplesmente não tem identidade estética enquanto povo, pois tudo se perdeu quase completamente, então vem cada um com suas referências as mais variadas possíveis tentar inventar – porque tudo é inventado inclusive a dos Guarani e dos Pataxó – no tempo presente uma identidade, uma visualidade e uma presença estética para a exposição.

O mais maravilhoso de ver isso é que os Puri é que pensavam em cenografia, maquete e toda essa linguagem que evidentemente não faz parte de um repertório digamos originário indígena, não aparecia muito nos outros trabalhos – menos no contexto urbano – mas nos Puri estava em todo lugar, isso ficou óbvio porque um deles trabalha com teatro, outro é poeta, outro é professor de história, enfim, porque é a vida dessas pessoas. Ali tivemos que negociar cores, matérias e tudo que tinha mais a ver com Puri e lógico que não ia ter consenso, porque eles estão se inventando, é um processo de ficcionalização, um processo de criação de

identidade e além de tudo isso eles não estavam fazendo isso sozinhos e sim com a gente, era muita complexidade e muita gente envolvida.

No final das contas, a árvore não foi feita por ninguém, foi feita por todo mundo, pois ninguém se reconhece nela totalmente e ela é menos interessante pelo que ela é em si enquanto objeto estético, mais pelo que ela é como índice, pelo que ela evidenciou nesse processo de invenção.

**Luiz:** Você acha que a exposição se tornou muito mais importante pelo processo, pela caminhada colectiva do que pelo resultado final?

**Clarissa:** Acho que não, eu tenderia a dizer isso simplesmente porque fiz parte do processo. Mas se eu não fosse parte desse processo eu diria que acredito muito na força da exposição como um todo, ela aconteceu para isso, para ser generosa o suficiente para quem não fez parte do processo. Tivemos muitos relatos sobre isso, Dja Guata foi generosa com o público, ela oferecia informações de muita qualidade que não se encontram por aí reunidas, não só informações como leituras poéticas, instâncias e elucubrações simbólicas, políticas. Era uma reunião muito singular e extraordinária, pouco comum. Foi uma reunião *sui generis*. Os puri até hoje não são um povo reconhecido pela Funai, essa exposição não foi em um museu de antropologia, isso é um dos lugares da força política da arte, de que a gente possa dizer através e pela arte "esse povo existe". Pois se tivesse sido feita por antropólogos, pelo Museu do Índio ou pela Funai, muito provavelmente não poderia se tratar os Puri no mesmo nível de igualdade em relação aos Guarani por exemplo. Ali tinha um povo que está retomando sua língua através de dicionários etnográficos que foram feitos no século XIX, que se reencontraram por redes sociais, colocados ali tal e qual como os Guarani, abrindo a exposição, esse tipo de liberdade que a arte possibilitou e garantiu que a exposição pudesse fazer.

Porque fazer uma exposição dessa em um museu de arte e não em um museu de antropologia? Esse tipo de coisa que passamos com os Puri explica. Como também a metodologia da arte, porque o comissionamento é a metodologia cara às instituições de arte. É pouco provável que seja óbvio para um museu de antropologia no Brasil comissionar, mas sim pegar elementos que já existem, porque a antropologia é calcada na coleta do que já existe. Então você forjar, dar a possibilidade de criar pode parecer uma manipulação do ponto de vista da antropologia, ou uma ingerência do antropólogo nesse contexto. Mas no campo da

arte é o exato oposto. Então a gente se valeu de metodologias da arte aplicadas a um campo não exclusivamente artístico e o que surgiu daí foi uma exposição completamente híbrida, que nem é de arte nem de antropologia, além do que todo nosso processo de condução foi muito mais do ponto de vista da história e da memória do que qualquer outra coisa.

Nós seguimos pela história daquele território, o que segurava e lastreava nossa narrativa era a história e não as questões da antropologia e da arte, não mesmo.

## **ANEXO B**

### **2. Entrevista realizada em fevereiro de 2019 com Gleyce Kelly Heitor, ex Assessora e Coordenadora de Educação do Museu de Arte do Rio – MAR**

#### **2.1 Currículo de Gleyce Kelly Heitor**

Educadora e pesquisadora. Tem licenciatura em História (UFPE), mestrado em Museologia e Patrimônio (Unirio-Mast) e experiência com projetos de mediação cultural, educação e programas públicos em museus e exposições de arte. Estão entre os seus principais temas de pesquisa as relações entre os museus, a arte contemporânea e a educação; as interfaces entre a museologia e o pensamento social brasileiro e as relações entre os museus e os movimentos sociais. Atualmente é professora assistente substituta do Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Foi coordenadora de educação no Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea, integrou a equipe de implementação da Escola do Olhar no Museu de Arte do Rio, onde foi assessora e coordenadora pedagógica (2012-2017) e atuou como pesquisadora/educadora do Núcleo Experimental de Educação e Arte do MAM-RJ (2011-2012). Em 2016 foi contemplada, através de concurso público, com a bolsa de Intercâmbio Acadêmico IBRAM, Escola do Louvre, oferecida pelo Instituto Brasileiro de Museus, que viabilizou um período de estudos e estágio profissional, respectivamente na Escola do Louvre e na Diretoria de Mediação e Programação Cultural do Museu do Louvre (2016). Co-organizou, com Clarissa Diniz, o livro “Gilberto Freyre” (Coleção Pensamento Crítico. Rio de Janeiro: Funarte, 2010) e com Clarissa Diniz e Paulo Marcondes Soares o livro “Crítica de arte em Pernambuco: escritos do século XX” (Rio de Janeiro: Azougue, 2012) e com Mario Chagas, o livro “O pensamento museológico de Gilberto Freyre” (Recife: Editora Massangana, 2017).

## 2.2 Entrevista organizada por Luiz Guimarães a Gleyce Kelly Heitor

**Gleyce:** Eu sou Gleyce, trabalhei no MAR no período de dezembro de 2012 até abril de 2017. Antes de trabalhar no MAR oficialmente, tive a oportunidade de ser pesquisadora do projeto das exposições inaugurais, fiz a pesquisa de "O abrigo e o terreno" com um recorte no núcleo de arquitetos e urbanistas que foram responsáveis por projetos de reurbanização da cidade do Rio em épocas diferentes, eram eles Jauregui e o Carlos Nelson Ferreira dos Santos. Foi um projeto importante para mim e até hoje reverbera em minha tese sobre o direito a moradia e habitação e me trouxe muitos insights.

Naquele momento fiz uma pesquisa específica para a exposição que iria abrir, mas que já era uma questão importante presente na pesquisa de Paulo, o diferencial então foi quando ele entra no projecto realmente e diz que o museu precisa de uma colecção. Eu não fiz apenas a pesquisa mas também muita prospecção do que, na trajetória dessas pessoas que viviam nos arredores, poderia vir a ser acervo do museu. Carlos Nelson gerou um fundo, foi ai que eu me aproximei do projeto do museu, que era muito ambicioso e grande, pensado do contexto que eu vinha do Recife, trabalhando no MAM, que também era um museu que tinha uma escola. Eu tinha uma intimidade com essa tradição, da perspectiva de como o MAR reclamava essa utopia de Museu Escola, museus que surgem posicionando bem o lugar da educação. Era algo muito interessante, me dava uma perspectiva boa essa instituição onde educação e arte estão em simetria. Na época que fiz a pesquisa tudo ainda era muito abstrato, as equipes ainda não tinham sido formadas, não existia uma previsão de quem teria a gerência de educação, era o período da consultoria e prospecção do que poderia ser a Escola do Olhar.

**Luiz:** Isso foi 2011?

**Gleyce:** 2010, março eu entrei para socorrer, Paulo me pedia coisas muito específicas, então eram coisas que reverberaram muito nas nossas questões de com a educação se apresentava, a ideia do quanto "O mineirinho" de Clarisse Lispector – que atravessa a noção dele a respeito de uma política pública e liga a noção de um museu feito para a periferia, de um museu que abarca discussões como violência –. O museu que abordaria núcleos significativos ainda não estava completamente nomeado, mas se apresentava no jeito que Paulo trabalhava, como uma coisa reverbera em outras. No segundo momento Janaína entra no projeto, no lugar de gerente de educação, eu já a conhecia desde Inhotim porque ela era uma profissional de referência

nacional, então já nos cruzamos nessa ceara de educação no Brasil, assim foi aberto o processo seletivo que eu fiz, postulei na época a vaga de assessora pedagógica e participei da seleção, deu para perceber as ambições do museu em termos de quantidade de público, uma instituição que tinha um desejo grande de ser um braço das artes da secretaria de educação, essa noção estava muito presente na Escola do Olhar como um equipamento a disposição da educação formal e pública regular, isso na entrevista se apresentou mais efetivamente.

Eu tinha uma preocupação grande com a escala, apresentei muito isso na minha entrevista, de como eu me interessava pelo projeto mas ao mesmo tempo me preocupava em como garantir uma certa experimentação e uma qualidade com uma escala macro. Foi com essa pulga atrás da orelha que entrei no MAR, lembro que foram duas coisas que deixei claro, isso da escala e o salário que era muito baixo devido ao tamanho do projeto. Acabei sendo selecionada mas de início achava que não iria pois não consegui disfarçar o choque de tão baixo que era o salário.

Fiz a seleção em outubro e demorou muito para me chamarem, já achava que não ia mais acontecer e no dia 13 de dezembro me ligaram e vim correndo para assumir imediatamente quando a equipe de Janaina se constituiu entre eu e Melina, que era a outra assessora pedagógica. A escola ainda não tinha um projeto definido, ela tinha uma prospecção que tinha sido feita por Stela Barbieri e que era uma prospecção baseada em um museu fechado, em um museu que não existia, uma ideia de escola muito próxima a cursos livres, mas não tinha contorno ou um projecto. Havia um plano museológico com a ideia de escola muito voltada para um educativo mais convencional, com um atendimento de público muito expressivo. O museu tinha a meta de 80 mil alunos de escolas públicas serem atendidos no primeiro ano e tinha um processo de escuta muito grande ainda mediado por Paulo, com ações do projeto que já tinha o nome de MAR na academia, que nos antecede. Ai já havia tido o seminário de Jacques Ranciere e o de Antropoemia, um conjunto de ações na cidade que foi dando nome ao projeto e essa missão muito forte junto de uma equipe toda formada, pensada e projetada para um atendimento de visitação escolar.

A meta do vizinhos do MAR, que ainda não fazia parte da Escola do Olhar, mas que era um projeto institucional, estava no ar e foi muito mobilizado por nós, em como atender essa vizinhança e esse público, digo isso pois as consequências reverberaram nessas exposições que você escolheu abordar. São três exposição que eu não estive presente praticamente, duas delas eu estava de férias e a outra eu estava em um intercâmbio, mas que tenho muitas opiniões a respeito.

A princípio não se sabia o que iria ser a Escola do Olhar, então essa ideia de escuta que estava presente no Vizinhos do MAR foi sendo trabalhada porque o Museu vinha no contexto da reurbanização, que você já sabe e isso deve estar elaborado na sua pesquisa, que era um contexto de desconfiança. Era muita gente querendo um museu e muita gente achando que era um elefante branco, tinha o aspecto gentrificador da reforma da praça Mauá e todos os compromissos que nos antecederiam, que eram os compromissos com a prefeitura e público, que foram compromissos que foram ajudando a dar esse contorno. Nós tínhamos um compromisso de escuta com as universidades, Paulo tinha o discurso do arco da educação, da necessidade de trabalhar desde a educação infantil até a pós-graduação, tínhamos isso dentro do contrato de gestão e tínhamos o compromisso com os Vizinhos, de trabalhar com professores da rede municipal e com o público escolar geral, o educativo tinha obrigação em atender X pessoas em visitas educativas.

A primeira ação que consideramos um marco inicial da Escola é o curso de formação de mediadores, que é onde a equipe é montada, ao invés de fazermos um processo seletivo achamos que fazer um curso era uma boa contrapartida, era uma forma de botar o nome da Escola em ação e devolveria para as pessoas um tempo dedicado a ela, não só um processo seletivo injusto. Então começamos com a ideia de escola para formar esses mediadores. Quando o curso foi feito o prédio ainda não estava funcionando, tudo foi feito no Iphan e paralelo a isso fizemos muitas visitas com professores para falar o que ia ser a Escola do Olhar. Então o processo de seleção foi o curso e na mesma semana fizemos diversas visitas com professores para conhecer o prédio, nas visitas apresentamos as salas e as suas funções, falávamos muito em brinquedoteca, salas para bebês etc.

Os primeiros anos foram muito reativos nesse sentido, fomos descobrindo como eram as metas, como esse prédio funcionava, entendendo que ao contrário do que foi desenhado não era possível visitar sala A e sala B, era preciso ver a exposição como um todo, como estava na projeção. Assim fomos entendendo a realidade desse prédio em funcionamento ao mesmo tempo que abriu-se a demanda do Vizinhos do MAR – que foi-se a princípio dividida entre comunicação, educação e curadoria e depois foi vindo para a alçada da educação como um processo de escuta, pensando quem eram esses vizinhos – muito em função desse desenho de que a meta era que as pessoas realmente visitassem. Obviamente não foi fácil, nem óbvio. Demos a carteirinha as pessoas para visitarem. Houve essa consciência de que era necessário criar outros tipos de vínculo e outros tipos de agenciamentos para a participação.

**Luiz:** Como você comentou, a pesquisa tem também essa ação reativa das pessoas, de uma quase invasão do espaço deles, que estavam ali a tempos e isso gerou uma desconfiança muito grande.

**Gleyce:** Sim, era preciso mostrar às pessoas que nós não éramos entusiastas do discurso de revitalização e nem do discurso de que a experiência cultural estava circunscrita ao museu. Isso não se dava no nosso discurso, mas em um conjunto de práticas que era preciso ser articulada aos movimentos das pessoas, assim o primeiro ano foi difícil, fomos tentando mostrar que nosso trabalho era sério. Não queríamos usar as pessoas, queríamos mostrar que o museu poderia reconhecer os potenciais e todos esses saberes, assim o programa de Vizinhos foi criando a situação de inserir as pessoas em diferentes contextos. Com isso fomos abrindo outras frentes, a linha de ação com professores etc.

No primeiro ano os cursos eram muito amplos e abertos, não tinha ainda um recorte fechado, íamos fazendo, pessoas faziam propostas e nós íamos aceitando, a prefeitura fazia uma demanda e a gente respondia, tinha a ação das escutas e das conversas com os professores, digo isso para mostrar que esse lugar da construção coletiva foi o método de estruturação da gerência de educação, então escutou as universidades com a mediação de Paulo, levamos a escuta para a secretaria de educação para saber que tipo de atuação nós teríamos, pois não éramos a política pública mas queríamos ser um agente de formação, um espaço que pudesse contribuir, mas sabendo que não daríamos conta das dinâmicas e problemáticas das Escolas. Fomos escutando o público, com os vizinhos também juntos na escuta, na troca com a cidade e assim foram entrando milhares de agentes com os quais trabalhamos. E o desenho da escola foi se fazendo.

A Escola do Olhar veio ter um desenho, uma espécie de um currículo onde tudo isso se estruturou apenas em 2014/2015, quando veio uma demanda muito forte de que precisávamos enxergar quais eram os programas e indicar melhor quais eram esses cursos, nomear melhor, criar estruturas para que pudessem – até em termos de captação de recursos ou saber quanto a escola custava, quanto investia e para onde o dinheiro ia – criar o desenho bem claro de que a escola era composta por seis programas, a partir disso se dividiu as responsabilidades pelos programas para ter clareza das metas e do público, para medir e avaliar a efetividade da Escola e sua relação com o público.

**Luiz:** Foi nessa relação que o programa de Vizinhos ficou de fato com a Escola?

**Gleyce:** O programa já estava na Escola mas foi nesse momento que se contratou uma pessoa exclusivamente para trabalhar, que foi a Cassiane. Nos primeiros seis meses Janaina tomou essa responsabilidade e fomos fazendo os cadastros, o controle das visitas, ligações para as pessoas, entregas das carteirinhas através da pessoa que trabalhava no agendamento, só que nessa definição desenhou-se um escopo de "Vizinhos" para além de um programa de relacionamento, mas como um programa de educação, porque foi aí que se entendeu que ofícios e saberes da região era uma linha de cursos de "Vizinhos" – já se fazia esse curso – e os programas ganharam nomes. Foi quando se definiu também a Conversa de Galeria com vizinhos convidados, onde se definiu que o curso de ofícios e saber era feito com tantas edições, tantas acções. Linhas de parcerias delimitaram regras para conversar com as pessoas e receber propostas, sair do balcão de propostas que era o primeiro ano, onde se acolhia muito inclusive com certo temor de negar e tornar o museu uma negativa.

Assim o nosso primeiro ano o museu foi muito produtor de ideias alheias, de projetos que chegavam. Nos anos seguintes foi se dando um escopo da Escola e programando suas próprias acções. "Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas" veio antes disso, foi a segunda exposição do projeto Arte e Sociedade no Brasil, uma exposição muito difícil, tenho memórias da Gerência de Educação criando muita expectativa onde achávamos que poderíamos falar da nossa prática, mas onde teve muita dificuldade de se delimitar de que educação estávamos falando. Paulo vinha com a ideia de educação muito histórica e a equipe de educação com muita sede de se posicionar e participar, com esse desejo de rever a própria prática de educação em museus e da relação entre arte e educação na virada educacional, onde todos esses processos se interseccionam. Jana tentando mediar esses desejos sobre a educação na prática dos artistas ou que tipo de educação estava em jogo. Se gastou tempo em um confronto das educações que estávamos falando.

Lembro das reuniões e lamento, foi uma exposição bacana e histórica onde a educação foi um objeto, um assunto, não se friccionou a experiência, a prática educativa não foi um laboratório e um espaço de experimentação, mas tinham bons trabalhos e bons recortes, lembro que foi aí que se rompeu a utopia de que a educação e arte eram horizontais. Para mim não era pouco a educação, ou a gerência de educação, ter o mesmo salário que a curadoria, que a educação tivesse o orçamento que tinha, mas caiu a minha ficha que tinha limites do que vendíamos nessa educação no museu e a realidade arquitectónica da realidade que estava posta como o diferencial do MAR. Ficou muito claro porque tinha um embate grande da curadoria na figura de Paulo, quando ele pautava a educação ou demarcava a educação como

o que ele esperava que nós fizéssemos. Essa exposição foi um divisor de águas, numa vontade muito grande de Jana de se colocar numa experiência curatorial e que a Educação poderia pensar exposições.

E do outro lado Paulo dizendo o que poderia ser a educação. Mas ainda assim foi um momento onde a gente conseguiu ter bons debates e boas reflexões, a secretaria se viu representada com o núcleo dos Cieps, se viram expostas no museu, foi bom para os professores pois eles também se reconheciam na mostra e nessa história, na agenda de representatividade e foi o momento que me gerou reflexões sobre a dificuldade do MAR com obras processuais, a dificuldade que a tínhamos com obras participativas, aquelas que tinham de ser tocadas. Existia a dificuldade em manutenção então a obra ficava objetual, lembro de um trabalho com um mimeógrafo, talvez de Rosana Palazyan, que não funcionou. E a exposição tinha um núcleo que se chamava processos, com trabalhos que iriam acontecer ao longo do tempo. Houve a ação de Jarbas e do GEA, onde Jarbas fez aulas com os professores e alunos mas isso não retornou como memória para a exposição, funcionou mesmo com um acontecimento, o café de Jorge Menna Barreto que não chegou a ficar pronto e o trabalho de Bruno Faria com as bandeiras, que tivemos uma relação muito difícil, onde o diálogo com a educação não conseguiu se estabelecer e terminou sendo resolvido junto com Paulo e Clarissa na curadoria.

Foi esse momento de virada, onde Janaina tirou a licença maternidade, ficou um conjunto de medidas para eu e Melina darmos continuidade mas nós não participamos do processo curatorial, então isso mostra o lugar da educação muito específico. Os educadores ficaram muito apartados desse processo de discussão, no momento onde a paciência para uma exposição amplamente debatida se perdeu, ou foi comida pela necessidade de se fechar uma lista de obras,, o prazo foi curto para a curadoria.

Essa é a minha memória da exposição, ainda assim a gente conseguia fazer um programa bacana que gerou bons cursos e debates e boas ações.

**Luiz:** Foi uma exposição com esse viés, a curadoria encabeçando tudo e a educação à reboque tentando ocupar o seu espaço dentro da mostra?

**Gleyce:** Sim, como sempre. Janaina como educadora ocupando um lugar de curadora, não tinha um posicionamento de uma curadoria que falava do lugar da educação, era um espaço de tentativas. Não sou psicanalista mas pareceu isso. Não significa que quando a educadora

vai fazer curadoria ela esta falando de um lugar da educação apenas, mesmo que a gente esteja pensando em questões sobre escolas, que foi para onde caminhou a discussão central. Então o que era a discussão sobre arte e sociedade no Brasil, com o debate sobre educação, circunscreveu a ideia de educação voltado à escola. É uma exposição que não passou por outras práticas de educação, de insights como MST e educação em outros contextos que não o escolar, ela chamava para a ideia de escola histórica, história da educação escolar. Até mesmo quando os artistas estavam trabalhando. Isso me leva para o debate sobre os lugares da educação na arte e como a virada educacional, o movimento que gera um levante – que o MAR, o Tomie Ohtake e Masp surgem com escola – de um uso da ideia de escola e da ideia de educação por parte do circuito de arte, é uma reflexão, pois tenho visto muito nos programas educativos onde trabalho, onde a educação é um ativo para o mundo da arte, dos museus e uma contrapartida social em termos de recursos.

**Luiz:** Para você a educação é usada como forma de atrair mais recursos para a instituição? E muitas vezes esse recurso acaba vindo com esse mote da educação e sendo "desviado" para parte artística, ou seja, o MAR tinha uma frase que era: "Doar para o MAR é doar para a educação". Efetivamente isso era uma fala para atrair ou era uma verdade que tentou-se construir ou se construiu realmente?

**Gleyce:** Acho que eram as duas coisas, a fala de Paulo de "Doar para a arte é doar para a educação" só é possível em uma virada de paradigma onde para os colecionadores e doadores, se vincular a educação hoje tem um peso tão importante quanto já foi se vincular ao acervo em outro momento. Então você tem uma virada das próprias transformações do mundo da arte e dos museus a partir da década de 70, onde um acervo e uma coleção que não esta a serviço da sociedade de forma mais ampla não faz sentido, não podemos negar que o inicio dos anos 2000 vivemos uma virada educacional e das práticas artísticas, onde os artistas se engajam em processos que mais do que participativos utilizam métodos e um vocabulário do mundo da escola para criar. São artistas cujos trabalhos são aulas, são escolas temporárias, são processos formativos e outros milhares de exemplos na história como Tania Brugera e mais próximo ainda da nossa exposição é o Jorge Menna Barreto, o Jonathas de Andrade, a Cinthia Marcelle, onde a educação é um método, um tema ou um procedimento com uma preocupação, ou instaurando práticas que são ditas como pedagógicas. Onde se empodera a

ideia de educação e de pedagogia mas não significa que você empodera o educador, é isso que vejo no MAR.

Se tem uma grande ressalva na ideia de educação mas isso não significa uma melhoria das condições do educador, de seus espaços de decisão e de uma melhoria no reconhecimento do educador como criador. O mesmo como a possibilidade de alguém que está pensando curadoria e exposições. O discurso tinha essa crença, não acredito que era falso ou retórico, mas se esbarra nos limites de educação, de que cada um estava falando, existiam muitas ideias de educação circulando no MAR, basta pedir a história de cada um, Janaína vai ter uma, Paulo outra, Gradim outra. Tinham muitas noções de como a Escolha do Olhar era ou deveria ser mas a Escola dita, contada e narrada pelos educadores encontrava muitos embates e discordâncias. Isso é um sintoma da arte, não apenas específico desses curadores ou desse diretor ou dessas pessoas, é um sintoma da própria arte.

Se formos olhar para a Bienal do Mercosul como a educação se autonomizou a ponto dela ser um programa ou ser um processo de criação e de programação que estava pari-passo com a arte ela tem um retorno. Se formos olhar para a Bienal de São Paulo, quando a educação se mega autonomiza e cria processos onde ela é maior do que o próprio evento em si, ela sofre um corte e acaba com a ideia de curador pedagógico e tem outro retorno. Com a Escola do Olhar não foi diferente, quando a Escola do Olhar se autonomizou a ponto dela não se remeter diretamente às exposições, dela não precisar de autorização de determinados agente de dentro do circuito para existir como programa de arte, quando ela está pensado e se mesclando no processo de Dja Guata Porã e não tem mais diferença entre o que é educação e o que é curadoria, é onde começa um processo de crise que culmina com fim da gerência de educação basicamente, não foi só uma questão econômica e de corte de recurso. É uma questão de um lugar para a educação dentro da sociedade. É como eu observo e tenho chamado de educação sem educador. Se quer o ativo educação, o recurso educação, mas isso não significa uma melhoria do posicionamento, é como se a educação feita por artista fosse o lugar da experimentação e a educação feita por educadores fosse o lugar da norma, como se uma fosse maior e outra menor.

**Luiz:** Nesse contexto, quando se sai de uma exposição como "há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas" para "Meu mundo teu", mesmo nessa disputa que você cita acima, se tem a inclusão de novos atores, novas parcerias. Isso deu possibilidades um pouco por fugir desse lugar de embate de quem é o que?

**Gleyce:** Extatamante.

**Luiz:** Se tem o contexto do próprio artista, de como ele enxerga esse processo e da liberdade dada a ele e a escola, mas tem uma sinergia maior nesse processo.

**Gleyce:** Sim, super bacana, pois é um processo que se possibilitou pela olhar de Janaina, que olha esse acervo que uma vizinha do MAR leva e percebe nisso uma triangulação entre a prática do artista e a prática que a educação estava desenvolvendo nesse projeto. E o mais rico em "Meu mundo teu" é um tipo de sinergia que faz com que não se fale mais de lugares tão demarcados, se foge de uma questão apenas de educação e de curadoria mas de algo que surge da junção disso.

"Há escolas que são gaiolas" estava muito pautada em o que era curadoria e o que era educação, em "Meu mundo teu" vejo um processo de experimentação desse espaço da escuta que se estabelece – como uma prática do programa com os Vizinhos – e que é uma prática de mediação, que vem do lugar de Alexandre Sequeira como um artista, quando lida com a ação e educação nada se desvincula, é onde esses lugares se atravessam, tem um atravessamento entre arte e educação que é produtivo no que de fato essa pergunta (O que podemos fazer juntos?) coloca.

Junto, seria, ou é, o público que deixa de ser público? A vizinha está atuando também no exercício de curadoria, é onde você sai da prática de curadoria para o exercício da curadoria, todos em exercício de educação, sem reivindicar esse território. A exposição de Alexandre Sequeira é rica nesse sentido e isso diz respeito ao modo como as pessoas se apropriaram da exposição, foi muito experimentada, usada pelos vizinhos e traz algo que é importante para a ideia de alteridade no museu, que é a alteridade em contraponto com ela mesma, porque o museu ele tinha o discurso forte da participação, de ser um museu periférico e suburbano, mas os seus lugares de decisão sempre foram muito especializados. O conselho é feito de especialistas e de empresários, as equipes profissionais pautadas em formações específicas e do próprio meio da arte, assim quando Aline vem e se vê no lugar da curadoria tem-se uma noção mais real de quem pode falar dentro do museu, que já era experimentada na conversa com os vizinhos e outras coisas que se abrangem para esse terreno da ideia de alguém que entra no exercício de pesquisa, de curar e estar ali junto com os artistas construindo outros olhares.

**Luiz:** Você acha que foi também um período em que o projeto "Vizinhos" adquiriu uma maturidade mínima? Ou seja, no início o MAR com toda a resistência que sofria era um lugar de embate, as pessoas queriam ser ouvidas e queriam falar, fosse do prefeito, fosse da reforma que estava acontecendo ao redor, onde o MAR era visto como portador de um dinheiro que tinha que ser compartilhado, com as actividades etc. Quando escuto você falar, fica a percepção que esse processo também levou a um amadurecimento e melhor entendimento do museu e seu lugar. As pessoas que viviam ali enxergaram, de fato, qual era a posição e com que e como poderiam contar com aquela instituição...

**Gleyce:** Com certeza. Tem uma coisa importante que é quando o Museu passa pelo processo de reestruturação na equipe de educação, onde os educadores são profissionalizados e é contratado um educativo formado também por vizinhos, essa compreensão de um programa que precisava de um corpo a corpo e de alguém falando diretamente com essas pessoas. Outro momento importante é quando Bruna entra no "Vizinhos" aumentando essa maturidade porque se a gente teve um primeiro ano onde a pergunta era: "o que vocês podem nos dar?", nós conseguimos virar essa chave para: "o que podemos fazer juntos?". Se tem um segundo ano com a noção de colaboração se estabelecendo e de uma noção dos próprios vizinhos regulando o programa, quando Bruna entra e traz a experiência dela advinda dos movimentos sociais ela alarga muita a ideia da corresponsabilidade, de que isso é um recurso, o próprio museu é um recurso, e um espaço é recurso, mas é preciso que sejamos corresponsáveis por isso. Então ela consegue muito bem levar pra o grupo, para o coletivo essa decisão de virar a chave do que você pode me dar, quando os próprios vizinhos já estavam fazendo e tendo uma experiência de curadoria do próprio projeto.

Isso gera um processo formativo de noção, para os próprios vizinhos, do que é o programa e como eles podem se unir a ponto de Aline olhar para o acervo e ver potência naquele museu.

Esse acervo desencadeia a ideia de Janaiana para uma triangulação com a pesquisa que Alexandre estava fazendo, a maturidade em vários sentidos, desde os vizinhos reconhecerem o que poderiam fazer conosco, do projeto que foi entendendo como conversar e atuar com essas pessoas. Temos que dar o mérito aos profissionais que conseguem rever essas metodologias e por outro lado uma maturidade e disposição do artista em entrar nessa onda e fazer uma imersão, tomar a ideia de um projeto onde a questão das autorias não se diluem por

completo mas as autorias se somam, sendo reconhecidas, foi bonito como Aline entrou, demarcando também a importância que as pessoas fossem remuneradas, pois não dá para falarmos em alteridade e só o artista receber.

Aline tinha um saber que era específico dela, o saber do território, das fotografias, da comunidade e que nós não poderíamos encontrar em outras pessoas. Ai é alteridade que se pratica e se reconhece, não só com a remuneração pelo acervo que trouxe, mas por tempo de trabalho dedicado ao projeto.

Tenho uma memória da exposição "Meu mundo teu" como muito usada pelos vizinhos, onde eles se viam, mesmo que não fossem fotos deles, o tipo de participação que se pôs ali gerou também um tipo de apropriação que foi feita da mostra. Foram feitos muitos debates, conversas, cafés, visitas e ações diferentes em torno de como eles se identificavam com aquilo ali.

**Luiz:** E a equipe de educação como um todo no decorrer da exposição? Você percebe alguma diferença da apropriação da exposição com relação a "há escolas que são gaiolas"? Pois pela construção eles estiveram muito mais dentro do processo do que na outra, certo? O processo de apropriação da exposição, ele fica mais latente, mais percebido?

**Gleyce:** Não acho. Essa participação era sempre limitada por milhares de motivos, eram muitos educadores, muitas atividades e muitas metas de visitas a se fazer. Já era o momento que o GT (grupo de trabalho) "Eu a cidade e o outro" tinha como pauta o programa Vizinhos do MAR então eu percebo que tinha ali um conjunto de educadores que estava mais próximo nessa relação com o projeto, mas eu diria que foi mais restrito a Aline, Janaina e Alexandre, talvez com Bruna. Os educadores se apropriavam do que chegava à eles, talvez eles se percebam mais participativos em Dja Guata Porã.

**Luiz:** Pelo que você diz, houve uma apropriação mais dos vizinhos – e isso se concentra em um outro lado do museu –. Como é a sua percepção de Dja Guata Porã, que vem com uma outra proposta de pensar a construção coletiva, a começar com a curadoria formada por quatro pessoas, sendo uma delas uma indígena? Ou seja, existia uma outra conformação, todos com oportunidade de falas e posicionamentos demarcados e uma construção muito coletiva, que tem como um ponto importante que o MAR passava por uma mudança muito grande. Paulo não estava mais a frente da instituição e Evandro chegou no meio desse processo. A que ponto

na sua percepção isso é claro? Tem alguma relevância, desse não confronto, do que é uma curadoria autoral, com essa construção coletiva dessacraliza...

**Gleyce:** O lugar da curadoria em Dja Guata Porã estava assegurado, não tem uma ruptura em relação a isso, existe uma diferença das outras exposições porque Dja Guata teve um tempo maior de uso. Dentre essas três exposições que você escolhe, ela foi a mais longa pois foi uma exposição de terceiro andar, sobre o Rio de Janeiro e teve um aspecto onde o programa educativo não começou depois que a exposição abriu, e sim antecede. Aconteceram os debates públicos que integraram a Escola e a curadoria na ativação desses debates. Uma exposição onde a experiência de imersão da alteridade se radicaliza porque ao você falar de indígenas no plural, dentro da história, ocupando um debate que dentro dos próprios indígenas é um debate onde outras alteridades se presentificam, do guarani em relação ao Puri, em relação ao pataxó e todos aqueles grupos com suas próprias diferenças, se colocam e respondem como eles queriam ser representados, numa lógica de exposição que é ocidental. Porque o produto final estava posto, era preciso fazer uma exposição sobre esse tema, diante disso que esta posto, como podemos fazer de um jeito mais respeitoso em relação as alteridades?

**Luiz:** Tinha que se materializar de alguma forma.

**Gleyce:** Exatamente. Não iríamos fazer uma festa, era uma exposição e o produto estava dado. Os elementos da participação estavam postos, agora como se ia fazer é que estava em disputa e aberto. Essa situação dos debates público que antecede a exposição foi gerando um ambiente onde todos queriam falar disso de um jeito ético. Os educadores tinham muita preocupação em como falar do outro, os curadores também, a Sandra tinha muita preocupação em como falar dos grupos que não o dela e isso gerou um processo de formação e autoformação muito intensos. Esse momento e essas implicações não dão conta da riqueza do processo que lhe antecede. Para além de uma preocupação de curadoria, existia um compromisso grande de todos com esse espaço e como ele iria ser ocupado, como ele poderia ser mediador dessas histórias sem ser colonizador.

Isso gerou muita vontade de aprender e de conhecer, seja nas participações das rodas, nas idas a aldeias, gerou uma residência de indígenas na equipe, que reverberou bastante no processo de aprendizagem sobre esse outro modo de educar. Impregnou muito na vida das

pessoas antes, durante e depois. Não foi algo pensado como "depois a gente se apropria", mas algo que entrou na vida cotidiana, onde não era quem fazia a curadoria que importava, era o compromisso com um debate público que mobilizava a todos.

Existia muito desejo por essa exposição, desde os primeiros momentos antes da mostra, quando alguns indígenas iam e vendiam os artesanatos no museu e todos compravam e debatiam a venda do artesanato no museu, as coisas iam sendo pautadas a medida que a gente as vivia, na medida que a gente experimentava cada conflito, cada dificuldade, a questão da língua e como dar conta disso. Foi algo que entrou no cotidiano, uma vivência de outra categoria, o dia a dia que a exposição provocou.

Eu sai do museu antes da exposição abrir e cheguei a participar do segundo debate público e participei dos outros também, tive contato com os pesquisadores, fui até a aldeia, os educadores foram a aldeia, tivemos essa vivência e esse campo de troca, mas te digo que das três exposições, onde eu mais vejo uma tomada dos educadores do tema para si é em Dja Guata Poran, onde esta mais amadurecida todas essa relações. Evandro, ao contrário de Paulo – que delimitava os espaços mas não a experimentação, ele nunca pautou como os educadores deveriam agir, nunca foi uma questão a liberdade da prática do educador para Paulo – chegou com falas muito fortes sobre a educação.

Dja Guata foi um respiro de uma noção sobre arte, onde Clarissa pode esclarecer mais sobre a disputa da arte, mas era como se o compromisso com Dja Guata fosse com a história, não mais com o museu ou com a curadoria, ou com ser educador ou ser curador, era mesmo com a história. Nesse sentido todos se empenharam muito em qual era seu lugar nesse compromisso, já que nenhum educador da equipe era indígena. Foi um espaço para pensar o que é ser educador numa experiência de alteridade tão radical.

Cada exposição dessas três que você analisa, gera um jeito diferente da curadoria e da educação trabalharem, não vejo como uma evolução e sim como três experiências distintas alimentadas por uma maturidade do que pode essa relação, mas cada uma ativou um modo de trabalhar junto muito distinto, que necessariamente não é apenas evoluir ou amadurecer, mas são respostas a contextos e demandas muito específicos. Talvez Dja Guata seja um marco, pois o museu estava também mudando e era preciso afirmar o compromisso da própria curadoria e da educação com o passado, o pequeno passado do que já se tinha feito até ali e o que se tinha conquistado. Existia muita vontade da curadoria fortalecer a educação e vice versa, pois estava em pauta se aquilo era arte ou não. Tínhamos que se auto respaldar, mais do que uma evolução, foram três modos de experimentar o que pode ser essa relação e o que

deixa mais claro que a relação entre arte e educação no MAR nunca esteve dada, ela sempre foi um processo de disputa, no sentido do que pode ser a educação na instituição, não de briga, até onde a educação e a curadoria podem ir juntas... São três tipos de fazer relações entre curadoria e educação que mostraram que mais do que enquadrar as pessoas, estavam abertas a experimentar.

**Luiz:** Por mais que não seja uma crescente, não ter a capacidade institucional de fazer uma exposição com todas as diversidades como Dja Guata Porã não demonstra também uma maturidade institucional, por mais frágil que ela possa ser? Que ela possa ser desfeita com a entrada de uma nova cabeça? Não significa também uma maturidade e evolução desse processo, desde o princípio da Escola do Olhar até como se portar e se inserir dentro desse processo mais arrojado que foi Dja Guata?

**Gleyce:** Sim, totalmente. Maturidade é diferente de evolução. Sim, maturidade se ganhou com certeza, inclusive de como a educação entende a contribuição com a curadoria e vice versa, porque Dja Guata foi um mega processo de mediação cultural e esse método das rodas de debates e das escutas estão aí na prática educativa. Foi uma exposição que do jeito que foi, não poderia ter sido feita com Paulo, pois teria sido mais histórica e iconográfica e com outros perfis. Essa escuta com os indígenas só foi possível pois as equipes vinham numa crescente de trabalho coletivo que antecede as mudanças do museu e que respaldam e seguram a força da relação de acreditar na força das equipes de produção e do museu como um todo. Não apenas os educadores estavam querendo se comprometer com a história e com o lugar que os indígenas precisavam ter dentro do museu, contada por eles mesmos e da maneira que se deu em Dja Guata.

Por isso consegui-se conter um jeito Paulo de se fazer exposição até a introdução do jeito Evandro de se fazer. Consegui-se um interstício entre diretores e se deu por um alinhamento forte entre curadoria e educação. Esse alinhamento sempre esteve presente e essa vontade estava guardada desde que o museu abriu, assim mais do que uma evolução, foi uma chance de fazer o que sempre quisemos fazer juntos, e naquele momento do interstício de não ter esses homens brancos no meio isso foi possível. Pensando no que Paulo e Evandro simbolizam com o significado de arte.

Nós falamos muito da preocupação do lugar da educação e da curadoria, em Dja Guata não vejo essa disputa como havia em "há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas". Em

"Meu mundo teu" isso se dilui muito e ficou uma experiência sobre o que é a potência do encontro entre prática artística e prática educativa e curatorial. Não tem uma disputa de lugares demarcada como em outros momentos. Em Dja Guata nós queríamos respeitar as alteridades, não existia a pergunta de quem estava fazendo a curadora e quem estava fazendo a educação, isso ficou em segundo plano perto de como representar e contar essa história e ceder esse espaço correctamente, com as polifonias em jogo.

Era um compromisso geral em como iríamos falar disso, estávamos pensando o lugar da instituição e como estamos fazendo enquanto museu. Aprendemos com essas três exposições que evolução é parar de querer marcar território, em "há escolas que são gaiolas" foi uma questão de território, em "meu mundo teu" isso é diluído e se pensa no que se pode fazer juntos e em Dja Guata Porã foi olhar o nosso compromisso.

## ANEXO C

### 3. Entrevista realizada em dezembro de 2018 com Janaína Melo, ex Gerente de Educação do Museu de Arte do Rio – MAR

#### 3.1 Currículo de Janaína Melo

Pós-graduada em pesquisa e ensino de arte contemporânea pela UEMG e graduada em História pela UFMG. Atua como gestora e educadora de museus, curadoria e pesquisa nos campos da mediação, arte e cultura visual. Entre 2012 e 2018 foi Gerente de Educação do Museu de Arte do Rio responsável para criação e desenvolvimento do projeto pedagógico dessa instituição denominado *Escola do Olhar* criando projetos de engajamento comunitário, formação com professores, mediadores e diversos cursos e seminários sobre arte, cultura, educação e história. Entre 2007 e 2012, foi coordenadora e curadora de Arte Educação do Instituto Inhotim, Brumadinho (MG) nessa instituição contribui para o desenvolvimento do programa de educação em arte contemporânea. Atuou também como Coordenadora de Artes Visuais do Museu de Arte da Pampulha, entre 2004-2007, responsável pelo desenvolvimento dos Projetos Arte Contemporânea e Bolsa Pampulha. Foi professora de Crítica de Arte da Escola Guignard UEMG (2009-2012) e de História da Arte da EBA/UFMG (2002-2005). Dentre as exposições que fez curadoria as mais recentes foram: *Faca Cega*, Paulo Nazareth, (Museu de Arte da Pampulha, BH 2018-19); *Meu Mundo Teu* - mostra individual de Alexandre Sequeira co-curadoria com Clarissa Diniz (Museu de Arte do Rio, 2016); *Há Escolas que são gaiolas, há escolas que são asas* co-curadoria com Paulo Herkenhoff (Museu de Arte do Rio 2014);. Organizou nos anos 2000 uma série de livros da coleção Circuito Atelier da Editora C/Arte. Em 2015 organizou o livro *Escola do Olhar - Práticas Educativas do Museu de Arte do Rio 2013-2015*; e os Materiais Educativos do projeto: *Descentralizando o Acesso do Instituto Inhotim* (2010 e 2012). Tenho textos publicados em livros, catálogos e revistas. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

### 3.2 Entrevista organizada por Luiz Guimarães a Janaína Melo

**Janaína Melo:** Sou formada em História, ainda na graduação comecei a trabalhar com pesquisa de iniciação científica na área de História da Arte. Até o início desse trabalho não tinha muita experiência com artes visuais ou museus. Algo bastante comum para quem como eu nasceu na periferia de Belo Horizonte - já vivenciava o direito a cidade porque desde pequena estudei no centro e esse deslocamento, assim como o contato com pessoas que vinham de outros bairros, ampliava o meu repertório e percepção acerca da cidade: minha percepção de cidadão pertencente as suas dinâmicas, contradições e cartografias. Mas é na universidade, com o desenvolvimento da pesquisa, que me aproximo e me interesso pelas práticas artísticas. Comecei a fazer cursos sobre história da arte e me interessar cada vez mais pelo campo. Trabalhei durante muitos anos com Marília Andrés Ribeiro, contribuindo na organização de uma série de livros sobre artistas num projeto denominado Circuito Atelier. Expandi muito meu repertório com arte como um agenciador e aglutinador de experiências que não apenas se circunscrevem à prática artística, mas que são formas de estar no mundo e narrar questões que nos atravessam e são fundantes da nossa experiência.

Mais tarde ministrei aulas na FAOP (Fundação de Arte de Ouro Preto) e no início dos anos 2000 fui convidada para ser coordenadora do departamento de artes visuais no Museu de Arte da Pampulha – MAP. Fiquei apreensiva, pois nunca havia pensado em trabalhar em museus. Aceitei e foi maravilhoso: havia uma boa turma passando entre artistas consagrados, jovens artistas em formação e curadores. Posso afirmar que trabalhar no museu acompanhando o Projeto Bolsa Pampulha e o Programa de Arte Contemporânea que convidava artistas a intervir no museu foi uma importante escola. Em 2008, foi trabalhar em Inhotim - o museu acabara de abrir para o público e ainda estava organizando seus departamentos e programas. É em Inhotim que começo a trabalhar especificamente com o desenvolvimento de processos educativos. Experimentando com a equipe, desenvolvemos projetos com jovens, professores, estudantes e público em geral.

Comecei então a pensar, juntamente com a equipe, em processos metodológicos que contribuíssem fundamentalmente para a criação de ambientes favoráveis ao contato com obras, artistas, exposições, jardins e pessoas, criando uma comunidade de relação que não hierarquiza saberes ou falas. Isso foi muito importante e ainda é uma questão muito cara para mim. Criar possibilidades de relação sem hierarquias, ambientes de acolhimento a inúmeras

oportunidades de percepção que não está submetida a uma determinada chave de leitura. A partilha e construção do conhecimento que tem a centralidade no desejo.

Percebo que existem diferentes perspectivas e também expectativas sobre quando e como a educação pode acontecer num museu e, por vezes, essas diferenças convivem e estão em disputa nas instituições; no MAR não foi diferente. Evandro Salles, como diretor cultural, não coaduna com essa visão e, muitas vezes, estivemos em disputa sobre o que é e o que faz a Escola do Olhar.

**Luiz Guimarães:** Como você entende a relação entre arte, educação e curadoria? Pensando na sua trajetória de vida e profissional e pontuando a sua vinda para o Rio de Janeiro para assumir a Gerência de Educação do Museu de arte do Rio – MAR, como se pautou a sua atuação na Escola do Olhar?

**Janaína Melo:** Paulo Herkenhoff, na entrevista que fez comigo, reforçou o compromisso do museu com a educação: a Escola do Olhar desempenharia um papel fundamental nesse processo. Destacou a proposta de um museu para o Rio atento aos seus desafios e contradições - "um museu suburbano", ele costumava dizer - e ao ler os documentos de referência produzidos ainda durante a concepção do museu pela Fundação Roberto Marinho, eu não percebia uma relação direta entre as proposições de Paulo e a maneira como o projeto da Escola se apresentava: o projeto se baseava em cursos de longa duração com foco nas linguagens artísticas, enquanto Paulo reforçava o tempo inteiro que o museu seria de arte e cultura visual. Os materiais elaborados para o programa de exposições que inaugurou o museu estavam ancorados na perspectiva de cidade reduzida a Baía de Guanabara, uma paisagem que era possível reconhecer na zona sul do Rio de Janeiro, mas que não dava conta de uma perspectiva ampliada da cidade envolvendo o subúrbio, zona norte e as comunidades que estavam presentes na fala do Paulo. Eu tive a sorte de, ao chegar, participar de muitos encontros com professores da rede municipal de educação e a narrativa da grande maioria era muito distante daquela presente no primeiro projeto.

**Luiz Guimarães:** Uma agenda que virou quando Paulo chegou no projeto, ele trouxe uma outra perspectiva diferente de Leonel.

**Janaína Melo:** Exatamente e não sei até que ponto aquele projeto tinha o briefing de Paulo ou Leonel. Ou melhor, que projeto de educação e de cidade aquela escola inicialmente defendia?

**Luiz Guimarães:** Boa pergunta.

**Janaína Melo:** Eu não sei, o projeto não me parecia adequado para o tipo de proposição que aparecia nas conversas com professores e tivemos a sorte da obra civil atrasar, o que me permitiu entender um pouco melhor o contexto, quão complexa era a cidade e quais seriam nossos desafios. Instaurar o diálogo com os públicos demandaria uma escuta e construção a partir deles. A Escola do Olhar, como se deu a partir de 2012 até agosto de 2018, colocou-se no risco e na contradição; estabeleceu seus programas no atravessamento que o Porto Maravilha tinha naquele contexto, nas dinâmicas que a cidade trazia, nos desafios desse professor de ser um professor-agente e educador, nessa conjuntura que a cidade do Rio de Janeiro o colocava. O projeto inicial fica muito aquém do tipo de demanda e da sociedade complexa com a qual estava deparando, sabia que seria necessário mudar o curso - o que nos deu muito mais trabalho. Queríamos estabelecer conversa com as pessoas, não recusávamos propostas de parceiros e interlocutores da cidade e, numa certa medida, atuamos num primeiro momento como um balcão de oportunidades.

Íamos aos encontros de professores pra poder entender o que estavam querendo, o que se ajustava em suas rotinas e, na hora de desenhar o projeto da escola, descartamos a proposta inicial de cursos de longa duração e o foco nas linguagens artísticas e história da arte. Nos propusemos a pensar como o museu poderia ser apropriado pelo professor como mais um elemento que contribuísse com seus desafios em sala de aula - na lida do dia a dia com alunos que vivem em contextos muito adversos e violentos, contextos de intolerância religiosa, mas também de uma extraordinária pulsão criativa, reinventando formas de se expressar, dançar, rimar. Como lidar com tudo isso dentro do ambiente da escola? Será que apenas saber quais são os movimentos artísticos do século XX vai ajudar esse professor em sua prática educativa? Era importante escutar quais eram as demandas e entender como a prática com a cultura e com a arte poderia favorecer os processos pedagógicos, ouvindo os professores e construindo estratégias que fossem mais próximas aos seus desejos e também aos seus desafios.

**Luiz Guimarães:** No caso do MAR a fórmula pronta não funcionou.

**Janaína Melo:** Não, assim como não funcionaria criar uma grade programática. Ainda em 2012 e início de 2013 perguntavam-me qual era o programa da Escola do Olhar e eu respondia que a Escola do Olhar ainda não tinha um. O programa da Escola era ser um espaço aberto, com uma agenda programada com os agentes que a constituem. Como eu disse, no primeiro ano foi muito trabalho e ainda faltava uma identidade, mas, a partir do segundo ano, começamos a perceber o que nos interessava como comunidade em diálogo com o professor e também como educadores de museus. Quais eram nossas qualidades e potencialidades e a partir dessa percepção iniciamos o trabalho de estruturar os programas, processos e projetos. A Secretaria Municipal de Educação apresentava suas ações e projetos em andamento e nós construímos os cursos e as oficinas em diálogo com essas ações; ao mesmo tempo, apresentávamos nossa agenda alucinante de programação de exposições e os coordenadores da SME sinalizavam que projeto da rede teria mais sinergia com aquele conteúdo. Entendemos que a Escola funcionaria na relação com os conteúdos das exposições, mas não se restringiria a pauta expositiva para montar suas atividades. Essa talvez foi a grande sacada do projeto da Escola do Olhar: observar quais eram os interesses dos diferentes públicos com que dialogávamos, que tipo de provocação, de questão pode suscitada a partir dessas presenças. Pensar a Escola como um lugar de agenciamento de potencialidades e oportunidades. Um lugar que permitisse criar a partir de uma pergunta basilar: "o que podemos fazer juntos?" Essa foi uma estratégia importante na definição dos conteúdos do programa da escola que talvez nos dois primeiros anos não tenha ficado claro, mas foi ganhando corpo como programa na medida que essas relações se fortaleceram.

**Luiz Guimarães:** Você e sua equipe foram construindo essas relações e a partir daí as coisas foram se delineando, certo?

**Janaína Melo:** Exatamente em 2013, quando a Escola do Olhar deu início as suas ações, começou-se com outros programas educativos, realizando visitas. Por tudo que havíamos percebidos nos meses anteriores a abertura do museu, consideramos que era importante começar a operar com as ações base de um programa educativo (formação de equipe, visitas educativas) e, a partir, dessas ações iniciar um processo de diálogo mais próximo com os professores, reconhecer as possibilidades de construção de ações com o território no qual o

museu se inseriu e compreender a dinâmica e velocidade de mudanças das exposições para ver, em que medida, seria possível construir ações relacionada aos seus conteúdos. Portanto, a Escola começa com um programa de visitas e só num segundo momento estruturamos os programa de formação com os professores, *Vizinhos do MAR, Arte e Cultura*. Já o *MAR na Academia*, que reuniu as ações com as universidades, desde publicações, workshops e seminários internacionais, era um desejo do Paulo e conduzido, desde o primeiro momento, por ele, com a colaboração de alguns professores universitários. Todos os outros projetos, mesmo a biblioteca que já contava com um pequeno acervo quando o museu abriu, nós organizamos no decorrer do primeiro e segundo ano numa relação com os públicos. No segundo ano da Escola do Olhar, com Melina Almada e Gleyce Kelly Heitor, a partir do volume de ações e cursos realizados, começamos a olhar para o conjunto das proposições e fazer perguntas sobre o que significavam. Com quais públicos trabalhávamos? Para que(m) realizávamos determinadas ações e não outras? Eram perguntas que nos atravessavam o tempo todo e olhar para as atividades promovendo uma leitura crítica sobre elas nos auxiliou na percepção de questões que nos interessavam e que com as quais gostaríamos de atuar como linhas de ação continuada.

**Luiz Guimarães:** E a relação com o entorno, com os *Vizinhos do MAR*?

**Janaína Melo:** Já na proposta inicial do projeto apresentado pelo Instituto Odeon no edital que concorreu para assumir o MAR, constava uma proposta de engajamento local com cota de contratação e ações direcionadas ao Morro da Conceição, que fica bem próximo ao Museu de Arte do Rio. Com o Morro da Conceição, inclusive, já estavam em andamento algumas propostas de percursos turísticos pelo morro, visitas aos ateliês de artistas e eventos como feiras e shows. Quando nós - do Instituto Odeon - assumimos o projeto, passamos a acompanhar essas ações e percebemos que precisaríamos atuar construindo as estratégias de ação a partir de outras bases, pois, a relação até aquele momento restringia-se as lideranças locais e ao Morro da Conceição. Não abarcavam os outros grupos e pessoas com interesses e ações distintas e não necessariamente reconheciam a representatividade de tais lideranças. As ideias eram boas, mas a longo prazo poderiam comprometer a qualidade da relação: era preciso pensar numa agenda que não fosse pautada única e exclusivamente pelo pagamento e também eram importante ampliar o diálogo para além das lideranças já mapeadas. Havia ainda muita confusão sobre o que poderia fazer o Museu e que plataformas e

responsabilidades caberiam à instituição. Resolveria as questões de segurança pública? Seria um local de exibição dos artistas do bairro? Seria um agente mediador das demandas entre a comunidade e o poder público?

Foi muito difícil lidar e negociar com essas expectativas e conformar um outro tipo de prática, que reconhecesse o museu como um parceiro mas também a limitação da capacidade de uma instituição museológica atender e atuar com tantas urgências locais. Na época, além da equipe de educação, participavam Alan Correa, ex-gerente de comunicação e Clarissa Diniz (gerente de conteúdos); a presença deles nos primeiros encontros e debates era muito importante. Mas, infelizmente, foram absorvidos por outras demandas quando o museu abriu e a relação com a comunidade que num primeiro momento pensávamos como algo envolvendo várias gerências acabou como responsabilidade da Gerência de Educação.

**Luiz Guimarães:** Era um programa com todo o museu!? Do ponto de vista da estrutura institucional por inteira certo?

**Janaína Melo:** Sim, mas para além das questões de empregabilidade de moradores, o diálogo acabou se concentrando na Gerência de Educação e se tornou um dos nossos programas - o que, do meu ponto de vista, era muito complicado. Só mais a frente, já com dois anos de ação, é que o programa volta a ter relação com outras áreas, principalmente com a Gerência de Produção a partir do *Programa MAR de Música*.

Em 2013 e ao longo do ano, a principal ação do programa *Vizinhos do MAR* foi equalizar as expectativas. Compreendemos que estávamos lidando com uma cena muito complexa e que uma única metodologia não daria conta - era necessário estar muito atento, reconhecendo na dinâmica com os grupos que vinham até o museu e com aqueles que visitávamos no território como poderíamos construir relações. Claro que era muito trabalho, mas também uma oportunidade interessante de reconhecer o território na sua diversidade e contrações. Numa dada medida, a região portuária poderia ser percebida como um microcosmo da cidade do Rio e era um lugar instigante para também experimentar as provocações conceituais trazidas por Paulo Herkenhoff na definição dos conceitos-chave do museu.

Ao mesmo tempo em que as ideias e provocações acenavam para uma experiência de ocupação, liberdade e experimentação, existia também uma certa demarcação desse território experimental. Desejava-se uma relação com a comunidade com e a partir das práticas artísticas e as repostas e ações das pessoas do território acenavam para outras direções que não se

circunscreviam ao campo da arte. Acredito que esse foi um dos primeiros pontos de divergência, pois colocava em jogo questões muito importantes entre: "dar acesso" e "ser acessado", "levar a arte e a cultura" e "torna-se repositório das práticas culturais locais constituindo-se como instituição a partir delas.

**Luiz Guimarães:** E quando você amplia e constrói junto escapa?!

**Janaína Melo:** Exatamente, é muito instigante ligar com a imprevisibilidade - experiência fundamental no processo de criação artística mas que não é exclusividade do campo da arte. A imprevisibilidade como potência criadora, criativa e educativa. Estávamos muito interessados em construir a partir desse processo de criação com os moradores a partir de seus gestões, ações, proposições, ideias e performances no e com o museu. Mais do que o desenho de um programa, queríamos atuar com esse espírito de proposição, de um lugar que deseja que o outro instaure processos; se o outro é artista, curador, educador, público ou passante não importa. Pensar o MAR como um lugar que convocava e compartilhava a construção com o público, talvez tenha se constituído como uma das experiências mais interessante que fizemos - estar atenta as oportunidades de criação com e onde elas aconteçam sem hierarquia de saberes. Acho que esse espírito norteou a nossa ação e de todos os educadores que se relacionaram com o programa e ganhou muita força, quando decidimos ter um educador de projetos dedicado ao *Vizinhos* (primeiro com Cassiana Abreu e na sequência com o protagonismo de Bruna Camargos).

*Vizinhos* tornou-se um lugar de aprendizado para a prática da educação no MAR e, infelizmente, com a saída de Paulo e a chegada de Evandro Salles, entramos novamente numa zona de conflito e disputa de sentido, pois, as bases epistemológicas com as quais Evandro trabalha não coadunam com essa visão.

Querer que o outro instaure, gostar que isso aconteça, reconhecer essa experiência até virar processo – como aconteceu com o *Passinho no MAR...* para chegar numa oportunidade como a que ocorreu na exposição Arte Democracia em que jovens do passinho moradores da Providência e outras comunidades dançam sob a obra *Faça você mesmo: território liberdade* de Antônio Dias, existe um processo que começou em 2012, um histórico de envolvimento, participação e performatividade do público no museu que antecede e é fundamental para que essa experiência de 2018 tenha sido possível.

**Luiz Guimarães:** Tem uma história e um processo. Não é um ato único. Foi uma construção de empoderamento. Uma questão que acredito ser relevante é a construção com a escuta, realmente ouvindo e incorporando o que vem de fora da instituição, de quem é e está na região, de quem mora ali, do professor que mora longe e traz a realidade dele para construir aquela história e não recebe tudo e qualquer coisa goela abaixo.

**Janaína Melo:** Exatamente.

**Luiz Guimarães:** Pois é, pensando nessa perspectiva, não apenas na Escola do Olhar mas de uma forma mais ampliada o que você acha que vale a pena sublinhar numa análise mais geral do campo da educação em museus? A experiência no MAR realmente teve um diferencial em relação às práticas comuns em outros museus? O que você acha que vale a pena sublinhar? Você citou a construção e a transformação de Morro da Conceição em amigos e Vizinhos do Mar, tem um momento de tensão nessa transformação?

**Janaína Melo:** Sim claro existem muitos momentos de tensão bem violentos!

**Luiz Guimarães:** Como é que você enxerga a educação em museus? O que que você acha que vale a pena salientar?

**Janaína Melo:** Nos últimos anos, tivemos um grande avanço do campo, com a constituição de plataformas como a Política Nacional de Educação em Museus (PNEM), elaborada a partir da ação de educadores do país inteiro; a criação de linhas de pesquisa e programas de mestrado e doutorado em mediação cultural; a profissionalização do educador e ao mesmo tempo a histórica disputa por valorização econômica e institucional desses profissionais. É um campo ainda em construção, mas cujos avanços são bastante significativos a partir de agendas históricas que remontam aos anos 60/70, também notadas em práticas como as desenvolvidas na Bienal de São Paulo e Bienal do Mercosul (espaços importantes de fortalecimento e reflexão) e em programas de educação longevos, como os da Pinacoteca de São Paulo, Itaú Cultural, MAC-Niterói, MAM-SP, Inhotim e tantos outros espalhados pelo país. É importante destacar ações de resgate da história da criação de museus como espaços de educação, como o projeto do MAM no Rio e na Bahia, e reconhecer aquelas ações que se dão na pequena escala de museus espalhados por todo território e que são absolutamente extraordinárias, ao observar

a produção de práticas pedagógicas a partir da museologia social, por exemplo. Ao olhar para as práticas das primeiras Bienais do Mercosul e São Paulo temos, por exemplo, uma agenda muito importante na formação de profissionais e pesquisadores da mediação cultural, bem como, no desenvolvimento de estratégias de fomento e financiamento para o campo.

Acredito que a Escola do Olhar se alinha a desse movimento de valorização do campo e que teve como uma de suas qualidades uma construção muito atenta as possibilidades de criação do educador e do público. Havia um desejo de incorporar e de aprender com essas outras ações e experiências que não aquelas exclusivamente da arte e da cultura compreendida como tal. A equipe da Escola do Olhar se construiu também com vozes e experiências vindas de muitos lugares: Gleyce Heitor trabalhou com o Guilherme Vergara no MAM, mas vinha com uma grande experiência de práticas educativas desenvolvidas no Recife em várias instituições. Melina Almada desenvolveu ações bem instigantes em museus do estado no Espírito Santo. E os educadores que se formaram no próprio MAR, em relação às práticas da arte e da cultura na cidade do Rio e de outros locais do país também.

**Luiz Guimarães:** É uma interação de troca.

**Janaína Melo:** É, mas essa troca acontece com a mesma intensidade em outras plataformas? Essa é uma questão importante: o MAR passou por situações de troca muito mais radicais, de atravessamento. Alexandre Serqueira é um exemplo disso.

**Luiz Guimarães:** Claro! Mas você acha que na régua, ou na média, eles são mais tradicionais? Ou são mais experimentais?

**Janaína Melo:** Nos textos de Carmem Mörsch (que é uma pesquisadora importante para pensar a mediação), ao citar quatro tipos de práticas de educação - e eu consigo perceber as quatro categorias nas nossas práticas, desde as mais tradicionais até as mais radicais - é preciso que elas coexistam, porque o público também vai ser diverso e isso é uma coisa boa. Em uma exposição, teremos *públicos* - assim, no plural - que se envolvem de maneiras distintas com os dispositivos artísticos, educativos, curatoriais, de mediação e comunicação ali presentes. Tem aquele que vai se envolver com propostas mais experimentais e outro que busca uma relação que poderíamos chamar de mais tradicional, ou aquele que passará pelos espaços

expositivos sem sequer ser por eles atravessado. O espaço de um museu ou uma espaço é de pura vibração - como moléculas que ao se esbarrar tem potencial de criar novos corpos e elementos; está tudo ali numa estabilidade completamente instável. As vezes nada acontece mas muitas vezes acontecem coisas que sequer poderíamos imaginar.

Há pouco tempo estive conversando com uma das educadoras do MAR sobre o fato de estar em um pavilhão, que é muito cansativo, difícil e duro, mas é isso que coloca o educador na máxima dimensão do risco e potencializa uma prática de mediação no campo mais experimental, mais radical que existe. Não é o lugar que tem uma visita preparada e mediada, é ele estar ali na relação com o vir a ser observando toda a vibração do espaço.

**Luiz Guimarães:** Cada aproximação que é feita pode ser um risco. Tudo ou nada...

**Janaína Melo:** Isso é muito interessante, podem vir acontecer situações violentas como várias vezes já aconteceu, como preconceito, racismo e assim por diante. No caso do MAR tivemos várias situações muito difíceis com o público. Existem ali espectadores de todos os tipos, mas você ao mesmo tempo também é um lugar de potência criadora se o educador estiver atento a essa fricção e o visitante disposto para a relação, ele pode gerar situações extraordinárias.

**Luiz Guimarães:** Janaina nós falamos sobre a sua trajetória e a partir de agora podemos entrar em uma perspectiva de educação e alteridade, falando especificamente de três exposições que aconteceram no MAR – “Há escolas que são gaiolas, há escolas que são asas”, “Meu mundo teu” de Alexandre Serqueira e por último “Dja Guata Porã”. Pensando em uma análise comparativa sobre esses três processos, o que você poderia nos contar?

**Janaína Melo:** É legal você falar dessas três exposições porque elas trazem as características muito marcantes daquilo que é a instituição, daquilo que realmente aconteceu dentro dela, as bases estruturais do museu e suas contradições e assim é interessante pensar “há escolas que são gaiolas”, que é uma exposição que assinei a curadoria junto com o Paulo Herkenhoff, associada a experiência que foi de “Dja Guata Porã”, uma experiência participativa e cuja prática curatorial e educativa estiveram em constante relação e mesmo a Alexandre Serqueira em “Meu mundo teu” na relação com Vizinhos do MAR. Em alguma medida “Há escolas que são gaiolas...” é um contraponto necessário de todo o processo, quando pensamos no projeto do Museu de Arte do Rio, um museu que entra em um espaço que está passando por uma

transformação urbana muito intensa com processos de gentrificação e especulação imobiliária violenta e que tem como um dos seus pilares um projeto de educação.

No caso de “Dja Guata” e de “Meu mundo teu” tem uma intenção ou instauração de processos muito peculiares e uma conjuntura favorável àquelas experiências que não foram replicadas como métodos em outros projetos curatoriais. “Há escolas que são gaiolas...” operou dentro de uma lógica tradicional da prática educacional em que o próprio Museu evidencia em suas contradições, essa foi uma exposição de começo de instituição, o MAR nasce com o projeto de uma exposição que se chamou “O abrigo e o terreno” em que se convidava a pensar as relações possíveis das práticas artísticas com as pautas urgentes da sociedade principalmente na região portuária e sua transformação urbana. Quando se pensa “Há escolas que são gaiolas...” ela tomava um ponto fundamental do museu que é a educação. A exposição se debruçou sobre a prática da educação no ambiente escolar, atenta aos seus dispositivos base como lápis, giz, carteira, livro etc. Ao mesmo tempo a exposição foi uma oportunidade para perceber como debate sobre o que é educação estava em disputa. Escola como lugar de encontro e processos de aprendizagem encontrou muito pouco lugar na mostra.

Ela foi muito importante para mim no entendimento do limite do próprio projeto do museu, suas contradições e desafios. Um projeto que teve a educação como bandeira e proposta de engajamentos político sociais muito forte e que se revelava como um grande campo de formação e aprendizado.

**Luiz Guimarães:** Educação para o MAR, como você falou citou, vem como um carro chefe e um amenizador daquele conflito, como moeda de troca?

**Janaína Melo:** Sim, ela é justificativa. Em “Há escolas que são gaiolas” me vi em uma encruzilhada necessária para o entendimento do projeto e em que tipos de negociações estava fazendo, mesmo que no primeiro momento não tivesse tamanha clareza dessas negociações. A exposição foi paradigmática nesse sentido, quando começamos a conversar sobre a mostra ficou claro que o entendimento do que é educação tinha princípios muito diferentes em mim e em Paulo e que no embate e na condução do processo essas diferenças foram se acirrando e se tornando quase que insustentáveis, alguém tinha que ceder e quem cedeu fui eu no processo. Porque na construção original da exposição ela não se pautaria no território da escola e seus dispositivos. A escola no meu entendimento é um dos espaços possíveis de educação mas ela

não é o único, já Paulo partia de uma percepção que era preciso levar educação às pessoas que não a tinham. Não acredito que levo alguma coisa para alguém acredito na troca, na criação de ambientes e comunidades favoráveis a construção do conhecimento. Reunir os dois princípios na exposição foi um desafio muito grande e até o final atuamos na tentativa de colar uma coisa com a outra e tentar ver se ajustava mas infelizmente não considero que ela alcançou seus objetivos.

Percebendo a educação como lugar de encontro e criação de ambientes favoráveis acredito que a exposição de Alexandre Sequeira e Dja Guatá Porã tem muito mais relação com educação do que “Há escolas que são gaiolas...” que propriamente seria uma discussão das práticas educacionais. Entender a educação como campos de atuação, como processo, como agente de relações, como conexão e risco. Lançar-se num processo no qual eu vou aprender mas de partida não sei exatamente o que, tem a ver com confiança no outro e na oportunidade de que se jogar no processo e a exposição "Há escolas que são gaiolas..." se aventurou muito pouco isso porque Paulo tinha uma perspectiva diferente, ele entendia que uma exposição sobre educação deveria ser uma exposição sobre a escola e sobre os dispositivos existentes dentro do ambiente escolar: lápis, caderno e carteira, que seriam os lugares do aprender, como a biblioteca, o livro, o caderno.

Então havia uma fricção muito violenta, que foi se tornando cada vez mais dura no processo de pesquisa. Ficava claro que tipos de agendas eram colocadas na criação do museu que se dedicava a educação. Para mim foi uma exposição importante para perceber minha prática e, para usar uma expressão recorrente hoje, de onde estava falando. O resultado da exposição dá alguns indícios do meu lugar de fala - educação - como processo e risco e tinha, por outro lado, o projeto de representação da educação a partir da escola e seus dispositivos.

**Luiz Guimarães:** Porque você não entrou nesse conflito? Porque não se chegou a um acordo sobre esses pontos?

**Janaína Melo:** Entrei em conflito mas infelizmente perdi e depois da exposição a relação mudou bastante, porque passamos a reconhecer nossas diferenças com mais clareza. Vários dos artistas e agendas processuais que havia sugerido não aconteceram ou foram invisibilizados; como saí de licença maternidade logo após a inauguração da exposição, também não consegui desdobrar as ações que poderia ter ganhado força e espaço na Escola do Olhar. O próprio processo de participação dos educadores foi bem difícil: alguns artistas

como Jarbas Lopes desenvolveram um trabalho com os alunos da Escola Vicente Licínio, que fica bem próxima ao museu. Acompanhado pela educadora Karen Aquini, essa ação contaminou mais a Escola do Olhar do que a própria exposição, mas teve um desdobramento super potente, já que a experiência virou objeto de investigação da Karen no mestrado. Existiam propostas de ativação que iam desde o designer da mostra até a presença de artistas que foram abortados e não chegaram a ocorrer. Foi para mim muito frustrante.

Uma lição aprendida com a exposição foi rever a fala até então presente em nossas afirmações que no MAR "arte e educação são como duas forças de igual potência". A partir daquela experiência ficava claro que essa relação sem hegemonia de um campo sob o outro não estava garantida e era um território de disputa constante. Também fez com que nossa atuação na Escola do Olhar se voltasse para a criação de microambientes a partir dos quais poderíamos desenvolver agendas que apontavam para questões mais radicais, desde a presença do público até a instituição de conteúdos e intervenções pontuais, ao mesmo tempo em que precisávamos compreender que determinados espaços não poderiam ser rompidos e precisávamos atuar ainda nos limites e regras do cubo branco.

**Luiz Guimarães:** A exposição de Alexandre nasce em um outro patamar certo? Em uma outra relação de construção desses processos?

**Janáina Melo:** A exposição do Alexandre Serqueira encontra um outro ambiente para o seu desenvolvimento, e, claro, é fundamental nesse sentido a própria maneira como o artista constrói o seu trabalho. Alexandre antes de tudo é um mediador, disponível para o encontro e atento as oportunidades que o encontro com o outro propiciam como prática criativa e de invenção. Seu trabalho ocorre na experiência e tem o processo como o ponto central de sua poética. Numa dada medida, a obra de Alexandre e a maneira como penso a mediação são muito similares.

A exposição de Alexandre também se relaciona a uma proposta do MAR de atuar com artistas fora do eixo Sudeste. Nesse sentido, já integrava o programa curatorial há muito tempo. Quando chega o momento de construir a exposição, Paulo havia saído da Diretoria Artística e o projeto da exposição seguiu no cronograma porém numa outra relação.

**Luiz Guimarães:** Em relação a Alexandre?

**Janaína Melo:** Exatamente. No processo de desenho do que viria a ser “Meu mundo teu” pela própria natureza do artista e pela sintonia com a maneira como pensávamos educação no MAR, a exposição seguiu um curso muito diferente de “Há escolas que são gaiolas...” e permitiu que experimentássemos de fato uma relação muito profícua entre educação e arte. Foi uma janela de oportunidade que começa com Alexandre e segue até Djá Guatá Porã.

No primeiro momento não estava escalada como curadora da exposição, mas quando Paulo deixou a diretoria artística e no diálogo com Clarissa sobre os encaminhamentos da mostra, acabamos chegando numa curadoria coletiva que envolveu mais as equipes e os programas da Escola do Olhar.

Clarissa e eu já conhecíamos o trabalho de Alexandre e acompanhar o processo de pesquisa que ele desenvolve nos permitiu construir um projeto curatorial a partir de outra relação. A obra de Alexandre é processual, e, desde o início, compreendemos que precisávamos trazer para a curadoria o processo como metodologia.

**Luiz Guimarães:** Não caberia fazer uma coisa mais dura e engessada... Portanto você acha que se somou a isso uma evolução ou um amadurecimento do programa Vizinhos do MAR?

**Janaína Melo:** Acho que antes de chegar nos *Vizinhos* já existia na relação com Alexandre desde as primeiras reuniões; essa alegria de estar com ele, porque o Alexandre também representava como artista uma possibilidade da existência real desse projeto que estava em disputa e deixando claras suas próprias contradições. Acho que Clarissa também tem essa sensação e, com Alexandre compreendemos que existia uma oportunidade de parceria entre as duas áreas do museu sem a sobreposição de uma sob a outra. Antes de chegar na relação com *Vizinhos*, discutíamos muito com Alexandre como a experiência processual que está na base do seu trabalho poderia também se fazer presente na concepção da mostra. Iríamos apresentar projetos e processos anteriormente desenvolvidos pelo artista, mas nos questionávamos como a exposição poderia também ser uma experiência processual. Como Alexandre poderia estabelecer com o museu um ambiente de criação? Poderíamos com Alexandre experimentar um museu de processos? Então Alexandre, sendo um artista de processos, poderia construir conosco sua exposição processual?

Foi em função dessas e outras perguntas que chegamos na aproximação com o *Vizinhos do MAR*.

**Luiz Guimarães:** Gradativamente chegando ou sendo assumido pela Educação, ele nasceu de fato, mas depois se transforma em um relação direta com a equipe de educação...

**Janaína Melo:** Sim, o Programa *Vizinhos do MAR* foi concebido e conduzido pela equipe de educação. Entendemos que várias das afirmações que o MAR construiu de saída só fariam sentido com uma relação comunitária verdadeira. Não seguimos um modelo pré-estabelecido para essa relação; claro, sabíamos de inúmeras experiências de engajamento e participação de comunidades com museus em diversos países. Mas acabamos construindo na relação com a zona portuária do Rio uma experiência, do meu ponto de vista, muito especial que se tornou um dos pilares da nossa metodologia. É uma experiência que só pode ser apreendida depois que acontece. É interessante como o programa chama atenção de pesquisadores (já é tema de algumas dissertações de mestrado) e também de outras instituições que se inspiram no programa para construir bases de relacionamento comunitário.

**Luiz Guimarães:** Tem uma dose de doação emocional, não é só uma reunião e sim todo um envolvimento, muito mais do que isso, dúvidas e incertezas...

**Janaína Melo:** Sim, tem muito afeto e relações que transbordam o trabalho. Requer envolvimento, como sinaliza Paulo Freire - educação como ato de amor. O programa também é atravessado pelo amor e pelo afeto, não é só um envolvimento institucional e de serviço. Entender isso no início talvez tenha sido a fórmula de sucesso do projeto, acolher o morador e estar atenta e disponível. Parar quantas vezes fossem necessárias para conversar, ouvir as histórias, se envolver para além de um tempo curto de uma atividade, reconhecer nas histórias potência e construir práticas e proposições a partir delas.

**Luiz Guimarães:** Acreditar e de fato ouvir essas pessoas, trazer elas pra dentro do Museu e entrar no cotidiano delas também, criar uma relação sincera...

**Janaína Melo:** Isso, acabamos criando uma inserção muito peculiar na minha experiência profissional. Nunca havia vivido nada similar, essa experiência tinha se tornado de tamanha confiança que fez com que nós do Museu abríssimos espaços para a fala dos vizinhos: conversa de galeria com vizinho convidado; saberes dos vizinhos; oficinas ofícios e saberes da região na grade de cursos da Escola do Olhar; apresentação de vizinhos; nas programações

musicais e agendas especiais do museu. Através dos projetos dos vizinhos, o museu foi se tornando parceiro de vários grupos, de iniciativas e de instituições locais, de performances e intervenções dos vizinhos, compreendendo as galerias como lugares de intervenção e ação também do morador; das comidas e sabores dos vizinhos, ao receber vizinhos para tomar café da manhã, mas também trazendo suas comidas e bebidas para o público do *MAR de Música*; das iniciativas dos vizinhos - criando atividades, oficinas e publicações como o jornal *Vizinhos do MAR*. Tudo isso nós só percebemos como ações estruturantes depois que acontecem e tornam-se processos continuados, que só fortalecem nossas relações, que começaram com a gratuidade na entrada mas não se limitaram a isso.

Um dia, Aline Mendes chega num café da manhã com duas malas contendo as fotografias do Tião e deixa no museu porque acredita e confia que esse acervo só foi salvo do lixo pelas ativações que o museu propiciou - seja da sua memória de infância, ao lembrar de Tião durante uma conversa de galeria, seja ao topar trabalhar com Alexandre (um artista que ela não conhecia), olhando esse acervo juntos. Também da nossa parte, como instituição, há muita confiança ao apresentar para um artista como Alexandre esse acervo e abrir a partir daí um processo de relação que culmina com a Constelação do Tião. Para mim, foi um dos pontos altos da experiência do MAR nos seus primeiros anos de existência.

Aline Mendes na conversa de galeria com vizinhos que ela conduziu na exposição de Rossini Perez, começa a rememorar suas próprias fotografias, da infância e se lembra de um fotógrafo que morava no Morro da Providência e que tinha fotografado todos os álbuns de sua família. A partir dessa lembrança ela resolve então procurar esse homem e acaba entrando numa espiral de coincidências, que não são apenas coincidências e assim que o encontra, em vias de morrer, ela acaba se oferecendo para ajudar a irmã dele a mexer no quartinho para liberar o espaço e encontram lá um acervo imenso do Tião, negativos de fotos de serviços que ele tinha feito ao longo das décadas de 60 e 70 e início da década de 80 quando se populariza a fotografia. Com esse acervo em mãos ela não tem dúvidas do que fazer, então em um café da manhã que participa no MAR me conta essa história toda e leva o material para o museu.

Quando começamos a construir com Alexandre a exposição "Meu mundo teu" várias ideias surgem de oficinas a vivências com professores e aí lembro-me do acervo do Tião que Aline havia deixado no MAR e convido a todos para ver esse acervo. Chamamos Aline, apresentamos para Alexandre e os dois começam a organizar as imagens, rememorar suas histórias e com uma de nossas educadoras - Karen Aquini - começam a subir o Morro da Providência para também conversar com outras pessoas que conheceram Tião.

Compartilhamos com D. Isabel, irmã do fotógrafo, e depois com os moradores durante o café da manhã no MAR. Sabendo da impossibilidade de muitos idosos descer o morro, com Bruna Camargos (educadora do programa *Vizinhos*), produzimos um café da manhã da igreja no alto do morro e convidamos vários idosos para contar sobre a aproximação. Quando Clarissa traz a ideia de constelação constituída com as imagens das pessoas da comunidade, faz todo sentido e o projeto de instalação que ganha espaço na mostra torna-se uma grande homenagem ao fotógrafo da favela mas também uma oportunidade absolutamente especial para o museu perceber a potência do trabalho continuado e onde as relações com as pessoas podem chegar. Ao meu ver nesse caso é a experiência com educação que chega e afeta a arte e não o contrário.

Alexandre, como artista, atua como o organizador e articulador dos agentes e os agentes estavam cooperando para que tudo acontecesse - Aline, D. Isabel, Clarissa, eu, os arquitetos, a equipe de curadoria e de educação -, todos atuando no processo de construção da constelação. A instalação final é a ponta do iceberg de uma série de experiências e que de fato se aprofundam na obra de Alexandre, mas também na maneira como nós construímos as práticas de educação do museu até aquele momento e como pode haver uma real relação entre arte e educação, entre educação e curadoria como forças de igual potência.

**Luiz Guimarães:** Foi uma espécie de materialização de uma construção de vários saberes coletivos a partir de um disparador em comum?

**Janaína Melo:** Foi. E as ativações e desdobramentos continuaram com a exposição aberta, pela forma como a exposição impactou os vizinhos moradores da Providência e também da zona portuária como um todo - a percepção acerca da memória, identidade e pertencimento. Alexandre vai no café da manhã com os vizinhos, escuta e assimila histórias e experiências deles com as imagens. Intervenção, a performance e construção coletiva podem ser compreendidos como pilares do Programa de *Vizinhos* à luz dessa experiência. Então, numa certa medida, a exposição também afeta e atua sob o programa e o fortalece, conta um pouco da história do lugar, então tudo se retroalimenta. Foi muito marcante.

**Luiz Guimarães:** “Há escolas que são gaiolas” não foi como a exposição de Alexandre, pois pelo que você citou a exposição é parte de uma relação de construções coletivas do artista com os curadores, com a equipe técnica e com a comunidade. A base da narrativa veio de uma

pesquisa e de uma vivência de alguém que se interessou por aquilo, ou seja, tem-se de fato um processo coletivo e isso fica muito claro na sua fala.

**Janaína Melo:** Exatamente são processos e projetos muito diferentes. "Há escolas que são gaiolas..." ilustra a prática da educação a partir da escola e seus dispositivos reúne um conjunto de artistas que em suas obras investigam os dispositivos crítica, política e esteticamente. A mostra ainda reuniu um conjunto de publicações e documentos, além de algumas experiências, como a realizada por Jarbas Lopes e o *Jardim dos Sentidos*, do Professor Luis Rosa - ambas em escolas da rede municipal de educação. A exposição "Meu mundo teu" é uma mostra do conjunto de trabalhos de um artista atuando quase como uma retrospectiva e que também traz para a sua concepção curatorial as estratégias que são utilizadas pelo artista na criação de seus trabalhos. O projeto curatorial é mediador assim como Alexandre é mediador em sua obra, o que permite criar um ambiente favorável para que coisas aconteçam, nesse caso, o encontro do artista com um programa do museu e, a partir desse encontro, a criação de uma obra nova atravessada e construída com a comunidade.

**Luiz Guimarães:** A exposição visibiliza o programa *Vizinhos*.

**Janaína Melo:** Numa certa medida sim, visibiliza para o grande público. Mas, ao mesmo tempo, é importante perceber que esses processos de performance, intervenção e construção coletiva já existiam na própria dinâmica do programa só que não eram chamados de arte. Quando Tia Lúcia performa no espaço expositivo, ela atua como moradora e ao mesmo tempo artista, mas ela só faz essa intervenção porque existe um ambiente favorável para que isso aconteça e esse ambiente é construído na relação dos vizinhos com o museu. É muito importante ter consciência desses atravessamentos e que nem todos estão nominados ainda e que não são nominados pela arte - existem para além da arte. Isso acho extraordinário

**Luiz Guimarães:** A potência vem por essa evolução, por esse amadurecimento do projeto, pela construção que vinha sendo feita e assim encontrou uma terra fértil. Tem um percurso aí que de fato ele não é rápido, você tem um processo e quando você consegue juntar uma coisa com a outra, de fato dá ao programa vizinhos o devido valor. O que foi feito, a construção que foi feita insere esse programa no contexto de uma maior visibilidade...

**Janaína Melo:** A exposição certamente é um dos elementos que favorecem, e naquele momento permitiu dar maior visibilidade ao programa. Continuamos a colaborar com a região em outras circunstâncias. Por exemplo, nos 5 anos do museu, os depoimentos dos moradores são super importantes e tornam-se cartões de visita do MAR, ao mesmo tempo em que continuamos a usar o museu como plataforma para agenciamentos com a comunidade. Então entendo que ali tivemos uma boa negociação e que poderíamos ter outras se quiséssemos e estivéssemos dispostos a isso.

Quando Clarissa começa a desenhar a exposição “Guanabara antes dos cariocas” e, a partir da conversa com o Prof. Luiz Bessa (o antropólogo convidado com o qual vai discutir ideias da mostra) decide que não quer fazer “Guanabara” - profundamente impactada pelo tipo de provocação que Bessa trazia -, rapidamente identificamos que essas provocações novamente se relacionavam com a prática da educação e da Escola do Olhar, não apenas com o Programa *Vizinhos do MAR*, mas também com as ações de acessibilidade com a comunidade surda que tem uma afirmação muito importante: "nada sobre é nós sem nós". Construir uma exposição sobre indígenas não poderia se dar sem os indígenas. Quando começamos a pensar em Dja Guatá, esses princípios norteadores da Escola do Olhar também contribuem com o processo da mostra.

Ao mesmo tempo havíamos iniciado uma conversa com o Pablo Lafuente para que ele organizasse um ciclo do programa MAR na Academia dentro da Escola do Olhar relacionado a questão indígena. Na primeira conversa que tivemos com o Pablo para construir os ciclos, percebemos que estávamos também começando uma reflexão atenta e preocupada com a presença de pesquisadores indígenas. Então novamente tivemos a oportunidade de desenvolver um projeto conjunto entre equipe de educação e curadoria.

Passamos a compreender os ciclos de debate como agendas da própria exposição, criando novamente uma oportunidade de exposição processual. Pablo começou a desenhar os encontros, e o primeiro convidado foi Edson kayapó, para discutir o conceito de arte indígena. Foi super poderoso o encontro, com pouquíssimos indígenas presentes. Na sequência, Sandra Benites, curadora guarani que integra a equipe de "Dja Guatá Porã" (vale a pena destacar que esse nome nasceu primeiro para os ciclos dos debates do MAR na Academia e só num segundo momento tornou-se o nome da exposição) propõe que os debates envolvam mais indígenas.

**Luiz Guimarães:** Mas cadê os índios?

**Janaína Melo:** Cadê os índios?, essa pergunta ecoou. Temos que trazer os indígenas para o debate. E conseguimos articular com as aldeias de Paraty e Paraty-Mirim para que estivessem presentes nos debates. Quando eles chegaram foi muito radical, porque o debate transcorreu primeiro em guarani e só depois traduzido para o português. Foi impactante, um verdadeiro soco no estômago, porque ficou evidente, naquele encontro, o quanto nós éramos ignorantes de todo o processo, querer fazer uma exposição sobre indígenas no Rio de Janeiro sendo jurua (branco) era muita arrogância.

Depois desse encontro tivemos várias discussões, lembramos que no Programa Vizinhos não decidíamos pautas previamente, a decisão era sempre coletiva, não decidíamos quem faria a conversa de galeria, essa era uma decisão colegiada a partir da percepção do grupo sobre as exposições e suas sugestões de quem poderia fazer a conversa. Então decidimos assumir em Dja Guatá essa dimensão de risco e da construção colegiada, percebendo que o papel da curadoria novamente seria de atuar como mediador.

**Luiz Guimarães:** Vocês assumiram o não conhecimento?

**Janaína Melo:** Assumimos que nós não sabíamos, e não é esse não saber do mestre ignorante, o não saber que convida o outro a caminhar contigo sinalizando o caminho e as possibilidades de descoberta. Não saber para ter a responsabilidade de não dizer pelo o outro, essa perspectiva abre o espaço para a polifonia, que já acontecia no MAR nas ações com vizinhos, com a comunidade surda e em algumas ações dos educadores com o público, seja em visita agendada ou dentro do pavilhão. Então a exposição foi também uma oportunidade de diálogo entre as duas áreas educação e curadoria. Reconhecendo a sinergia e atuando todos como mestre aprendiz, como um agente que se retira da centralidade para que esse outro saberes possam aparecer e florescer.

A questão da arte também sai da centralidade quando estamos interessados nas oportunidades criadas que aparecem na relação com o grupo, construindo processos de aprendizagem e valorizando suas práticas. Então percebemos que esse pode ser um método presente no programa com os *Vizinhos*, mas que também transborda para outras formas de fazer como a curadoria, por exemplo. A Escola do Olhar concebeu educação como experiência participativa. Dja Guatá também foi uma experiência participativa: não havia obras de arte, foi uma exposição construída por indígenas, com os elementos que consideravam importantes

para eles. Nas visitas educativas e ações após a abertura da mostra, também demos continuidade a essas relações. Desenvolvemos residência com educador indígena, estabelecemos uma série de cursos, ciclos de debate, oficinas para diferentes públicos com indígenas e aprendemos muito durante o processo. Tivemos a participação de educador indígena e participantes da mostra como Niara do Sol no programa *Vizinhos* do MAR que também se relacionou muito fortemente com a horta e outras proposições da mostra.

**Luiz Guimarães:** É muito mais fluida a visita? Construída a partir de um momento que esta sendo trocado junto?

**Janaína Melo:** Muito mais, uma visita é a oportunidade de construção de um momento único. A ciência não está preparada, o museu de arte teve dificuldade para entender isso, não é trivial.

**Luiz Guimarães:** É raro que os museus de arte tenham muita dificuldade em aceitar distintos protagonismos? Mas aceitá-los em termos de exposição.

**Janaína Melo:** Criar oportunidades como essas, em que diferentes saberes convivem num mesmo ambiente, é compreender o museu como uma arena democrática em que as decisões acontecem a partir da atuação entre os atores políticos com empatia e oportunidade de rever suas próprias referências, se reinventar e poder criar a partir daí o novo. Dja Guata Porã foi esse desafio, com um nível de radicalidade intenso para uma exposição sobre o que é de fato um lugar colaborativo, um coletivo, uma comunidade que quis fazer a exposição junto. A exposição, assim como as outras ações sobre as quais conversamos são bases estruturantes para o museu em seus primeiros anos. Como o museu vai lidar com isso? Eis um dos desafios para o futuro. Nascendo num lugar gentrificado e desejoso de ser um museu do século XXI será que será mesmo um museu atento as questões do século XXI ou se tornará mais um..."

**Luiz Guimarães:** Minha opinião é que tem grandes chances de se tornar apenas mais um e vai cair na vala comum, que é triste, mas como exemplo temos o MASP que viveu um ostracismo e se reergueu.

**Janaína Melo:** Se reerguer dentro de uma estrutura que é muito complexa também é uma disputa interna.

**Luiz Guimarães:** Sim.